

Poesía y Sociedad

La lírica del NOA: 1960-1980

Raquel Guzmán



Poesía y Sociedad

La lírica del NOA: 1960-1980



EUNSA
Editorial Universitaria

Guzmán, Raquel

Poesía y sociedad. La lírica del NOA : 1960-1980 . - 1a ed. - Salta :
Universidad Nacional de Salta, 2014.
288 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-633-110-4

1. Estudios Literarios. 2. Enseñanza Universitaria. I. Título
CDD 807.11

Fecha de catalogación: 10/12/2013

Título: "Poesía y sociedad: la lírica del NOA : 1960-1980"

Nombre y Apellido Autora: Raquel Guzmán

Año: 2014

by Universidad Nacional de Salta

Buenos Aires 177 – Salta Capital – CP 4400 – Arg.

Tel.: 0387-4258707 – Fax: 0387-4325745

E-mail: eunsa@unsa.edu.ar; editorialunsa@gmail.com

Web: www.seu.unsa.edu.ar

Edición: 1ra. Edición.

Tiradas: 300 ejemplares

EUNSa – Editorial de la Universidad Nacional de Salta

Dirección: Mgs. Hugo Morales, Secretario de Extensión Universitaria / a cargo.

Registros: Juan Carlos Palavecino

Impresión:

Diseño: José Cruz

Arte de tapa: Ana María Benedetti. 2003. S/T perteneciente a la serie Pequeñas
Percepciones (acrílico sobre tela).

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial del texto de la presente obra en
cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y
escrito del autor.

*Este libro está especialmente dedicado a Miguel
y a nuestros hijos con quienes comparto la vivencia
cultural, espacial y afectiva de este norte argentino.*

R.G.



Agradecimientos

A los escritores y escritoras del NOA, muy especialmente a Sara San Martín.
A Zulma Palermo.

A mis amigas y compañeras de equipo de investigación en la Universidad Nacional de Salta Susana A.C. Rodríguez, Elisa Moyano, Marta O. Ibáñez.
A Santos Vergara, Víctor Toledo y Juan Martín-Crosa.

A mis colegas docentes de Orán, Tartagal, Salta, Tucumán, San Pedro y San Salvador de Jujuy que, en distintos momentos, aportaron a la discusión de estas páginas.



Prefacio

*Lo imposible no es la vecindad de las cosas,
sino el sitio mismo en el que podrían ser vecinas.*

Michel Foucault

El estudio de la literatura es a la vez un movimiento de convocatoria y de dispersión. Se con-voca, se invita las voces, se las aglutina en un movimiento crítico para construir una suerte de solidaridad y afinidad entre esos discursos, pero simultáneamente hay voces que el discurso crítico desplaza, desconoce o deja de lado en su inevitable movimiento. Nuestra convocatoria se orienta al estudio de la *Lírica del noroeste argentino* producida entre 1960 y 1980¹, reconociendo que nos encontramos en una escena plural, donde cada texto que abordamos es él y a la vez otro; donde las posibilidades de lectura que se nos presentan están mediadas por otras voces que muchas veces convergen en al trabajo analítico pero muchas otras se dispersan y son dejadas de lado. Es en este movimiento de cazadores donde procuramos distinguir las huellas de la estética y la ideología que las sostiene.

El género lírico, su complejidad discursiva y su manifestación en textos de poetas salteños, tucumanos y jujeños de una época particularmente conflictiva en la historia del país, es el núcleo de un análisis que -desde los textos- procura un recorrido circular para reconsiderar los presupuestos teóricos y los conceptos implicados. En términos cinematográficos la propuesta parte de una toma general en dos escenas, la que remite a una teoría del discurso lírico en función de la metáfora; y la que recurre a la historia y a los conflictos políticos de las décadas estudiadas, para ir progresivamente focalizando la presencia de la obra poética de un conjunto de escritores. Este momento analítico oficiará como torsión y reenvío hacia dos problemáticas -generación y región- que se presentan como unidad cronotópica y discursiva. Se producirá entonces la necesaria dispersión que llevará estas afirmaciones a otros espacios de interdiscursividad.

1. Los límites geopolíticos del noroeste argentino han pasado por distintas consideraciones. A los efectos de la construcción de nuestro objeto de estudio nos remitiremos a los interacciones entre tres provincias -Jujuy, Salta, Tucumán- que ha sido particularmente productiva en la época que nos ocupa.

Nuestras consideraciones se tornan ex-céntricas en la medida en que se están ocupando de la producción poética de una zona del país que ha tenido escasa relevancia en las consideraciones de lo que el discurso académico hegemónico ha llamado “literatura argentina”, pero también lo es en cuanto advertimos la necesidad de una reflexión situada en el particular contexto donde desarrollamos la tarea académica. Se trata de un desafío epistemológico que obedece sobre todo a la necesidad de explicitar en los textos las líneas que definen al discurso lírico del NOA como una forma de resistencia² a la literatura nacional -entendida como un archipiélago- que múltiples estudios han canonizado para la Argentina. La constitución de un mapa literario de carácter cerrado es el resultado de una producción sistemática de metatextos críticos que privilegiaron un lugar de lectura -el de los centros académicos hegemónicos- como un absoluto. La construcción del saber relegó textos, lecturas y lectores a un olvido sistemático y por ello no supo (o no quiso) escuchar las voces que en las obras “manifiestan una ficción que vuelve pensable la realidad” (de Certeau, 1995:73). Y la realidad -sea cual fuere el punto de vista según el cual se la define- es múltiple, diversa y particularmente localizada.

Por ello se propone aquí otra opción, repensar, poner en tela de juicio la organicidad, el sesgo naturalizante del canon hegemónico en el orden de la “literatura nacional” y plantear la posibilidad de nuevos lugares, espacios de desplazamientos, de interferencia y de interacción que se abren a la lectura como un modo de enunciar mundos contingentes y provisorios. Su estrecha vinculación con el folklore, la geografía y la cultura regional fue generando respuestas críticas signadas por el estigma de la marginación, por un lado, y por otro por consideraciones historicistas, según las cuales existe una única historia social y política, cuyas grandes fechas serían pertinentes para establecer un orden interno en la producción literaria.

Frente a estos reduccionismos propios de aquella tradición académica, otras perspectivas signadas por el movimiento, las metáforas del cambio, los desplazamientos internos que se manifiestan en la cultura occidental -organizados en torno a líneas de pensamiento como el feminismo, la

2. Entendemos aquí esta resistencia como las reflexiones que las zonas del país no reconocidas como “nacionales” sino sectorizadas como “regionales” han realizado sobre su cultura y particularmente sobre la literatura para mostrar las condiciones de restricción en las que debieron desarrollarse. Se trata sobre de todo de un modo de mostrar las asimetrías tanto teóricas como prácticas que se ponen en juego.

deconstrucción o el psicoanálisis, proponen otras perspectivas para volver a leer el cuerpo poético. Lo reprimido, lo subordinado, emerge como presencia, constituyéndose en centro y obligando a “reconocer una forma de pensamiento que no sea fija ni estable, sino abierta a la perspectiva de un retorno constante a los acontecimientos, a su reelaboración y revisión” (Chambers 1991:130). Estos itinerarios desarticulan términos de referencia, pero a la vez instalan la posibilidad de entender la confluencia del *espacio* y el *tiempo* como fuentes de apertura crítica. Es ésta la opción que fundamenta el recorrido que aquí se propone

1. El poema es el punto inicial, por cuanto se presenta como uno de los vértices de un triángulo que dibuja el límite del corpus. Es en este lugar de tránsito, este espacio de transformación, donde se advierte que es la metáfora la figura de lenguaje y de pensamiento que se constituye en central, ya que se trata de una operación sobre interpretantes que contribuye a construir una realidad alternativa. Considerar la metáfora en el centro de este proceso no sólo es un camino posible en esta búsqueda sino también interesante ya que se trata de sacar su estudio del reducto topológico a que ha sido reducida y de proyectarla a un espacio intertextual para abordar los modos de producción y los modos de interpretación de los poemas.

La manipulación de las estrategias del lenguaje, propias de la poesía del NOA, abre la posibilidad de nuevas lecturas por fuera de los sistemas de semejanzas y referencias habituales, fuertemente marcados por el deseo de conservar un sistema sin fisuras.

La propuesta es, entonces, partir de una reflexión acerca del poema y sus posibilidades de significación que –tomando como punto de referencia diferentes perspectivas teóricas– permita dar cuenta del corpus analizado. Si bien es cierto que en el orden del trabajo el análisis propiamente dicho se encuentra en el centro, es necesario advertir que nada de lo anterior hubiera podido organizarse sin una lectura de la producción poética que nos ocupa.

Estas consideraciones están fuertemente condicionadas por el diálogo que se estableció de antemano con la producción poética del NOA en general, y del '60 al '80 en particular. Es en ese núcleo analítico donde se podrá observar que la ideología se manifiesta como elemento estructurante en el proceso productivo de los textos, por lo que importa referirse al modo cómo se entraman las demarcaciones lingüísticas, la concepción de la historia y las

delimitaciones sociológicas y culturales en el corpus poético y cuáles y cómo son los sistemas estéticos que generan.

La unidad que configuran el lenguaje y la ideología potencian su capacidad de establecer nuevas relaciones estructurales para generar nuevas imágenes del mundo, que resultan también un producto social e histórico. De ahí que esta vía de indagación se juzgue pertinente para leer una producción lírica que todavía puede decir mucho a /de la sociedad de nuestra época.

Reconocemos que la poesía tiene también una dimensión social, cuyos efectos pueden proyectarse aún más allá del alcance de los alfabetizados y nutrir los procesos culturales, en un dinámico intercambio con la sociedad que la ha generado. Estudiar la poesía -y sobre todo la producción lírica de una generación intensamente renovadora- permite articular esta relación que la une con la sociedad, el modo en que lo social se instala en el lenguaje y de qué manera el lenguaje aporta un nuevo conocimiento de lo social, en una relación recíproca y dinámica.

2. Otro vértice del triángulo lo constituye la región. El reconocimiento del NOA como región³, para señalar el corpus de análisis, supone la presencia de un universo socio cultural, definido por variables históricas, geográficas y étnicas pero procurando evitar una dispersión inconducente a los fines teóricos⁴. Poetas salteños, jujeños y tucumanos, herederos y parricidas de los míticos integrantes de La Carpa, se debaten entre la militancia, la preocupación estética y las exigencias cotidianas produciendo un conjunto de obras de variadas líneas temáticas y formales. Casos particulares como el de Agustín Bas Luna nacido en Orán, escritor residente en Tucumán durante varios años y luego monje y poeta en Méjico es paradigmático de un movimiento que sostiene su perfil desde la pertenencia a una región que alternativamente los ampara o los expulsa y a partir de allí es necesario formular un sistema de homologías que defina esa pertenencia.

Walter Adet, Santiago Sylvester, Ricardo Martín-Crosa, Teresa Herrán

3. Entendemos la región como la convergencia de tiempo-espacio-discurso, pero de eso hablaremos más adelante.

4. "El mundo latinoamericano y el mundo andino específicamente, es de una violencia extrema y de una extrema disgregación. Aquí todo está mezclado con todo y los contrastes más gruesos se yuxtaponen cara a cara cotidianamente. Visceralmente dislocada, esta intensa comarca social, impone también como materia de la representación verbal, códigos de ruptura y fragmentación" (Cornejo Polar, 1994:22)

en Salta; Ernestina Acosta y Néstor Groppa en Jujuy; Arturo Alvarez Sosa y Ariadna Chávez en Tucumán son algunos de los poetas que permiten seguir en sus obras la configuración de este espacio metafórico, y que fueron el punto de partida para constituir el corpus de lectura que sostiene esta investigación.

La consideración de este espacio dinámico permite también estudiarlo dentro de un sistema de relaciones transculturales que no se debe perder de vista y que lo instala en un marco mayor de discusión como es el de las literaturas andinas e hispanoamericanas, en los que se incorpora a un sistema formado por círculos concéntricos.

La región podría considerarse entonces como un subsistema que forma parte de una estructura sistémica compleja, heterogénea y abierta, que a la vez rige las características de los tipos semióticos admisibles (Even-Zohar 1999). Sin embargo no se trata de un corte sincrónico, sino también diacrónico que reconoce como constituyente básico la teoría historiográfica con que se opera.

El espacio semántico fuerte de ‘proceso’ se orienta a los semas /sucesión /, /progresión/, es decir, /continuidad/. Sin embargo es importante agregar a estos valores los de /ruptura/ y /superposición/, puesto que las continuidades frecuentemente se interrumpen por el ingreso de categorías opuestas a las tradicionales y porque en un mismo espacio se reúnen diversas instancias de formación social y económica.(Palermo, 1998).

El espacio semiótico que se define a partir de ambas variables será considerado como referencia conceptual para abordar las aristas de este espacio discursivo cuyos rasgos de yuxtaposición y entrecruzamiento operan entre lo antiguo y lo moderno, lo laico y lo religioso, lo culto y lo popular.

3. Como consecuencia de ello, el tercer vértice de nuestro triángulo imaginario localiza el problema en la cuestión –ya largamente debatida– del concepto “generación literaria”. Su carácter de “objeto construido” (Leinhardt 1987) lo hace particularmente vulnerable, ya que en su consideración existe una presuposición de encuentro coherente entre literatura e historia. Cornejo Polar (1987) observa muy acertadamente que la construcción de los conceptos atinentes a la periodización puede

resolverse reconociendo su configuración contradictoria y no en una búsqueda de la homogeneidad.

En el caso particular de la época que estudiamos los acontecimientos históricos que devienen significativos, generan diferentes respuestas sociales y culturales lo que abre un territorio de circulación de palabras, de flujo del imaginario que descompone y reelabora lo real. En este sentido puede resultar valioso reinterpretar la noción desde las observaciones de Foucault en *El orden del discurso* (1987) acerca de la función autor, y las relaciones con su época que permiten articular “la escritura entendida como una práctica libre, profusa, aleatoria, y los procedimientos que apuntan a controlar, organizar y seleccionar los discursos” (Chartier 1996: 18)

El concepto de Generación del 60 se encuentra sumamente extendido en el análisis del arte y la historia del Siglo XX, no sólo en Latinoamérica sino también en Europa. Durante este decenio las jóvenes generaciones que se oponían a una sociedad tecnocrática enajenante protagonizaron rebeliones inexplicables para sus mayores. El “mayo francés” (mayo / junio de 1968) y la “noche de Tlatelolco” (2 de octubre de 1968) fueron las manifestaciones más acabadas de las demandas para derribar la organización jerárquica y burocrática de la sociedad capitalista.

La generación⁵ del ‘60 en el NOA compartió el signo movilizador de la época, enfrentándose a la rigidez social, a los mitos literarios consagrados y a una configuración estética del lenguaje que sus integrantes consideraban insuficiente para manifestar una realidad arrolladora y cambiante. Estos escritores rechazaron la perspectiva social del ‘40 –situada entre la denuncia y la idealización- y buscaron un compromiso más intenso con los cambios que una sociedad estratificada exigía; es por eso su apertura a la polifonía social y al compromiso con una indagación de la realidad que pone en tela de juicio valores considerados inamovibles.

Generación y texto –en el sentido de Kristeva- se aproximan conceptualmente ya que cada generación se constituye sólo en una dinámica intertextual de asimilación y transformación de textos, es un movimiento básico del proceso de modificación de la cultura. Se trata, entonces, de un espacio signifiante –mental, corporal y deseante- que pone de manifiesto la relación entre lenguaje y poder.

5. Utilizamos este término con un sentido general que analizaremos luego.

En este espacio triádico que hemos procurado configurar observamos que la *metáfora* es una de las estrategias del lenguaje que permite construir /reconstruir los campos de sentido. Es allí donde se ponen en evidencia los resortes ideológicos de la producción textual, se trata de la manifestación en el lenguaje de la tensión de opuestos que constituyen las “azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones” (Cornejo Polar, 1994:17).

En síntesis, ponemos a consideración un trabajo que procura dar cuenta de un estado del problema estudiado, en un sistema de interrelaciones complejas, cuyo andamiaje subsume muchos otros análisis realizados sobre temas conexos. La perspectiva cultural elegida articula el análisis de los discursos y los procesos de textualización, en los que recurrimos a conceptualizaciones provenientes tanto del pensamiento hispanoamericano como europeo para llegar a los problemas de la periodización en el marco de una teoría de la cultura. Estos aportes se encuentran tamizados por las particularidades del objeto de estudio, *el poema*, en cuanto espacio dinámico de intersección entre diferentes dominios: lingüístico, enunciativo, socio-histórico, cultural.



Primera Parte

Poética y Política



1. El poema

Descubro, pero ya lo sabía, que mi cuerpo carece de fronteras

Raúl Dorra

Un fenómeno complejo

Decíamos en el Prefacio que el centro de este trabajo se sitúa en el *poema*, y es por eso que realizaremos un recorrido por diferentes teorías que consideramos significativas no sólo por sus aportes al tema, sino también por los procesos analíticos implicados; la perspectiva, el enfoque que en cada caso se observa, permite tejer redes de complementariedad muy importantes para estudiar el fenómeno que nos preocupa.

En su libro *Introducción al pensamiento complejo* (1995) Edgar Morin advierte sobre la necesidad de tomar conciencia de los paradigmas que alientan determinados modos de conocimiento, particularmente del “paradigma de simplificación” (1995:29) que basa su explicación de los fenómenos en los principios de disyunción, reducción y abstracción⁶. Las operaciones que así resultan aíslan los campos del conocimiento y fundan su rigor sobre la medida y el cálculo, se trata de un pensamiento incapaz de concebir la conjunción entre lo uno y lo múltiple, de lo que resulta la anulación de la diversidad. Para Morin, esta es la “inteligencia ciega” (1995:30), que destruye los conjuntos y propicia los hiatos entre las disciplinas⁷. La alternativa es recuperar la trama compleja, el conjunto heterogéneo, y esto genera desorden, ambigüedad e incertidumbre; los fenómenos deben ser considerados entre la bruma y la contradicción, ya que “la vida no es una sustancia, sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía” (Morin 1995:33).

6. “una hiperespecialización habría aún de desgarrar y fragmentar el tejido complejo de las realidades, para hacer creer que el corte operado sobre lo real era lo real mismo”(Morin 1995:30).

7. “Nos aproximamos a una mutación sin precedentes en el conocimiento: éste está, cada vez menos, hecho para reflexionar sobre él mismo y para ser discutido por los espíritus humanos, cada vez más hecho para ser engendrado en las memorias informacionales y manipulado por potencias anónimas, empezando por los jefes de Estado. Esta nueva, masiva y prodigiosa ignorancia es ignorada, ella misma, por los sabios. Estos, que no controlan, en la práctica, las consecuencias de sus descubrimientos, ni siquiera controlan intelectualmente el sentido y la naturaleza de su investigación” (Morin 1995:31).

Para este autor la literatura, antes que la ciencia, ha sido capaz de percibir esa complejidad y mostrarla en sus propias búsquedas. El escritor se enfrenta al desorden, lo indaga, genera incesantemente nuevos caminos para horadar el mundo, explora sin agotar, sopesa épocas, ideas, convicciones, abre un abanico de expectativas que configura el texto como invitación, como desafío, como promesa a los lectores.

La mirada compleja hacia el poema permite recuperar diversas líneas relacionadas con el lenguaje, pero también con la filosofía, los mitos, la historia y aún con las matemáticas⁸, el diseño, la política. Asociar diferentes enfoques para mirar un mismo objeto puede servir para configurar nuevas perspectivas que, lejos de recortar, reinserten las problemáticas en un continuum que no por elidido es inexistente. Se trata entonces de iluminar –en el sentido cinematográfico del término– esta porción del mundo que nos preocupa y cuya interpretación no es ajena a los avatares teóricos que signaron su historia.

Silvia Barei sitúa el carácter complejo del poema en cuanto escritura y afirma que “escribir es un modo de relacionarse con la vida. Es el hilo que anuda varios cuerpos: el cuerpo social, el corpus de la obra y el cuerpo de quien (yo) escribe (escribo)” (2005:11). El pasaje de fronteras que aquí se insinúa, donde los cuerpos dejan de ser límites para ser pasajes, señala la instauración de un desorden en el provisorio orden del lenguaje. Si agregamos la dimensión de la lectura, que atraviesa esa escena instalando otro cuerpo y otro tiempo, el poema incrementa su complejidad.

Esta perspectiva se corresponde también con las reflexiones de Lotman (1996) –sobre las que volveremos luego– que considera a la cultura como sistema de sistemas, donde la literatura, junto a los mitos, ritos, artes y ciencias en general permiten la transmisión de determinados modelos culturales⁹.

El camino de la metáfora que aquí se ha elegido, aún con el carácter sesgado que pueda imprimir al estudio, no deja de lado el reconocimiento de lo múltiple y contradictorio que justamente converge en lo que Silvia Barei

8. En este aspecto es interesante la indagación de las relaciones entre la poesía barroca o los relatos borgeanos y la banda de Moebius.

9. Para sistematizar esta teoría Lotman introduce el concepto de *semiosfera*, que es entendida como el dominio en el que todo sistema signico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. En este contexto el arte y la literatura son comprendidos como otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo.(Lotman 2000)

llama “el orden metafórico”¹⁰ (2005:25). El recorrido desde o hacia la metáfora es posible a través de un entramado significativo que (des) pliega el poema y que ha promovido variadas interpretaciones de cuyos antecedentes pasamos a dar cuenta.

1.2. Antecedentes

1.2.1. El género como problema

En el siglo XVI cuando la bipartición aristotélica –de poesía dramática y narrativa– dio lugar a una tripartición de poesía dramática, épica y lírica, quizás nadie se imaginó la buena y larga fortuna que habrían de tener estas categorías para comprender una producción literaria de constantes e intensas transformaciones. Esta distinción apuntaba a marcar los límites de cada género a partir de características específicas y ponía de relieve un conjunto de reglas particulares que el poeta debía obedecer en orden a acrecentar el mérito de su obra. Los “modernos” en la célebre querrela de Francia en 1660 plantearon una importante polémica que abogaba por una mayor libertad artística, desconfiaba de las reglas inflexibles y admitía la posibilidad de la hibridación genérica y aún de la aparición de nuevos géneros. Esta perspectiva, que tuvo importantes seguidores fue profundizada por los poetas del *Sturm und Drang* quienes proclamaron la absoluta individualidad y autonomía de cada obra literaria.

El espacio de la polémica quedaba planteado no sólo en relación con el problema de las categorías implicada en los géneros, sino también en ese terreno que se pretendía deslindar y reconocer para cada género. Las rupturas estéticas de las vanguardias y los aportes teóricos del formalismo ruso complejizaron el campo pero a la vez pusieron en evidencia la necesidad de observar los particulares objetos estéticos que se consideraban, para constituir las clases que se transformarían en objeto de estudio.

Pampa Arán considera que “hablar de los géneros literarios implica tomar partido por una noción de literatura” (2001:15) Afirma también esta investigadora que hablar de géneros literarios es referirse a una categoría histórica

10. “La noción de ‘orden metafórico’, no remite a una definición ontológica ni esencialista, sino que se sitúa en un plano relacional que opera en la articulación de lo cognitivo y lo creativo” (Barei 2005:25).

y empírica que se construye como un fenómeno de interacción discursiva a partir de los procesos de enunciación y de representación que inscribe.

Situada así la constitución de los géneros literarios, es un problema teórico donde entran en juego una serie de variables articuladas como descripciones metadiscursivas (complejas y generales) o discursivas (cuando atienden a codificaciones transformadas en preceptivas). La convergencia de ambas posibilidades permite distinguir –al menos provisoriamente– la presencia de un conjunto de textos que pueden adscribirse al *género lírico* atendiendo a su configuración socio-discursiva. No se trata por cierto de un conjunto homogéneo, pero sí podemos observar que se organiza como sistema¹¹ con sus regularidades y diferencias.

Kurt Spang, en su estudio acerca de las características del género lírico, explica que “la lírica es una ficción que pretende ser expresión estética de una interpretación del hombre y del mundo” (1993:58). Convergen aquí tres dimensiones de los textos líricos, su carácter ficcional, su carácter estético y el trabajo sobre el lenguaje que produce nuevas perspectivas del mundo, esto desde la poesía cortesana que construye una imagen particular de la mujer hasta la poesía experimental y la polipoesía que dan cuenta de la fragmentación del mundo contemporáneo¹².

Por otro lado Spang afirma que:

En ningún otro género se plantea con más virulencia la pregunta por la creación artística, si se escribe en un arrebato, embargado por las emociones y vivencias, entusiasmado por el beso de las musas o si, al contrario, el poema es el fruto de la contemplación distanciada y sobria. Sea como fuere, nadie duda de la proteica naturaleza y de la constante metamorfosis de las formas en las que se plasma la lírica y es evidente que existe el peligro de absolutizar una determinada concepción de lo lírico (1993:58)

Rescatamos aquí la importancia de las posibilidades del género, su virtualidad que le permite asumir diversidad de formas según varíen las situaciones socio-históricas en interacción, a la vez que mantiene ciertos rasgos considerados fundamentales para definirlo, como las posibilidades de la

11. Entendemos aquí ‘sistema’ en el sentido de la teoría sistémica, como conjunto de elementos en interacción.

12. Sobre esta cuestión hemos tratado en “Espacios de experimentación: el poema” (2005) Jornadas de Poesía experimental. Universidad Nacional de Córdoba.

función poética, la relevancia de elementos fónicos (sonido, ritmo, musicalidad, métrica) y la prevalencia de la interiorización, la instantaneidad, la verticalidad y la ausencia de una historia¹³ o un desarrollo temporal.

Es interesante contrastar esta descripción con las consideraciones de Todorov (1996) para quien los géneros son unidades que pueden describirse desde dos puntos de vista diferentes, la observación y el análisis. La recurrencia de ciertas propiedades discursivas es progresivamente institucionalizada en una sociedad y nuevos textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Es decir que el género no sería otra cosa que la codificación de propiedades discursivas.

Desde una perspectiva estructuralista¹⁴ estos constituyentes atañen a los distintos niveles del texto, perspectiva que subyace en la consideración de Spang. Sin embargo, como decíamos antes, los propios objetos de estudio en su dinámica constante son los que van demandando revisiones permanentes de la teoría para dar cuenta de cruces e hibridaciones que construyen nuevos perfiles de los textos.

Para Octavio Paz (1974) la segunda mitad del siglo XX trajo consigo una nueva idea del arte, no como algo que se posee, sino como una presencia que se contempla. “El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos” (Paz 1974:207). En este sentido reconoce que si bien cada texto literario es distinto de otro, es único e irrepetible, sin embargo en cada uno subyace una estructura que lo hace semejante a otro, y cada uno actualiza ciertas estructuras virtuales que sostienen esa aproximación.

El movimiento de la poesía concreta fue uno de los espacios donde se profundizó la reflexión acerca de las posibilidades la lírica. El poema concreto¹⁵

13. En este aspecto siempre está presente la excepción del romance, donde suele haber una breve historia y que se describen como de género épico-narrativo.

14. “Podría utilizarse para reagrupar estas clases de propiedades la terminología del semiótico Charles Morris adaptándola a nuestro tema (...) Estas propiedades remiten ya al aspecto semántico del texto (la relación de las partes entre sí) ya al pragmático (relación entre usuarios), ya, por último, al verbal (término ausente en Morris que podría servirnos para englobar todo lo que atañe a la materialidad misma de los signos). La diferencia entre un acto de lenguaje y otro y, también entre un género y otro, puede situarse en cualesquiera de estos niveles del discurso” (Todorov 1996:114)

15. Haroldo de Campos en “Poesía concreta – Lenguaje- Comunicación” “sintetiza las principales propuestas teóricas del concretismo brasileño: la configuración de un lenguaje que *crea su propio objeto*, la concepción del poema como ‘realidad en sí’, la palabra entendida como material para la composición del texto y no como un medio: la estructura del poema es su verdadero contenido” (Freidemberg y Russo 1994:234)

confronta con la estructura lógica del lenguaje, porque en vez de encontrar en él la posibilidad de hablar del mundo, lo percibe como una barrera para acceder al mundo de los objetos. Esto lleva a explorar la dimensión espacial de la escritura, para crear una forma en un reflujo de las virtualidades lingüísticas sobre sí mismas, resultando así un nuevo objeto que “es una realidad en sí y no un poema sobre...” (Freidemberg y Russo 1994:237)

En “El lenguaje poético” Décio Pignatari (1981) se aproxima a este objeto de estudio a partir de la consideración de dos modos de pensamiento: el lógico, que tiende a dividir las cosas en partes y el analógico que busca mostrarlas en conjunto, como un todo. Observa también que el pensamiento lógico trabaja con unidades discretas, o sea, separadas (letras, números), mientras que el analógico lo hace con realidades continuas.

La poesía, para Pignatari¹⁶- se sitúa en el campo del control sensible, en el campo de “la precisión de la imprecisión” (1981) La cuestión de la poesía es ésta: decir cosas imprecisas de modo preciso. Considera que las artes crean modelos para la sensibilidad y para el pensamiento analógico es por eso que una poesía nueva, innovadora, original, es también una forma de ayudar a crear una sensibilidad nueva. La poesía, entonces, parece estar más cerca de la música y de las artes plásticas y visuales que de la literatura y esto es así porque el poema se percibe como una totalidad, como “un ser de lenguaje” (Pignatari 1981) algo que tiene vida, y por lo tanto ninguna explicación puede sustituirlo.

1.2.2. La configuración del poema

Iber Verdugo asevera que “un poema es un discurso, un acto de habla relativamente autónomo que, establecido como objeto –cultural– opera una comunicación de contenido complejo y expansivo” (1982:37), esta aproximación, cuidadosamente analizada por el autor, se abre en distintos órdenes hacia lo discursivo, lo comunicativo y lo significativo. Consecuentemente en los análisis de textos literarios de *Hacia el conocimiento del poema* se indaga sobre la relación entre poética y cultura y los efectos de

16. Las referencias al texto de Décio Pignatari “Lenguaje poético” corresponden a una traducción realizada por Susana A.C. Rodríguez para la cátedra de Teoría Literaria I en la UNSa. La versión en portugués en: AA VV *Comunicação poética*, Sao Paulo: Moraes Editora, 1981.

sentido que una lectura puede generar desde esta perspectiva.

Sin embargo cabe considerar que el poema es un sistema abierto, o más aún una entidad compleja en la que lo fundante no es lo que puede aislarse o separarse sino los modos de interacción, de interferencia que animan la tensión permanente que lo sostiene. Ya desde el romanticismo los poetas se preocuparon por fusionar poesía y vida. Los manifiestos, característicos documentos de la época, ponían de relieve esta intención de desbordar los límites de la antigua retórica y presentar a la experiencia poética como una práctica vital en la que participa la totalidad del hombre.

Posteriormente la idea de Baudelaire de que el universo es un lenguaje, una escritura cifrada, orienta a percibirlo como un sistema de correspondencia entre sonidos, colores y formas que se encuentran en una perpetua metamorfosis. Sin embargo las concepciones poéticas del Siglo XX le deben más al romanticismo que al simbolismo, en ellas se exasperan y se exageran las tendencias precedentes, particularmente la estética del cambio acuñada por los románticos.

Por su parte las vanguardias exploraron el carácter subversivo del deseo y el erotismo, y exaltaron los sueños y las visiones para proponer una poesía que, a través de la trasgresión, provoque un salto al vacío. La heterogeneidad de los movimientos vanguardistas, las transformaciones que fueron sufriendo con el tiempo, el efecto de los conflictos sociales y políticos —guerras, hambrunas, totalitarismos- (que llevaron a hablar de una segunda vanguardia o posvanguardia) y el ejercicio de la autocrítica impulsaron una preocupación cada vez mayor por explorar el lenguaje y por buscar allí el lugar que la sociedad negaba a sus hombres. Rebeldías religiosas, disidencias políticas y un sentimiento de fracaso histórico propiciaron la vuelta del poema hacia lo cotidiano, las sensaciones, la imaginación, es decir el presente.

Objeto cultural, heterogéneo en su configuración discursiva, el poema carga aún hoy con la calificación de palabra inefable que transita la historia hablando de sentimientos y sensaciones de un sujeto lírico, se deja así de lado el carácter revulsivo que -como afirma Rama- es la estrategia con la que el texto poético repele la referencia. Sin embargo no podemos dejar de lado aquí las distintas dimensiones que se tienen en cuenta a la hora de estudiar el poema y que podríamos señalar como:

- a. Dimensión iconográfica
- b. Dimensión rítmica

- c. Dimensión enunciativa
- d. Dimensión semántica

a. Dimensión iconográfica: la imagen del poema se define por la coexistencia de una superficie escrita y una superficie no escrita en el marco que ofrece la página. La figura del poema no es un soporte material sino una dimensión significativa que establece redes de sentido con otros poemas de figuras semejantes, de figuras contrastantes, con los espacios blancos de la página y, por supuesto, con la construcción significativa del lenguaje. En este marco no son ajenos los significantes que, como aclara Barthes “no debe[n] imaginarse como ‘la primera parte del sentido’, su vestíbulo material, sino muy al contrario como su *después*” (Barthes 1984 76).

Podría entonces leerse la imagen del poema como un anuncio, una sugerencia de lo que vendrá en la totalidad del proceso de lectura y en las sucesivas resonancias que genere. Esta posibilidad no sólo se inscribe a partir de la lectura /escritura como un acontecimiento, sino también en la dimensión histórica que se supone para este acontecimiento

El espacio entre título e inicio del texto, los espacios interestróficos, las pausas iniciales y finales de los versos responden a ciertas convenciones que orientan un modo de escribir el poema, su significación deviene entonces de la ley que las constituye; pero a la vez se trata de una figura que no remite a ningún existente, ni tampoco tiene un valor analógico o simbólico, sino que abre un espacio de representación implicado en el después del que hablaba Barthes.

Noé Jitrik advierte que la significación del poema radica en un *decir* y en un *querer decir*, configurado en un espacio susceptible de ser considerado como un lugar, donde blancos y palabras interactúan produciendo un cambio de forma en ese espacio “lo cual presiona sobre la forma del discurso que se tiende en él y gravita, de manera secreta, en clave productiva, en lo que ocurre en el nivel de las palabras, o sea en el discurso” (Jitrik 2001:17). La escritura como cuerpo, los blancos animizados como ‘presionadores’ funcionan como lo otro que dice la imagen del poema, la percepción inicial de un bloque o una mancha da paso a un sentido, la disposición del espacio adquiere cierta proyección figurativa donde reside la significación poética. Pero no se trata, por cierto, de

asociaciones libres ni de traducir la forma a significados establecidos y reconocibles, sino de hacer inteligible la forma¹⁷.

La escritura es la huella del orden, instauro un orden de lo posible, de lo pensable; los blancos son la huella del caos, lo inapresable, lo que ondula en las orillas de ese objeto sin orillas que es el poema. La escritura es el gesto de una sociedad y de una época, la construcción de un sentido posible, Chartier observa cómo el estudio de los efectos de sentido producidos por las formas materiales permite abrir nuevos campos para entender el proceso de la lectura y de qué modo ciertos sectores tratan de fijar “un sentido que deberá forzar la lectura (o la mirada)” (1996:21), sin embargo siempre está la posibilidad de que el lector eluda ese orden, al abrir el juego a otras apropiaciones o preocupaciones. Esto ocurre porque la imagen del poema está en lugar de otra cosa que el discurso pretende ordenar (volver pensable), llámese huella, cuerpo, herida, pero que no puede confundirse con un objeto real.

La escritura pone en escena un orden que está implicado en la sintaxis, la puntuación, la coherencia. La grafía puede expandirse aún hasta borrar la letra, es el juego en el espacio de la página y que contribuye a la construcción del sentido. Pero, como dijimos, la página¹⁸ del poema no es sólo escritura, sino también blancos, es el silencio que adquiere una relevancia significativa. Entre esa posibilidad y esa imposibilidad de decir se mueve el poema, ondulación en varias direcciones, iluminando y oscureciendo espacios para construir una significación en los intersticios de lo dicho y lo no dicho. La página se impone, entonces, no sólo como un espacio de resistencia, sino como espacio de intercambios significativos. La prosa hace desaparecer la página, el poema, en cambio, la oculta y la revela alternativamente¹⁹.

b. Dimensión rítmica: El verso ha sido considerado como uno de los componentes que definen la presencia del poema. Verso proviene de *versus*, que es surco o hilera, lo que avanza un poco y se detiene para volver

17. En el corpus estudiado se registraron ‘poemas en prosa’, a veces con tono reflexivo y con estrategias argumentativas (*Toda la voz* de Andrés Fidalgo), otras acentuando el ritmo del lenguaje (*2 x viento* de Leonardo Iramain) y también se reconocieron formas híbridas, es decir entre el verso y la prosa, en *La ecuación y la gracia* de Inés Aráoz

18. “Una página, una página *legible*, es una voluntad de sentido que, como en el poema de Sor Juana, llega al lector diciéndole: ‘óyeme con los ojos’. En efecto, la voz de la página no cobra forma sino en la medida en que los ojos lectores responden a sus indicaciones gráficas en un proceso de mutua entrega y reconocimiento” (Dorra 2005:43).

19. En el corpus estudiado se registraron escasos poemas visuales, uno de ellos “La hamaca” en *Biberones rotos* de Alberto Diez Gómez.

hacia atrás y recomenzar, tal como hace el arado, o volver a empezar desde donde se había partido, pero una línea más abajo.

Como dice Jean Cohen el verso no es un “revestimiento aplicado innecesariamente a un lenguaje cuyo destino poético se desarrolla a otro nivel” sino “un instrumento eficaz para la poesía”, un “procedimiento de poetización” (1977:51-52). El verso aparece caracterizado como una síntesis de sonido y sentido, lo que está ligado también al sentido etimológico de verso, como *versus* o retorno, un volver sobre sí que lo diferencia de la linealidad de la prosa²⁰.

La medida del verso asigna un ritmo fónico, diferente al ritmo semántico que el tratamiento de un tema determina y, justamente, es el logro de ese efecto rítmico el que condiciona la disposición de las palabras. Esa métrica, que muchas veces corta, fragmenta, distorsiona el plano semántico de una oración para imponer un sentido diferente -el poético-, constituye la estrategia discursiva propia del poema para provocar un efecto de extrañamiento, de distanciamiento, a nivel del significado.

Como recurso expresivo el verso impone sus leyes, y se genera el ritmo, que es la función dominante en la construcción del poema, por ello todo lo que se repite resulta significativo. El discurso poético tiene -desde esta perspectiva- al significante como protagonista, es decir trabaja fundamentalmente sobre el ordenamiento del material fonético o gráfico.

Bien sabemos la poesía inicialmente fue oral lo que producía un ensamble con la música, pero esta relación fue perdiéndose a partir de la invención de la imprenta, la poesía escrita promovió la lectura solitaria y se modificó el estatuto de poeticidad. Las llamadas “formas fijas” (soneto, balada, romance, etc) fueron combinaciones métricas y rítmicas que poco a poco se volvieron convencionales, es decir que escribir poesía se transformó en una técnica. La emergencia de la poética visual implicó la dislocación de esas formas, cada vez más al poema se lo ve antes de leerlo.²¹

Lo que cambia es el modo de consumo y las posibilidades de construcción del significado, que se deja guiar por los cambios sociales y culturales.

20. Gerard Hopkins: verso “discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica”. Citado por Jean Cohen (1977) *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.

21. “No se trata de sustituir una por otra las operaciones de la percepción sino de una inversión de su orden que conlleva modificaciones importantes del equilibrio final. (...) Repetamos que se trata de una permutación capital de los constituyentes poéticos y no del reemplazo de un elemento por otro; la lengua es un todo cuyas dos fases (escrita – oral) son interdependientes y el significante tiene una existencia escrita y oral” (Delas y Filliolet 1973:84)

Se introduce una dimensión nueva, de carácter visual, que puede considerarse como esencial en la poesía moderna. Según Guillaume Apollinaire: “los artificios tipográficos llevados muy lejos, con una gran audacia, tienen la ventaja de hacer nacer un lirismo visual que era casi desconocido antes de nuestra época”²².

La disposición en la página genera también un efecto rítmico que produce nuevos efectos de sentido. Se trata de una permutación capital de los constituyentes poéticos y no del reemplazo de un elemento por otro, por lo que puede afirmarse que hay una mediatización de orden plástico y otra de orden musical. Esta tensión da cuenta de toda la historia del lenguaje poético que siempre mostró la voluntad de romper el continuum de la cadena hablada, desde los modelos métricos hasta su dislocación en el verso libre.

c. Dimensión enunciativa: Roman Jakobson (1978:359) relaciona los géneros literarios con las funciones del lenguaje y dice que la lírica, orientada hacia la primera persona, se corresponde con la función emotiva. Esta consideración se sitúa atendiendo al aspecto enunciativo que ha sido el fundamento de muchas y ricas consideraciones acerca del poema, y que se puede observar en las teorías que se refieren a la voz lírica, el hablante lírico, el *yo* del poema, siempre por cierto en relación con la materia lingüística que lo constituye. De este modo se habla de poema como “determinación enunciativa, más que como género en un sentido tradicional” (Agamben et al 1999:17). Problemas como la retórica y el estatuto de ficción están estrechamente entramados con el problema de la voz poética, es por ello que puede reconocerse aquí una de las caras del poema, pero no la única.

En esta dimensión el poema aparece como una entidad irreductible, negándose a la paráfrasis y aún a la traducción, asolado sin embargo por el fantasma del autor que parece controlar y proyectarse sobre los mecanismos enunciativos. Posición ésta que ha sido tenazmente combatida por muchos teóricos, pero reconocida por muchos poetas. Emile Benveniste (1997:179) realiza un cuidadoso análisis de la subjetividad en el lenguaje, atendiendo a que sólo en el lenguaje el hombre se constituye como sujeto, y esa conciencia de sí se experimenta por contraste con el tú de la alocución e implica una reciprocidad. *Yo* y *tu* son entonces términos complementarios, según una oposición ‘interior / exterior’, “es en una realidad dialéctica, que

22. Citado por Delas y Fillionet (1973:194)

engloba los dos términos y los define por relación mutua, donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad” (Benveniste 1997:181). Este dominio incluye la temporalidad, ya el discurso supone un presente cuya referencia temporal es la instancia del discurso que lo describe y el tiempo en el ‘que se está’ es el tiempo en el ‘que se habla’:

Es este el momento eternamente “presente”, pese a no referirse nunca a los mismos acontecimientos de una cronología “objetiva”, por estar determinado para cada locutor por cada una de las instancias de discurso que le tocan. El tiempo lingüístico es sui-referencial”(Benveniste 1997:183).

Si bien la lingüística y sobre todo el análisis del discurso²³ ha estudiado ampliamente el problema del enunciado, nos interesa en esta instancia revisar los planteos de Bajtin que considera al “*enunciado como unidad de la comunicación discursiva*”²⁴ (1985:262) y lo delimita a partir del cambio de los sujetos discursivos (hablantes):

Así pues, el cambio de los sujetos discursivos que enmarca al enunciado y que crea su masa firme y estrictamente determinada en relación con otros enunciados vinculados a él, es el primer rasgo constitutivo del enunciado como unidad de la comunicación discursiva que lo distingue de las unidades de la lengua. (...) [El] segundo rasgo es la conclusividad específica del enunciado. (...) Pasamos al tercer factor, que es el más importante para nosotros: las formas genéricas estables del enunciado. La voluntad discursiva del hablante se realiza ante todo en la elección de un género discursivo determinado” (Bajtin 1985:265-267)

El poema percibido como enunciado pone en juego la distribución de distancia, lugares, relaciones entre los elementos que configuran ese

23. Desde esta perspectiva Calsamiglia y Tusón afirman: “En lo que se refiere a los aspectos más concretos del estudio discursivo, es evidente que para abordarlo es necesario establecer unas unidades que permitan ordenar el análisis. La unidad básica es el *enunciado* entendido como el producto concreto y tangible de un proceso de *enunciación* realizado por un *Enunciador* y destinado a un *Enunciario* (...) el enunciado emitido no es posible entenderlo si no tenemos en cuenta el contexto en que se emite, que viene determinado por el enunciado anterior y por el escenario en que ese intercambio tiene lugar.” (1999:17).

24. En cursiva en el original.

mundo posible. Las distancias son siempre referidas al hablante –ese *yo* del que nos habla Benveniste- que a través de los deícticos resalta o difumina una presencia para limitar un espacio de significación variable y multiforme. La elección del poema como género implica asumir un conjunto de posibilidades que pueden concretarse de diversas maneras, elecciones que actualizan la virtualidad del poema²⁵, sus posibilidades generativas y que dan como resultado diversos objetos que van desde los antiguos romances a los poemas concretos o los polipoemas.

El poema, como enunciado, permite distinguir dos niveles: el nivel de lo enunciado, lo expresado, la información transmitida, y el nivel de la enunciación, es decir el proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un *yo* que apela a un *tú*. Es decir que un enunciado se puede entender también como la representación de la relación dialógica entre un yo, responsable de decir, y un tú, previsto por el enunciador. Para Filinich “el sujeto de la enunciación es una instancia lingüística, presupuesta por la lengua y presente en el discurso, en toda actualización de la lengua” (1998:40).

Al respecto nos resultan sumamente útiles las consideraciones de Jacques Fontanille cuando, refiriéndose a la enunciación, observa que es necesario

[superar] una concepción estrictamente individual y personal de la enunciación, puesto que los discursos sólo pueden contribuir al devenir del sistema si no se separa la enunciación individual y la enunciación colectiva, esto es, si se las considera como formando parte de un mismo conjunto en devenir (2001: 234).

Se trata de los movimientos que se realizan en la *praxis enunciativa*²⁶ y están relacionados con la aparición y desaparición de enunciados -ya que extrae formas de un espacio de esquematización que luego enriquece y modifica- lo que permite la actividad dialéctica de la creación /sedimentación, y aporta a la formación de la dimensión retórica de los discursos. Esta dinámica se realiza en un marco espacio-temporal en el que se pueden tener

25. Un ejemplo extremo lo encontramos en *Poemas plagiados* Esteban Peicovich: “El destino que intenta alcanzar se encuentra congestionado” Citado por Ivonne Bordelois (2005:120)

26. La praxis enunciativa se puede caracterizar como un ir y venir entre el nivel discursivo y los niveles realizables que tienen una existencia independiente de la enunciación. De este modo “concilia un proceso generativo con un proceso genético y asocia en el discurso los productos de una articulación intemporal de la significación con los de la historia” (Greimas y Fontanille 1994:76)

en cuenta sucesivos estados “según que la significación sea “emergente”, esté “en curso” o “quede terminada” (Fontanille 2001:237), configurando un campo de discurso que “se declina en tres fases: el *campo de presencia*, el *campo esquemático* y el *campo diferencial*.”

En el dominio de la cultura la presencia discursiva adquiere –según Fontanille (2001)- diferentes *modos de existencia*:

Virtual: es el sistema de las estructuras subyacentes, de una competencia formal al momento de la producción de sentido.

Actualizado: es el de las formas que advienen en el discurso.

Realizado: es el que, por la enunciación se realiza materialmente en el plano de la expresión.

Potencializado: es el movimiento inverso a la actualización, cuando una forma se ha constituido en lugar del discurso (tipo, tópico, motivo).

En el poema, estos *modos de existencia* cobran interés para observar el campo de posibilidades que lo constituye y del cual se hicieron eco los poetas en diferentes momentos.

d. Dimensión semántica: La lírica es un fenómeno cultural y estético cuyo fundamento se halla en una determinada relación con el lenguaje y con las potencialidades que éste suscita. Se trata también de una práctica histórico-cultural que se entiende mejor como tipo de discurso centrado esencialmente en torno a una determinación enunciativa, lo que la convierte en un espacio privilegiado de institución del sujeto y el sentido.

Desde finales del siglo XIX, con el simbolismo, y durante los avatares del siglo XX la poesía ha atravesado una rica diversidad: poesía pura / poesía social; mágica contra conversacional; hermética, surrealista, enfrentada a poesía coloquial, prosaica, existencialista. También se ha pasado por una poética de la subversión, del onirismo, del desencadenamiento de los sentidos y otra de la reflexión fenomenológica; de la búsqueda de lo concreto, del ser en sí y de las cosas tal como son, que si bien puede resultar proclive a la angustia y los tintes sombríos, también sería capaz, como dice Gustavo Cobo Borda, de “hacer descender a la poesía de su cielo de desabrido lirismo y llevarla a tocar tierra: índice de desempleo y lucha de clases”(1985:45).

Se trata así de un discurso con una complejidad significativa que se define en la intersección entre el silencio y la palabra, palabra que en la medida que habla de sí borra la huella de su negatividad acechante. Este espacio signi-

ficativo permite la puesta en escena de conflictos discursivos e ideológicos que atraviesan el texto y sostienen la pluralidad de lecturas. Conflictos del discurso lírico con su propia tradición, cada nuevo poema es un acuerdo y a la vez una polémica con la tradición a la que adhiere o confronta; conflicto con los discursos imperantes en la sociedad y la época que determinan la canonización o el olvido; conflictos entre los discursos que atraviesan el texto. El hablante lírico es entonces un sujeto que se construye en el entramado múltiple del texto, en la posibilidad siempre presente de ser él y ser otro, de decirse a sí mismo y de hablar por otros, de sostener una mirada y las opuestas, que se corresponde con la lógica de la construcción del poema: develar ocultando.

La literatura es el lugar donde se sitúan también ciertos poderes materiales como mantener el ejercicio de la lengua como patrimonio colectivo y de ese modo contribuir a crear identidad y sentido comunitario. “El mundo de la literatura es tal que nos inspira la confianza de que hay algunas proposiciones que no pueden ponerse en duda y nos ofrece por lo tanto, un modelo (todo lo imaginario que quieran) de verdad” (Eco 2002:15). Más allá de la libertad interpretativa las obras literarias ponen al hombre frente a un mundo constituido e inmodificable, que es una forma de ponerlo frente a su propio destino.

Pero no se trata de una cuestión sólo sentimental o afectiva o un espasmo emotivo, sino de una fruición alimentada por el efecto de comprender progresivamente un texto, es decir entender el modo de organización de las palabras para orientar un modo de interpretación. Desde la *Poética* aristotélica se planteó la necesidad de reconocer las estructuras inteligibles que permiten la construcción del sentido, sin embargo, como dice Eco (2001:252) muchas veces en la búsqueda de la unicidad se pierde la variabilidad de sus manifestaciones.

En cuanto signo de la cultura el discurso poético aparece como materialización de los enfrentamientos y las luchas de la vida social, el hablante lírico rompe unilateralmente el contrato en un desdoblamiento enunciativo que va del querer saber a la palabra negada, investida de un tú siempre elusivo. La razón libra una lucha constante contra el misterio, las lógicas sociales y las articulaciones ilógicas que construyen el mundo cotidiano.

Al respecto Lotman dice que el texto artístico entra en complejas relaciones con el contexto cultural y al mostrar capacidad para condensar información “adquiere memoria” (1996:80), se trata así de un dispositivo

intelectual que transmite información, transforma y produce mensajes. Más aún “las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico” que funciona en relación con amplios espacios del contexto o con estructuras o parcelas del mismo.

También es compleja la relación entre el sujeto empírico y el sujeto lírico, entre la autobiografía y la ficción, entre la verdad y la poesía, por un lado todo discurso referencial comporta una parte de imaginación, y a la vez toda ficción se funda en las experiencias y perspectivas del sujeto empírico. Sin embargo más que de una transparente transferencia de ámbitos se trata de un salto epistémico que sólo tiene al lenguaje para sostenerse. Dominique Comben (Agamben 1999:127 ss) recorre la génesis del concepto de sujeto lírico y afirma finalmente que éste no existe fuera del poema, sin embargo también se debe afirmar lo contrario, la ausencia del sujeto es la ausencia del poema.

1.3. El discurso poético

1.3.1. Texto / discurso / modelización

El texto artístico para Lotman (1978) no es sólo comunicación sino también *modelización*. El mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales que representan el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos.

Es por ello que, para este estudioso, la literatura se expresa en un lenguaje especial que se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario, es decir un sistema propio de signos -y de reglas de combinación de éstos- que sirve para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. En el caso del arte los signos no poseen un carácter convencional sino icónico – figurativo, que trae como consecuencia una relación condicionada entre la expresión y el contenido.

La metáfora de la “muñeca rusa” usada por Lotman (1978) permite representar el sistema de relaciones, jerárquico y complejo, que se manifiesta en el texto literario y que sustenta la posibilidad de ofrecer distintas porciones de datos en sucesivas lecturas. La consideración del texto artístico como sistema nos orienta observar su configuración como múltiples pla-

nos, resultantes de la integración de unos mismos elementos en numerosos contextos estructurales. Al parecer aquí radica una de las diferencias más profundas entre el arte y los demás sistemas modelizadores, en éstos el material “extrasistémico” se elimina, mientras que en el arte tanto éste como el sistémico son portadores de significado.

El análisis del texto artístico dará paso en los estudios lotmanianos al análisis de la cultura, a la que define como “información no hereditaria que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas” (1979:21) se trata de un sistema de signos sometidos a reglas, cuyas manifestaciones concretas son los textos de la cultura. En este sistema de sistemas que es la cultura, la literatura, junto a los mitos, ritos y artes y ciencias en general permite la transmisión de determinados modelos culturales, es por eso que se procura estudiarla en el marco de la historia del pensamiento social. Para sistematizar esta perspectiva Lotman (1996) acuña el concepto de *semiosfera*, que es entendida como el dominio en el que todo sistema signico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis.

La convergencia de la teoría del enunciado de Bajtin, junto a las consideraciones de Lotman acerca de la relación entre los textos y la cultura, permitieron el desarrollo de la teoría del discurso social. Angenot define al discurso social como “todo lo que se dice, todo lo que se escribe en un estado de sociedad dado. Todo lo que se narra y argumenta (...) o sobre todo: las reglas discursivas que organizan todo esto, sin jamás enunciarse ellas mismas”²⁷. Es un espacio móvil con lugares de interferencia o de disidencia, sobre el que volveremos enseguida. En este marco teórico la literatura es un discurso o un campo discursivo donde se produce cierto tipo de objetos y se instituyen sujetos que se relacionan según lógicas de poder o formas de dominación.

1.3.2. Discurso / Antidiscurso

Jean Marie Schaeffer (Agamben et al 1999:79) analiza los problemas de orden epistemológico que plantea la concepción de “lenguaje poético” y se inclina por considerar lo poético como un *discurso*. La primera perspectiva

27. Citado por Barei Silvia (2001): *Recorridos teóricos: Texto-discurso*. Córdoba: Epoke (pag.24)

está orientada a la construcción de un sistema apoyado en la caracterización específica de los elementos básicos del análisis en sus distintos niveles, mientras la segunda conduce a poner el acento en la actuación, es decir a tener en cuenta que los enunciados literarios si bien son materia verbal ocurren en un *escenario* y a la vez contribuyen a crear ese escenario. Se podría decir entonces, siguiendo a Barthes que es posible quedarse sólo en los atributos o ir más allá y ocuparse de las funciones²⁸.

Sin embargo la consideración de un discurso poético también está señalada por reglas y pautas para reconocer la presencia de un enunciado -entendido como el producto concreto y tangible de un proceso de enunciación- a partir del cual se constituyen los textos, caracterizables como acontecimientos o eventos comunicativos que ocurren en el transcurso de un devenir espacio-temporal. Si pensamos desde aquí la constitución del poema podemos considerarlo como un acontecimiento verbal previsible, dentro de ciertos parámetros, pero no es así sino que en la pluralidad de sus posibilidades de realización está el germen de una constante transgresión que lo constituye como antidiscurso.

Al respecto dice Karlheinz Stierle (Agamben et al 1999:216) que cada discurso es a la vez no discurso, pero en la lírica se agrava esta tensión discurso / no discurso hasta desbaratar por completo los límites de tolerancia del discurso. Esto no significa abandonarse a la arbitrariedad confusa de las posibilidades combinatorias, o a una mera negación del discurso, sino remitir la lírica a un esquema discursivo que sobrepasa o subvierte de manera específica y marcada, es decir que todos los esquemas discursivos elementales son al mismo tiempo posibles esquemas de referencia para la transgresión lírica. Así, sobre la posibilidad de ser de la lírica incide desde el principio la circunstancia de que no se trata de un género propio, sino de transgredir un esquema genérico, esto es, un esquema de discurso.

Parafraseando a Kristeva (1985) podríamos decir que la producción poética es una *travesía*, en cuanto movimiento que parte de un reconocimiento de las pautas genéricas institucionalizadas para romperlas, cuestionarlas, es la lucha contra la estabilización y el desgaste. El poema se sitúa en

28. "Con la excusa del *underground* se representa siempre a la droga 'en sí', sus efectos, sus malas consecuencias, sus éxtasis, su estilo, en resumen, sus 'atributos' no sus funciones: ¿es que permite la droga leer de una manera crítica alguna configuración presuntamente 'natural' de las relaciones humanas? ¿Dónde hay una sacudida de la lectura?" (Barthes 1994:261-262).

el movimiento hacia, no está en un sitio ni en el otro, sino en el tránsito y hasta podríamos decir en la trans-figuración de uno a lo otro. Sin duda este tipo de objeto se presenta en confrontación con los procesos unificantes que la sociedad espera, y de ahí proviene su marginación o sacralización. El ritmo poético, los silencios, las difracciones, ponen en escena lo no representable, el goce, el desgaste y la crisis que impugnan las identidades constituidas y propician la desmitificación²⁹.

Esta particular construcción discursiva puede explorarse en relación con tres aspectos: el fenómeno general de la desautomatización, las posibilidades del tópico de la absolutización de la experiencia con el lenguaje, y el modo como se percibe la autocomunicación, en tanto se trata de textos que plantean una especial relación yo-tú-él.

a. La desautomatización se instaure como procedimiento que permite insertar lo individual en confrontación con el carácter colectivo y socializado del lenguaje, rompiendo las relaciones estatuidas y convencionalizadas. Se impone entonces en el lenguaje un movimiento de torsión, una metamorfosis desde las prácticas significantes colectivizadas hacia las pulsiones que resultan imposibles de socializar y en ese movimiento se constituye el poema. Kristeva afirma que a esta contradicción se agrega la del “proceso de significancia que hace de todo agente de la estructura un elemento de mutación potencial” (1985:21).

b. Con la absolutización del lenguaje se pone en juego el monologismo al que aspira toda la poesía, proponerse a sí misma como lenguaje singular y único. Al respecto Bajtin (1985) considera que detrás de cada enunciado está el sistema de la lengua, todo lo repetido y reproducido -la sintaxis, el léxico, la fonética- pero al mismo tiempo está también lo particular y único, aquello irrepetible para lo que fue dicho o escrito. Mientras el primero es material y medio, el segundo sale fuera de la esfera lingüística y, más aún, si se trata de un texto “verdaderamente creativo”, se constituye como acontecimiento irrepetible. La palabra poética tiene lugar en un escenario dominado por “lo dado”, donde “lo creado” no es algo distinto, o que pueda aislarse sino algo que se va constituyendo en la trama del enunciado poético.

29. “Se comprende entonces que en el lenguaje poético, y por extensión en las artes, se efectúa al máximo la complejidad del proceso de significancia, porque no sólo alcanza los contenidos, las ideologías y las estructuras narrativas, sino que llega al sistema de la lengua (por medio de los ritmos y las aliteraciones, por ejemplo, en la poesía clásica; por las modificaciones fónicas, lexicales y sintácticas en los textos modernos) (Kristeva 1985:20).

c. Pozuelos Yvancos, siguiendo a Lotman, afirma que en la lírica puede registrarse también un especial estatuto comunicativo de carácter inmanente que se caracteriza por la “subordinación de los deícticos personales, espaciales y personales a la propia frase que da lugar a la enunciación por parte del llamado *yo lírico*”, esta afirmación distancia a la lírica de los otros géneros literarios demandantes de mayores remisiones referenciales. Al desasirse del “mundo real” las referencias de los deícticos se resuelven en el interior del poema.

1.3.3. Los bordes del discurso

¿Qué ocurre donde acaba el poema? ¿acaba el poema? ¿cuál es el límite, la piel que lo contiene? Su carácter metamórfico lo liga a un pasado y a una posibilidad, su configuración como travesía sugiere un movimiento, una dinámica que articula la semanticidad con esos goznes que la figura y el sonido le imprimen. Refugio de lo primigenio, lo rechazado, lo reprimido está también ligado al cuerpo que lo ha gestado, a la mano que lo ha escrito, a la boca que lo expulsa y con ese cuerpo entra también en una época y a una historia.

Es decir el poema no sólo instala una especificidad, sino también un espacio de interacción significativa, pero también material, deviene cuerpo entre los otros cuerpos del mundo. Las instancias de tránsito que así se generan lo instalan en la red diacrónica de los textos, pero también en un sistema de relaciones de intersecciones y solapamientos con otros textos de la cultura y, en un nivel profundo con las lecturas posibles e imposibles para cada lugar histórico, es decir la sensibilidad, la percepción del lenguaje, la precariedad de los soportes, de los saberes, de los imaginarios.

“La literatura es indudablemente, el espacio discursivo que con mayor frecuencia y con mayor detalle nos muestra ese inextinguible deseo en la tópica del espejo” (Dorra 2005:34), el poema al recortarse en la página sugiere ese cuerpo que es atravesado por la mirada del lector que busca la materialidad pero se pierde en la transparencia; el movimiento de la mirada vuelve una y otra vez para tratar de aprehenderlo y ese cuerpo ahí inmóvil y pasivo se resiste, se mueve y huye de esa búsqueda del sentido. Pero a la vez religa, alimentado por la pluralidad del mundo, y configura sentidos entramados con la(s) mirada(s) del lector.

2. El problema de la metáfora

Empezábamos a entender que la lectura no era una merienda campestre en la que se cogían casi al azar, ahora aquí, ahora allá, botones de oro o majuelos de la poesía, anidada entre el estiércol de las cuñas estructurales, sino que se enfrentaba el texto como algo entero, animado de vida en distintos niveles.

Umberto Eco

2.1. Panorama teórico

La perspectiva de Lotman, sobre todo su particular sistematización de las relaciones que se plantean en el texto literario, permite situar el estudio de la metáfora en el poema en la convergencia de esa pluralidad de enlaces. A la vez lleva a las preguntas acerca del papel que cumple esta figura en la constitución del sentido poético, la magnitud de entropía que alcanza, y las características de los procesos de transcodificación que genera.

Si revisamos la construcción del problema de la metáfora en una perspectiva histórica, podemos considerar primero el enfoque retórico. El tema de la metáfora fue planteado por Aristóteles en la *Retórica* y estuvo ligado a los usos de la palabra pública tomando en cuenta *la peligrosa potencia de las palabras, cuando estas disponen de las cosas y de los hombres en su ausencia*. En el campo de lo poético, la metáfora fue definida como una operación de transferencia de sentido, cuyo objetivo era componer una representación de las acciones humanas. De este modo, en los estudios aristotélicos se planteaban cuestiones germinales, que luego distintas investigaciones desarrollarían a través del tiempo: la metáfora como desvío, la metáfora como préstamo, la metáfora como sustitución, la metáfora como semejanza. La tropología instaló a la metáfora como un sentido impropio y Fontanier enfatizó su origen forzado, marcado por la carencia, la pobreza del lenguaje frente a la multiplicidad de las ideas.

Lingüistas, psicólogos, filósofos han planteado la cuestión de la metáfora: desde el sentido de ornamento del lenguaje poético hasta los estudios que la consideran como una incrustación en el lenguaje en su totalidad. Entender la metáfora se plantea entonces como el desafío de entender

el proceso comunicativo en todos sus aspectos (M.Dueñas 1993:10). Los aportes de Benveniste propiciaron discutir el lugar de la metáfora entre la palabra y la frase y condujeron a plantear un problema clave, el sentido metafórico ¿deviene de la semejanza que instituye la sustitución o se construye en el enunciado?

La teoría de la focalización de Max Black aportó puntos básicos para el estudio de este tema. Para Black lo que constituye la metáfora es un enunciado entero (marco) pero la atención se centra sobre una palabra particular (foco) cuya presencia sea capaz de justificar a ese enunciado como metafórico, de ahí que es insustituible, no puede ser traducida ni reducida a una paráfrasis. (Black 1966). En su obra *Modelos y metáforas* este filósofo rechaza los enfoques sustitutivos³⁰ y comparativos³¹, por considerar que la afirmación metafórica posee “una capacidad y un rendimiento propios y peculiares” (Black 1966:47) y propone un enfoque *interactivo* que permita un nuevo tipo de análisis. Adhiriendo a Ivor Richards, entiende que la conexión entre dos ideas en la metáfora es una interacción simultánea y su efecto es resultado de la evocación presta y espontánea de ambas.

Mientras que a nivel cognoscitivo –según Black- las metáforas de sustitución y de comparación pueden reemplazarse por traducciones literales (“sin más que sacrificar el ingenio, el encanto o la vivacidad”) en el caso de las de interacción esto no es posible ya que su modo de funcionar requiere que el lector utilice un sistema de implicaciones que desde un asunto subsidiario lleve a comprender un asunto principal.

Un aporte singular de Black es la consideración de metáforas *principales* y *subordinadas*, ya que orienta a considerar los *tópicos acompañantes* como desplazamientos metafóricos en una relación solidaria que podría llevar a considerar todo el texto como *marco* del *foco* metafórico.

30. “De acuerdo con el enfoque sustitutivo, el foco de la metáfora –la palabra o expresión que se use de modo señaladamente metafórico dentro del marco literal- vale para la comunicación de un significado que podría haberse expresado de modo literal: el autor sustituye L por M y la tarea del lector consiste en invertir la sustitución, sirviéndose del significado literal de M como indicio del también literal de L. Comprender una metáfora sería como descifrar un código o desenmarañar un acertijo.”(Black 1966:43)

31. “De este modo se mira la metáfora como símil condensado o elíptico; y puede observarse que el ‘enfoque comparativo’ es un caso particular del ‘enfoque sustitutivo’, ya que sostiene que el enunciado metafórico podría sustituirse por una *comparación* literal equivalente.” (Black 1966:46)

Por su parte Roman Jakobson (1978), desde una perspectiva lingüística, ha seguido la distinción saussureana entre funcionamientos sintagmáticos y paradigmáticos para diferenciar procesos metafóricos y procesos metonímicos, su perspectiva se nutre además de un acercamiento entre la semántica y la psicología. La semejanza, para Jakobson enlaza los símbolos de un metalenguaje con los símbolos en el lenguaje objeto; enlaza un término metafórico con el término al cual sustituye.

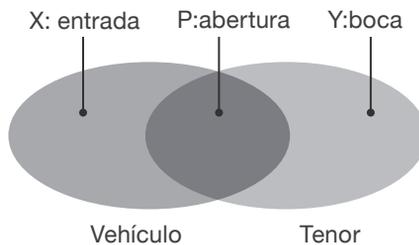
Sin duda, uno de los estudios más abarcativos acerca de este tema es *La metáfora viva* (1977) de Paul Ricoeur, donde el autor establece un diálogo con las distintas teorías que abordan la cuestión de la metáfora y reflexiona sobre ellas, sus aportes y sus contradicciones, de ese modo fundamenta su propia teoría metafórica. Para Ricoeur el análisis de la metáfora debe registrar la identidad plural de la palabra, la textura abierta: “La palabra preserva el capital semántico constituido por los valores contextuales sedimentados en su área semántica; lo que aporta a la frase es un potencial de sentido, este potencial no es uniforme; hay una identidad de la palabra” (Ricoeur 1977:198)

Por ello rechaza los modelos lexicológicos y los considera estrechos para dar cuenta de la dimensión social del lenguaje y a la vez afirma que la aparición de objetos naturales o culturales nuevos, el reforzamiento o levantamiento de los tabúes lingüísticos, la dominación política o cultural de una clase social o de un medio cultural hacen que el lenguaje esté a merced de las fuerzas sociales. Una palabra tomada aisladamente tiene sólo una significación potencial, hecha de la suma de sus sentidos parciales, definidos ellos mismos por los tipos de contextos en que puede figurar; sólo en una frase dada, en una instancia del discurso tienen una significación actual. Es decir que el contexto tiene una gran relevancia, en tanto las definiciones contextuales son una fase de la definición semántica. Las reflexiones basadas en las relaciones paradigmáticas, principalmente las flexiones, las derivaciones, etc, conciernen al sistema de signos, son de orden semiótico y vale para ellas la ley de la binaridad, en cambio el sintagma es el nombre mismo de la forma específica en la cual se realiza el sentido de la frase y es de orden semántico (Ricoeur 1977).

Para Ricoeur el análisis de Jakobson no toma en cuenta que la palabra es una entidad plural, una textura abierta, es por eso que en el juego de la palabra y la frase la iniciativa del sentido, si se puede decir así, pasa del

lado de la frase. En el caso de la metáfora ninguna de las acepciones ya codificadas³² conviene; es necesario entonces, retener todas las acepciones admitidas más una, aquella que salvará el sentido del enunciado entero. La metáfora no difiere de la metonimia porque la asociación se hace aquí por semejanza en lugar de hacerse por contigüidad, difiere por el hecho de que se juega en dos registros, el de la predicación y el de la denominación (Ricoeur 1977:201).

Sin duda la metáfora nos pone frente a un fenómeno de desplazamiento semántico, Marchese y Forradellas (1998:256) reconocen que el mecanismo de ese desplazamiento se produce través de un término intermedio con propiedades inherentes, comunes a los dos términos que hacen de punto de partida y de llegada de la metáfora, y citan el ejemplo de *la boca de la cueva* cuyo desplazamiento puede representarse:



Estos autores registran los aspectos morfológicos de la metáfora desarrollados por A. Henry en su libro *Metonimie y Métaphore* (1971) quien adhiere a la hipótesis del solapamiento de campos semánticos que sostiene la sustitución de los términos, y agrega una consideración particular en lo atinente a la clasificación de las metáforas según el número de términos expresos que puede variar de uno a cuatro

Desde la perspectiva cognitiva se destaca el aporte de George Lakoff y Mark Johnson (1998) cuando estudian las metáforas de la vida cotidiana y sostienen que “nuestro sistema conceptual ordinario es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson 1998:39) esas construcciones

32. “Para definir las diversas acepciones de una misma palabra, sea usuales, sea insólitas, es necesario recurrir a su empleo contextual; las diversas acepciones de una palabra no son entonces más que las variantes contextuales que uno puede clasificar según las familias de ocurrencia” (Ricoeur, 1977:190).

rigen las relaciones del sujeto con el mundo y con las otras personas, es decir que para estos autores la metáfora³³ no es sólo una cuestión de lenguaje sino un modo de estructurar el pensamiento humano. A partir de allí surge la pregunta sobre la existencia de términos comprensibles en sí mismos, es decir que no estén estructurados metafóricamente y consideran como tales a los referidos al espacio en relación con el cuerpo (arriba / abajo; atrás / adelante), pero afirman que aún en esos casos entra en juego una serie de suposiciones culturales que permiten realizar tales conceptualizaciones. “Nuestro sistema conceptual es el resultado del tipo de seres que somos y la manera que interaccionamos con nuestros ambientes físico y cultural” (Lakoff y Johnson 1998:160)

La dificultad principal que ofrecen las teorías de la metáfora es la presencia del fantasma del lenguaje literal “el cual representa la regularidad y el orden frente a la anarquía metafórica” (Vega 1998 s/p). Estos estudios orientan la afirmación que el significado de una metáfora es irreductible y cognitivo, y que una metáfora más que un tipo de lenguaje es un tipo de conocimiento. Esto es posible porque la metáfora más que afirmar una similitud preexistente, la crea, y es aquí donde radica su carácter cognitivo.

Silvia Barei, observa que las metáforas son un “modo estructurador del pensamiento” (2005:25) y propone la noción de “orden metafórico” para situar el plano relacional en que operan las metáforas y que, como ya observamos- permiten la articulación de lo cognitivo y lo creativo. Para Barei la actividad metafórica coloca un elemento dado ‘en otro lugar’, este desplazamiento complejiza la construcción semántica del texto; el paso ‘de un lugar a otro’ altera la percepción de los contextos “lo que hace que lo idéntico sea múltiple y lo supuestamente autónomo devenga en heterónimo” (Barei 2005:35):

2.2. La relación texto / discurso / metáfora

Entendemos con Bajtin que el texto es el punto de partida para la reflexión, lo que significa entender la noción de texto como un conjunto coherente de

33. Lakoff y Johnson distinguen metáforas: a. estructurales: cuando un concepto está estructurado en términos de otro (el tiempo es dinero); b. orientacionales: dan a un concepto una orientación espacial (Me levantó el ánimo); c. ontológicas: refieren el tipo de fines a los que sirven (la mente es una máquina).

signos –en nuestro caso predominantemente, de carácter verbal pero no podemos dejar de lado los signos iconográficos y auditivos- que juegan en la construcción significativa del poema. Como afirma Bajtin no pueden existir textos puros, esto es, en los que funcione un solo tipo de signos, aún cuando la lengua aporta al texto “todo lo repetido y reproducido, todo lo repetible y reproducible, todo lo que existe fuera de un texto dado” (1985:296).

La textualidad, entonces, no queda representada como una mismidad, como una inmanencia, sino que su mismo carácter sígnico la engarza con los textos anteriores y traza una dimensión de posibilidades con los textos por venir. Los límites del texto son lábiles, permeables y tanto proyectan fuera de sí como reciben información imprescindible para ser interpretados. Estos vínculos, que para Bajtin pueden ser dialógicos o dialécticos, permiten entramar una cadena histórica de comunicación en la que se implican no sólo los textos sino también los sujetos que participan en las sucesivas instancias de producción y recepción. “El texto no es una cosa, por lo tanto la otra conciencia, la del que lo recibe no puede ser eliminada ni neutralizada” (1985:298) y podríamos ampliar con Eco que “entre la historia misteriosa de la producción de un texto y la deriva incontrolable de sus interpretaciones futuras, el texto *en cuanto texto* representa aún una presencia confortable un paradigma al que atenernos” (1992:141).

Desde una interpretación semiótica, el texto es “un artificio cuya finalidad es la construcción de su propio lector modelo” (Eco 1992:41). Esta representación como artificio –como artefacto dirían los formalistas- acentúa el carácter de fabricación del texto que articula un conjunto complejo de elementos pero orientados a un fin que sostiene su solidaridad significativa. Para Eco la metáfora es un fenómeno contextual –entendido como la parte del texto que acompaña a la metáfora- comprensible “partiendo del principio de que existe un *grado cero* del lenguaje respecto del cual incluso la catacrexis más socorrida resulta felizmente anómala” (1992:160)³⁴.

Al situar el problema de la metáfora entre los procesos de generación e interpretación, el autor italiano configura el problema ubicándolo en

34. “Beardsley (1958), Hesse (1966), Levin (1977), Searle (1980) y otros se basan en la presunción de que se puede identificar un significado literal cuando sugieren que para interpretar metafóricamente un enunciado el destinatario debe reconocer su absurdidad: si se lo entendiera en sentido literal, tendríamos un caso de anomalía semántica (*la rosa se desvanece*), una autocontradicción (*la bestia humana*) o una violación de la norma pragmática de la cualidad y por tanto una asección falsa (*este hombre es un animal*)” (Eco 1992:161)

una primera tensión que se complejiza con un segundo nivel tensional al afirmar que “la metáfora no instituye una relación de similitud entre los referentes, sino de identidad sémica entre los contenidos de las expresiones, y sólo indirectamente puede concernir a la manera en que consideramos los referentes” (1992:163).

Esta consideración deja de lado también la hipótesis de la metáfora como sustitución, ya que en este modelo analítico puede verse que aparece otro contenido. Podría representarse como



Además puede agregarse aquí otra observación interesante que proviene de los estudios de Eco, y es que la posibilidad de asociar *A* y *B* resulta de probabilidades que se generan en el ámbito de la cultura y que ponen en relación las propiedades periféricas de dos sememas, privilegiando un rasgo que resulta significativo en un contexto particular.

Cuando ocurre una metáfora los términos asociados activan sólo algunos rasgos, mientras que otros son “narcotizados”³⁵. Los rasgos activados proyectan su contenido en un mundo posible de tal modo que interpretar una metáfora es imaginar mundos en los que éstas (*C*) pueden ocurrir y son legítimas en la medida que el contexto general del enunciado así lo permita.

Comprender una metáfora es el resultado de un trabajo que –según Eco (1992)- está relacionado con la totalidad del texto y correlativamente con las conjeturas referidas a los tópicos discursivos y a las isotopías. Estas referencias a su vez pueden ampliarse a la intertextualidad que ubica las metáforas en redes significativas que exceden el texto pero a la vez vuelven sobre él para aportar a su pluralidad.

Cabe considerar también la relación entre metáfora e isotopía que fue planteada por Rastier en “Sistemática de las isotopías” (Greimas et al 1976) donde reconoce las isotopías de contenido (horizontales o semémicas) y las de expresión (verticales o metafóricas) pero reduce sus efectos a la frecuencia sémica que presentan. La expansión textual que propugna la lectura isotópica permite advertir por un lado la importancia de las redes de significación que establecen las metáforas en un texto, pero también la impronta de las condiciones de producción y de recepción de

35. Hay en esta consideración cuestiones semejantes a las consideradas por Black.

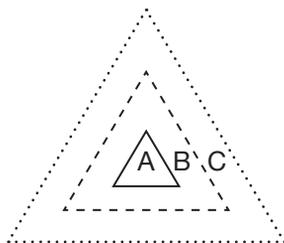
esos textos, cuyas huellas se registran en distintos niveles y elementos constructivos, y orientan los diferentes modos de leer.

La polifonía bajtiniana, la noción de texto plural de Barthes y la de obra abierta de Eco, a pesar de sus significativas diferencias concuerdan en el hecho de que el texto no puede ser considerado una unidad, ni leído como entidad cerrada, vuelta sobre sí misma. La metáfora, entonces en cuanto formación relacional constitutiva del texto poético se imbuje de las mismas posibilidades expansivas (y explosivas, señaladas por Barthes) que el texto en el que se generan (y que a la vez generan).

Ahora bien el texto supone el enunciado, dimensión que administra y distribuye la materia verbal. La noción de enunciado instituye la posibilidad de coexistencia de diversas voces en el texto, voces que provienen / constituyen la trama social. El texto, en cuanto totalidad verbal que oscila entre lo dado y lo nuevo, representa un sistema de relaciones discursivas de carácter complejo. Sin embargo cabe preguntarse ¿cómo son las relaciones entre los discursos? Al respecto postulamos que los discursos establecen relaciones que no son de carácter sumativo o de simple coexistencia, sino que se trata de lo que –en términos matemáticos– podríamos llamar multiplicación ya que cada nuevo discurso actúa como factor de incremento exponencial de la magnitud de los discursos que le preceden. Si bien esta interpretación puede tener un sesgo de anacronismo estructuralista, puede servir como clara analogía de los efectos que la interdiscursividad produce para la construcción significativa del texto.

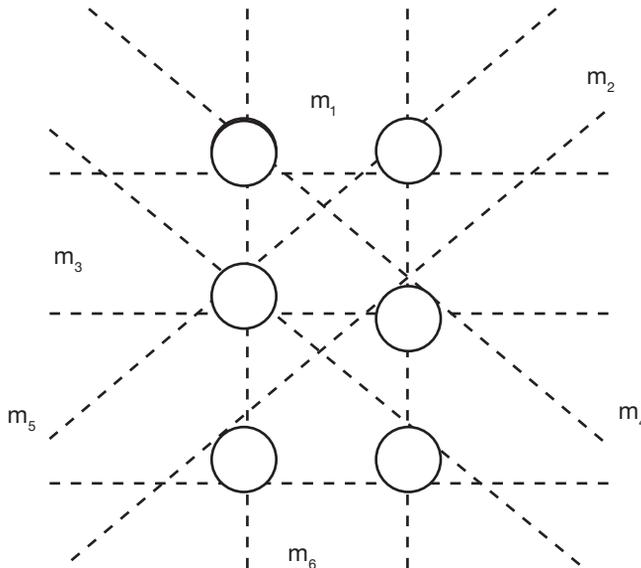
2.3. Poema y metáfora

El primer acercamiento nos permite entender el poema como espacio que actualiza tres dimensiones que se pueden representar:



Donde A representa la dimensión textual, B la dimensión discursiva y C la dimensión funcional, entendiendo esto en el sentido matemático –como lo considera Hjemlev³⁶– de poner en relación dos variables. Esta construcción permite incluir fenómenos como la intertextualidad y situar las consideraciones del poema como anti-discurso.

Si avanzamos un poco más podemos representar al poema como una compleja red metafórica, donde la producción significativa resulta de: **1.** un sistema de relaciones sintagmáticas que excede la dimensión frástica en la medida que convoca en su construcción elementos léxicos que provienen de distintos ámbitos del conocimiento. A la vez se insertan en **2.** cierto orden paradigmático en función del cual pueden registrarse dos tipos de situaciones: a. la presencia de metáforas que rigen la configuración semántica del poema y se establecen como núcleos significativos, y b. la coexistencia de metáforas que establecen relaciones de complementariedad. Pero también podríamos hablar de **3.** un orden oblicuo, donde las relaciones semánticas se anudan en elementos léxicos dispersos y alejados entre sí en la cartografía del texto.



36 “El procedimiento deductivo implica la división del texto en partes, las cuales entran en relación de dependencia mutua y con el todo, relaciones que dan existencia científica al todo y sus partes. De modo que una totalidad – una estructura- consiste sólo en una red de relaciones y no en los elementos y su sustancia. Éstos no son más que puntos de intersección de dependencias o funciones” (en “Glosemática” Kovacci 1971:75)

En esta trama metafórica se inscribe la dimensión discursiva del texto constituida por un conjunto de temas y figuras que materializan una visión del mundo. En este sentido siguiendo a Lotman podemos decir que la construcción poética crea un mundo especial de afinidades, de analogías, de contraposiciones y oposiciones semánticas que no coincide con el canevas semántico de la lengua natural, que entra en conflicto con éste y lucha, **esa lucha crea el efecto artístico**. La victoria de una u otra, la inmutabilidad de los significados existentes en el sistema antes de la aparición de un texto dado y su completa distribución son contraindicados en el arte.

Las prohibiciones, sobre cuyo fondo funciona el texto, constituyen, en el sentido amplio de la palabra, todo el sistema de construcción de la obra de arte. Por ello un resultado importante de la existencia de una organización poética del texto es la aparición de series semánticas de identidades y de contraposiciones nuevas que hasta entonces no existían. Estas series de sinónimos y de antónimos ocasionalmente poéticos se perciben en su relación con los campos semánticos activos en los sistemas de comunicación exteriores respecto al texto y que provienen de la lengua natural y de las formaciones discursivas propias y habituales, como de aquellas que proceden de las concepciones estéticas imperantes.

Las llamadas “metáforas de uso”, ya incrustadas en el discurso cotidiano son una de las manifestaciones de esas configuraciones sociales asimiladas por cada hablante a lo largo de su educación. En el poema en cambio las metáforas, al formar parte del cuerpo textual, movilizan un amplio espacio de posibilidades semánticas que permiten discutir y aún quebrar esas configuraciones discursivas consolidadas:

Se um discurso cita outro discurso, ele nao é um sistema fechado em si mesmo, mas é um lugar de trocas enunciativas, em que a história pode inscrever-se, uma vez que um espaço de reprodução conflitual e heterôgeneo ou um espaço de reprodução. Um discurso pode aceitar, implícita ou explícitamente, outro discurso, pode rejeitá-lo, pode repeti-lo num tono irônico ou reverente. Por isso é que o discurso é o espaço da reprodução, do conflito ou da heterogeneidade. as relações interdiscursivas podem, assim, ser contratuais ou polêmicas (Fiorin 1997:45)

Desde el punto de vista lingüístico el poema puede apelar a todos los registros, puede moverse en una dinámica temporal de carácter sincrónico, diacrónico o anacrónico, puede acudir a diferentes tiempos verbales, puede crear categorías léxicas o gramaticales y además establecer los parámetros de su propia verosimilitud, es decir tiene libertad de expresión, extensión, tono, métrica, rima y acentos; puede continuar con las pautas canónicas o transgredirlas (Barei 2005). Es decir nos encontramos ante un juego de múltiples posibilidades, un palimpsesto³⁷ diría Genette, una rayuela³⁸ diría Cortázar.

Las consideraciones de Genette sitúan el objeto de la poética no en el texto singular sino en el architexto, que es el “conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc- del que depende cada texto singular” (Genette 1989:9). Se trata de un tipo de trascendencia textual que articula “una relación completamente muda” (ibídem 13) una elusión que subraya la libertad del texto y que paradójicamente angustia al lector. La mudez, el silencio del poema respecto de sí mismo hace que el horizonte de expectativas del lector se desplace constantemente.

La preocupación teórica de Genette, que constantemente discute sus propias afirmaciones e incluso sitúa la precariedad colocándole fecha a las aseveraciones para insistir en que son provisorias, contrasta con el modo como plantea Cortázar sus preocupaciones, sin embargo los une el asedio de un objeto siempre en fuga. La metáfora de la rayuela que le sirve a Cortázar

37. Definición: Se llama palimpsesto (voz griega que significa borrado nuevamente) al manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe. Esta práctica de economía es muy antigua pero fue muy frecuente en el siglo VII por las dificultades que ofrecía el comercio del papiro egipcio y se repitió en los cinco siglos siguientes por la escasez del pergamino, en vista de la gran demanda de comercio, y la falta de papel, artículo que apenas se conocía. Se logra restaurar la escritura antigua de los palimpsestos con técnicas especiales siendo comunes en la antigüedad la aplicación de tintura de agallas mediante un pincel o la llamada tintura de Giobert de sulfidrato de amoníaco.

38. Definición: La rayuela es un juego típico infantil llamado también luce en Chile, golosa o tångara en Colombia, avión en Bolivia, México y Perú; en este último también se le llama mundo.

En el suelo se dibuja una plataforma con diversas categorías. La partida comienza cuando el primer jugador tira un tejo en la primera división trazada en el suelo. Luego, debe saltar en un pie hacia dicha categoría, recoger el tejo siempre en un pie y volver hacia la partida. Si lo consigue, intentará con la segunda categoría; si no, cederá su turno.

como sentido estructurante de su novela *Rayuela* (1963), se representa no sólo en la articulación de los capítulos sino también en las representaciones³⁹, en los vagabundeos topográficos e intelectuales de Oliveira, en la percepción de la Maga, de los deseos y de la vida⁴⁰.

El poema, como la rayuela, instala el juego, despliega las posibilidades, ofrece un campo de selección, de asociaciones, de cruces y cada trayecto sume a los otros en la borradura del palimpsesto. La Tierra y el Cielo se ofrecen como los amplios límites que tiene el jugador para inscribir su juego, pero a la vez los números y cuadros son mojonos que representan –como las metáforas- otros dominios plurales y expansivos. Trayectos hábiles y ordenados o caóticos y azarosos construyen el sentido poético en un juego también universal.

Para Kristeva (1994) la metáfora pone en relación el límite y la pérdida del sujeto con lo visible en el discurso, pero lo que aparece tiene la carga de lo preverbal, de lo irrepresentable que debe descifrarse según las articulaciones más precisas del discurso. Esta consideración tensa la superficie del texto poético por la dificultad interpretativa que impone ya que no sólo atañe a la imagen figurativa que se construye sino también a los aspectos sensoriales que convoca, el ritmo, la sonoridad del significante, la semántica de las transformaciones. En el caso de Baudelaire, Kristeva observa el goce sensual que lleva el sentido a un infinito de enigmas.

[son indicios que] Se encuentran repartidos en los diversos registros perceptivos (oído, vista, olfato, gusto, tacto). Unos le prestan a otros el gozo para hacer existir la expresión y/o la sensación propia. Pero ese intercambio es una contaminación y una condensación. La sinestesia es una metáfora en una lengua en desestabilización, una lengua que aún no es, que ya no es más (Kristeva 1994:58)

39. “Es Rayuela un intento de abrir los ojos a la realidad auténtica, a aquella que existe al margen del mundo creado por la cultura y la historia humanas. La Maga la conoce, sin saberlo. Pero ese conocimiento inconsciente no sirve para Oliveira: sólo el que ha encontrado comprende el valor de lo que ahora posee. Es como en la rayuela. Hay que partir de la tierra para, después de mucha pericia, llegar al cielo y, ya allí, emprender el retorno” (Osorio Olga en *Espéculo* n° 21)

40. “El 8 jugaba casi toda la tarde a la rayuela, era imbatible, el 4 y la 19 hubieran querido arrebatarle el Cielo pero era inútil, el pie del 8 era un arma de precisión, un tiro por cuadro, el tejo se situaba siempre en la posición más favorable, era extraordinario” (Cortázar 1975:364)

En este estudio -“De la identificación: Freud, Baudelaire, Stendhal”- Kristeva describe a la metáfora como “levitación”, movimiento hacia otro que se convierte en estado de escritura, y ésta no es más que es una nueva posibilidad de indefinición. Lo innombrable, lo sobreentendido, lo indecible aparece alojado en el espacio de interpretación de la metáfora; se trata de un lugar que se nutre de obstáculos donde la mirada resbala y hace imposible la explicación y la paráfrasis. Nos ubicamos entonces en la dimensión funcional del poema, desde donde volvemos una y otra a vez a la dimensión textual en un movimiento circular que no cesa.

2.4 Estética, Ideología, Metáfora

2.4.1. Estética y metáfora

La poesía ha sido y es aún la maestra más universal y suprema del género humano.

Georg W. F. Hegel

Un referente ineludible para comenzar a hablar de estética es Hegel, para este autor el arte revela lo bello y la fuerza cambiante de la vida, es la elevación del hombre a su condición espiritual y, refiriéndose al arte clásico, considera que marca el equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, donde se destaca el espíritu sobre lo sensible. En el arte se manifiesta la lucha entre contenido y forma que pugnan por alcanzar una conciliación armónica, pero cada una de las artes ocupa una posición diferenciada en el universo estético. La escultura manifiesta la belleza de la forma, la pintura expresa la interioridad a través del trazo y el color, la música encuentra su exteriorización simbólica en los sonidos, la poesía es el arte de la totalidad y aglutina los dos extremos: las artes visuales y la música.

Para Hegel los distintos rasgos que constituyen la poesía aparecen simultáneamente, como una representación de lo múltiple, y le reconoce “la posibilidad de representar un tema en su íntegra profundidad interna y en la amplitud de su desarrollo temporal” (Hegel 1985:28) se trata de una yuxtaposición entre lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, lo pictórico y lo musical, lo visual y lo auditivo.

Sin embargo precisa que la poesía debe confiar sus configuraciones a la palabra, depende del elemento verbal que debe ser tratado poéticamente, y en este sentido distingue lo poético de lo prosaico, tanto en la selección lexical como en la posición y en el sonido de las palabras. Lo poético es lo bello en el arte verbal y tiene como auténtico tema los intereses espirituales, más allá de que se refiera a cuestiones materiales, y su tarea principal es llevar a la conciencia los poderes de la vida espiritual. Cabe recordar que *estética* etimológicamente deviene del griego, *aísthesis*, que significa una ‘acción genérica de sentir; aquello que está vinculado a los sentidos, a las sensaciones’, como disciplina se preocupa del estudio de lo bello y la posibilidad de crear objetos estéticos, un signo, una obra de arte. Desde esta perspectiva la obra de arte es la manifestación sensible de las ideas -de la inteligencia humana- que abre posibilidades de reflexión respecto de sí misma y sus características.

Cuando se detiene en la obra de arte lírica, Hegel explica que si bien expresa lo más íntimo de la subjetividad es también una reflexión vuelta hacia lo universal, susceptible de matices que manifiestan “el eco de lo externo en el ánimo” (1978:212). También pertenecen a la lírica las digresiones, los giros sorprendentes, las combinaciones ingeniosas y las transiciones repentinas; todo esto en una particular configuración del movimiento temporal y rítmico, donde nuestro autor sitúa los mayores logros de la poesía lírica. El tratamiento poético de la lengua requiere del poeta un arduo trabajo, por cuanto no hay técnica capaz de resolver esta cuestión y debe “exponer a la luz de la conciencia lo que yace escondido en ella” (1978:67) es decir representarlo de un modo distinto a como lo hace la religión o la ciencia y para ello se recurre a la *expresión poética* que reside en la manera cómo se realiza la representación, es decir en el carácter figurativo que toma el lenguaje⁴¹. Aquí cumple un papel fundamental la metáfora, “el sentimiento se torna el centro, ilumina su rico ámbito, lo atrae hacia sí, lo utiliza espiritual e ingeniosamente, lo vivifica y se complace en este vaivén en su manifestación, en esta experiencia y efusión de sí” (1985:75).

41. “Si decimos por ejemplo ‘el sol’ o ‘en la mañana’ nos resulta evidente lo que intentamos expresar, mas no poseemos delante la intuición misma del sol y de la mañana. Si en cambio el poeta dice ‘Cuando la resplandeciente Eos se eleva con sus rosados dedos’, se manifiesta por supuesto la misma cosa; sin embargo la expresión poética nos da más, puesto que agrega al entendimiento todavía una intuición del objeto asimilado o quizás aleja al entendimiento real” (Hegel 1985:71)

En las reflexiones hegelianas el lenguaje tiene un lugar destacado en el efecto estético del texto literario, sin embargo la abstracción histórica que impera en estas consideraciones ha sostenido muchas de las críticas que recibiera. En 1936 Walter Benjamin publica su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* y aquí desarrolla una perspectiva diferente en cuanto entrama la consideración estética con las circunstancias históricas en las que se genera, y sus conclusiones se orientan a discutir la ideología estética del fascismo y los fundamentos del futurismo sostenidos por Marinetti.

El artículo se inicia con un epígrafe de Paul Valery que abre la discusión acerca de la relación entre las transformaciones tecnológicas y el arte, esta cuestión será el eje de las reflexiones de Benjamin, quien recupera las variables históricas y sitúa en un específico escenario político —el avance del fascismo— la discusión acerca del arte. El cambio de las condiciones de producción, ocasiona modificaciones lentas pero significativas en los modos de representación que sostienen las prácticas artísticas, “dichas tesis dejan de lado una serie de conceptos heredados (como creación y genialidad, perennidad y misterio), cuya aplicación incontrolada, y por el momento difícilmente controlable, lleva a la elaboración del material fáctico en el sentido fascista” (Benjamin 1991).

En lo que se refiere a la literatura observa que mientras durante siglos unos pocos escribían para muchos, en el siglo XX cada lector es un potencial escritor lo que altera la relación entre autor y público. Del mismo modo que cada persona se siente suficientemente informada para discutir acerca de una diversidad de temas, desde las actuaciones teatrales de determinado actor hasta las estrategias deportivas de un futbolista.

El arte verbal orienta sus propias búsquedas tratando, en cada momento, de encontrar en las formas artísticas nuevas la salida para los conflictos de la historia. Las extravagancias, las expresiones crudas o provocativas⁴²,

42. “Así lo hace el dadaísmo en la medida en que sacrifica valores del mercado, tan propios del cine, en favor de intenciones más importantes de las que, tal y como aquí las describimos, no es desde luego consciente. Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material. Sus poemas son «ensaladas de palabras» que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual pasa con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones. Con los medios de producción imprimen en ellas el estigma de las reproducciones” (Benjamin 1991)

expresan ese rechazo a la contemplación adocenada, al exhibicionismo del arte y tratan de inscribir en el texto la huella del momento. “De ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil” (Benjamin 1991). No se trata de una destrucción del aura, sino que busca otros refugios y ese refugio es el lirismo donde el nombre –en un sentido adánico- ilumina y respeta lo lejano.

El arte del siglo XX afianza una reacción contra el concepto tradicional de belleza, ya en el siglo anterior el mismo Edgar Allan Poe demostró que el principal objetivo del arte es provocar una reacción emocional en el receptor, lo horrendo, grotesco y desconcertante, también puede ser bello. Theodor Adorno percibió los efectos de esta perspectiva, fundamentalmente en los movimientos de vanguardia y a los fines de la autonomía del arte reformula la tesis marxista proponiendo un equilibrio para la relación sujeto / objeto, siempre el sujeto se interroga ante el objeto, sin saber siquiera si puede llegar a comprenderlo. El artista es un sujeto social que crea un objeto, también social, y éste se relaciona luego consigo mismo, en su propia autonomía y luego vuelve a relacionarse con el sujeto, pero como un objeto o hecho estético y no como una mera reproductibilidad.

La perspectiva dialéctica que sostienen –aunque de distintos modos- las posturas tanto de Hegel, como de Benjamin y Adorno sitúa ciertas cuestiones atinentes a la metáfora que necesitamos precisar. En primer lugar el lenguaje como materialidad que permite la construcción del efecto estético, y las amplias posibilidades que ofrece la metáfora para producir ese efecto. En Adorno y Benjamin se acentúa además el lugar de la historia como huella que se percibe de modo inexorable en la materialidad del lenguaje y por ende en la obra de arte. Esa inscripción es posible por el carácter polisémico del lenguaje que encuentra en la metáfora la ocasión de articular una bisagra para orientar diversas alusiones. Otro aspecto significativo lo constituye la construcción de un marco teórico que permite la percepción de la metáfora como fenómeno discursivo que aglutina, como dice Adorno, “constelaciones” donde se sitúan las relaciones del yo con el universo de significaciones, en este caso el trabajo de lectura que debe registrar y operar bajo tales condiciones, produce una fruición o goce intelectual que manifiesta el efecto estético.

Estas posiciones encontrarán en *El grado cero de la escritura* (1976) una nueva vuelta de tuerca. Aquí Barthes analiza los distintos modos de cons-

titución de lo poético en la poesía clásica y en la poesía moderna –que él sitúa desde Rimbaud- y afirma que la primera es una variación cuantitativa de la prosa, una variación de carácter ornamental y que es resultado del ejercicio de una técnica verbal que consiste en “expresarse según reglas más bellas” (Barthes 1976:47). La poesía moderna, en cambio se entiende como una suerte de red continua de palabras de la “que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas” (Barthes 1976:48), sin embargo reconoce para toda la poesía la misma intención sociológica.

El lugar de la palabra en la poesía moderna se reconoce como signo y como vínculo; como signo ya que están ahí en lugar de otra cosa y como vínculo en cuanto se extienden como cadena de relaciones léxicas o prosódicas que instauran un nuevo orden poético. Es un acto en el que se condensan los géneros y las categorías, es decir se trata de una palabra enciclopédica⁴³ que instituye un discurso disperso y saturado de vacíos, que en esa ambigüedad recupera el placer del significante⁴⁴.

El trabajo retórico se instituye entonces entre lo funcional y lo lúdico, entre la afirmación y la exploración, entre las continuidades y las rupturas, como dice Ivone Bordelois “las palabras dejan de ser signos duales provistos de significante y significado, de sonido y sentido, para fusionarse en una sola experiencia simbólica más cercana al sueño y a la sangre que al discurso articulado” (2005:122)⁴⁵.

Observemos como este trayecto entre estética y metáfora sigue un derrotero que circula entre la literatura y la filosofía, territorios donde el lenguaje es a la vez objeto de estudio e instrumento de indagación. Los límites im-

43 “La Palabra ya no está encaminada de antemano en la intención general de un discurso socializado; el consumidor de poesía, privado de la guía de las relaciones selectivas, desemboca en la Palabra frontalmente, y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. La Palabra es aquí enciclopédica; contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que un discurso relacional hubiera impuesto una elección (...) [el sustantivo] es llevado a una suerte de estado cero, grávido a la vez de todas las especificaciones pasadas y futuras” (Barthes 1978:53)

44 “(...) frase única que no se acaba nunca, cuya belleza no procede de aquello sobre lo que “informa” (la realidad a la cual se supone que remite) sino de su aliento, cortado, repetido, como si el autor no tratara de representar para nosotros escenas imaginadas, sino la escena del lenguaje, de manera que el modelo de esta nueva mimesis ya no es la aventura del héroe sino la propia aventura del significante: lo que le sucede” (Barthes 1994:285)

45 Cfr con la perspectiva de Dorra de la escritura como excrecencia: “Vista, pues, como programado derrame de líquido sobre una superficie, la escritura –el trazo de la tinta- podría quedar incorporada a ese elenco de materiales tangibles, adhesivos mediante los cuales el cuerpo deja correr o echa fuera, lo que se forma dentro de sí” (Dorra 2005:59)

precisos entre ambas, si bien ofrecen un gran campo de problemáticas, nos sirven también para situar la complejidad de la cuestión que nos ocupa.

2.4.2 Ideología y Metáfora

Una ideología, puede caracterizarse en general como el conjunto de ideas, tendientes a la conservación o la transformación de un sistema existente (económico, social, político), que caracterizan a un grupo, institución, movimiento cultural, social, político o religioso. El término ideología fue formulado por Destutt de Tracy (*Mémoire sur la faculté de penser*, 1796), y originalmente denominaba a la ciencia que estudia las ideas, su carácter, origen y las leyes que las rigen, así como las relaciones con los signos que las expresan. Marx, en cambio, entiende la ideología como el conjunto de ideas cuya relación con la realidad es menos importante que su objetivo, que es evitar que los oprimidos perciban su estado de opresión. Se trata de una concepción restringida en la que se identifica ideología con cualquier forma de racionalización cultural o “falsa conciencia” que las clases dominantes desarrollan como justificación de su poder.

Marchese y Forradellas (1998:204) asocian el concepto de ideología con el arte y afirman que cada artista tiene una concepción ideal propia, que no se articula necesariamente con un sistema filosófico, sino que está en relación con valores, convicciones, actitudes mentales o espirituales ligadas a las convenciones de una determinada época y pone el ejemplo de los autores barrocos a los que sería muy difícil comprender si no se interpreta la ideología dominante de ese movimiento.

Sin embargo, no sólo forman parte de la ideología los aspectos manifiestos sino también, como lo demostró la Teoría Crítica, lo irracional, lo racionalizado o convertido en un principio de dominación. Según estos autores –Horkheimer, Fromm, Marcuse, etc - para comprender el rumbo y la dinámica de la sociedad burguesa que se organiza económicamente a través del capitalismo, se hace indispensable la síntesis de las tres grandes concepciones críticas anteriores a la Escuela: Hegel-Marx-Freud aplicados dialécticamente en el examen de la relación entre racionalidad-irracionalidad y sus efectos sociales e históricos⁴⁶.

46. Reyes Román (Dir) *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>

Por su parte Althusser considera, en el marco de las relaciones productivas, las realizaciones artísticas. La reproducción de la fuerza de trabajo no sólo exige una reproducción de su calificación sino también la reproducción de su sumisión a las reglas del orden establecido, es decir a la ideología dominante, por parte de los obreros y una reproducción de la capacidad de buen manejo de la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión, a fin de que aseguren también “por la palabra” el predominio de la clase dominante.

Las instituciones como la escuela, la iglesia y el ejército enseñan las habilidades bajo formas que aseguran el sometimiento a la ideología dominante. Todos los agentes de la producción, la explotación y la represión, deben estar “compenetrados” con esta ideología para cumplir con sus tareas, sea de explotados (los proletarios), de explotadores (los capitalistas), de auxiliares de la explotación (los cuadros), de grandes sacerdotes de la ideología dominante (sus funcionarios) etc. La condición necesaria de la reproducción de la fuerza de trabajo no sólo radica en la reproducción de su ‘calificación’ sino también en la reproducción de su sometimiento a esa ideología dominante.

Para Althusser la ideología es un sistema de representaciones (imágenes, mitos, ideas) dotadas de una existencia histórica y una función dentro de una sociedad dada. Es una cuestión que atañe no sólo a la relación vivida entre los hombres y su mundo, sino también a como imaginan esa relación. “En la ideología la relación real es inevitablemente puesta en la relación imaginaria, una relación que expresa una voluntad (conservadora, conformista, revolucionaria), una esperanza o una nostalgia en lugar de describir una realidad”⁴⁷. Es por ello que para Althusser siempre habrá ideologías, ya que la gente tiene que dar un sentido a sus vidas.

Desde estas consideraciones la estética se convierte también en una ideología. La producción artística está inserta en esa totalidad y es parte también de la dialéctica social entre lo individual y lo general. La obra es una concreción histórica, una incrustación en el contexto histórico, por lo tanto depende también de la base económica, lo que muchas veces se transforma en un obstáculo para su estudio.

Para Habermas, en cambio la ideología es una deformación sistemática de la relación dialogística, se trata de instituir otro tipo de relación que ha sido retirada de la esfera pública y permanece a espaldas de los individuos,

47. Althusser: *For Marx* (233-234) Citado por Paul Ricoeur (1991) *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa (170).

con lo cual se ejerce una coacción. En este autor el concepto de resistencia del psicoanálisis se convierte en el modelo de la ideología, “[Según Habermas] una ideología es un sistema de resistencias; la ideología se resiste a reconocer dónde estamos, quiénes somos, etc” (Ricoeur 1991:263).

Otra perspectiva de la ideología la encontramos en los estudios antropológicos de Clifford Geertz –que luego retomaremos- quien entiende este concepto en relación con las identidades. Para Geertz tanto las acciones como los lenguajes son simbólicos y surgen en relación con los modelos culturales que permiten entender el mundo. Constantemente el hombre pone en relación los sistemas de símbolos con nuevas situaciones, lo que le permite comprenderlas. La ideología tiene aquí una función integradora, sustenta la ligazón de un grupo no sólo en el espacio sino también en el tiempo, “volver a imponer los hechos que fundaron un grupo es un fundamental acto ideológico. Se trata de la repetición de los orígenes” (Ricoeur 1991:281).

Un aspecto importante en el análisis de Geertz lo constituye la relación entre ideología y discurso, ya que se ocupa de la relación entre los signos y el modo de significación, lo que sitúa sus planteos en una perspectiva semiótica. La retórica aparece aquí como la posibilidad de relacionar ciertos modos de comprender la lógica de los grupos y de colaborar en las construcciones identitarias. Desde esta perspectiva la ideología no es ya una deformación o una legitimación de cierto orden, sino un aspecto constitutivo de las relaciones que se plantan en la comunidad, por cierto que no se trata de despojar al concepto de su noción de conflicto, sino aportar una nueva función para las ideologías.

Los estudios de Bajtin serán los que nos sitúen ya de lleno en la dimensión ideológica del lenguaje. Para este autor los enunciados se constituyen en signos ideológicos cuando adquieren conciencia de que son una respuesta, se trata de un movimiento recursivo donde el enunciado manifiesta una dimensión estética, ética e ideológica. En este sentido todo acto mediante el cual se construye un mensaje cifrado es inevitablemente ideológico, pero esta ideología no se manifiesta de un modo literal sino metafórico.

Lo ideológico se hace visible en los enunciados –particularmente en los géneros discursivos⁴⁸ secundarios- que funcionan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. No hay que olvidar que para Bajtin los enunciados son eslabones de una

48. “El género discursivo no es una forma lingüística sino una forma típica de enunciados” (Bajtin 1985: 277)

cadena donde el hablante manifiesta una actitud subjetiva y evaluadora respecto de otros enunciados y donde las palabras adquieren su significado justamente en la relación dialógica que establecen entre ellos. Por eso mismo el pensamiento (filosófico, artístico, científico) se construye en la interacción y lucha con pensamientos ajenos que pueden aparecer semiocultos o implícitos en el discurso; el objeto mismo de cada discurso es como un foro donde se entrecruzan diversas teorías, puntos de vista, visiones del mundo (Bajtin 1985: 280 y ss). Un caso particular de dialogismo se da en la lírica donde la auto-objetivación permite al yo separarse de sí y establecer una auténtica relación dialógica consigo mismo.

Lo ideológico se inscribe como argumento, trama, tema en el ideologema que “articula la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias (...) es un significante, una forma de las ideologías sociales” (Altamirano y Sarlo 1983:35). Tiene una función como contenido porque conserva su carácter social –ideologema social- y al mismo tiempo cumple una función estructural textual –ideologema estético- al confluir en el lenguaje ambas perspectivas orientan al texto en cierta dirección tanto en lo ideológico como en el sistema literario.

Julia Kristeva (1978a:148) reformula la noción de ideologema considerando como una “función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales” y aclara que no se trata de una actividad interpretativa, sino de situar un texto en la relación intertextual con la sociedad y la historia.

Cuando Ángel Rama analiza la ideología en los *Versos Sencillos* de José Martí (Altamirano y Sarlo 1983:209) observa que el proceso productivo de un texto no procede únicamente de la voluntad de un autor o de los discursos que inconscientemente operan en él, sino que es una conjugación de demarcaciones lingüísticas, concepción de la historia, la estética, las formas de la afectividad, donde la ideología traza un vínculo. Además afirma que

“la poesía se nos aparece como un ‘aleph’ donde se unifican por equivalencias estructurales más que contenidistas, los variados niveles de la realidad cultural y de los campos donde opera el psiquismo, presentándose así como una proposición integradora y

reguladora de los discursos, colectivos o individuales, en que acostumbramos a repartir la praxis” (Altamirano y Sarlo 1983:211).

Privilegia de este modo la productividad de la poesía frente a los otros géneros, ya que equilibra las distintas fuerzas y contradicciones mediante una proposición estética que puede leerse como una totalidad, donde la ideología tiene una función preponderante.

Si bien Rama vuelve a la noción de ideología de raigambre marxista de la que hablábamos a comienzos de este párrafo, se nota en su estudio la voluntad de ensamblar los distintos niveles del texto para sostener una lectura ideológica. Pero a la luz de las consideraciones posteriores podemos ir un poco más allá y observar que la trama ideológica del texto no se lee desde un afuera hacia dentro –como hace Rama en sus extensas referencias al contexto– sino de adentro hacia fuera en las conjunciones, disyunciones, desplazamientos que el texto pone en escena, considerando el envés y el revés de una trama. En este sentido la metáfora propicia la difracción a la que se refiere Bajtin, ya que abre la lectura pluritópica del texto.

Michel Foucault, por su parte, retoma la cuestión del enunciado, pero le da un nuevo giro al considerar “enunciado” a las aseveraciones garantizadas por las prácticas sociales y encargadas de validar los conocimientos. Un enunciado se genera desde las esferas culturales o institucionales legitimantes que cambian según pasan los años como el mito, la religión, la filosofía y, actualmente, la tecnociencia. En *La arqueología del saber* (1980) plantea desde el inicio su preocupación por la discontinuidad, la ruptura, los límites, las transformaciones y afirma que la unidad discursiva se construye en la complejidad, como una red donde cada texto no es más que un nudo, por ello deja de lado las regularidades, los universales, constituyentes e instituyentes de saberes totalizadores.

El enunciado se presenta entonces como un acontecimiento, extraño, que se ofrece a la repetición, la transformación, a la reactivación y establece relaciones con otros, forma grupos de enunciados y puede leerse en esa dispersión. La unidad de los discursos no resulta de un horizonte único de objetividad sino de las diferenciaciones, las reglas de transformación, la dispersión de los objetos, los intersticios que los separan.

Resultan así las formaciones discursivas que son verdaderas prácticas y sus lenguajes contingentes promueven mutaciones. Se trata, entonces, de describir un sistema de dispersión y las reglas de formación que permiten

sus condiciones de existencia, existe interacción entre lo que se enuncia y lo que se ve, existe también un proceso histórico que facilita diferentes modos de visibilidad⁴⁹ y de enunciación según el devenir histórico. La noción de formación discursiva viene así a objetar “palabras demasiado preñadas de condiciones y de consecuencias, inadecuadas por lo demás para designar semejante dispersión, como ‘ciencia’, o ‘ideología’, o ‘teoría’, o ‘dominio de objetividad’” (Foucault 1980:62).

Indudablemente la noción de ideología resulta cada vez más discutible en la medida que nos alejamos del discurso marxista, Angenot por ejemplo fustiga duramente las conceptualizaciones de Althusser, particularmente la consideración de la ideología como un sistema. Esta definición que ha sido muy difundida y aceptada –sobre todo en la época que nos ocupa– padece de falsedad, pobreza e inadecuación, según el análisis de Angenot (1998:49). Se trata sobre todo de un concepto que incluye producciones sectoriales heterogéneas “que aparecen siempre al análisis como *nudos gordianos* de antinomias y aporías, más o menos hábilmente disimuladas” (Angenot 1998:50).

El rechazo de este autor a considerar un posible carácter sistémico para las ideologías se sustenta en que históricamente se manifestaron con situaciones de oposiciones y resistencias exteriores y muchas veces incluso en tensiones internas que llevaron a construcciones narrativas y argumentativas contradictorias. Por otro lado la perspectiva de Althusser le otorga a la ideología un carácter dogmático e insostenible, como asimismo lo lleva a borrar “el movimiento socio-discursivo global en el cual una sociedad se conoce” (Angenot 1998:50). Para ilustrar esta tesis el autor belga recurre al método de estudio de caso y analiza de qué modo la ideología socialista, particularmente el programa colectivista, no constituye un sistema sino un conjunto heterodoxo de posiciones más o menos interesadas que se manifiestan en el haz discursivo que es su objeto de estudio⁵⁰.

49. Esther Díaz dice que “El hombre, por ejemplo, va a ser visto y enunciado de diferente manera según se refiera a él un monje medieval o un sociólogo contemporáneo. El primero “ve” una criatura de Dios que debe ser salvada, porque su institución (la Iglesia) lo ha “enunciado” en esos términos; el segundo “ve” un objeto de estudio, porque su institución (la ciencia social) así lo ha “enunciado” en “Foucault y el poder de la verdad” <http://www.estherdiaz.com.ar>

50. “El programa colectivista de la Internacional es, en los hechos, un bricolage sincrético de ideologemas igualitarios, comunitarios, estatistas, centralizadores, anarquistas, productivistas, humanitaristas, tecnocráticos (*avant la lettre*) que se han encontrado *atrapados* en un momento dado en el campo ideológico socialista y se han vuelto *indesalojables*” (Angenot 1998:53)

En el caso que nos ocupa en este trabajo la perspectiva de Angenot permite justificar la lectura de la producción lírica en la trama de los discursos –particularmente el periodístico y el histórico- y las redes interdiscursivas que con ellos se tejen. Entender la metáfora como parte de un haz discursivo fundamenta también las consideraciones previas que hacíamos de reconocerla como fenómeno discursivo y no sólo textual, además de la posibilidad de relevar metáforas que condensan los presupuestos ideológicos de una época y de una sociedad.

Por otro lado cabe acentuar que una de las claves del funcionamiento ideológico es el hecho de pasar desapercibido mientras empapa las costumbres y las actuaciones. Salvo en los casos que se verbaliza como persuasión, la ideología tiene una vocación de vida subterránea, enmascarada bajo conductas, ideas, suposiciones. Es por ello que Slavoj Žižek afirma que:

La ideología no es una ilusión tipo sueño que construimos para huir de la insoportable realidad; en su dimensión básica es una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra “realidad”: una “ilusión” que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible (conceptualizado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe como “antagonismo”: una división social traumática que no se puede simbolizar). La función de la ideología no es ofrecernos un punto de fuga de nuestra realidad, sino ofrecernos la realidad social misma como una huida de algún núcleo traumático, real (2003:76).

Estética e ideología pueden leerse entonces en los pliegues de la metáfora, siguiendo su movimiento isotópico, pero la lógica de su interpretación está estrechamente relacionada con las posibilidades de significación que genera el contexto.

3. 1960 – 1980: La escena⁵¹

3.1. Las necesarias referencias

¿con qué conceptos pensar esta revuelta?
(Didier Anzieu, Nanterre 67-68)

3.1.1. Tomar la palabra

Las palabra de Didier Anzieu, filósofo y psicoanalista francés, nos ponen otra vez frente a las dificultades de pensar los acontecimientos como unidades cerradas de las que podemos dar cuenta a partir de categorizaciones o rasgos definitorios. El acontecimiento aparece como una escena discursiva, donde las voces se entrecruzan, se confunden, se entraman en nuevos enunciados y van así generando su propio sistema de significación. Aquí también, como afirma Lotman (1996) podemos reconocer el funcionamiento de los dos lenguajes primarios, la lengua y el espacio. Textos polémicos que confrontan lo establecido (leyes, acuerdos, reglamentos) con las demandas y las nuevas expectativas (consignas, graffitis, panfletos); pero a la vez constituyen nuevas distribuciones de lo propio y lo ajeno, lo nuevo y lo viejo, lo sagrado y lo profano.

Los sesenta no fueron una década más, el mundo venía de una guerra y debía discutir hacia dónde ir. Esto era ya motivo más que suficiente para generar las búsquedas apasionadas que atravesaron la época y que, aún hoy, parecen ser un reservorio de esperanzas. La imagen de la destrucción de Europa generó una sensación de pesimismo, la obra de Spengler⁵²

51. En "Géneros confusos. La reconfiguración del pensamiento social" (*Enfocarte N° 30*), Clifford Geertz hace referencia a los estudios que utilizan el teatro como análogo de los comportamientos sociales y afirma que no se trata sólo de decir cuándo entran o salen los sujetos, sino "sondear, por detrás de tales ironías familiares, los mecanismos expresivos que hacen que la vida colectiva parezca lo que parece". En este caso utilizamos la analogía para mostrar cómo las relaciones entre los discursos sociales aparecen en los enunciados de un conjunto heterogéneo de actores que, compartiendo una escena –que a la vez construyen-, son sucesivas réplicas –reflexivas, anárquicas, orientadas, confusas o interesadas- en un continuum donde la perspectiva del investigador sobreimprime su lógica al procurar reconstruir no sólo las relaciones de superficie sino también la génesis que en ellos se inscribe.

52. "La decadencia de Occidente, que, por lo pronto, no es sino un fenómeno limitado en lugar y tiempo, como lo es su correspondiente la decadencia de la «Antigüedad», resulta, pues, un tema filosófico que, considerado en todo su peso, implica todos los grandes problemas de la realidad". Oswald Spengler (1917) *La decadencia de occidente*.

y de Toynbee⁵³ en relación con la interpretación de las civilizaciones, después de la primera y la segunda guerra mundial respectivamente, ponían en escena la decadencia y la muerte de una sociedad que aparecía desconcertada frente a los desafíos que se le planteaban.

En el contexto amenazante de la Guerra Fría con una escalada armamentista de las superpotencias -a la vez enfrentadas en los escenarios locales de las luchas contra el colonialismo- y como respuesta a la guerra de Vietnam, que se extendía más de lo soportable, los jóvenes comenzaron una oleada de manifestaciones creyendo firmemente que el cambio era posible.

Los nuevos movimientos se nutrieron de grupos de todos los sectores de la estructura social, y sus reivindicaciones se orientaron a provocar cambios globales en la escala de valores más que a alterar las bases funcionales del sistema político. Se fortalecen tendencias como el pacifismo, el ecologismo, el feminismo que obligaron a los partidos tradicionales a presentar programas y actuar en conformidad con los valores y reivindicaciones de una agenda social diferente. Los jóvenes rebeldes, el hippismo, la contracultura, lo underground, el rock and roll y el culto a los nuevos paraísos escapistas ofrecidos por la droga emergieron en el centro de la escena. Paralelamente las mejoras en el nivel de vida -sobre todo en los países desarrollados- por la generalización de los sistemas educativos, el aumento del consumo y el desarrollo científico y técnico permitían imaginar un horizonte cargado de promesas, había que bregar por ellas.

Las expectativas comenzaron a quebrarse con el asesinato de John Kennedy⁵⁴ en marzo de 1963 y el inicio de la guerra de Vietnam en 1964

53. "El colapso de las civilizaciones no es inevitable, ya que el proceso por el cual sucesivas minorías creadoras se van relevando unas a otras puede continuar teóricamente ad infinitum. Sin embargo, puede suceder que en determinados momentos ninguna minoría creadora sea capaz de ofrecer una respuesta a un problema que aflige a la civilización, frente al cual ya no habrá solución posible. La civilización colapsa entonces y se precipita al abismo de la desintegración" Arnold Toynbee: *Estudio de la historia* (1933 - 1961)

54. Al respecto Frederic Jameson (1997: 24) observa las dos caras de la imagen de Kennedy, por un lado su asesinato mostraba la deslegitimación del estado mismo y la desacreditación del proceso parlamentario, a la vez que parecía marcar "un final decisivo al bien conocido traspaso de la antorcha a una nueva generación de líderes", lo que ocultó momentáneamente su conservadurismo, y anti-comunismo, como también la participación que le cupo en "la crisis de los misiles" y en las acciones en Vietnam.

cuando EE UU, con la excusa del incidente naval del golfo de Tonkin⁵⁵, decidió la intervención masiva en aquel país. La oposición a la guerra fue creciendo en los campus universitarios estadounidenses y los medios de comunicación -especialmente la televisión con sus crudas imágenes de la guerra- desempeñaron un papel de primer orden. En Europa se sucedían manifestaciones similares. Eran las vísperas del mayo del '68.

Argelia y China primero y Cuba y Vietnam después fueron los puntales simbólicos del pensamiento tercermundista⁵⁶ que floreció en los años sesenta, y de una izquierda que poco a poco fue organizándose. Para Frederic Jameson (1997:18) es en el Tercer Mundo donde comienzan los sesenta ya que es allí donde se gestan los nuevos modelos político-culturales que se transfieren a Francia y Estados Unidos en primer lugar, porque estos dos países estaban involucrados en guerras coloniales y, en el caso norteamericano, hay que recordar que enfrentaba sus propios conflictos políticos internos ante la demanda de los movimientos negros:

Los sesenta fueron, entonces, el período en el que estos 'nativos' se convirtieron en seres humanos, tanto interna como externamente: aquellos colonizados internos del Primer Mundo -'minorías', marginales y mujeres- así como sus sujetos externos y 'nativos' oficiales. El proceso puede ser visto como (...) la historia de la libertad humana, (...) el advenimiento de la auto-conciencia de los pueblos sometidos, (...) la emergencia de 'nuevos sujetos de la historia' o (...) la conquista del derecho a hablar en una nueva voz colectiva, nunca antes escuchada en el escenario mundial (Jameson 1997:19-20)

Pero también fue la guerra de Vietnam la que catalizó la solidaridad de

55. "Incidente de Tonkin" denominado así por el gobierno norteamericano y donde, según Washington, dos de sus buques de guerra anclados en el golfo de Tonkin, Vietnam del Norte, fueron atacados por fuerzas vietnamitas a principios de agosto de 1964. Posteriormente se afirmó que había sido un ataque digitado desde la CIA que operaba en la zona.

56. Tercermundismo: Teoría política de formulación dialéctica que reconoce como causa de la situación de pobreza de los países subdesarrollado, la explotación de la que son objeto por los países desarrollados que los utilizan como generadores de materia prima y de ese modo impiden su progreso.

los estudiantes alemanes con el Tercer Mundo⁵⁷, como ocurrió en el resto de los países occidentales. En febrero de 1968 se celebró la manifestación internacional de Berlín, en la que confluyeron universitarios de varios países europeos, entre los que se encontraban Daniel Cohn-Bendit y Alain Krivine, dirigentes del incipiente movimiento trotsquista francés.

Los movimientos estudiantiles se extendieron por los distintos países europeos. En Alemania la protesta por la visita del Sha de Persia dejó un estudiante muerto, lo que significó la profundización de las movilizaciones; en Italia las razones fueron académicas - la oposición a la ley de reforma universitaria- y generaron un movimiento antiautoritario, asambleísta y partidario de la acción directa.

En Francia la articulación del movimiento estudiantil con el movimiento obrero llevó a manifestaciones que paralizaron el país; De Gaulle y los partidos tradicionales estaban desbordados por una situación cuyas raíces y dimensiones no llegaban a comprender. Este movimiento que se conoce como *mayo francés* fue caracterizado por Michel de Certeau (1995) como una revolución simbólica en el sentido que su significación fue más intensa que sus actos:

El acontecimiento resulta indisociable de opciones a las que ha *dado lugar*; es este sitio constituido por opciones a menudo sorprendentes que han modificado las distribuciones habituales, los grupos, los partidos y las comunidades, según un desacuerdo inesperado. Una nueva topografía ha transformado (digamos al menos un momento), en función de este lugar surgido como una isla, la carta bien establecida de circunscripciones ideológicas, políticas o religiosas (de Certeau 1995:29).

57. La noción de “tercer mundo” proviene de la distinción de la sociología europea del siglo XIX que reconocía tres mundos: el primero de los blancos, el segundo de los amarillos y el tercero de los negros. Posteriormente en la época de la Guerra Fría se denominó primer mundo al de EE UU y sus aliados, segundo al de órbita comunista y tercero a aquel de los países que no se alineaban con los anteriores (por los que se los llamó también No alineados). Con la transformación de Rusia el segundo mundo dejó de tener relevancia, pero aumentó la importancia del tercero que pasó a denominarse de países ‘no desarrollados’ o ‘en vías de desarrollo’. Alfred Sauvy utilizó término en un artículo de 1952 titulado “Tres mundos, un planeta” como una analogía de lo que en Francia era el Tercer Estado, no se trataba de adjetivo ordinal sino que refería al tercero en una clasificación, un ‘él’ o un ‘otro’.

Interpretado este acontecimiento en términos discursivos permite observar los contratos de lenguaje sobre los que descansa una sociedad. Se hacía presente –y en esto coinciden Jameson y de Certeau– la necesidad de redefinir un código, de apropiarse de la palabra, no en el sentido individual solamente sino también situarse como grupo, como un “nosotros” frente a los “otros”. Esos otros que no quieren una mutación de la cultura y por lo tanto se niegan a la palabra.

Para de Certeau, el *mayo francés* es ante todo una *toma de la palabra*, “en mayo último, se tomó la palabra como se tomó la Bastilla en 1789” (1995:39). Hablar es la afirmación irreprimible del derecho de ser uno mismo, la palabra es a la vez lo esencial y la nada, simultáneamente denuncia la dislocación y muestra el vacío, la falta de articulación, sobre lo que se desea expresar. Quienes habían sido espectadores se transforman en actores al apropiarse de una voz para discutir, para dialogar, para informarse, para aprender, no quieren ser “explicados” por las ciencias, ser encerrados en un sistema teórico, quieren decirse a sí mismos. En esta nueva situación se implica, por cierto, la educación y el conocimiento que buscan la expresión directa en contra de la censura y de las falsas representatividades⁵⁸. El rechazo del lenguaje como máscara, la importancia de tomar en serio a la palabra como una forma de tomar en serio a la persona y restituir la verdadera comunicación, permiten comprender este acontecimiento como hecho de lenguaje y observar la estrecha relación entre palabra y poder.

El *mayo francés*, que tuvo su epicentro entre el 13 de mayo y el 16 de junio de 1968, no fue sino el paradigma de los movimientos estudiantiles de una época que, desde fines de los 50, se prolonga hasta los 70 y va pasando por sucesivas transformaciones en cada lugar donde otra vez los jóvenes se manifiestan en contra de un sistema donde no encuentran su lugar y donde no pueden decir su palabra. Pero hablar es transformarse uno mismo en algo distinto con lo que hay que lidiar, y no implica necesariamente ni de modo inmediato encontrar el reconocimiento del otro.

58. “Ayer parecía “normal” distinguir el matrimonio y el amor, y en consecuencia sustituir con una amante a la esposa a la que ya no se amaba. Ahora el matrimonio debe “expresar” el amor, de modo que es “normal” divorciarse si aquél no representa una fidelidad recíproca. Ayer, tolerábamos una autoridad abusiva o estrecha porque la asociábamos con la libertad de pensar bajo la forma de un retiro mental. Ahora es necesario que la autoridad efectivamente exprese a la comunidad de la que se dice representativa, pues de lo contrario la denuncian y la rechazan” (de Certeau 1995:56)

La exacerbación de este acontecimiento es la matanza de Tlatelolco en la Plaza de las Tres Culturas, Ciudad de México, casi al finalizar un mitin convocado por estudiantes; fue una represión militar –con centenas de muertos- organizada directamente por el gobierno mexicano contra grupos críticos al sistema político que encabezaba el Partido Revolucionario Institucional. Este hecho es sin duda un antecedente clave de los conflictos latinoamericanos del '70.

Paralelamente a los movimientos políticos y a las expresiones de la contra-cultura –como el rock, el movimiento hippie o los happenings- se expanden también las nuevas formas tecnológicas en la agricultura que se conocieron como “revolución verde” y que abrían posibilidades para aumentar la producción de alimentos que ayudaran a paliar el hambre en los países subdesarrollados. El éxito que tuvo esta forma de producción en México y la India abrió enormes expectativas, sin embargo poco después aparecieron los problemas, eliminación de cultivos tradicionales, dependencia tecnológica, aparición de nuevas plagas, lo que llevó a cambios en las estructuras sociales por la generación de un enorme proletariado sin tierra que migraba hacia las zonas urbanas⁵⁹.

A los movimientos de descolonización le sucedió un neocolonialismo que puso en evidencia el límite de una retórica del poder “en cuanto no se articulen sus relaciones funcionales con la explotación económica” (Jameson 1997:27). Los poseedores del capital continuaban siendo quienes determinaban los virajes políticos y sociales de los gobiernos. Los setenta fueron una profundización pragmática de esos postulados y, en América latina, se hizo sentir la réplica del poder través de una represión organizada que puso en vilo la política, la democracia y la sociedad toda. En este sentido es paradigmática la situación de Cuba, desde la revolución de 1959 este país se había convertido en obligado tema de debate político tanto dentro como fuera de América Latina y para muchos en símbolo de la lucha anticolonialista. Sin embargo para Estados Unidos representaba el eje de los avances del comunismo en la región y fue atacado de distintos modos, mientras se buscaba sofocar cualquier movimiento de adhesión en otros países hispanoamericanos. El intervencionismo norteamericano ayudó a instaurar dictaduras militares en América Latina –Chile, Uruguay, Argentina, Paraguay, etc- y perseguir cruelmente a sus opositores.

59. Cfr Pucci Roberto (2007) *Historia de la destrucción de una Provincia: Tucumán 1966*. Tucumán: Ediciones del Pago Chico.

En esta compleja escena no podemos dejar de señalar la situación de Chile, que comienza la década de los setenta con el primer gobierno socialista democrático en América Latina. En 1970 es electo Salvador Allende cuya administración enfrentó muchos problemas económicos externos (como la crisis mundial 1972-1973) más la fuerte oposición del resto del espectro político y del gobierno estadounidense de Richard Nixon, profundizada por las políticas de estatización del cobre. Allende, defensor de una revolución democrática, pierde el apoyo del Partido Socialista que cree en un levantamiento popular armado. Finalmente, el 11 de septiembre de 1973 se produce un golpe de Estado que acaba con el gobierno de Allende, quien se suicida tras el bombardeo al palacio de La Moneda⁶⁰. La asunción de Pinochet, como será luego la de Videla en Argentina, y el golpe de Bordaberry en Uruguay, viene amparada por el mismo proyecto hegemónico norteamericano.

El escándalo de Watergate en 1974 y la influencia del realismo político de Henry Kissinger, que fue Secretario de Estado desde 1973 a 1981, marcaron la década para Estados Unidos. La expansión de ese país estaba en relación directa con el retroceso en América Latina, donde se registraban movimientos sociales de variado tenor, persecuciones políticas, autoritarismo y caos económico.

3.1.2. Tramas ideológicas

Los vaivenes políticos son el resultado y a la vez el motivo de la circulación de distintas corrientes de pensamiento, de la discusión de ciertos supuestos y de la pérdida de reconocimiento de otros. El retroceso del comunismo por acción del maccarthysmo⁶¹ y de la campaña de desestalinización

60. En Tucumán, Omar Estrella publica la "Elegía a través del Ande" en ocasión de la muerte de Salvador Allende.

61. "Aquellos trece años [1947-1960] de represión y abusos quedaron atrás como un mal sueño, pero su huella ha marcado la historia americana. La disidencia sindical fue barrida, el mundo de Hollywood, en palabras de Arthur Miller, "se convirtió al conformismo". Y dos de los hombres que participaron activamente en la "caza de brujas", el joven político Richard Nixon y el actor Ronald Reagan, terminaron convirtiéndose en presidentes. Estados Unidos de América ya no volvió a ser la misma, el emergente imperio se había inmunizado contra los disidentes del sistema y las protestas de los años 60 vendrían a confirmar la eficacia de esa vacuna: nunca pasaron de ser una hermosa y efímera primavera de rebeldía" (José Manuel Fajardo, "El maccarthysmo una dictadura innombrable" Diario *El Mundo*, 1997).

promovida en la Unión Soviética por Nikita Krushchev⁶² propició un debate sobre la actualización de las ideas marxistas y la formación de distintas líneas, con sus particularidades en los diferentes países, acerca del modo como se concibe el trabajo revolucionario. En este contexto también juega un papel preponderante el maoísmo, actualización del marxismo que lleva a cabo Mao Tse Tung en China -uniendo el desarrollo militar al económico- y que servirán de inspiración a distintos grupos de la izquierda del Tercer Mundo. Complementariamente el foquismo, sistematizado por Régis Debray, en relación con la Revolución cubana, actuó como referencia de los movimientos de América Latina.

Esta dinámica del mundo socialista, unida a los procesos de descolonización, lleva a “una crisis en la categoría más universal que hasta ese momento parecía subsumir todas las variantes de resistencia social: es decir la concepción clásica de *clase social*” (Jameson 1997:21). Se hacen visibles los privilegios de la fuerza productiva masculina y blanca, en desmedro de las mujeres, los negros⁶³ y otras minorías:

De este modo serán ‘librados’ de la clase social, en el sentido intenso y ambivalente que el marxismo le da a la palabra (en el contexto de clausura [enclousure], por ejemplo): son separados de las viejas instituciones y así ‘librados’ a encontrar nuevos modos de expresión social y política (Jameson 1997:22)

Otra línea que puede seguirse es la de los nacionalismo culturales, en un sentido amplio del término se puede entender como volver cada pueblo sobre sus propias historias, re-leerlas para encontrar allí ‘las claves de su destino’. Aparecen así las revisiones historiográficas, la valoración del modo particular de constitución y la construcción de nuevos panteones de referencia. En Argentina, por ejemplo, esta preocupación se nota en los debates intelectuales que tratan de interpretar al peronismo y situarlo en el contexto general de la Nación. El desarrollismo es una perspectiva que

62. Durante el mandato de Krushchev en la URSS (1953-1964) se lleva a cabo la supresión del régimen represivo anterior, rehabilitó a numerosos deportados, permitió tenue apertura ideológica, mejoró el salario mínimo y las pensiones, potenció la política de prestigio científico y elogió la coexistencia pacífica a pesar de los conflictos que la amenazaban.

63. En esta cuestión hay que recordar situaciones como el apartheid en Sudáfrica, cuya derogación llevó casi treinta años.

opera en la misma dirección cuando entendía que el país ‘se había desviado de la ruta trazada’ y que era necesario recuperarla con industrialización, progreso científico y modernización. El debate por las inversiones extranjeras hacía evidente la fuerte conformación nacionalista de los partidos políticos de diferentes países, que no adherían a esas inversiones porque ponían en riesgo la autonomía económica, y por ende política, del estado.

En la configuración de esta trama ideológica juega un papel fundamental también el existencialismo de gran expansión e influencia en estas décadas, a través de la obra de Jean Paul Sartre⁶⁴. En realidad el existencialismo fue formulado en el Siglo XIX, por Søren Kierkegaard (1813-1855), quien influyó en las consideraciones de Sartre y, ya avanzado el siglo XX, se inscribieron en esta perspectiva pensadores y novelistas como Guy Debord, Albert Camus, Gabriel Marcel y el alemán Martin Heidegger. Albert Camus buscó demostrar a través de sus ensayos y novelas el absurdo del mundo. Fue una perspectiva cuya popularidad creció después de los problemas morales y éticos que trajo consigo la segunda guerra mundial, además del miedo y la impotencia que generaban las armas atómicas. La característica principal del existencialismo es la atención que presta a la existencia concreta, individual y única del hombre y por lo tanto el rechazo de la mera especulación abstracta y universal.

En *Qué es la literatura* (1948) Sartre analiza la conflictiva relación que se plantea entre la política y la literatura y el lugar que le cabe al escritor, si bien sus referencias remiten a los escritores franceses, sus consideraciones influyeron en la discusión que, respecto a la literatura, atravesaron las dos décadas que nos ocupan. Para Sartre en una nación que –como Francia después de la guerra- no puede mostrar logros bélicos o económicos, muchas veces resulta atractivo formar un panteón de literatos que sostengan su prestigio. Pero advierte que los escritores no pueden transformarse en un ‘bien nacional’, y que sus obras se celebren sin atender al contenido, a la elaboración o a la propuesta. Eso lleva a conjeturar una propia historia literaria, con tendencias, etapas y clasificaciones que distribuyen lugares, jerarquías e importancia para construir la imagen de la nación. Es una

64. “Caduco también el intelecto al estilo Sartre, que, cierto tiene la valentía de apostar por la audacia, pero arroja, con palabras, aceite al fuego y se autoriza a título de escritor a bendecir y firmar (a lo que responde el ‘gracias papá’ de un estudiante)” (de Certeau 1995:97).

amenaza grave descubrir la fuerza de la literatura⁶⁵ y utilizarla con fines políticos, se trata casi de una sacralización de la literatura.

Pero para Sartre la literatura no es más “que la azarosa empresa de un hombre solo” (1969:32), y el escritor es responsable del lugar en el que se sitúa, si en relación con los poderosos o con los oprimidos, si hace del arte su vida o escribe para ser reconocido, es decir si *se compromete* con el presente, si acepta el riesgo de decir lo que piensa, aunque escandalice, o justamente para eso. Se encarna aquí la vocación política del filósofo, el pathos heroico de la elección existencial.

Como dijimos el paradigma sartreano tuvo gran influencia en el pensamiento de los sesenta. Su lectura de la dialéctica del Amo y el Esclavo de Hegel, orientó el análisis de las relaciones entre colonizador y colonizado que desarrolla Frantz Fanon, donde se invierte la perspectiva de la mirada que relaciona, para convertirla en “el acto de violencia redentora del Esclavo contra el Amo, el momento en el cual, sintiendo terror y angustia frente a la muerte, las posiciones jerárquicas del Yo y del Otro, del Centro y el Margen, son violentamente invertidas” (Jameson 1997:36). Recordemos que Frantz Fanon fue un psiquiatra, nacido en Martinica, que se dedicó al estudio de la descolonización –a partir de su propia experiencia personal- y de la psicopatología de la colonización; sus libros *Piel negra, máscara blanca* y *Los miserables de la tierra*, aportaron una nueva mirada al problema e influyeron de modo significativo en las luchas por la descolonización que consideraba la revolución cultural como una estrategia para romper los hábitos inmemoriales de la subalternidad y la obediencia. Es por eso que la perspectiva de Fanon puede leerse como sustrato del pensamiento de Foucault, del feminismo y de la teología de la liberación.

Según Walter Mignolo

habría tres vías y son las que se re-articularon, en América Latina, en la segunda mitad del siglo XX, durante el período de la guerra fría. Una, la creciente afirmación del liberalismo en su versión neo-liberal (e.g., la civilización del mercado cuyo principio fundamental sostiene que una economía de mercado contribuirá a la democracia global). Este principio va acompañado de una

65 “Los que no veían antes en ella más que un pasatiempo de ociosos o una actividad delictuosa advierten hoy que se trata de un instrumento de propaganda. Se aferran a su prestigio pues el extranjero lo reconoce (...) estamos tan necesitados de que se nos estime que se amoldan al rigor de la admiración literaria” (Sartre 1969:36-37)

transformación en el orden del conocimiento orientado, de más en más, hacia un orden eficiente que asegura el funcionamiento del mercado y, por lo tanto, que contribuye a la democratización de la sociedad. Por otro lado, el cristianismo en sus dos vertientes. La vertiente de la Iglesia en complicidad con el Estado y el Capital y, por otro, la emergencia de la teología de la liberación y de la filosofía de la liberación. Ambos fueron y siguen siendo proyectos de descolonización espiritual el primero e intelectual epistémica y ética.(Ver Dussel 1998). Finalmente, la contribución del marxismo no sólo en el orden político (e.g. revolución Cuba), sino también en el orden intelectual que permeó en distintos tipos de proyectos desde la teoría de la dependencia hasta la teología y la filosofía de la liberación (Gutiérrez, Hinkelammert)⁶⁶.

Frederic Jameson considera que progresivamente el existencialismo fue sustituido por el estructuralismo, al que define como “una variedad de nuevos intentos teóricos que comparten (...) el descubrimiento de la primacía del Lenguaje o de lo Simbólico” (Jameson 1997:32). Primacía que subsume los estudios antropológicos de Levi-Strauss y psicoanalíticos de Lacan y que ubica a la lingüística en el lugar que antes tuvieron la metafísica y la filosofía, como una especie de ciencia universal, tal como de algún modo la situaba De Saussure. Jameson observa que, si bien el estructuralismo gozó de amplia consideración, fracasó al reducirse a una suerte de cientificismo, a un mero método y técnica analítica. Con el nombre de estructuralismo “se reagrupan las ciencias del signo, de los sistemas de signos. Los hechos antropológicos más diversos pueden entrar en él, pero sólo en tanto pasan por los hechos de lengua (...) de allí reciben su estructura” (Todorov 1975.12)

Los orígenes del estructuralismo pueden remontarse al Círculo lingüístico de Praga integrado por Mathesius, Jakobson y Mukarovsky, entre otros. En 1929 apareció el primer trabajo colectivo del Círculo donde, además de las bases de la lingüística estructural, aparecía una caracterización del lenguaje poético como lenguaje centrado sobre el valor autónomo del

66. Mignolo, Walter D. El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui. En libro: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mignolo.doc>

signo. Mukarovsky desarrolló la concepción de la poesía como parte integrante de la semiología y no de la lingüística, tesis que se impondría en Europa occidental muchos años después.

Los debates del post-estructuralismo produjeron un desplazamiento de la filosofía y de la especificidad de las ciencias, y la configuración de ‘teorías’ que son básicamente discursos intertextuales que no extraen sus referencias del canon disciplinar, sino de otros textos con lo que, en cierto modo, se pierde la noción de ‘grandes problemas de conocimiento’, respecto de los cuales se pueden proponer significativamente nuevas afirmaciones y posiciones. Frederic Jameson observa que esta operación es una formulación más del materialismo, ya que “no son las ideas, sino más bien los textos materiales los que pelean entre sí”⁶⁷ (Jameson 1997:50).

La compleja intersección entre teorías sociales, económicas, filosóficas y artísticas propicia el debate y la articulación de nudos críticos desde los cuales se expande la polémica en una relación tensiva con la guerra, el hambre, la persecución que forman parte de la vida cotidiana de millones de hombres y mujeres. Estas tensiones mutan, se adecuan y construyen nuevas figuraciones en América Latina⁶⁸ donde los intelectuales se adscriben a una u otra perspectiva ideológica en consonancia con los propios debates locales. Como afirma Fernández Retamar “la actual literatura latinoamericana, en un sentido u otro, es la literatura de la revolución latinoamericana que por el momento sólo ha triunfado en un país, pero cuyas raíces lo desbordan largamente” (1972:328) y aclara que no es sólo una cuestión de asuntos sino una cuestión de perspectivas que sólo es posible en un marco revolucionario.

67. “La teoría así definida (...) concibe su vocación no como el descubrimiento y el repudio del error, sino más bien como una lucha acerca de formulaciones puramente lingüísticas, como el intento de formular proposiciones verbales (lenguaje material) de tal modo que no puedan implicar consecuencias ideológicas o no queridas. Puesto que este objetivo es evidentemente imposible de alcanzar, emerge de la práctica de la teoría –y esto fue más dramático y visible durante el momento álgido del althusserianismo entre 1967 y 1968– un violento y obsesivo retorno a críticas ideológicas en la nueva forma de guerra de guerrillas entre los significantes materiales de las formulaciones textuales” (Jameson 1997:50)

68. “La intercomunicación latinoamericana no es el resultado de la nueva literatura, ni viceversa: ambas son expresiones de un mundo que se estructura, de un continente que se hace uno, en una violenta anagnórisis. Los jovencitos (y los menos jovencitos) están empezando a leer de veras la América Latina, porque la América Latina está empezando de veras” (Fernández Retamar 1972:331).

3.2. Dos décadas argentinas

“La Argentina donde reinan los libros”
Primera Plana, enero de 1965

3.2.1. Avances y retrocesos

La década del sesenta se inicia en la Argentina con la presidencia de Arturo Frondizi, quien llega a ese cargo en 1958 en el marco de la proscripción del peronismo, y concluye su mandato en marzo de 1962 como resultado de las múltiples presiones que se intensificaron cuando, en las elecciones provinciales, el peronismo ganó diez de las catorce gobernaciones. Las ideas desarrollistas de Frondizi aglutinaban el discurso progresista de la época, pero la débil democracia argentina no era un escenario propicio para llevarlas a cabo⁶⁹. La fuerza del peronismo⁷⁰, intensificada por su líder en el exilio, impulsaba movilizaciones sociales que acicatearon a los militares y terminaron por quebrar la frágil organización institucional.

El gobierno de Frondizi presenta –en lo que aquí nos interesa– dos cuestiones significativas: por un lado la ampliación del espectro de convocatoria, ya que incluía a radicales de distintas líneas, socialistas, comunistas, nacionalistas, organizaciones católicas, sindicales, intelectuales, lo que le permitió tejer un heterogéneo sistema de alianzas y generar un amplio campo de posibilidades. Por otro, que toma en cuenta la importancia de la economía para el desarrollo del país, la necesidad de la industrialización y por ende de la formación profesional. Se trata pues de un viraje ideológico que propicia el diálogo, el debate y la participación y actúa como una variable importante a la hora de explicar las transformaciones sesentistas en nuestro país:

69. “Había, no obstante, una promesa de cambio instalada en el país, con un presidente, Arturo Frondizi, que contaba con el aval inédito de intelectuales y jóvenes en general. El propio Frondizi era un intelectual con un discurso ‘joven’ que intentaba superar las antinomias del pasado. ‘Por primera vez en la historia’, anotaba Arturo Jauretche, ‘un intelectual recibe el apoyo del pueblo, o dicho de otra manera, por primera vez el pueblo no está contra el intelectual’ (Pujol 2002:45)

70. “El populismo plantea interrogantes de orden teórico que no tienen respuestas definitivas, y el peronismo no constituye una excepción (...) el peronismo o más precisamente la autoridad de Perón sobre las clases populares, no desapareció con la caída del régimen. Más aún su persistencia fue el origen de la crisis política permanente que vivió el país entre 1955 y 1972, cuando se afirmaba que no se podía gobernar con el peronismo, pero tampoco se podía gobernar sin él” (Sigal 2002:98)

Es que para los ojos de los intelectuales, y no sólo para ellos, Frondizi no era un político como los otros. Entrevistas con intelectuales de la época nos confirma la idea de que Frondizi representaba no sólo un político con ideas afines sino también un interlocutor con quien compartir un interés por las ideas y por la reflexión, poco común en los partidos de masas argentinos (Sigal 2002:134).

Silvia Sigal (2002) anota la importancia que tuvo también la Revolución cubana en la redistribución de roles políticos en Argentina⁷¹ y la diversidad de las lecturas suscitadas por ella que generaba simpatía en los más diversos lugares del arco político. El antiperonismo veía la caída de un dictador y equiparaba el derrocamiento de Batista con el de Perón, la izquierda en cambio percibía la posibilidad de un verdadero cambio:

Cuba construyó un puente entre izquierda, nacionalismo, y peronismo, y pudo emerger entonces un ala izquierda peronista que compensaría con el fervor de la juventud el menos visible entusiasmo de las bases obreras por el fenómeno cubano (Sigal 2002:164).

La teoría del foco y las consideraciones de Regis Debray, como así también el accionar de John William Cooke, mostraban las nuevas formas de la acción política. También Perón emitía señales de acercamiento con Castro, Mao o De Gaulle con quienes decía compartir un liderazgo Tercermundista que, sin embargo, dejaba fuera a muchos sectores del propio peronismo, como dice Sigal se colocaba “a la izquierda de su propio movimiento” (2002:65).

Luego del interregno militar otro radical -Arturo Illia- asumió la presidencia pero fue depuesto en 1966 por el general Onganía⁷², cuyo mandato

71. “ese hecho inesperado, desconcertante, que venía a derrumbar los perfectos y aburridos esquemas transformistas de quienes ya habían decidido postergar las revoluciones para las calendas griegas’ como puede leerse en *Pasado y Presente*” (Sigal 2002:163)

72 Onganía reemplaza la Doctrina de la defensa nacional por la de la seguridad nacional. Se trataba de una doctrina militar que surgió durante el conflicto entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y fue aplicada en los países del tercer mundo que estaban bajo la influencia de Estados Unidos. Según los principios de la doctrina, los gobiernos de los países periféricos, que conformaban el bloque capitalista, estaban obligados a evitar que el comunismo, o ‘la subversión’ en general, ganara lugar en sus territorios. La doctrina propiciaba un ataque directo a los partidos políticos, ya que se consideraba que la actividad de los partidos políticos sólo servía para causar conflictos sociales.

resultó un indicio de lo que sería la próxima dictadura del Proceso de Reorganización Nacional. La intervención de las universidades⁷³ en “la noche de los bastones largos”, la clausura de medios de comunicación, el despido de personal de la administración pública y de las empresas del estado, las escaladas inflacionarias, la apertura de las exportaciones y el cierre de los ingenios tucumanos en el marco de la caída de la industria, mostraron su carácter dictatorial y su ineptitud política y económica.

Decíamos antes que el gobierno de Onganía fue la antesala de las políticas extremas y criminales de Videla, el pasaje de uno a otro estuvo dado por dos etapas claramente diferenciadas, una militar y otra peronista. En la primera se sucedieron los gobiernos de Levingston y Lanusse; en la segunda los de Cámpora, Lastiri, Perón, Martínez de Perón. Sucintamente podemos decir que la etapa inaugurada con la nueva presidencia de Perón permitía articular la historia peronista en una nueva instancia, el tiempo de la espera del líder con toda su carga simbólica había concluido, se preparaban ahora para recoger los frutos.

Este tercer gobierno de Juan Domingo Perón⁷⁴ se centró en dos pactos, uno social y otro político, el primero tenía por objetivo solucionar el problema de la economía: la capacidad de los distintos sectores, empeñados

73 “En ese momento, 1966, se produjo no sólo la intervención militar a la universidad sino también –y esto quizás hay sido de una importancia casi equivalente- el giro político de muchos de los jóvenes a cuyo entrenamiento Germani había contribuido. La teoría de la dependencia, que estos abrazaron con entusiasmo más político que intelectual, proporcionaba hipótesis mucho más a tono con el clima radicalizado de los años sesenta que el modelo germaniano –reformista, progresista, confiado en un curso de los hechos- para pensar el tránsito entre las sociedades tradicionales y las modernas. (...) La teoría de la dependencia insertaba las sociedades latinoamericanas en un paradigma que las colocaba en línea, por un lado, con las revoluciones tercermundistas y, por el otro, con una hipótesis de enfrentamiento a nivel internacional. En ese sentido, proporcionaba instrumentos mucho más aptos para la radicalización política de los años sesenta” (Sarlo 2007:117-118)

74. Al respecto Jorge Abelardo Ramos escribió: “La reacción inmediata de los partidos ante la renuncia de Cámpora, fue de una hipócrita perplejidad. El impagable Alfonsín, paradigma del lugar común pequeño burgués, habló de un “golpe de derecha”, lo mismo que el Partido Comunista. En realidad, el equipo de espantajos de la vieja política rechinó los dientes ante la evidencia de que Perón, en definitiva, volvería al gobierno. Sin duda que las intimidaciones de la renuncia de Cámpora eran inconfesables. Nadie ignora que la camarilla rasputiniana de López Rega, Rucci y Gelbard proyectaba lanzar sobre el gobierno de Cámpora una ofensiva fulminante para exigir su renuncia y obligarlo a abandonar el poder bajo el oprobio y el descrédito. Esta inspiración fue descubierta a tiempo por Cámpora y sus hombres de confianza y les sugirió la idea de ganarles de mano anticipando sus renunciaciones” en “Rasputinismo y pequeña burguesía” Revista Izquierda Nacional agosto de 1973

en la puja distributiva para frenarse mutuamente. Se proponía para ello una concertación, el congelamiento de los precios, la supresión por 2 años de convenciones colectivas o paritarias y un aumento en los salarios. El pacto político tenía el propósito de convertir el parlamento en un ámbito real de negociación entre partidos, pero por las tendencias muchas veces autoritarias del peronismo el principal apoyo a esta medida estuvo fuera de sus filas (radicalismo, izquierda y derecha Parlamentaria).

Sin embargo uno de los rasgos salientes de esta etapa fue la lucha interna del peronismo, que se daba de distintas maneras, tanto en ámbitos públicos como privados y que enfrentaban dos tendencias una tradicional de corte nacionalista y distribucionista y otra, de los 'nuevos peronistas' que se articuló con el pensamiento de la derecha local. Con el primer grupo se identificaban los montoneros que habían sido rechazados por Perón, cuando este llegó al poder y atribuían su actitud a la influencia del 'entorno'.

La guerra de aparatos se desarrolló bajo la forma de terrorismo y para reprimir se diseñaron organizaciones parapoliciales, como la Triple A. En 1975 Isabel Perón convoca al ejército a encargarse de la represión subversiva, y el genocidio se pone en marcha. En 1976 con la asunción de Videla, se vuelve sobre la Doctrina de Seguridad Nacional y desde allí se aplicó un terrorismo de estado que consistía en una cuidadosa operación de represión de carácter clandestino. Para ello, cada una de las armas militares se encargó de un ámbito distinto con la planificación general y la supervisión táctica de los más altos niveles de conducción castrense aunque los oficiales no desdeñaron participar en tareas de ejecución, poniendo en relieve el carácter institucional de la acción y el compromiso colectivo.

En lo económico durante esta etapa se aplicó una reforma financiera que dio lugar a grandes devaluaciones y fomentó la especulación. Con tales medidas se favoreció a los grandes grupos del incipiente establishment nacional, que creció de manera exponencial durante esta época, a la vez que lograban mayor capacidad para negociar con el gobierno.

El 'Proceso militar' generó una nueva y dolorosa figura, la del desaparecido. La mayoría de las desapariciones se produjeron entre el 76 y 78. El ERP fue diezmado, y si bien la organización montoneros siguió operando tuvo que vincularse sólo a acciones terroristas, sin complemento en lo político. Lo cierto es que aún desarticuladas estas organizaciones, la represión continuó su marcha, y fueron víctimas líderes de grupos civiles

y sociales, sacerdotes, abogados defensores de los derechos humanos, etc. La sociedad fue controlada y dominada por el terror. Clausurados los lugares donde los individuos podían identificarse en espacios colectivos más amplio, cada uno de ellos quedó solo e indefenso ante el estado autoritario. Algunos emigraron, otros se refugiaron en un propio exilio interior, otros en la ignorancia., sólo las Madres de Plaza de Mayo que buscaban a sus hijos y nietos se atrevieron a manifestar su posición.

Recién en 1980 pudieron articularse respuestas sociales que quebraron ese oscuro orden, en ese año el sindicalismo rearma la CGT y cobran mayor presencia los grupos defensores de los derechos humanos. La guerra de Malvinas, bajo el gobierno de Galtieri fue otra muestra de los desatinos de un gobierno, que si bien había cambiado de nombres, tenía un absoluto desprecio por sus gobernados y fue también el último intento por mantener un sistema que ya había caído. Se impuso la necesidad de levantar la veda política y convocar a elecciones que llevaron a una nueva etapa democrática, preñada de expectativas, con la asunción de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983.

Las demandas sociales de esta época no tuvieron respuestas adecuadas de los gobiernos por la carencia de líderes capaces de interpretar el momento histórico, y por que el peronismo –proscripto primero y gobernante después- era una caldera que antepuso sus propios requerimientos a las necesidades del país, llegando inclusive a confrontaciones y persecuciones entre sus líneas internas.

3.2.2. Entre la palabra y el silencio

Las jóvenes generaciones que se perfilaban a comienzos de los sesenta en Argentina fueron las primeras que recibieron una importante influencia de los medios masivos. El cine, los periódicos la radio y la televisión⁷⁵ permitieron difundir el rock and roll, la moda y los movimientos juveniles,

75. Cabe aclarar que en Salta la difusión de la TV por cable se inició en 1962, con Canal 3 -aún no había llegado el sistema abierto- desde el primer piso de un edificio ubicado frente a la sede municipal donde efectuaba sus transmisiones, abasteciendo con una única señal a los vecinos del centro de la ciudad. La TV abierta se inicia en el NOA en 1966 (Canal 11 en Salta, Canal 10 en Tucumán y Canal 7 en Jujuy) (Iovino Gustavo: "Impacto y desarrollo de la TV por cable" <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/24gustavo.htm>).

provocando una diferenciación entre padres e hijos absolutamente inédita. La tensión entre los deseos, las expectativas y las posibilidades reales de los jóvenes generaron cierto efecto de frustración que, añadido a la incomunicación llevaron a un escepticismo colectivo, canalizado muchas veces en el arte, la contracultura, y las nuevas formas musicales.

La prensa tuvo un rol fundamental en esta transformación ya que activó el consumo cultural a través de su articulación con la prensa internacional, los formatos novedosos, la pluralidad de temas y las entrevistas cada vez más elaboradas. Paralelamente una expansión del público lector permitió que autores como Henry Miller, Gabriel García Márquez o Simone de Beauvoir se convirtieran en best-sellers:

Básicamente, ambos fenómenos (prensa y literatura) se tocaron en un punto clave: el reinado del paradigma escritural, herencia provechosa de muchos años de alfabetización, producción literaria y lectura promovida desde la escuela pública y otros espacios. A lo largo del siglo XX, una rica trama de agentes mediadores puso al argentino 'medio' en posibilidad de acercarse a la lectura: las bibliotecas populares, las revistas de actualidad que apelaban en abundancia a la literatura (universal y argentina), los diarios con sus cuotas de literatura por entrega, los ateneos y encuentros literarios. Mientras tanto, en muchos hogares argentinos se oyeron los mandatos paternos a favor de los libros como herramientas socialmente valiosas (Pujol 2002:101).

Los proyectos editoriales se multiplicaron. Desde 1953, cuando Sudamericana editó *Bestiario*, Julio Cortázar se convirtió en uno de los escritores favoritos del público, también esta editorial estuvo en el lanzamiento de Gabriel García Márquez y de Daniel Moyano, Premio Sudamericana de Novela en 1967. Eudeba, proyecto editorial de la Universidad de Buenos Aires, publicó entre 1958 y 1966, 802 títulos y cerca de 12 millones de ejemplares, pero su gran aporte a la cultura argentina no sólo estuvo en esta tarea de edición, sino que se complementó con una difusión en kioscos, revisterías, es decir el libro en la calle en formatos novedosos como los fascículos con un diseño acorde al perfil de la cultura de masas. Boris Spavicow, director de Eudeba, renunció después de “la noche de los bastones largos” y fundó el Centro Editor de Améri-

ca Latina que, en su “Serie del Encuentro” presentó la obra de Nicolás Olivari, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Manuel Mujica Láinez y Tulio Carella.

La literatura extranjera se difundió principalmente a través de Seix Barral que dio a conocer a los jóvenes novelistas de América Latina como Mario Vargas Llosas y Guillermo Cabrera Infante; Plaza & Janés que se dedicó a la literatura europea; Losada que era propietaria de los derechos de la obra de Neruda y Sartre dos autores muy requeridos en ese momento y Emecé con su conocida colección “Grandes Novelistas” que mutó luego a best-sellers de dudosa calidad.

Junto con los grandes sellos estaban también los ‘independientes’ como Jorge Álvarez, Galerna, Ediciones La Flor, Peña Lillo, Tiempo Contemporáneo, Brújula. La primera de ellas fue paradigmática, comenzó con *Cabecita negra* de Germán Rozenmacher y *No hay hambre dentro de tu pan* de Dalmiro Sáenz en una fuerte apuesta a la nueva narrativa argentina. Se trataba de una editorial pequeña, casi personal que llegó a editar cuatro libros por semana y estaba abierta a novedades de distinta procedencia, a comienzos de los setenta incluyó también un sello discográfico –Mandioca- donde grabaron artistas del rock nacional como Vox Dei.

Cortázar⁷⁶, Sábato⁷⁷, Marechal, Borges fueron convirtiéndose en los más importantes referentes de la literatura argentina, por distintos motivos y con diferentes actitudes en el campo intelectual y en el mercado editorial. Sin embargo la avidez del público permitía también la circulación de la obra de jóvenes y noveles autores que, leídos y comentados por revistas y periódicos, eran reconocidos como pertenecientes a un mundo

76. “En el contexto de esa sensibilidad, *Rayuela* apareció como un texto epocal, una referencia completa a lo que ya entonces podía definirse como la base estética y conceptual de la década. Su autor era, sin duda, una figura atractiva. De rostro y aspecto siempre juveniles en una década signada por los jóvenes, Cortázar tenía un aura especial. Era una mezcla justa de escritor refinadísimo con hombre afable, tan inquieto por la ‘gran literatura’ como por el jazz y el tango. Se lo sabía capaz de ayudar con su opinión a escritores jóvenes, pero también de apoyar la lectura de grandes autores argentinos olvidados (Marechal, Juan Filloy)” (Pujol 2002:120)

77. “Un hombre que había dejado la física por la literatura no podía menos que despertar admiración entre escritores jóvenes convencidos de que una buena novela podía cambiar el mundo de modo más radical que un descubrimiento científico. Sin embargo la admiración que se profesaba por Sábato no fue suficiente para convertir al escritor en auténtico maestro de la generación del 60. Y esto lo irritaba sobremanera. Recuerda Vicente Batista: ‘Nuestra generación no tenía maestros; al menos no como lo habían sido tipos como Unamuno en España. Y una vez lo dijimos con todas las letras. Esto molestó mucho a Sábato’” (Pujol 2002:118)

particular, el mundo de los escritores, categoría que implicaba reconocimiento y prestigio.

La poesía tuvo un sitio diseñado con una estética más coloquial y directa y con influencias diversas como la canción popular, sobre todo el tango, la poesía beatniks norteamericana y la nueva poesía latinoamericana. Juan L. Ortiz, Luis Franco, Baldomero Fernández Moreno son reconocidos y difundidos, lo mismo que Oliverio Girondo –ya mencionado– y Raúl González Tuñón. Ala vez publicaban Olga Orozco, Alberto Girri, Enrique Molina y, entre los rápidamente identificados como “poetas de la generación del 60”, Horacio Salas – poeta y crítico de su generación– Juan Gelman, Joaquín Gianuzzi, Francisco Urondo, Alejandra Pizarnik.

Además de la ficción tuvo una gran expansión el ensayo. La obra de Jauretche⁷⁸ fue referencia constante y luego Sebrelí, Massuh, Puiggrós, Félix Luna, Maffud, Abelardo Ramos fueron algunos de los autores que impulsaron la polémica y el debate acerca de la significación social de los cambios en la cultura, el rol de los países hegemónicos, las expectativas que planteaba Cuba para Latinoamérica, el lugar de la Universidad en la sociedad, los mitos de la historia y la idiosincrasia argentina, los medios de comunicación. Después de la intervención de Onganía en las Universidades muchos profesores inauguraron una nueva modalidad de debate, los grupos de estudio entre los que pueden señalarse en Buenos Aires los liderados por Oscar Massotta y Eliseo Verón. Estos dos autores se orientaron luego al estructuralismo tanto en la lingüística como en la semiótica y el psicoanálisis.

Silvia Sigal (2002) ubica como tema central de los debates de los intelectuales argentinos de los 60 / 70, el peronismo, las incertidumbres generadas tanto por los procesos internos del partido como por las actitudes de Perón y su entorno. Observaban analíticamente la lógica del movimiento peronista, que ya no era la del régimen que había gobernado el país casi diez años, y buscaban encontrar los pasajes entre la teoría política y el fenómeno de masas. En muchos casos procuraron disociar el movimiento de su líder, un peronismo sin Perón, en otros trataron de encontrar las

78. Obras de Arturo Jauretche: 1934: El Paso de los Libres. Edición prologada por Jorge Luis Borges. Una segunda edición en 1960 llevará el prólogo de Jorge Abelardo Ramos. 1956: El Plan Prebisch: retorno al coloniaje. 1957: Los profetas del Odio y la Yapa. 1958: Ejército y Política. 1959: Política Nacional y Revisionismo Histórico. 1960: Prosas de Hacha y Tiza. 1962: Forja y la Década Infame. 1964: Filo, Contrafilo y Punta. 1966: El Medio Pelo en la Sociedad Argentina. 1968: Manual de Zoncercas Argentinas. 1969: Mano a Mano entre Nosotros.

respuestas en la historia de las demandas de la clase obrera argentina y las razones por las que habían reconocido en el peronismo su respuesta, también hubo quienes intentaron separar ‘clase obrera’ de ‘peronista’ en la afanosa búsqueda de una interpretación del fenómeno que los desafiaba pero al mismo tiempo los contenía.

Para los intelectuales marxistas la demanda era hacer comprender que en los fundamentos de su prédica estaban las demandas de los obreros, de los campesinos, para los nacionalistas en cambio la preocupación radicaba en que se buscaban respuestas para los problemas argentinos en doctrinas que no tenían fundamento para la escena argentina. Sigal (2002: 197) cita la expresión de desasosiego de Ricardo Piglia cuando escribe en *Literatura y sociedad* (1965):

En Argentina, en 1965, los intelectuales de izquierda somos inofensivos (...) unidos al mundo burgués por nuestras costumbres y a la clase obrera por nuestra ideología, no pertenecemos verdaderamente ni a un ni a otra. Nadie puede afirmar que nuestra situación es cómoda: suspendidos en el vacío, la Historia, indiferente y obstinada, parece continuar sin nosotros.

En Argentina la Teoría de la dependencia sostenida por Theotonio Dos Santos, desplazó en parte al marxismo ortodoxo y al funcionalismo y tuvo su correlación en la Teología de la Liberación que sacudió las líneas conservadoras de la Iglesia. Esta tesis rompió con la visión hegemónica, y planteaba que el subdesarrollo latinoamericano era resultado del funcionamiento del sistema capitalista mundial. Al respecto dice Silvio Maresca⁷⁹ que hacia fines de la década del '60 y principio de los '70 el mundo parecía marchar hacia un proceso de descolonización producto de una lucha por la liberación de los pueblos del Tercer Mundo y, sin embargo todo se trastrocó. Los movimientos estudiantiles como el “cordobazo” y el “tucumanazo” pueden situarse en el punto climático del período que nos ocupa y nos permiten observar la concatenación de los acontecimientos.

Decíamos antes que uno de los hechos violentos del gobierno de Onganía fue el cierre simultáneo de once ingenios azucareros en Tucumán

La situación tucumana conmovió a la opinión pública, no se vivía como una crisis provincial más, ni era un problema marginal

79. Maresca Silvio: “Filosofía y catalepsia” en *La Enciclopedia*. Revista virtual N° 2y3.

o desconocido en el resto del país. El problema social causado por el cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acaudillada por un combativo sector sindical eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días (Longoni y Mestman 2000: 149)

Esta circunstancia disparó numerosas acciones políticas y sindicales en las que se enfrentaron un gremialismo fuerte y heterogéneo con el poder político y militar del gobierno. Sin embargo el arte no estuvo ajeno y, con los propios materiales ideológicos y estéticos que le proveía la vanguardia organizaron una instalación que fue síntesis de la contracultura, la muestra “Tucumán Arde”, cuyo título juega con el de la película de René Clement *¿Arde París?*.

En esta muestra convergen las posiciones intelectuales de los artistas y pensadores rosarinos y porteños, en su mayoría de una significativa formación universitaria –Pablo Renzi, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosa, Graciela Carnevale, León Ferrari, Jaime Ripa, entre otros- con las posturas sindicales que entablaron un diálogo con los artistas en las visitas preparatorias realizadas a Tucumán. La utilización de las lógicas de los medios de comunicación para marcar la oposición entre el discurso oficial del gobierno acerca de la situación tucumana y el discurso crítico con el que se sostenía la muestra, la perspectiva de un país integrado en sus problemáticas y en la búsqueda de soluciones; y por supuesto el impulso contestatario de los jóvenes que se sentían protagonistas de su tiempo, dieron a *Tucumán arde* todos los ingredientes para condensar la época.

Pero también las instituciones trazaban particulares trayectorias intelectuales, Eduardo Romano (1990) en el Prólogo a *Las huellas de la imaginación* da cuenta de su propio itinerario intelectual⁸⁰ en estos tiempos y comenta que en 1973 la estructura universitaria tradicional sufre un fuerte cimbrón cuando se cuestiona la obstinada práctica del aprendizaje aislado y se propician formas grupales de trabajo y evaluación, o cuando se amplían los enfoques disciplinares hacia campos no canónicos. Recuerda que en

80. “Difícil se tornó la situación de quienes no nos sentimos forzados al exilio y, con una buena cuota de irrealidad, a pesar de que estábamos al tanto de cómo funcionaba el aparato represivo y sus procedimientos nos rozaban, decidimos quedarnos a resistir (...) En ese clima dentro del cual las posibilidades laborales se habían restringido enormemente, comenzamos a reencontrarnos, los que quedábamos” (Romano 1990:10)

1974, el interventor de la UBA, Ivanisevich restringe esas prácticas que luego en 1976 son prohibidas y afirma que “con el golpe militar encabezado por el general Jorge Rafael Videla (...) todas las formas de vida solidaria y de agrupación fueron combatidas, perseguidas y aún extirpadas, y eso, no sólo, por supuesto, dentro de los claustros” (Romano 1990:10).

Santiago Kovadloff (1982) distingue –en referencia a la producción de Buenos Aires- una poesía del 60 de una poesía del 70. A la primera la caracteriza como fervorosa, preocupada por la dimensión ontológica de la vida, cuestionadora y destaca en los poetas la preocupación por los propios instrumentos expresivos.

Los poetas que comienzan a publicar en los 70 irrumpen en un escenario de características muy distintas a las del 60; mucho más conflictivo en los hechos, más trágico en su despliegue y sangriento en su desenlace. La polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada y la atmósfera cotidiana adquiere características que la vuelven angustiada, incierta irrespirable (...) La censura primero y la autocensura después fueron desdibujando los perfiles literarios e impidiendo su reconocimiento público” (Kovadloff 1982:87)

Para este autor hay tres factores específicos que inciden en la poesía de los '70, el resquebrajamiento del proyecto continentalista, el derrumbe de los mitos políticos redencionistas y los conflictos socio-económicos. Ello se tradujo en una poesía que fue alejándose del coloquialismo, con menos énfasis en la emoción y las vivencias personales, de marcada ironía y toques de absurdo que trataron de representar lo imponderable de la realidad.

Puede observarse aquí la separación de dos momentos diferenciados en estas décadas, uno relacionado con la movilización, la participación y la discusión política y otro marcado por el endurecimiento de las políticas de estado que llevan a la persecución y la represión, y por lo tanto al repliegue (y la muerte) de las fuerzas antes movilizadas. Es decir un momento que ostenta como centro la palabra y otro que pone de relieve el silencio. El discurso literario, al tener la posibilidad de ‘decir el silencio’ fue transformándose para encontrar las grietas donde esa ausencia pudiera manifestarse. Masiello (1987) afirma que ese fue el sello de la literatura del siglo XX en Argentina,

hablar desde el margen para responder a los circuitos hegemónicos, en los sesenta esto permitió ir más allá de lo literario para explorar la dimensión popular de la cultura y plantear desde allí las funciones de la dependencia cultural. En los 70 en cambio, la mayor vigilancia estatal orienta la crítica hacia los límites del autoritarismo primero y después del 76 se buscaron vínculos entre los distintos sectores para constituir espacios de expresión⁸¹ más o menos visibles, según los casos. Observemos que en esta hipótesis se trabaja sobre tres momentos –en las dos décadas que analizamos– que corresponden a transformaciones políticas intensas.

Francine Masiello (1987) dice que

Al despojar al pueblo de una cultura política, la norma autoritaria expulsa a los individuos de una esfera pública y se niega a permitirles un diálogo con el poder o cualquier crítica del estado. Esa táctica crea una especie de monumento al pensamiento hobbesiano, una población de sujetos pasivos despojados de lenguaje y privados del privilegio de la ambigüedad en su pensamiento o su expresión (Balderston et al 1987:12)

Esto hace que el discurso se torne fragmentario y se nutra de lo heterogéneo, lo espontáneo, lo que circula en los márgenes de esa poderosa voz que es la norma autoritaria. La supresión de los otros se logra con esa palabra que se apropia de un “nosotros” creado por el estado⁸² y que constituye una estructura institucional organizada e inflexible.

3.3. Cultura e historia en el NOA

3.3.1. Construir el NOA

Nos centraremos ahora en una problemática específica, la constitución del NOA Cultural como acontecimiento y como discurso que, atravesando una sinuosa historia, encontró en la segunda mitad del siglo XX un espacio de discusión y de intercambio, encauzado luego en proyectos y propuestas de

81. En este sentido Masiello refiere a Revistas clandestinas como *Barrilete*, otras de corte más académico *Punto de vista* y *Humor* donde se dan cita las distintas expresiones con un formato más mediático.

82. Recuérdese aquel famoso latiguillo “Los argentinos somos derechos y humanos”.

trabajo orientadas a sacudir los saberes establecidos, poner en crisis las teorías a la luz de los acontecimientos y sobre todo a repensar los fundamentos y prácticas culturales en los que se hallaban inmersos. Las condiciones de posibilidad de estos estudios estuvieron dados por la conformación de equipos interdisciplinarios que desde distintos lugares institucionales e ideológicos se plantearon dos cuestiones centrales: 1) El desarrollo cultural del NOA desde una perspectiva epistemológica, y 2) la integración cultural del NOA como antesala para el desarrollo económico. Ambas preocupaciones operaron por cauces diferentes y con frecuencia ignorándose entre sí, ética y cientificista la primera; pragmática la segunda consustanciadas las dos con los imperativos históricos que las cobijaron.

Los distintos aportes –desde la antropología, la sociología, la filosofía- y que se desarrollaban en ese espacio discursivo conocido como NOA Cultural, ayudan a reflexionar sobre los acontecimiento y permiten observar las perspectivas teóricas que circulaban en los espacios académicos e iban insinuándose en la relación interuniversitaria.

También debemos considerar la trayectoria de migraciones y desplazamientos trazados por los escritores del NOA, quienes fueron definiendo un espacio dinámico en oposición con el discurso localista que procuró siempre valorar los límites geográficos como límites culturales. Sara San Martín, Ricardo Martín Crosa, Walter Adet, Jacobo Regen, Agustín Bas Luna son algunos de los escritores que manifiestan en su obra la perspectiva plural de un noroeste dinámico engarzado en el sistema literario hispanoamericano y argentino, ajenos a los reduccionismos arbitrarios. Encuentros de Poetas, como los realizados en Monteros (Tucumán), Antologías, presentaciones de libros, jalonaron los intercambios de autores más preocupados por la puesta en juego y la discusión de su práctica que por el canon local. El discurso literario da cuenta así de una vocación integracionista, solidaria, y podemos retrotraerlo al Manifiesto de La Carpa como acontecimiento fundacional de ese nuevo modo de entender el arte en una perspectiva socio – histórica. Esta perspectiva puede seguirse también en trabajos de investigación y recopilación como los que llevaron adelante Dionisio Campos en Tucumán y Andrés Fidalgo en Jujuy.

En el año 1966, por impulso de Gaspar Risco Fernández, Presidente del Consejo de Difusión Cultural de la Provincia de Tucumán, se constituye la Comisión Coordinadora Permanente de Acción Cultural del Noroeste

Argentino (abreviadamente conocida como NOA Cultural). Como el mismo Risco lo expresa: “La acción sostenida del organismo regional alertó sin pausa la conciencia de que el NOA es un ecumene y de que puede y debe resolver en forma conjunta sus problemas, a tal punto que a ello parece lógico atribuir la proliferación de entidades similares, privadas y oficiales”. Sin embargo la proliferación antes aludida llegó a resultar caótica, ya que en 1974 llegaban a treinta y ocho los organismos creados o propuestos para coordinar los distintos sectores de la actividad de la región.

En la primera mitad de la década del 70 el enfoque que se dio a la cuestión tuvo también en consideración las teorías geográficas desarrolladas por Daus y Rey Balmaceda que observaban la heterogeneidad del NOA por lo que requería una planificación “que no violente las relaciones causales entre el espacio natural y el hombre economizante” (Würschmidt y Setti *Cuadrante* 2:36) y consideraban que la unidad regional se basa en una conciencia popularizada que parte de las raíces históricas, folklóricas y culturales, es por eso que caracterizan al NOA como “región volitiva” cuyo afianzamiento y supervivencia como región dependerá de la eficacia de los estudios, programas y ejecución de los planes que permitan ponerla en funcionamiento.

Complementariamente el profesor Francisco Juliá, escritor y crítico literario, observa que cada una de las provincias signatarias del NOA Cultural muestra una individuación marcada. “Es difícil establecer (...) una conformación étnica semejante. Señalar rasgos y tonos idiomáticos análogos, hábitat físico, identidad telúrica y paisajística, densidad, índices educativos, presencia cultural, matices folklóricos y antropológicos, recursos naturales, es insistir en el juego de las posibilidades” (*Cuadrante NOA* 3-4: 21). A la vez señala que tampoco se puede buscar una homogeneidad en un trasfondo emotivo, ya que el noroeste rinde culto a una invariable rivalidad de las provincias entre sí, “rivalidad por otra parte que encuentra risueña acogida y es fomentada a través de un salpicado anecdótico transmitido de generación en generación con socarrona intencionalidad”. Para Juliá esta práctica sostiene un instinto de localismo enclaustrado, rígido y conservador, que se corresponde con una devoción egregia practicada hacia los héroes particulares y la necesidad constante de acrecentar la memoria local a través de registros, mitos y leyendas que muchas veces ponen en escena desavenencias entre la provincias, es por ello que según este autor lo que une a la región NOA es “el hecho de compartir, todas las provincias (de la región) igual sometimiento a un centralismo opresivo e injusto” (23).

Una institución señera en esta línea de trabajo es el Centro de Estudios Regionales, cuyo órgano de difusión fue la revista *Cuadrante NOA* – N° 1, 21 de mayo de 1974-. Este Centro contaba entre sus miembros a Octavio Corbalán, crítico literario y escritor, docente de la UNT y luego también de la UNSa, Gaspar Risco Fernández, Francisco Juliá, Lauro Fagalde. La publicación, se transformó en un sitio polémico, analítico y multidisciplinario, un órgano de difusión marcado no sólo por los temas inherentes a la región sino sobre todo por una reflexión situada, valoración y estudio de la producción literaria y la producción teórica emergente del mismo contexto. Del análisis de esta publicación puede inferirse que la vocación integracionista declarada por el Centro se hace permanente en los actos realizados: intercambios con las Direcciones de Cultura de la región, participación en homenajes y presentaciones de libros en diferentes ciudades, coordinación de paneles y debates sobre los artículos que se publican. Es decir se instala una dinámica de discusión constante orientada a configurar una actitud permanentemente dialógica y plural.

El profesor Francisco Juliá, analizando la producción poética del momento observa que se la tilda peyorativamente de *regional* (lo que no había ocurrido con la obra de Alberdi por ejemplo) y aparecen ignorados en las habituales sumas de la poesía argentina. Su hipótesis es que en el proyecto político argentino no hubo lugar para la mirada hacia dentro, no hubo espacio para leer la diferencia y se privilegió una escritura modelada a la moda de la época; el aplanamiento del tono y el matiz valorizó un discurso estático y formalista que rechazó lo regional, identificándolo con lo costumbrista y pintoresco. Para Juliá esto trajo como consecuencia que la renovación literaria que se produjo en Latinoamérica a mediados de siglo no haya tenido en Argentina una producción acorde.

La labor del Centro de Estudios Regionales abarca distintas áreas y disciplinas, sus integrantes recorren jornadas, congresos y reuniones culturales de la región, informan sobre los temas y propuestas, leen las actas y escriben acerca de sus experiencias y reflexiones. En 1975 se crea el Centro de investigaciones regionales, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, también de esa experiencia participa Gaspar Risco Fernández. Este activo profesor de filosofía incursiona además en los medios de comunicación, es parte del Directorio de INCUPO (Instituto de Cultura Popular) organización de educación radiofónica que apunta a la promoción humana integral.

En este rol defiende la necesidad de potenciar en la sociedad sus propias formas de comunicación y recién después abrir paso a las nuevas tecnologías, es por ello que propone un estudio serio de las formas de comunicación y de la estructura del discurso de las comunidades rurales, unido a un análisis de los modos como esas formas comunicacionales pueden articularse con las nuevas tecnologías e insiste también en la formación de comunicadores procedente de los grupos sociales en cuestión, “capaces de encontrar en cada caso los puntos de sutura que permitan las transferencias necesarias sin sacrificar la riqueza implícita en la identidad de cada grupo” (*Cuadrante* 5:3).

El análisis de la relación de los medios y la cultura popular que realiza Risco Fernández está fundamentado en estudios de Marshall McLuhan, Umberto Eco, Edgar Morin, en un diálogo constante con los artículos que escriben sus propios compañeros de ruta -Juliá, Vece- y con textos que provienen de la cultura popular como los recopilados por Juan Alfonso Carrizo.

Las consideraciones de *Cuadrante NOA* nos permiten situar sus concepciones de cultura y observar dos líneas muy claras, la cultura como singularidad y la cultura como pluralidad. La cultura entendida como trayectoria personal, como acción individual de talentos destacados y la cultura entendida como práctica social atravesada por la historia.

En el primer caso estamos frente a la cultura del espectáculo, se impone la racionalidad económica, las representaciones sociales se folklorizan, no hay riesgo porque todo es espectáculo. La literatura es entonces el espacio del ocio y, como dice Michel de Certeau “el pueblo se transforma en público” (1999:161). Lo cultural es una especie de bolsa donde la sociedad abandona los problemas que no sabe cómo tratar y así un espacio participativo se diluye en la indiferencia y en la apariencia, se transforma en un no lugar donde todo puede circular, no importa qué.

El Proyecto NOA Cultural fue justamente la antípoda de esta perspectiva, la principal muestra está en la cantidad de organismos que fue capaz de generar y en la conciencia de pertenecer a una realidad histórico – cultural que era necesario enfrentar a través del pensamiento y el desarrollo de la ciencia. En la Declaración de principios⁸³ del Centro de estudios regionales se engloba la preocupación por el accionar universitario, la falta de cohesión entre los talentos de la región, el letargo de la región frente a sus

83. Publicado por *Cuadrante NOA* N°1. Abril de 1974.

problemas y proponen como respuesta estudiar la realidad del Noroeste, promoviendo la participación de toda la comunidad, formando investigadores y posibilitando la circulación de las producciones culturales.

El desplazamiento que proponen, de ser a la vez estudiosos y objeto de estudio, les permite la multiplicidad de perspectivas, el desvanecimiento de principios a priori y la posibilidad de eludir tópicos tradicionales en una operación epistémica formulada para tratar problemas que permitan un crecimiento armónico de la región.

3.3.2. Escribir en el margen

Paralelamente al proyecto socio-cultural integracionista, el período en cuestión estuvo marcado por los movimientos populares que rechazaban el nuevo orden económico con acumulación creciente de capital en la alta burguesía. Se produce así una brecha social que potencia las diferencias y promueve acciones por fuera y en contra del aparato institucional, e involucran distintos sectores sociales movilizados con distinta intensidad en cada provincia, aún cuando se trataba de provincias vecinas.

Emilio Crenzel (1997) trata específicamente el caso de Tucumán y considera que hay importantes diferencias entre la situación de esta provincia y las adyacentes, sobre todo en lo referido a:

- La economía tucumana dependía en gran medida de la producción azucarera, que se había erigido en monocultivo. Salta tenía una economía diversa, ya que incluía otros cultivos además de petróleo y madera. En Jujuy Altos Hornos Zapla aportaba significativamente a las finanzas locales.
- Las luchas sociales en Tucumán tienen una historia más extensa⁸⁴ y con la constitución de FOTIA⁸⁵ durante el primer gobierno peronista

84. En 1877 ya se registra una crisis importante y la imposición de la 'ley del machete' destrucción de los cañaverales de los pequeños cañeros independientes y protección de los grandes; posteriormente las huelgas de Cruz Alta en 1911, de la FOTIA en 1949 que duró más de un mes, la 'marcha del hambre' de 1961 reprimida por el gobernador Gelsi, las ocupaciones de fábricas entre 1960 y 1966, etc.

85. "el estatuto de conformación de la federación de obreros y trabajadores de la industria azucarera llama a que 'los obreros de la industria se vinculen con lazos indisolubles, coordinando la defensa y acción de la clase trabajadora que, en virtud de sus intereses comunes, hagan imposible toda desviación frente al capitalismo, *luchando por conquistar condiciones dignas de trabajo, remuneración y respeto*'" (Crenzel 1997:29).

(1944) se sistematizan y fortalecen. La sindicalización en Salta⁸⁶ y Jujuy con una fuerza laboral predominantemente indígena y boliviana fue posterior.

- En Salta y Jujuy, al tratarse de latifundios las empresas azucareras son unidades técnicas de producción agroindustrial, muelen su propia caña, con lo que incrementan sus ganancias y disminuyen la conflictividad social.
- Influye también la dinámica que los intelectuales, particularmente los allegados a la Universidad Nacional de Tucumán, imprimen a la discusión de los conflictos.
- La diferente estructura económica determina que los interlocutores del gobierno nacional en Salta y Jujuy sean menos, formen parte de la misma clase social y establezcan fuertes lazos para conseguir la infraestructura y las leyes que permitan su expansión. Esta situación también se nota en unos pocos ingenios tucumanos que son los que resisten después del 68.

Por cierto que también compartían otras, como el sostenido deterioro del nivel de vida que se dio entre 1965 y 1969, el alto índice de pobreza que se acentuaba por la incorporación de tecnología en el campo, el trabajo transitorio y los efectos de las migraciones internas. Emilio Crenzel analiza la situación de Tucumán y dice:

En Tucumán la concentración y centralización de capitales y el cambio cualitativo en la composición orgánica, produce un incremento del ejército industrial de reserva y de la población sobrante para las necesidades medias de acumulación, además de una reducción (proletarización, semiproletarización) de fracciones burguesas. Ese proceso se desarrolla en un marco de ocupación militar del territorio (Provincial y Nacional, en general), y en determinadas áreas de las territorialidades a desalojar (ocupación de los ingenios y de la Universidad por parte de la gendarmería), la violencia permite la acumulación

86. En este contexto no se pueden obviar las estrategias de Robustiano Patrón Costas utilizó para conseguir mano de obra gratuita: adquirió tierras en la zona de la Puna y, al pasar las personas que allí vivían a ser sus arrendatarios, estos colonos debían pagar con trabajo el arriendo. Para ello se trasladaban desde su habitat frío y seco a la zona cálida y húmeda de Orán. (Citado por Michel Azucena et al en “Agroindustria azucarera y sindicatos en la Provincia de Salta 1943-1955” versión electrónica en http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/Michel1951.pdf)

y el desalojo de estas territorialidades y las condiciones sociales existentes en las mismas sobredeterminan la necesidad del uso de la violencia para la clase dominante (Crenzel 1997:55)

En esta escena se registra también la presencia de los llamados sacerdotes del Tercer Mundo⁸⁷ que no sólo participan de las manifestaciones públicas de rechazo y repudio a la política oficial, sino que también demandan a las jerarquías eclesiásticas una mayor participación y en una carta al Arzobispo Aramburu afirman que la Iglesia argentina parece una “Iglesia del silencio”.

Los distintos actores del momento, dirigentes estudiantiles, autoridades universitarias, sacerdotes, dirigentes gremiales acentúan que el problema en Tucumán tiene rasgos propios, producto de las decisiones económicas que se tomaron, pero que también se notan componentes nacionales como la promulgación de la Ley 16.912 -fuertemente rechazada- que prohíbe las actividades políticas en la Universidad la concentración de riquezas, los congelamientos de sueldos y las diferencias estratégicas e ideológicas entre peronistas y comunistas. Complementariamente se producen también desinteligencias entre los dirigentes estudiantiles y los dirigentes obreros, acusaciones cruzadas de los distintos sectores, huelgas y marchas con represiones e incluso detenidos.

La década del 70 se inicia con un cuadro crítico de protestas, deudas salariales, intervenciones militares que se van reorientando a medida que se organiza el nuevo proceso democrático. En 1967 comienza sus cursos regulares la Universidad Católica de Salta y en 1972 se crean las Universidades de Salta y Jujuy, ambas ya habían estado funcionando como Centro Universitarios dependientes de la Universidad de Tucumán, lo que sitúa a esta última como polo del desarrollo universitario de la región. Se trata

87. “Yo siempre digo que no hubo una voluntad de fundar algo. El Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo no se creó, nació. Surgió de una serie de situaciones previas. Parto de la posguerra en Europa y del ámbito específico donde se generó el Movimiento, que es la Iglesia. Por ejemplo, en Francia y Alemania y un poco en Bélgica había surgido el movimiento de los curas obreros. Estaban los sacerdotes que habían sido llevados por los nazis a campos de concentración. Al volver eran otras personas por lo que habían visto y vivido. Pensemos en un sacerdote tradicional, dentro de una estructura muy cerrada, verticalista y autoritaria que de pronto se encuentra inmerso solo en un ámbito brutal como eran los campos de concentración” Entrevista a Miguel Remondetti secretario del MSTM en Argentina.en Revista *La fogata*, versión digital.

de una etapa con aumento significativo de la obra pública, creación de escuelas y acciones para revertir los problemas sociales, pero estos excedían largamente los planes dispersos del gobierno.

En la elecciones de 1973 se imponen gobiernos peronistas: Miguel Ragone⁸⁸ en Salta, Amado Juri en Tucumán y Carlos Snopek en Jujuy, con lo cual las tres Provincias parecen marchar en un mismo sentido político, sin embargo aquí también se notan las diferencias internas del peronismo que separan a Snopek y Juri por un lado y Ragone⁸⁹ por otro. Asimismo las respuestas sociales son distintas, en Salta la oligarquía dominante se acerca al poder de Perón pero se resiste a los cambios socio-económicos impulsados por el peronismo⁹⁰, Tucumán –como ya dijimos- recibe este tercer gobierno de Perón con muchas expectativas de que se resuelvan sus graves problemas y Jujuy elige a un gobernador prácticamente entre las dos facciones internas del propio partido.

Durante el llamado proceso de reorganización nacional Tucumán sufre las mayores dificultades ya que es el centro del Operativo Independencia⁹¹. Sus ejes centrales fueron el terrorismo, el secuestro, la desaparición de personas y los campos de concentración donde se torturó y asesinó a miles de personas. La capacidad logística y operativa del ejército, al mando del

88. Miguel Ragone: Nació en Tucumán en 1921, allí se recibió de médico. A principios de los años 70, Ragone pasó a liderar la Lista Verde con la identificación del "médico del pueblo", calificativo con el que se presentó como candidato a gobernador por el justicialismo salteño el 11 de marzo de 1973. La fórmula Ragone-Ríos obtuvo en aquella ocasión casi 121.500 votos, poco más del 57 por ciento de los votos del padrón electoral, sin embargo en noviembre de 1974 la Provincia fue intervenida. El 11 de marzo de 1976, Ragone fue secuestrado cerca de su domicilio. Su cuerpo nunca apareció, convirtiéndose en el único ex gobernador desaparecido de la República Argentina.

89. "Este gobierno [de Miguel Ragone] de tendencia popular de avanzada cuya calificación dejó a la historia, sufrió los impactos de las luchas internas y fue intervenido por el gobierno de la Presidente Perón en noviembre de 1974" (Cadena de Hessling 1995:288)

90. Sobre este tema es muy interesante el análisis de la primera etapa peronista de Gregorio Caro Figueroa (1970) *Historia de la gente decente en el Noroeste argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.

91. El operativo fue autorizado por la entonces presidente María Estela Martínez de Perón, disponiendo —contra las estipulaciones de la Constitución Nacional— "que el comando general del Ejército procederá a ejecutar todas las operaciones militares que sean necesarias a efectos de neutralizar y/o aniquilar el accionar de los elementos subversivos que actúan en la provincia de Tucumán" (decreto del Poder Ejecutivo Nacional 261/1975). El presidente de la Cámara de Diputados, Ítalo Luder, hizo extensivo el operativo a todo el país durante su breve interludio al frente del PEN, mediante los decretos 2270/1975 y 2272/1975

general Acdel Vilas primero -reemplazado por Domingo Bussi en diciembre de 1975- logró diezmar la sociedad tucumana. Toda la región dependía del Comando del Tercer Cuerpo del Ejército con asiento en Córdoba, por lo que los mecanismos represivos fueron semejantes.

Eduardo Ashur en “Una lección de historia” (Palermo et al 1996) afirma que la región noroeste es como ‘un gigante dormido’ compuesto de provincias ricas pero empobrecidas y podríamos agregar que no supieron (o no pudieron) llevar adelante un proyecto común. Para Ashur en el final del siglo XX, rearmados los esquemas institucionales del país y cada una de sus provincias, es de esperar que puedan reaparecer las iniciativas de integración, que muchas veces se dan de hecho entre sus habitantes, pero no son consolidadas por los dirigentes.

3. 4. Modernidad / Posmodernidad

Mi nombre es Eduardo González pero en Santa Lucía todos me dicen el Ñato González (...) yo tengo segundo grado nada más pero sé leer y escribir, yo he leído y estudiado mucho cuando estaba en la cárcel. Ahí se leía y con los compañeros se aprendía mucho. Cuando estaba el ingenio yo trabajaba de maquinista (...) Toda mi familia mis padres siempre han sido peronistas pero yo de joven he tenido ideas socialistas y me gustaba mucho el comunismo de Rusia, lo que había pasado en Cuba con Fidel Castro.

Testimonio recogido por Lucía Mercado en *La Base*.

“El postmodernismo es un marco significativo en el cual describir lo que sucedió en la cultura de los sesenta” afirma Frederic Jameson (1997:51) y considera que en esa época ya se hicieron presente los debates fundamentales de la posmodernidad como ‘la muerte del sujeto’, la cultura del simulacro y la configuración de la sociedad del espectáculo, el reconocimiento de la materialidad de la imagen y la emergencia de una estética de la textualidad. También la percepción de la temporalidad se transforma, pierde toda profundidad y consecuentemente las formas de interpretar el tiempo y la génesis de los acontecimientos. Se ha pasado de un ‘alto modernismo’ a una posmodernidad que sólo puede caracterizarse a partir de aquel, se establece así una relación “simbiótica y parasitaria” (Jameson 1997:52).

En términos generales se puede caracterizar la modernidad como el proyecto de imponer la razón como norma trascendental a la sociedad. Desde ese punto de vista sería una continuación del concepto kantiano de Ilustración y del antropocentrismo humanista del Renacimiento. Para la sociología la modernidad se describe, por oposición a la tradición, como un modo de reproducción de la sociedad basado en la dimensión política e institucional de sus mecanismos de regulación. La reproducción del conjunto y el sentido de las acciones que se cumplen son regulados por dimensiones culturales y simbólicas particulares que se sostienen en una transformación del sentido temporal de la legitimidad. En la modernidad el porvenir reemplaza al pasado y racionaliza el juicio de la acción asociada a los hombres, se construye así la posibilidad política y reflexiva de cambiar las reglas del juego de la vida social.

La modernidad es también el conjunto de las condiciones históricas materiales asociadas con el paso de la sociedad rural tradicional a la sociedad industrial urbana, y por lo tanto con la Revolución Industrial y el triunfo del capitalismo. Es un fenómeno que surge en los 'países centrales' (Europa occidental y Estados Unidos); y que con el tiempo, se expande para establecer con los 'países periféricos' una relación de dominación, de explotación y de intercambio desigual, donde el centro desempeña el papel activo, impone el modo de producción capitalista y destruye o integra (pero vaciándolas de su contenido y despojándolas de su significado) las estructuras precapitalistas autóctonas y tradicionales. Este proceso, que atraviesa por diversas etapas, desemboca en la transformación del mundo en un mercado y la consolidación de los Estados modernos.

Las relaciones sociales muestran una nueva opacidad debido a la aparición de intermediaciones (desde la mercancía hasta el Estado) que tienden a adquirir una existencia autónoma y en consecuencia a fetichizarse, generan así una enajenación económica y política. La base de legitimidad socio-política se fundamenta en la racionalidad; el poder condensado en el Estado se vuelve impersonal, y está definido por instituciones y constituciones. De lo concreto se pasa a lo abstracto; de lo transparente a lo opaco; de lo inmediato a lo mediato; de lo diferente y variado a lo homogéneo.

Francois Lyotard (1987) reconoce como rasgo de la modernidad el acercamiento funcional entre la ciencia y los grandes relatos y afirma que cuando la ciencia recurre a los grandes relatos para legitimarse –dialéctica del espíritu, hermenéutica del sentido, emancipación del sujeto razonante- se constituye

como ‘ciencia moderna’ Dos teorías permiten situar las particularidades de las sociedades modernas, según Lyotard, la sistémica de Parsons y el marxismo. La primera considera a la sociedad como un sistema que se programa a sí mismo como una máquina inteligente, que optimiza su performatividad

Incluso cuando cambian sus reglas y se producen innovaciones, incluso cuando sus disfunciones como las huelgas o las crisis, o el paro o las revoluciones puedan hacer creer en una alternativa y levantar esperanzas, no se trata más que de reajustes internos y su resultado sólo puede ser la mejora de la ‘vida’ del sistema, la única alternativa a ese perfeccionamiento de las actuaciones es la entropía, es decir, la decadencia. (Lyotard 1987:30)

En la teoría marxista el principio es la lucha de clases, por lo que se apoya en un dualismo de principio y desconfía de síntesis y reconciliaciones. Sin embargo sus fundamentos fueron difuminándose hasta perder radicalidad e incluso estabilidad teórica (Lyotard 1987:33). Ambas teorías confían en la acción de los estados y sus agentes para ‘dirigir’ los cambios de la sociedad y en la funcionalidad de los lazos sociales⁹², pero es la teoría crítica la que, al desconfiar de los acuerdos, abre la posibilidad de transformaciones significativas.

La postmodernidad, fundada en un redespiegue económico pone en escena un cambio de función de los Estados, las funciones de regulación pasan a los administradores, los ‘expertos’ y dejan de lado a la clase política tradicional. Este re-lanzamiento de la guerra económica mundial se da a partir de los años 60.

En la segunda mitad del siglo XX cuando comienza la segunda descolonización económico-política, no se cuestiona para nada la descolonización intelectual, afirma Walter Mignolo⁹³. Para este autor las transformaciones se pensaron a partir de las mismas categorías de pensamiento que habían

92. Lyotard, citando a Baudrillard, afirma que algunos autores analizan en el marco de la descomposición de los grandes Relatos, “la disolución de los lazos sociales y el paso de colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano. Lo que no es más que una visión que nos parece obnubilada por la representación paradisiaca de una sociedad ‘orgánica’ perdida” (Lyotard 1987:36-37).

93. Mignolo, Walter D. (2002) “El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui”. En : *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. Versión electrónica.

acompañado la colonización de los países que se descolonizaban. Este análisis considera que en realidad, en los sesenta y setenta, estuvo en juego una nueva forma de colonización, en cuanto se reprodujeron en América los modelos gestados en Europa, por lo que cabe la pregunta si el posmodernismo puede ser considerado un poscolonialismo, en cuanto sigue la misma perspectiva epistémica que continúa desplazando las formas locales de producción del conocimiento.

La posibilidad de pensar desde otros lugares es lo que defienden los proyectos de ‘Geopolíticas de conocimiento’, donde sitúa Mignolo la posición de Silvia Herrera Cusicanqui y que desarrolla en función de tres ejes: a. la actualización del concepto de ‘colonización interna’; b. sus propuestas innovadoras sobre la intersección entre ética y epistemología de la ciencia, teniendo en cuenta a la historia oral como potencial epistemológico, y c. el estudio de la relación entre derechos civiles y democracia.

Estas consideraciones nos permiten volver sobre la cita de Didier Anzieu con que abrimos el presente capítulo ¿con qué conceptos se puede pensar una etapa de transformaciones que implica la heterogeneidad del mundo occidental, pero que deja de lado zonas que requieren de otros lenguajes para poder hablarse? En el noroeste argentino esta trama compleja construye una red de superposiciones, reiteraciones, elipsis, borraduras que requieren de un pensamiento excéntrico, desplazado, que posibilite el abordaje. Al mismo tiempo es necesario registrar la dimensión histórica de los acontecimientos lo que le da espesor a la materialidad de los signos, y permite otros itinerarios en el trabajo analítico.

Modernidad y posmodernidad, desde la óptica de Beatriz Sarlo, están separadas por la razón, confiar o desconfiar de ella abre el debate. La modernidad con su vocación universalista, la exclusión de las diferencias, el deseo de objetividad y racionalidad, confronta con el despliegue de la subjetividad, el paradigma de libertades múltiples, y el mercado que constituyen la posmodernidad “amasada con los fermentos de la crisis de las vanguardias históricas y los restos de paradigmas que garanticen un mínimo de objetividad” (Sarlo 1994: 160-161). Sin embargo para esta autora la función crítica de las vanguardias sigue siendo necesaria “porque no se han desvanecido las injusticias que dieron impulso al fuego donde se impugnaron poderes absolutos y legitimidades basadas en la autoridad despótica y la concentración de riquezas” (179)

En este sentido podemos decir que las décadas que nos ocupan han sido determinantes para la re-distribución de lugares de enunciación y por lo tanto de poder. Detrás de la aparente pluralidad de voces, de las diversidades culturales y religiosas que buscan reconocimiento, de las relatividades teóricas y de las fragilidades sociales se alza la omnipresencia del mercado. ¿Cómo pudo ocurrir si todos queríamos otra historia? Quizás el problema fue ese, no ‘todos’. En la situación de Argentina influyó de modo decisivo el genocidio implantado por el estado, desde donde se forzó el silencio; pero también las falsas solidaridades, el individualismo, la hipocresía discursiva.

Resulta difícil pensar la posmodernidad en la escena que describíamos para nuestro noroeste en los setenta cuando la conciencia crítica buscaba un lugar para construir el ‘mundo mejor’. Con los medios de comunicación censurados, la información nacional e internacional condicionada, limitada la circulación de libros y de autores, con una fuerte presencia de las instituciones modernas –el estado, la iglesia, la escuela- no parece haber condiciones para conjeturar la presencia de la banalización de las relaciones y el relativismo posmoderno. La puesta en juego de la subjetividad, el hedonismo pueden haber sido rasgos quizás del nuevo establishment que se conformaba, pero atados a la verticalidad que el sistema imponía para mantener esos lugares.

4. La compleja trama que anuda literatura / región / historia

Si bien desde el Siglo XVIII las diversas literaturas occidentales han procurado darse una historia⁹⁴ que a la vez sostuviera un canon y, en muchos casos, una identidad nacional -desde los estudios lusitanos de Francisco Da Silva (1810-1876) o el Ensayo español de José Gallardo (1863-1889) o los Manuales franceses como el de Bossuat (1951)- nos interesa en este caso revisar aquellas perspectivas que plantearon como preocupación central la relación entre el texto literario y la sociedad para establecer un orden histórico o bien para examinar la inscripción de lo social en la literatura. La discusión central ha sido entre la práctica de la historiografía literaria y la noción de historicidad en tanto que esta afecta al sistema literario.

La constitución de la historia literaria ha sido diacrónica y en el análisis de la sucesión de hechos hubo una cierta concepción de la causalidad para explicar las relaciones entre elementos contextuales y elementos textuales o entre biografía y escritura. Este determinismo es el que subtiende la noción de influencia, que implica un impacto unilateral e inevitable entre autores, textos o acontecimientos estéticos o políticos. Para Eva Kushner⁹⁵ otra noción fundadora de la historia literaria es el tiempo, que ha sido tratado de un modo discutible, al ser considerado matemático, homogéneo, divisible y ha sido encasillado como períodos, figurados como recipientes en los que se coloca cierto número de fenómenos. Esto supone un ritmo regular y pautado que no se corresponde con los procesos literarios, donde el pasado y el presente están en constante interacción y debate, generando

94. "Si analizamos el estado de la investigación para los comienzos del siglo xx, nos damos cuenta de que la reacción desde la segunda década ha estado orientada contra tres o cuatro rasgos de los estudios literarios tradicionales, que son completamente distintos entre sí. Hay, en primer lugar, una despreciable afición por las antigüedades; "investigar" hasta los detalles más insignificantes de las vidas y disputas de los autores, semejando una cacería, y ahondar en las fuentes; en resumen, la acumulación de hechos aislados, comúnmente defendida por tener la vaga creencia de que todos esos fundamentos serían utilizados, alguna vez, para levantar la gran pirámide de la erudición. (...) No obstante, un falso y pernicioso "historicismo" está frecuentemente vinculado a esta exageración del valor de los hechos: la idea de que ninguna teoría o ningún criterio son necesarios para el estudio del pasado y la idea de que la época presente no merece ser estudiada o es inaccesible al estudio, según los métodos de investigación. Un "historicismo" tan exclusivo ha justificado hasta la negativa a criticar y analizar la literatura. Ha llevado a una completa resignación ante todo problema estético, a un escepticismo extremo y, por consiguiente, a una anarquía de valores" (Wellek 1968:193)

95. Kushner Eva: "Articulación histórica de la literatura" en Angenot et al (1993) *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.

superposiciones y dislocamientos. La operativa articulación que supone la historia literaria puede considerarse más bien una hipótesis de trabajo teniendo en cuenta que las obras pueden ser registradas en el tiempo por su fecha de publicación, pero no con un carácter de principio rector en orden al cual todo fenómeno literario es susceptible de ser reconocido.

La propuesta de Kushner es trabajar inductivamente, es decir que “la observación y la descripción de los fenómenos preceda a la determinación de los contornos de conjunto de un fenómeno en el tiempo y en el espacio y no que la siga” (Angenot et al 1993:133). Pero esto es una abstracción ya que el abordaje de un texto es siempre situado y por lo tanto en una relación necesaria con ese conjunto, lo cual por supuesto no quiere decir de determinación.

El corpus poético que analizamos -publicado en cierta época y en una determinada zona de nuestro país⁹⁶ o cuyos autores son oriundos de determinadas provincias- demanda dar cuenta de este sistema de relaciones complejas en el que convergen al menos tres tipos de estudios: a. los referidos a los problemas generales de la periodización; b. los atinentes a los estudios argentinos y latinoamericanos c. los que se han ocupado específicamente de corpus semejantes al que aquí estudiamos. Por cierto que en muchos momentos se imbrican entre sí.

4.1. Problemas generales

Desde el formalismo se han desarrollado líneas de reflexión que consideran que lo propio de la literatura no está dentro de ella, no es inmanente, no es verbal sino histórico y cambiante y son las instituciones de una sociedad quienes regulan lo literario y lo no literario. Por ejemplo para Mukarovsky, como ya dijimos, la función poética dominante no está definida por el individuo sino por la comunidad y reivindica una visión colectiva y social de la literatura, afirmando que la función estética no es una propiedad permanente o inevitable de una obra u objeto, sino que aparece según las necesidades sociales.

En este sentido Bajtin (1985) advierte que la historia de la literatura y la poética sociológica son planteadas como disciplinas que deben salir de

96. También es posible considerar el lugar en los términos que lo hace Giorgio Agamben (2006:15) “Tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el ‘lugar’ no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que ‘lo que no es, en cierto sentido sea y lo que es, a su vez, en cierto sentido no lo sea (...) así la exploración topológica está constantemente orientada a la luz de la utopía”:

sus propios dogmatismos para establecer espacios de interacción, donde lo teórico y lo histórico puedan observarse en relación con la dinámica que los constituye. La literatura en tanto producto había sido entendida como resultante de variables externas a la actividad literaria, el teórico ruso reorienta este presupuesto para observar el carácter social de la literatura. Siguiendo a Bajtin, Lotman considera que la evaluación social selecciona en el conjunto de los textos culturales, los elementos que se incorporarán al texto literario. “Nosotros entendemos la cultura como *memoria hereditaria de la colectividad* expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones” (Lotman 1978:71). Voloshinov acentúa la consideración de “la palabra [como] una especie de ‘escenario’ de un cierto acontecimiento” (1997:123) y en este sentido observa que la relación que establece la palabra con el contexto es una relación tangencial, que sólo puede leerse desde la propia alusión que hace el enunciado.

En un trabajo anterior⁹⁷ postulábamos que el texto literario asume la instancia modelizadora y se transforma en uno de los signos que manifiestan la cultura y siguiendo a Umberto Eco afirmábamos que uno de los fúntivos, la expresión, tiene cierta permanencia, mientras que al analizarla en relación con el contenido proyecta nuevas funciones lo que implica la transformación constante del código. En síntesis, la complejidad de las relaciones entre texto / cultura / ‘mundo real’ que asume la literatura es susceptible de ser asediada desde distintas perspectivas, a fin de ajustar la trama teórica de esta pluralidad.

4.2. Teoría y situacionalidad

En el caso de América Latina, ni los criterios lingüísticos, ni los geográficos, ni los políticos dan cuenta por sí solos del espacio específico de lo literario: dan cuenta de él los parámetros culturales que articulan, en su convergencia, como en su contradicción la estratificada complejidad de las manifestaciones literarias.

Ana Pizarro

Dos grandes problemas teóricos atraviesan los estudios latinoamericanos y argentinos que se vinculan con nuestras preocupaciones: periodización

97. Cfr “Regionalidad y textualidad” en *Crítica Literaria 1991* (1992) Córdoba: Municipalidad de Córdoba.

y regionalización. Con respecto al primero Ricardo Cuadros⁹⁸ sintetiza las maneras de organización de la literatura hispanoamericana afirmando que toma dos modalidades, una es la que aborda la literatura como fenómeno integrado en un concepto de cultura que se inicia con *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949) de Pedro Henríquez Ureña, y continúa con las postulaciones de Angel Rama, Gutiérrez Girardot, Ana Pizarro, António Cândido, Antonio Cornejo Polar, Alejandro Losada y aún la propuesta generacional de José Juan Arrom La otra tendencia, cuyo propósito es abordar la historia y periodización literarias desde una perspectiva que se desentiende del contexto cultural es la de Cedomil Goic, construida según los postulados de Ortega y Gasset⁹⁹.

En el estudio que llevaron a cabo los críticos participantes de la reunión de Campinas de 1983, se elaboraron una serie de señalamientos metodológicos acerca del problema de la organización temporal de la literatura hispanoamericana, particularmente nos interesa poner en evidencia la observación acerca del ‘período’ que es entendido

(...) en términos del espesor de diferentes sistemas literarios en funcionamiento y en direcciones paralelas, articuladas o contradictorias. En este sentido el espesor se diseña en la coexistencia de secuencias literarias, que se superponen, que dialogan, y que lejos de entregar una dimensión homofónica al desarrollo histórico, le otorgan la complejidad de la polifonía. Este desarrollo complejo, por otra parte observa un doble movimiento que la periodización debe recuperar y que es la modulación simultánea de continuidad y ruptura, en ondas sucesivas, que diferenciándose entre sí, corresponden a un mismo proceso (Pizarro 1985:142).

Para Domingo Miliani sería oportuna una historia transverbal de la literatura hispanoamericana y una historia social que, desde los aportes de Bajtin y Lotman resuelvan “en un plano científico social la pugna ideológica y maniquea entre inmanentismo /sociologismo determinista de los métodos para estudiar no sólo la literatura, sino la cultura, de la cual el proceso literario es función y no sistema” (Pizarro 1987:111). Por su

98. Cuadros Ricardo (1999) “Periodización literaria y contexto histórico” en *Critica.Cl* Revista digital de Ensayo, Crítica e Historia del Arte.

99. Cfr Domingo Miliani “Historiografía Literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible” (Pizarro 1985:101ss)

parte Gutiérrez Girardot (Pizarro 1989: 109) considera a la periodización como un mal didáctico menor y señala los límites de los esquemas para estudiar la literatura hispanoamericana, que sólo generan insatisfacción, por ello propone una perspectiva crítica para ese abordaje, que surja del análisis y recuperación del material literario. Ana Pizarro (1989:69-82) es más precisa al acentuar la importancia del discurso, su constitución, sus transformaciones, para explicitar la historiografía literaria hispanoamericana y la profundidad histórica de nuestras sociedades¹⁰⁰.

Como contrapartida la perspectiva generacional –si bien ha sido altamente productiva- acentúa sobremanera la temporalidad y estuvo orientada a formular una historia literaria –más precisamente de autores y obras- antes que mostrar los procesos de transformación de la literatura. La noción de generación proviene del positivismo francés a través de Auguste Comte (1839), luego alude a ella Wilhelm Dilthey (1865 y 1875) y en el siglo XX Wilhelm Pinder (1926). Ortega y Gasset retoma este material y elabora su teoría generacional que, si bien luego se aplica a las artes y a la literatura, no había sido trabajada con ese sesgo por el autor español, ya que para Ortega y Gasset la generación es un concepto metahistórico, de pretensiones universales. Otros investigadores germanos como Julius Petersen¹⁰¹, Herbert Cysarz, Richard Alewyn buscaron también una unificación metodológica a través de la unidad cronológica que significa la generación¹⁰².

100. Al respecto es interesante recordar la afirmación de Rolena Adorno en Jalla 1995: “La cronología se ha dejado servir como el agente que, más que cualquier otro define el período. Aquí hay dos problemas: el de la correspondencia y el de la coherencia. En cuanto al primero, vemos que muchas veces la cronología no produce las correspondencias esperadas entre los fenómenos y las fechas dadas; nos dejamos conducir por la noción de siglo y de década que, en vez de servir como una muletilla apropiada, termina distorsionando con arbitrariedad las múltiples secuencias culturales que se esconden por debajo. En cuanto a la coherencia, la cronología puede ayudar a documentar los pasados pero no puede garantizar su coherencia” (AAVV: *Periodización y regionalización*. Memorias de JALLA Tucumán 1995)

101. Petersen considera que para distinguir una generación deben cumplirse una serie de premisas: herencia; proximidad entre los años de nacimiento (aproximadamente 15); formación intelectual semejante; comunidad personal; un hecho generacional que les obliga a reaccionar; empleo peculiar del idioma; presencia de un guía o caudillo; anquilosamiento de la generación anterior.

102. “Con el concepto de generación debe entenderse el hecho innegable de que el transcurrir literario sufre periódicamente en épocas bien definidas, una acumulación e intensificación de las realizaciones y que generalmente significan algo nuevo. Serán *couches d’hommes nouveaux* (Peyre), grupos de individuos de la misma edad con experiencias idénticas y reacciones similares, “series juveniles”, según un *bonmot*

En Argentina Arturo Cambours Ocampo sostuvo la organización generacional, siguiendo las consideraciones de Julius Petersen y las reformulaciones que, de la teoría de Ortega, hizo Julián Marías¹⁰³. En la misma perspectiva Emilio Carilla (Actas IV 1989:109) -orientado además por las reflexiones de Laín Entralgo- propone cinco factores para organizar las generaciones literarias argentinas, atendiendo sobre todo a la *obra*: 1. denominarlas por el año que tiene un peso definidor; 2. reconocer el fondo político social; 3. identificar ideas y centros culturales; 4. relacionar con el periodismo cultural; 5. como culminación autores y obras. Se trata de un proceso sistemático que sigue un orden inverso, es decir el centro de la preocupación es la obra, con lo que Carilla busca poner distancia de los esquemas generacionales rígidos, haciendo además la advertencia que no es productiva la lectura de la historia literaria argentina con estándares que mostrarían “situaciones grotescas o de vacíos” (Actas IV 1987:111) A la vez que valora el intento de ordenar el vasto campo de la producción literaria, observa que para trazar el perfil generacional no sólo se debe tener en cuenta a los autores extraordinarios sino también a aquellos secundarios. Dos cuestiones resultan interesantes en la consideración de Carilla, por un lado la insistencia en desprender las generaciones literarias de las series históricas, y por otro la importancia de reconocer en la *obra* el modo como el autor responde a los interrogantes de su época.

Blas Matamoros (Actas IV 1989:152-156) propone una organización de la Literatura argentina en “zonas” que define a partir de puntos de arranque y se prolongan paralelamente a lo largo del tiempo: 1. de la literatura como pedagogía social, 2. de la gauchesca, 3. del realismo, 4. del esteticismo. Para

de Eduard Weschler. (...) Peyre discute una serie de otros conceptos posibles: el movimiento, la escuela, el círculo, etc, para desecharlos como inadecuados, puesto que también se sustraen a la base cronológica concreta. En cambio cree poder recomendar, sobre la base de una larga investigación cronológica, la generación como principio básico. (...) Tolera que la duración de la influencia de cada generación sea variable (8 a 20 años, es decir que no sigue la duración de una generación humana de aproximadamente 30-35 años, que también entra tres veces en una centuria. También desestima los ensayos tan repetidos de una ritmificación de la sucesión genérica en el sentido de un rechazo entre padres e hijos y una afinidad entre abuelos e hijos (...) Probablemente no se han tenido en cuenta las formas específicas de la tradición literaria, en beneficio de los puntos de vista biológico-sociales. Y también es de tener en cuenta si semejante detalle se aplicará en un ámbito cerrado -en forma social, material y espiritual (por ejemplo, la literatura de Zurich del siglo XVIII)-o a naciones y aún continentes (Wehrli 1966:187)

103. Cfr Marías Julián (1949) *El método histórico de las generaciones*.

este autor la temporalidad se resuelve en series paralelas y autónomas entramadas como un tejido y acentúa que el problema de la historicidad está ligado a la espacialidad no geográfica ni telúrica, sino imaginaria. De este modo quiebra la linealidad de las perspectivas historicistas a la vez que propicia nuevas lecturas de los procesos históricos.

Los enfoques que circulan en las Actas del VI Congreso de Literatura Argentina de 1987, pueden contrastarse con algunas consideraciones del reciente Congreso Argentino de Semiótica (2007) como la de Mónica Cohendoz¹⁰⁴ quien afirma que el tiempo como sucesión de hechos es producto de la modernidad -que produce un vacío para abstraer el tiempo a través del cálculo- y se apoya en consideraciones Giddens, Benjamin y Foucault para fundamentar el carácter construido de las temporalidades y en Althusser para desmontar su dimensión ideológica. Por otro lado asevera que el esfuerzo por indagar una concepción alternativa del tiempo no es una mera cuestión de verdad epistemológica sino de puesta en discusión de categorías geoculturales y su relación con el conocimiento y el poder.

El contraste evidencia el carácter histórico e ideológico de las distintas consideraciones, desde las historicistas informadas por el positivismo, hasta las críticas y deconstructivas o las que provienen de los estudios culturales lo que permite afirmar su carácter situado y su provisoriedad teórica. Esta situación de *intemperie* que tanto temor causa a algunos estudiosos permite sin embargo fortalecer el lugar del lector, la posibilidad que provee la literatura re-correr los mundos que se nos presentan como posibles. La apertura, flexibilización y situacionalidad ya propuesta por Matamoros y Ana Pizarro en 1987, impulsan nuevos lugares de enunciación de las preguntas por la historicidad del discurso literario y nos permiten avanzar sobre el tercer nivel de problematización que enunciamos.

4.3. Periodización y regionalización

También la preocupación por la relación historia / región en los estudios literarios de Hispanoamérica ha sido una constante en las últimas décadas. Los planteos centrales están orientados a debilitar las relaciones causales entre el contexto y la literatura y acentuar la interacción

104. Cohendoz Mónica: "Acerca de las cronologías en la historia del arte" <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/Cohendoz1.html>

como fenómeno constitutivo. Del mismo modo que se rechaza la determinación por los acontecimientos histórico – políticos, se discute la noción de región, entre la pluralidad reconocida y la unidad impuesta por un pensamiento hegemónico. Cornejo Polar propone la categoría de “totalidad contradictoria”, para historizar la pluralidad:

esto es, de la inmersión de las varias literaturas que se producen en América Latina dentro del proceso histórico de nuestra sociedad y del examen de los conflictos concretos que las separan y unen como factores de una totalidad también concreta e histórica (Pizarro 1987:127).

Sin duda, todo mapa político es arbitrario y bien sabemos que las regiones pueden exceder¹⁰⁵ o incluirse en los marcos nacionales. Pero enseguida sobreviene la pregunta ¿cómo configurar la región? En las conclusiones de la reunión de especialistas de Caracas en 1982 se especificó la necesidad de delimitar el área atendiendo a un criterio semántico cultural que atienda los sistemas literarios populares y también en lenguas nativas, como asimismo ampliar la noción de literatura para incluir oratoria, sermones, etc (Pizarro 1983:190). En su conocido estudio *La palabra que produce regiones*¹⁰⁶, Ricardo Kaliman advierte que la región es una instancia mediatrix que deriva de las negociaciones entre las imágenes que el discurso dominante difunde y la información recibida por el individuo en su experiencia personal. En un ensayo posterior –“Un marco (no “global”) para el estudio de las regiones culturales” (1999)- acentúa la doble posibilidad de insertar el problema teórico de la región en el marco de la unidad latinoamericana o en la celebración de las diferencias que las diluye.

Para Kaliman el concepto de región es “instrumento para la producción de conocimiento”¹⁰⁷ y la define como “circunscripción espacio-temporal” (1999:12), que no existe como tal en el mundo empírico sino que resultan del modo como los sujetos aprecian y organizan sus experiencias. Estas consideraciones, en sintonía con los estudios latinoamericanistas, han

105. Tanto Losada como Cornejo Polar reconocen al menos tres regiones diferenciadas: rioplatense, andina, caribeña.

106. En una interesante inversión Alejandra Cebrelli (Actas 2004:1186) habla de “la palabra que destruye regiones” refiriéndose al modo como la escritura literaria diseñó un desierto para la llanura chaqueña en los textos que se registran hacia 1840.

107. “cada vez que nos fijamos un tema de estudio estamos regionalizando, en la medida en que en el mismo momento en que lo identificamos, lo estamos recortando dentro del continuo espacio-temporal” (Kaliman 1999:12)

dado un fuerte impulso al debate sobre el tema a la vez que reubicaron el lugar del discurso y de los imaginarios culturales en estas tensiones.

En las Actas del Congreso La Cultura de la Cultura en el Mercosur, se puede percibir el estado de permanente debate de la cuestión¹⁰⁸, como también las diferencias de enfoques, por ejemplo Bellini (2004:1009) se centra en el “lugar desde donde se habla para que de ese modo pueda ejercerse cierto control sobre la naturaleza de las creencias que se expresan y, desde esa perspectiva, encarar el abordaje de la literatura como uno de los medios más fértiles para el conocimiento de las sociedades”, si bien se trata de lugar enunciativo la afirmación supone desplazar el carácter modelizador del lenguaje, aún cuando la autora remite a Lotman en el final del trabajo. Para Nilda Flawiá (2004:1017) “el espacio escriturario ficcional asume las características del cuerpo social, es su representación simbólica” con lo que reconoce existencias anteriores al discurso sobre las cuales la literatura opera para poner en evidencia las suturas de los imaginarios.

Palermo (2004:1152) prefiere hablar de “localización”, que se concreta en un conjunto de prácticas colectivizadas –acciones repetidas y compartidas– en el marco de una política distributiva del conocimiento. De este modo las microformaciones permitirían un análisis contrastivo hacia contextos regionales a fin de interpretar las circulaciones discursivas y textuales de las subjetividades. Esta exploración resulta atractiva en cuanto invierte la dirección del análisis, la región no resulta de la división del todo, sino de la aglutinación de lo local, y en ese movimiento la mirada recupera antes que diluir, resiste antes que aceptar, inviste antes que develar. En un estudio posterior y siguiendo este mismo desarrollo argumentativo la autora afirma:

En el discurso de la globalización la noción de “región” tiene un alto nivel de recurrencia y designa espacios desterritorializados, entidades más bien abstractas que borran la idea de “nación” como valor histórico, sustituyéndola por unidades de orden productivo integradas –o en vías de integrarse– al “mercado global”. Ocupado así el campo semántico del término, ¿en qué sentido se opera con él en nuestro campo de estudio desde esta orilla del globo? Se trataría, en primera instancia, de deslegitimar la globalización reintro-

108. Cfr Moyano Elisa et al: “Región y regionalismo en textos críticos de escritores salteños”. Jalla 2004.mimeo.

duciendo la dimensión histórico-política en la comprensión de las diferencias a partir de las peculiaridades de sus localizaciones¹⁰⁹

En las Actas del Congreso de Literatura de las Regiones Argentinas (Mendoza 2004) se nota que la discusión vuelve a anquilosarse, entrampada en el vacío que separa los presupuestos teóricos de la lectura crítica, y las dificultades para desmontar los mecanismos que conectan las redes literarias y las redes de poder que tejen hegemonías y subalternidades¹¹⁰. Las posiciones trazadas por Romano, Varela y Zonana se preocupan de discutir las naturalizaciones en la consideración de la literatura, sin embargo acentúan el aislamiento de los textos. La acentuación del rol de la *literatura regional* en su perfil nativista como fundante de la nacional, le permite a Romano (2004:180) situar también un momento de ruptura de esta relación en la década del 50 cuando se vislumbra la internacionalización económica y social y la *literatura regional* pasa a convertirse en una fuente de identidad, como un modo de resistencia a la globalización. Pero no podemos olvidar que esto tiene también su contracara, en la medida que la literatura puede resultar funcional a los intereses hegemónicos locales que se apropian de estos discursos y encuentran allí su propia fundamentación, para sostener situaciones de injusticia, explotación, manipulación ideológica, etc.

4.4. El discurso en la trama regional

Acordamos con Kaliman que la región implica una circunscripción en el espacio pero también en el tiempo, se trata pues de una noción cronotópica y damos cuenta en este trabajo sólo de una de sus múltiples inflexiones que tiene que ver con el orden metafórico del discurso. Recordemos que para Bajtín el tiempo y el espacio están vinculados a la materia en movimiento, esa intervencionalidad constituye el cronotopo,

109. Palermo Zulma (2005) "Los estudios regionales, un debate centenario". Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán U.N.T. 2005, mimeo.

110. "En el contexto de globalización en que estamos inmersos mostrar cómo la cultura está "vitalmente" ligada a procesos de identidad común implica, en primer lugar, desmontar los mecanismos que conectan las redes literarias a las redes de poder. De esta manera se harán explícitas las estrategias de lectura que preservan en la memoria o arrojan al olvido a los escritores; más allá de las adscripciones a la "lengua literaria legítima" se avizora un campo de batalla del que la literatura no permanece ajena, porque es en las redes sociales donde ésta se inscribe y ejerce su poder en el orden discursivo" en "Redes literarias y redes de poder. La literatura en Salta (Rodríguez Susana A.C. 2004. mimeo).

cuyos antecedentes teóricos remiten a la teoría de la relatividad y a la noción de “espacio-tiempo” (*Raumzeit*) formalizada por Minkowski y que registra tres dimensiones espaciales y una temporal (que también interviene en el espacio).

Ahora bien, cabe preguntarse de qué modo los discursos sociales participan de las constituciones cronotópicas –en este caso la región- a lo cual podemos responder que de modo dialógico ya que ese devenir configura y se configura entre enunciados y réplicas constantes, que manifiestan temas, motivos y figuras textuales. Es por eso que postulamos que el perfil de la región no se organiza como sucesión o confluencia de elementos, sino como polémicas, en el caso del noroeste argentino hubo una región del debate por la independencia, de la constitución de la nación, luego de la capital versus el interior, la construcción del canon, las disputas genéricas, políticas, las apropiaciones de la tradición, todas ellas con sus desplazamientos, solapamientos y diversas localizaciones.

La elección de un período de dos décadas para llevar adelante este estudio respondió a dos razones en cierto modo contradictorias, la primera el interés por una época que aún tiene para mí el brillo de una esperanza, la segunda proponer un corte que deliberadamente se presenta como arbitrario para someterlo a análisis. Si, como dijimos antes, la región no es para nosotros –parafraseando a Fiorin- un palco de acuerdos sino una arena de conflictos ¿cuáles son los conflictos que entraman esta unidad compleja y a la vez precaria?

Lo decible en una sociedad nos envía a otro plano de análisis entroncado con la ideología, y aquí nos remitimos a las consideraciones de Zizek¹¹¹ que orientan un nuevo giro en nuestro estudio. Lo que permite la articulación de la región es un conjunto de *creencias* (Zizek 2003:69) que solidariamente fortalecen un núcleo semántico donde los sujetos distribuyen sus funciones, ahora bien aquí hay dos caminos potenciales, la posibilidad de creer y la costumbre -que en su recurrencia- lleva a creer. Ambos están articulados por la palabra, en el primer caso el sujeto construye su discurso según la creencia y a la vez formula la creencia en la disponibilidad del discurso; en el segundo la costumbre se erige sobre el discurso y aquí cobra particular relevancia la posibilidad cognitiva de la metáfora en la medida que no da cuenta de relaciones sino que las establece.

111. Al respecto recordemos que Zizek reflexiona sobre la ideología partiendo de las teorías marxistas, pero leyéndolas desde un enfoque lacaniano. En su análisis recurre a textos de Kafka que le permiten exponer sus fundamentos teóricos.

La ideología así entendida es, entonces, el modo de hacer soportable lo insoportable de la realidad y el discurso es la máscara necesaria para llevar a cabo esta operación. Por ejemplo una de las creencias fundante de la región noroeste (cualquiera sea el modo como señalemos los límites geográficos) es que muchos de nuestros males provienen de la distancia con Buenos Aires y por lo tanto si estuviéramos allá el mal se trocaría en bien; pero hay que llevar allá las cosas que tenemos aquí (la música, la comida, la tonada, etc) o traer aquí lo que en el imaginario está allá, entonces el camino en su incesante recurrencia adquiere la fuerza de lo irresoluble. La sutura de la distancia se torna entonces imposible y por ello se enmascara, por ejemplo en el discurso periodístico acentuando hasta el hartazgo la presencia de la región fuera de ella.

El discurso político, en cambio, puso el acento en trazar límites, valorar lo propio y específico de cada provincia, buscar identidades regionales, trazar acuerdos económicos o partidarios para potenciar un localismo que marcara la extranjería de los otros. Se trazaron así límites geográficos cerrados o expandidos según las épocas y las necesidades, desde la trilogía Jujuy – Salta – Tucumán hasta la región denominada Norte Grande (que incluye las otras provincias del norte), proyecto político del peronismo de los 80.

Con esta configuración los dirigentes políticos buscaron una plataforma de sustentación para proyectos hegemónicos que los catapultaran al plano nacional, se trataba de lo que Zizek llama “fantasía ideológica” un relato que se daba como necesario al sustentarlo sobre supuestos políticos considerados inobjektivos. Sin embargo la población se veía sometida a una situación doblemente incómoda, por un lado el estigma de marginalidad que conllevan los límites extremos y por otro la sectorización interna es decir discriminaciones dentro mismo de las provincias, generando nuevos regionalismos (v.gr. el valle, como espacio edénico, colonial y con una fuerte impronta histórica y el trópico, agreste, lejano e indígena en Salta).

Pero en cambio el discurso lírico muestra el revés de la trama -que el discurso hegemónico, desde lo político, lo mediático o lo educativo trata de sostener- al hacer visibles las tensiones sociales, explorando constantemente nuevas estrategias para escabullirse de la ilusión de que las relaciones sociales, políticas o económicas pueden armonizarse. Algunos textos, como ya dijimos, tientan los caminos de la pos – vanguardia, otros buscan las posibilidades interdiscursivas de la filosofía o la historia, pero confluyen en explorar las posibilidades fuera de una red simbólica enajenante.

Kaliman advierte sobre las conceptualizaciones del discurso que lo acercan a la noción de ideología, ya que “presupone cierta actividad lingüística que se manifiesta en los textos, pero lo que circunscribe a esos textos es la exposición y defensa de una cierta concepción del mundo y, directa, o indirectamente, de un cierto orden social” (2001:27). Preferimos en cambio acentuar aquí el carácter funcional del discurso, la interacción que pone en juego las expectativas y respuestas de los hablantes y se manifiestan en los géneros discursivos. Mientras que la ideología proyecta las coordenadas sociales e históricas de los textos.

Procuramos a lo largo de este trabajo mostrar los hilos que anudaban nuestro razonamiento a los efectos de llevar adelante un análisis desprejuiciado del objeto de estudio que constituimos: un género, tres provincias, dos décadas y las demandas teóricas que a cada paso se nos iban presentando. Pudimos ver así que la variable género literario aparecía con un perfil más claramente definido, pero al entrar en relación con la región –tres provincias dos décadas- brotaba un interesante debate. La circulación poética entre las tres provincias pudo verse en relación con sucesivos centros, muy aglutinada en Tucumán primero –tanto por las ediciones, como por las breves o extensas residencias de los poetas- más sedimentada en cada capital de provincia hacia el final de los 70. La heterogeneidad y las controversias se manifiestan en las diásporas, los autoexilios, los silencios; frente a esto las posibilidades de señalar una generación poética resulta no sólo insuficiente sino hasta inconducente.

Postulamos entonces diseñar una “escena poética” noción que puede permitirnos operar con un conjunto heterogéneo de variables –lugar, tiempo, discurso- y que permita expandir el estudio de las localizaciones literarias siguiendo las redes intertextuales que convocan. Desde este punto de vista nuestro objeto de estudio puede ser reconocido como “escena poética” en la cual se perciben aquellas relaciones múltiples. Entiendo aquí que se trata de formular no sólo un modo de leer que permita franquear el aislamiento de textos y autores sino también propiciar un reconocimiento del vacío que sobreviene en la lectura.

Más allá de la experiencia que tenemos de vivir, conversar, reconocer prácticas y costumbres de este noroeste argentino las reglas de los discursos orientan tan diversos modos de conocerlas que cualquier lectura se constituye como una precaria red para sostener nuestras perspectivas.

Para el trabajo analítico hemos seleccionado tres poemarios que se nos presentan como representativos de diferentes perspectivas y configuraciones estéticas: *Intemperie* de Ariadna Chávez, *Azulogía* de Ricardo Martín-Crosa y *Todo lo demás es cielo* de Néstor Groppa.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí proponemos una sistematización del análisis a partir de lo que hemos llamado *zonas de significación* que diseñan los procesos de significación y las intersecciones que entre ellos se producen. Se parte del reconocimiento de la metáfora en el nivel de la frase y –en concordancia con sus expansiones significativas- se amplifica a nivel del discurso en las relaciones isotópicas que construye, para remitir a la doble perspectiva, estética e ideológica, en sus encadenamientos con las condiciones de producción y con la red intertextual, que deriva de allí a la memoria de la cultura. Se trata entonces de un proceso que va ocurriendo en distintas fases, cada una de las cuales opera como una *zona de significación* cuyas fronteras son espacio de tránsito y de intercomunicación.

La *zona metáfora-frase* será aquella que resulte de la asociación de dos o más campos semánticos en la unidad de la frase y que opere por semejanza, sustitución o interacción. Se trata de una operación atributiva, antes que de similitudes referenciales que se convocan.

La *zona metáfora – discurso* será aquella susceptible de diseñarse tanto en las textualidades o sea en las manifestaciones particulares como en la red de relaciones intertextuales que puedan seguirse y, si bien se apoya en la *zona metáfora-frase*, puede impugnarla o ratificarla según los casos.

La *zona dimensión ideológica* se diseña en relación con las anteriores indagando las redes asociativas en el orden de los ideogramas los campos semánticos, las referencias a posiciones ideológicas o acontecimientos socio-históricos-políticos. Aquí entendemos que la ideología se manifiesta como elemento estructurante del mundo ficcional en el proceso productivo de los textos.

La *zona dimensión estética* se distribuye en relación con las anteriores –entendiendo que la estética es también una ideología- pero avanzando además en el carácter metapoético de los textos literarios en la medida que cada uno pone en escena su consideración de lo literario.

Cabe también acentuar una vez más que no se trata de partes consecutivas, sino que se fueron construyendo como pasaje –con sus puentes y sus abismos- entre lectura literaria y lectura crítica.



Segunda Parte

Travesías discursivas en el NOA



1. La escena poética del NOA: 1960 -1980

1.1. Un punto de partida

Percibimos esta escena como un espacio de significación resultante de la coexistencia y el intercambio de una diversidad de textos que circulan azarosamente en un ámbito, cuyo epicentro es el noroeste argentino –Jujuy, Salta, Tucumán. Se organizan en torno a una tradición semejante y se constituyen en la red de la memoria textual de esta región, lo que también permite reconocerlos como individualidad. El núcleo de este sistema está dado por el conjunto de poemarios publicados circulando en este espacio, mientras que sus fronteras permiten distinguir las migraciones de obras y autores que establecen el necesario nexo con otras esferas de significación. La tensión de estas fronteras sitúa lo propio y lo ajeno, y la constante lucha entre lo que la memoria quiere recordar y la nueva información que pugna por acceder. Se trata, en términos de Lotman (1996), de los textos a través de los cuales una cultura se autopropones como espacio interno.

Cabe, además, considerar el lugar marginal donde ha sido arrojada la literatura de las regiones argentinas, sobre todo por las dificultades de circulación de sus textos y metatextos –y por la pérdida de influencia económica de la/s región/es- que ha llevado a nuevas distribuciones y perspectivas para su análisis. Como respuesta los participantes del campo literario propiciaron constituir un espacio de significación diferenciado, es decir construir un centro propio. Podemos leer esta voluntad ya en la aserción del Manifiesto de *La Carpa*. “Tomamos conciencia de que en esta parte del país, la poesía comienza con nosotros”. También se manifiesta en un sentido semejante David Lagmanovich y sitúa hacia 1940 una conjunción de acontecimientos –creación del Departamento de Filosofía y Letras de la UNT, presencia de notables profesores, a la vez críticos y autores, y la constitución del grupo *La Carpa*- como el momento de aparición de lo que denomina “actual poesía norteña” (1974:21).

Esta *toma de la palabra* realizada por los integrantes de *La Carpa* instituye un nuevo espacio de sentido que convierte al resto del país en su periferia. Pero todo gesto de institución tiene su génesis y en este caso remite a Latinoamérica, por un lado, y a la necesidad de quebrar el orden

centralista del puerto, por otro¹. El doble movimiento de los fundadores de *La Carpa*, primero en una búsqueda hacia Tucumán y luego desde esa ciudad y esa experiencia hacia otros lugares -donde ya no sólo eran ellos, sino que estaban investidos de un nuevo estatuto- tuvo muchas consecuencias. La primera fue el reconocimiento en los nuevos lugares que elegían, la segunda la dinámica generada en esos lugares, la autoridad con la que se referían a la literatura y sus problemas, y finalmente el magisterio que instauraron entre los jóvenes escritores. Sin embargo hubo perspectivas de lectura orientadas a soslayar las innovaciones e hicieron funcionales a la tradición a los nuevos textos, en este sentido es paradigmático el caso de la obra de Manuel J. Castilla que fue leída como celebración de la tierra, eludiendo muchas veces la crítica social que la sustenta²

Raúl Galán³, líder del movimiento y mentor de su Manifiesto, vuelve a Jujuy donde continúa su intensa labor de docente, poeta e investigador⁴ y ejerce marcada influencia en la labor de los nuevos escritores⁵. La prematura muerte de María Adela Agudo no le impidió constituirse en figura señera de las

1. Al respecto Aldo Paferniuk (1990:18) afirma: “Paradójicamente, por culta y europeizada, la Argentina del puerto se convirtió en una provinciana del Continente; y los marginados hombres interiores, como Castilla, en los ‘ciudadanos’ de Latinoamérica.
2. En “Contratos y polémicas en la poesía de Salta”(Guzmán 2002) analizamos este carácter dual, donde textos como los de Castilla son aplanados por la lectura que atenúa la polémica y acentúa los aspectos contractuales a los efectos de hacerlos socialmente aceptables.
3. “En un artículo periodístico publicado en Tucumán, después de la formación y de la ulterior disgregación de “La Carpa”, Galán explicó sus intenciones con todo detalle: ‘La cuestión es ésta: hay una fractura abismal en el cuerpo de la poesía argentina. Los puentes están rotos por el desapego de los lectores y por el insolente orgullo de los poetas (...) Olvidan que la poesía es un diálogo cordial y consolador y se conforman con la complicidad de los ‘entendidos’ (...) Es necesario rescatarla y restituírle su condición de canto (...)debemos derribar todos los muros en torno de ella, para que llegue a ser la camarada del hombre, su nodriza y aparcera” (Lagmanovich 1974:37)
4. “[Alejandro] Carrizo sostiene que Galán fue un adelantado y que incluso hoy sus conceptos poéticos tienen vigencia porque ‘él ya hablaba de una poesía despojada, con cierta intertextualidad con la poesía universal. Es muy interesante su propuesta porque es una poesía abierta al mundo, pero con firmes raíces en lo propio. El habla de la tierra como un sentimiento íntimo y bien conocido, no como una postal mal interpretada’. Su influencia, dice, generó cambios en la sociedad jujeña que comenzó ‘a leer cosas distintas, a pensar diferente’ en Balatorre A.: “Salen las Obras Completas de Raúl Galán” Diario *Clarín*, 2.7.2004.
5. El destacado escritor y crítico Andrés Fidalgo anota que la relevancia de *La Carpa* en Jujuy fue mínima, no así por cierto la de Raúl Galán, y acentúa la presencia de *Tarja* en un lugar clave de la poesía de esta Provincia.

letras en Santiago del Estero donde se guarda cuidadosamente su memoria y se trabaja para la difusión de su poesía. En Salta Raúl Aráoz Anzoátegui con su labor de periodista⁶, poeta y ensayista operó activamente en el campo literario, en el mismo sentido la obra de Sara San Martín, a pesar de su menor difusión, planteó problemas fundamentales de la escritura poética como el lugar del poeta, poesía y feminismo y los procesos creativos⁷.

Esta apertura sostenida por la obra de los poetas de *La Carpa* fue crucial para el desarrollo de la poesía en el noroeste argentino. Carlos Hugo Aparicio en ocasión de la muerte de Manuel J. Castilla recuerda con conmovidas palabras su propia experiencia de joven escritor que le acerca sus textos al *maestro* y el modo generoso e inteligente con que Castilla manifiesta sus observaciones⁸. Es decir se trata aquí de un trasvasamiento de la memoria cultural que selecciona, orienta, recuerda y también subsume otros modos de hacer poesía. Por ejemplo se desplazan las formas métricas españolas tradicionales –tal es el caso del romance que aparece sólo en las primeras obras de Castilla, Galán o Pereira- como también los motivos religiosos o los registros dialectales. Por otro lado la labor periodística de los escritores se encauza siguiendo la expansión de los medios de difusión en la época y permite la circulación de los textos, comentarios, polémicas, discusiones acerca del canon, debate sobre antologías, lectura de poemas de diversa procedencia⁹.

Se manifiesta una valoración del espacio interior y se traza una nueva frontera expandida sobre el espacio latinoamericano tanto en los temas como en el diálogo con otros autores chilenos, bolivianos¹⁰, peruanos. El carácter nuclear de *La Carpa* y la difusión de estos poetas propicia una periferia activa que, atenta a la autodescripción de las posiciones dominantes, se prepara

6. Cfr Guzmán Raquel (2007) “El Intransigente o el sueño de la revolución” en Rodríguez Susana (Coord) *Periodismo y Literatura*. Salta: CIUNSa

7. Cfr Guzmán Raquel (2005) *Elogio de la poesía. Aproximaciones a la obra poética de Sara San Martín*. Salta: CIUNSa.

8. “ (...) mucho después de haber agarrado casi de prepo los originales de mi primer libro de versos para corregirlos con la ayuda de José Ríos y mucho después y mucho antes también de *tener gestos similares con todo el mundo*, de entre esa montonera de días y de noches me sale la última, Don Manuel, la del recital para el que, con un frío bajo cero, se nos vino, enfermo y todo, ya muriéndose Don Manuel, sólo para estar junto a los vates” (Aparicio C, “Don Manuel” *El Intransigente* 17.8.80)

9. Cfr Rodríguez Susana et al (2007) *Literatura y Periodismo*. Salta: CIUNSa

10. Entre los autores bolivianos que son referentes de este momento están Ricardo Jaime Freyre y Omar Estrella, este último algo mayor que los integrantes de *La Carpa* pero partícipe de los debates del grupo. Ambos vivieron en Tucumán.

para actuar en el centro, tal es lo que ocurre con los autores que publican sus primeros libros en la década del 60¹¹.

Sin embargo, paralelamente a *La Carpa* publicaron otros poetas como el tucumano Guillermo Orce Remis quien desarrolla una poética ascética donde subraya la permanente soledad del hombre. Ausencia de paisaje, desnudez expresiva y recurrencia del tema existencialista de la soledad humana constituyen los ejes de otro modo de ejercitar la poesía, que tendrá también sus adherentes en las décadas posteriores (Iramain, Marcantonio, Briones). También *Tarja*¹², en Jujuy, es parte de la memoria, se trata de una revista que se publica desde diciembre de 1955 a julio de 1960, y constituye una destacada muestra de calidad artística y de fervor intelectual. Formaron parte de este proyecto Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Groppa y el artista plástico Medardo Pantoja, pero publicaron también muchos otros autores de distintos lugares del país y aportaron ilustraciones destacados plásticos. Este proyecto –que Néstor Groppa¹³ aclara muy bien que no es una continuación de *La Carpa*- se constituyó como un espacio de debate acerca del arte y su función social, pero también fue una praxis que entramó las diversas manifestaciones culturales –desde poemas de niños de escuelas primarias a textos de reconocidos escritores- en la puesta en juego de un proyecto cultural cuidadosamente organizado.

La construcción de esta escena es una tarea compleja que procuraremos asediar desde distintos lugares, primero situando el conjunto de la producción y los derroteros que siguieron estas voces, luego el reconocimiento de las modulaciones, las redes temáticas y las posiciones que se juegan en la arena discursiva, por último el modo como estos enunciados establecen diálogos con la literatura que se escribía en otros lugares del país, tamizado esto por la escritura crítica y los relevamientos realizados con anterioridad, que funcionan como necesarios puntos de referencia para nuestra investigación.

11. Cfr Cohen Imach Victoria (1994) *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: UNT.

12. "Somos a un tiempo una provincia de frontera y de 'tierra adentro'. La frontera deslinda un páramo de otro páramo, aunque el desierto no obsta al tránsito de crecientes aportes indigenistas. La distancia de otro lado, nos separa tenazmente del país. (...) Así nuestra comunicación con el país reposa más en la mente y en el corazón que en la presencia sensible: es más imaginativa y nostálgica que real. Nos sentimos en cierto modo como espectadores de la vida del país, luego de haber sido vigías de su nacimiento" (Busignani Mario, 1957, "Plática" en *Tarja*, Año I, núm. 5-6 p.109-110. Jujuy. Citado por Lagmanovich 1974:85)

13. Groppa Néstor: "Medio siglo atrás nació Tarja". Mimeo.

1.2. De obras y autores

1.2.1. Antologías

Las Antologías son cartografías que diseñan los recorridos de lectura legítimos de una comunidad, y su recurrencia manifiesta la preocupación por la consolidación de un canon. Pero también estas selecciones poéticas son la posibilidad de la difusión de poemas de autores diversos y, en ese sentido la voluntad antologal pone de relieve la importancia adjudicada a la poesía y la necesidad de ponerla en circulación. Habitualmente una Antología tiene además un estudio preliminar que constituye “una forma de la historia literaria, en ellos se inscriben las hegemonías críticas y las representaciones que el discurso académico tiene de los escritores o de la producción literaria (...) y configuran parámetros de comprensión, explicación, clasificación” (Ibáñez 2001:3)

Los antologistas de la escena que nos ocupa son escritores, actúan en la misma circunstancia poética que trasiegan y, en muchos casos esas selecciones ponen en escena larvadas polémicas que los enfrentaban. Tal el caso de las Antologías de Aráoz Anzoátegui – *Panorama poético salteño* (1963)- y Fernández Molina – *Panorama de las Letras salteñas* (1964)- que fueron minuciosamente estudiadas por Elisa Moyano (Moyano et al 2006; Rodríguez 2007). La primera recoge poemas de Juan Carlos Dávalos, Julio Díaz Villalba, Julio César Luzzatto, Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui, Antonio Nella Castro, Jaime Dávalos, Holver Martínez Borelli, Miguel Ángel Pérez, Walter Adet, Jacobo Regen, José Brizzi y Santiago Sylvester (ninguna mujer); el *Panorama* de Fernández Molina por su parte incluye textos de cincuenta y tres autores entre los que se cuentan –además de los seleccionados por Aráoz- Joaquín Castellanos, Sara San Martín, Juan José Coll, Roberto Albeza, Carlos Aparicio, Leopoldo Castilla, Miguel Carreras, etc. Moyano, a partir del análisis realizado y a la vista de los postextos generados distingue que la Antología de Aráoz funda el canon académico mientras que la de Fernández hace lo propio con el canon escolar (Moyano et al 2006:284-285).

Preocupado antologista fue también Walter Adet quien publicó *Antología de la poesía tucumana* (recopilación y prólogo, Tucumán, 1967), *Poesía de*

Salta. *Generación del 60* (Salta, 1979), *Poetas y prosistas salteños* (recopilación y prólogo, Salta, 1973), *Cuatro siglos de literatura salteña* (recopilación y prólogo, Salta, 1981), que mostraron su perfil como crítico en el campo literario de la región. En *Poesía de Salta* la selección está a cargo de Hugo Ovalle y el prólogo le pertenece a Adet que especifica las características de los poetas y la poesía del 60 en Salta, a través de rasgos que se van a constituir luego en una especie de dogma y se reiterarán en innumerables ocasiones (esta no será la excepción):

Convengamos en observar que existe en Salta una *Generación del 60*, que nuclea a los nacidos entre 1930 y 1935. Todos sus integrantes comienzan a publicar hacia 1960, pero corresponde con criterio estrictamente válido, incluir o asimilar a los poetas de la década siguiente en el mismo ciclo generacional. No hubo en esta comunidad espiritual programas previos, ideólogos ni manifiestos, sino un impulso vital de afinidad, de concordancia en el tiempo y en el espacio, que obró como elemento catalizador. Pese a lo disímil de sus voces, todas confluyen en lo esencial humano; en el rescate del hombre interior, despojado de prejuicios religiosos, de consignas políticas y de aluviones de paisaje. (...) Es ésta la semblanza de una generación de agonistas con un profundo sentido místico del arte (Adet 1979: 9-11)

Los poemas seleccionados por Ovalle pertenecen a Miguel Ángel Pérez, Holver Martínez Borelli, Adet, Regen, Aparicio, Andolfi, Teresa Leonardi, Benjamín Toro, Sylvester, Ovalle, Leopoldo Castilla y Juan Ahuerma. Si comparamos estos nombres con los autores incluidos en las antologías citadas anteriormente podemos observar el proceso de constitución del canon de la literatura salteña. Pero sin duda la obra más significativa de Walter Adet –en cuanto antologista– es *Cuatro siglos de literatura salteña (1582-1981)* donde realiza un trabajo arqueológico fundamental para la historia literaria salteña incluyendo estudios críticos, biografías y textos literarios (en algunos casos inéditos hasta ese momento) y proponiendo periodizaciones. Hay también una apertura a los jóvenes autores que han publicado en diarios o revistas o que preparan su primer libro. Se traza así una perspectiva diacrónica pero también se deja sentado el perfil de la producción literaria del momento. Entre los autores que no habían sido citados por las otras an-

tologías cabe destacar a José Ríos, Antonio Vilariño, César Alurralde, Julio Espinosa, Carlos Michelsen Aráoz, Sergio Rodríguez, Elva Rosa Arredondo, Hugo Alarcón, Luis Escribas, Nelson Muloni, Aníbal Aguirre.

Dentro de la misma perspectiva historicista Dionisio Campos publicó *La poesía de Tucumán. Ensayo de interpretación generacional* (1985) y aplica en su estudio los presupuestos de Ortega y Gasset y Arturo Cambours Ocampo, parcelando la producción tucumana en períodos de quince años desde 1810 a 1960. Dedicar un apartado de ese estudio al grupo generacional posterior a 1960 y señala como precursor de esta etapa al poeta Guillermo Orce Remis a quien ubica en la generación del 40:

Cada poeta desde su universo surge armonioso y busca incorporarse al total universo. Algunos todavía sin desprenderse de la inmediata herencia paisajística, nostálgicos, explicativos: Julio Ardiles Gray, David Lagmanovich, Juan José Hernández, Néstor Silva, Pedro Herrera; otros más en su paisaje interior y más ansiosos de alcanzar los comienzos y fines sociales del hombre: Manuel Serrano Pérez, José Augusto Moreno, Arturo Álvarez Sosa, Tiburcio López Guzmán, Oscar Ramón Quiroga, Walter Adet, Jacobo Regen, Dora Fornaciari, y otros como Juan González que sencillo y fácil como su nombre escribe un verso llano y armonioso” (Campos 1985:69)

En Tucumán se publica también: *Poesía de Tucumán del Siglo XX* de Gustavo Bravo Figueroa (1965) *Antología poética tucumana* de José A. Cresseri (1966), *La literatura del Norte argentino* de David Lagmanovich (1974), *La actividad poética en Tucumán. Esquema y muestrario (1880- 1970)* de Atilio Billone e Ivo Marocchi (1985). Las dos últimas, aunque dedican mayor espacio al estudio del fenómeno, incluyen también selecciones poéticas al igual que la de Dionisio Campos, que en el capítulo XV inserta “Estrofas y poemas”.

El estudio de Lagmanovich incluye un apartado, el 5, que se titula “Pequeña Antología” donde se pueden leer textos de narradores y poetas, entre estos últimos están Walter Adet, María Adela Agudo, Arturo Álvarez Sosa, Raúl Aráoz Anzoátegui, Julio Ardiles Gray, Mario Busignani, Manuel J. Castilla, Ariadna Chávez, Ariel Ferraro¹⁴, Dora Fornaciari, Raúl Galán, Tiburcio

14. Destacado poeta riojano. Principales obras: *Serenata de greda* (1945) *La Rioja innominada* (1960) *La música secreta* (1962) *Visitación a Marc Chagall* (1964) *El Rabdomante* (1966) *Antepasados del insomnio* (1966) *Las aventuras congénitas* (1975) *Ceremonial para arqueólogos ebrios* (1983) *Antología Poética* (póstumo) (1997)

López Guzmán, Guillermo Orce Remis, Néstor Rodolfo Silva. La exquisita selección de Lagmanovich no tiene condescendencias, los textos que incluye perfilan la alta dimensión poética que alcanzaron sus autores, aún cuando en algunos casos, como Adet, se trataba de obras primigenias.

La publicación de Bravo Figueroa distingue tres períodos, el primero abarca hasta los 40 e incluye, entre otros, a Ricardo Jaimes Freyre, Mario Bravo, Rafael Jijena Sánchez, Ricardo Chirre Danós, etc; el segundo incluye a integrantes de *La Carpa* como Galán, Pereyra, Ardiles Gray y además a Manuel Aldonate, Guillermo Orce Remis, Leda Valladares; en el tercero selecciona a Álvarez Sosa, Ariadna Chaves, Dora Fornaciari, González, Lagmanovich, López Guzmán, Silva y Juan José Hernández, todos autores con libro publicado.

Por su parte Cresseri reúne poemas de autores éditos e inéditos, diferenciados según temas históricos y narrativos por un lado y lírica tucumana por otro, y ordenados cronológicamente. También aquí están Adet, Regen y Michelsen Aráoz –registrados en Salta en la Antología de Adet- poniendo en evidencia la circulación de las obras. Esta Antología registra un número significativo de textos de mujeres, donde se agregan a Chaves, Fornaciari, Valladares y Juárez, los nombres de Amalia Piossek de Presbich, Alma García y Lila Bru.

En 1967 apareció la publicación colectiva *Veinte poetas cantan a Tucumán*, que se realizó con el objeto de allegar fondos para los hogares obreros tucumanos castigados por la desocupación. La convocatoria fue hecha por Carola Briones, Carlos Duguech y Manuel Serrano Pérez y además de ellos publicaron dieciocho poetas, entre los que destacamos, Álvarez Sosa, Luis Díaz, Medardo Figueroa, Juan González, Pedro Herrera, Adolfo Manzano, José A. Moreno, Seraffín Pazzi y Antonio Torres.

En Jujuy se registran menos antologías, posiblemente por que la función difusora de estos textos la cumplió en gran parte la Revista *Tarja*. En 1969 se publica *Poesía y prosa en Jujuy* una selección realizada por Néstor Groppa, Héctor Tizón, Miguel Pereira, Andrés Fidalgo y editada por la Dirección de Cultura de la Provincia de Jujuy en forma conjunta con la SADE, en 1993 la Universidad Nacional de Jujuy publicó dos tomos de una ampliación de esta Antología, *Poesía y prosa en Jujuy Tomo I (hasta 1969)* y *Tomo II (hasta 1993)* El *Panorama de la Literatura jujeña* (1975) de Andrés Fidalgo, sin ser estrictamente una antología cumplió la

función de tal, al operar sobre el campo literario con un criterio de selección y valoración de obras y autores¹⁵. Un escritor jujeño, Víctor Ocalo García¹⁶ afirma que las antologías son un testimonio de una región y de una época sobre todo cuando son textos elegidos por otros escritores, según sus gustos, sus inclinaciones, sus simpatías. Pero también tienen algo de azaroso al poner en vecindad poemas diversos que a veces se repelen y quiebran la precaria unidad del paisaje que el antologista trata de construir. Susana Quiroga y Mónica Undiano, en un gesto tributario del de los poetas de *Poesía y prosa en Jujuy* publicaron en 2007 *Letras en Jujuy*, donde asumen una selección que da cuenta de las transformaciones de la literatura de Jujuy en el final siglo XX.

En este mismo sentido pero abierto a toda la región NOA Santiago Sylvester publicó en 2003 *Poesía del Noroeste argentino. Siglo XX* que incluye autores de Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca y La Rioja y explica esta cartografía en los siguientes términos:

La respuesta acerca de quiénes deben ser considerados poetas de la región requiere un criterio amplio. Desde luego no son los aspectos formales o temáticos de la poesía, ya que estos suelen pertenecer más que a un lugar a una época, sino los datos biográficos de cada poeta, que tendrán que ser analizados en su variado desarrollo. Los nacidos en la región, los que se instalaron

15. Sí quiero recordar una cuestión referida al Panorama que me enteré hace poco.

Fidalgo ya había mandado el manuscrito a la editorial La Rosa Blindada cuando, el 20 de noviembre de 1974 (dentro de unos días se cumplen treinta años), quedó detenido a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación (PEN). Nunca fue fácil ser abogado de gremialistas y presos políticos, mucho menos lo fue en la década del setenta. El asunto es que aquella vez, Néliida –la mujer de Andrés, no hay que olvidar la importancia de la lugarteniente Néliida en todo esta historia– le envió un cheque a José Luis Mangieri, el director de la editorial política que todavía hoy promueve libros que muerden. La intención de la mujer era apurar la edición para que, de ese modo, se revuelva el avispero intelectual por la injusta detención del escritor. A los pocos días, una carta llegó al barrio Ciudad de Nieva. “Negra del alma mía”, así comenzaba. “¿Cómo se te ocurre que le voy a cobrar al amigo en desgracia?”. Además de las líneas de Mangieri, el sobre contenía al cheque roto en tantos pedacitos que era imposible reconstruirlo. Esa imagen del escritor encarcelado y un libro empujado por su mujer y el editor es una de las más fuertes de la historia intelectual moderna. La esperanza de que un libro puede ayudar a denunciar una injusticia hoy suena a ingenuidad manifiesta, pero en aquellos primeros meses del '75 tenía un significado muy fuerte: esa imagen expresaba la dignidad del lenguaje y el compromiso militante” (Reynaldo Castro en *La Revista* N° 19-Jujuy 2005).

16. Ocalo García Víctor “Ahora o nunca Jujuy. Palabras para la antología *Letras en Jujuy. Antología siglo XX*” en Diario El Pregón 22.7.07.

en ella, los que residieron tiempo suficiente y crearon en alguna de las provincias implicadas, irán definiendo la composición de la región, que no está dada de una vez y para siempre, sino que se va formando con los aportes plurales que el tiempo acarrea. No es un ámbito cerrado, su poesía tampoco (Sylvester 2003:13-14)

Es interesante observar el modo como Sylvester traza los límites de las décadas que consideramos. Por un lado hace un corte significativo en el 50 para señalar las transformaciones culturales y ubica a Calvetti, Groppa y Foguet en esta etapa expansiva que desemboca luego en una época que caracteriza como de “fronteras abiertas”. “Lo que viene después ya pertenece, no sólo a la contemporaneidad, sino a la actualidad” (Sylvester 2003:27). Seguidamente sitúa un nuevo proyecto poético -en relación con la obra de Adet y Regen en Salta, González y Álvarez Sosa en Tucumán- que recibe luego los embates de los conflictos políticos. En ese momento destaca las modificaciones de la cultura local como efecto de los acontecimientos mundiales –mayo francés, revolución cubana- y del proceso militar luego, que “instalaron la fractura en la propia generación que estaba en ejercicio, y ya nunca se juntaron todos los pedazos” (Sylvester 2003:29).

Florilegios, Flores, Muestras, Selecciones, Panoramas o Antologías tienen el mismo objetivo establecer un recorrido de lectura que funciona también como una construcción de la memoria y el trazado de una frontera donde se congrega un sistema irregular y se violan las jerarquías. Ocalo García, en el comentario citado, da cuenta de la sensación de sorpresa y pudor que le sobreviene al estar al lado de Galán, ese autor que él admiró y hasta secretamente envidió y trató de imitar en sus primeros intentos poéticos. La Antología funciona entonces como el museo donde objetos diferentes forman parte de un sistema de desciframiento, con instrucciones, esquemas de rutas, mojones y puntos –precarios- de llegada y salida.

En la constitución de un espacio semiótico la antología actúa como una “autodescripción metaestructural (...) un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de esta” (Lotman 1996:30). Sin embargo la poesía circula también por otros sitios menos rígidos como la canción popular –en la que se destacaron conocidos poetas- los encuentros de escritores, las páginas literarias de los diarios, las revistas

literarias, las ediciones de autor, etc que escapan a las gramáticas ajenas y obtienen los beneficios de una periferia siempre móvil y dinámica.

1.2.2. Las migraciones

Burlando el cariz rector de las Antologías, los poemas y sus autores se desplazan en distintas direcciones. Están los que aparecen en relevamientos de distintas provincias, tal el caso de Adet, Regen, Michelsen Aráoz registrados en la literatura salteña y tucumana, Carlos Aparicio incluido en los panoramas de Salta y Jujuy; como así también destacados autores que habiendo publicado y ganado premios en sus provincias natales no son registrados en las historias locales como Ricardo Martín-Crosa, o casos como el de Agustín Bas Luna que, siendo salteño, es registrado en antologías y estudios como perteneciente a la literatura tucumana.

Se trata de un movimiento constante donde viaja el escritor, pero también viaja la escritura. El viaje del escritor puede ser entre ciudades (Walter Adet, Carlos Aparicio) o países y culturas diferentes (Ricardo Martín - Crosa, Agustín Bas Luna, Salvador Ale, Leopoldo Castilla); entre lugares y situaciones vitales disímiles (Sara San Martín, Andrés Fidalgo). La migrancia desdibuja el punto de partida y el punto de llegada para poner el acento en la ruta, en las múltiples sorpresas del derrotero, en las fronteras que se cruzan.

Muchas veces la imagen de la región como territorio homogéneo hace perder de vista el cambio, la ajenidad que se imprime en el sujeto al transitar entre diferentes poblaciones aún cuando sean cercanas. La relación sintáctica que se establece entre ellas implica torsiones y distanciamientos con quiebres en el sujeto y en la constitución de su discurso. También influyen aquí las razones de la migrancia, en ocasiones el lugar de origen se vive como opresión y encierro por lo que el “ir hacia” es una necesidad existencial, en otros casos – como el desempleo, la pobreza – el sujeto es arrojado fuera de la comunidad, con todas las consecuencias que esto produce. En el Noroeste argentino también aparece con suma frecuencia el viaje por razones de estudio, que lleva a los sujetos a pasar varios años de su vida fuera del ámbito originario (Sara San Martín, Ricardo Martín – Crosa, Agustín Bas Luna, Santiago Sylvester) a veces para no regresar más.

Este movimiento que trazan los sujetos con su propio devenir, construye nuevos territorios con los retazos de los vividos y con los efectos de las fronteras que tuvieron que atravesar. La migración¹⁷ propone un nuevo modo de entender las relaciones, frente a la linealidad que impone la genealogía se abre la lateralidad como ámbito de contacto con los otros ¿cómo ingresa el extranjero a la cultura, si los locales sólo miran su propia línea de tradiciones y repeticiones del discurso ancestral? Evidentemente esta actitud puede llevar a un etnocentrismo que, sostenido en la defensa de la propia cultura, genere un rechazo por lo diferente. El extranjero puede ser visto como una amenaza para el orden constituido y por eso mismo como una presencia que tiende a ser negada o fagocitada.

En el caso de *La Carpa* se puede observar cómo un lugar se convierte en un sistema de relaciones laterales que permite la interacción de autores provenientes de distintas provincias. Para ellos el Noroeste argentino se discursiviza como espacio común, en Tucumán no son extranjeros, son nortños. La proximidad generacional entre los autores, la lectura compartida de diversos poetas (Rilke, Neruda, Vallejo, Whitman) produce un acercamiento en contra de los estrechos límites provinciales.

Otra forma de migrancia es la desterritorialización, proceso que aparece como constitutivo de la obra de Ricardo Martín-Crosa y se manifiesta en la pérdida de la relación “natural” (García Canclini 1989) con los territorios geográficos y sociales habituales de los escritores salteños, no aparece ni el valle, ni el río, tampoco la naturaleza generosa ni avasallante, sino que aparecen relocalizaciones territoriales que insertan en nuevas dimensiones conflictos sociales y humanos, como por ejemplo en *Azulogía*, cuando las imágenes de los negros en Estados Unidos se entrecruzan con las de los indígenas de Salta.

El nomadismo es otra de las formas que la escritura comparte con la migrancia, en este caso el sujeto de la enunciación adopta una mirada que se desliza sobre las cosas, se pasea sobre el borde de los objetos, una mirada inquieta que no logra reposar, todos los lugares son transitorios. Esta mirada la podemos seguir en la poesía de Santiago Sylvester o en la de Néstor Groppa donde el mundo poético implica siempre una constante búsqueda, que va iluminando significaciones inéditas:

No sé si amo esta ciudad,
Pero creo en la sombra de sus bosques,

17. Cfr Guzmán Raquel “Migración y Literatura” (Moyano et al 2005:178)

Por aquí pasó el amor con su ligera carga,
 -fue ligero el amor porque hasta el aire lo absuelve -,
 por aquí la luz, como una pequeña tormenta,
 cae entre las hojas
 y el mar perdura memorioso de ruinas,
 como un arco de piedra.

Con ánimo disperso, a la hora en que sólo los
 aljibes responderían, callo
 y recorro la sombra sabiendo que me atañe esta
 ciudad, su culpa compartida. (...)

Recorro las plazas, los malvones donde posan
 las queridas sombras,
 y en las aldabas el corazón golpeo;
 pero no sé si amo esta ciudad
 que, en forma no distinta que el mar, cobija
 ruinas.
 (“Esta ciudad” en *Esa frágil corona*, 45)

Las sombras, la dispersión, el movimiento del recorrido desnaturalizan las imágenes construidas por la tradición o la costumbre. Mares, naufragios, trenes, la marea de la ciudad, las cartas, la nostalgia que interseca los tiempos y los espacios se suceden en la poesía de Sylvester en un movimiento continuo como quien ha nacido en un barco que nunca se detiene.

También podemos asimilar algunos derroteros poéticos con la imagen del buscador de oro, personaje que se configura entre la tradición y el mito, hombres arrastrados por la codicia o la necesidad en busca del tesoro que les permitirá una vida diferente. Esa imagen puede verse también como metáfora de los caminos que emprenden los escritores, no ya para hacerse de dinero, sino para encontrar el tesoro del conocimiento. Se busca denodadamente las fuentes de la cultura, los cimientos de la historia, lo múltiple del mundo, en un afán de abarcarlo todo.

Salir de lo propio – la casa, la ciudad, las costumbres – para buscar ese otro lado del mundo es un viaje que seduce y construye constantemente nuevas versiones de El Dorado. París – sinécdoque de Europa – Nueva York, México son las canteras en las que el conocimiento busca abreviar;

para los escritores del Noroeste argentino está también el mar, entre las montañas, en la mediterraneidad del país, el mar es la posibilidad del movimiento perpetuo. Sylvester, Leopoldo Castilla y por otras razones Agustín Bas Luna y Ricardo Martín Crosa, eligen ese modo de estar en el mundo.

Los dos últimos tomaron el camino de la religión –monje benedictino uno, sacerdote el otro– se alejaron de su tierra cuando apenas comenzaban la adolescencia, para emprender un camino de despojamiento y de interiorización. En el estudio preliminar que la escritora María Elvira Juárez dedica a *Cuando el silencio es un pájaro* de Agustín Bas Luna, hace referencia a este movimiento desde un tiempo violento y transitorio a un mundo de recogimiento y silencio; es un tránsito poético que toma forma en imágenes de la soledad que poco a poco se transforma en éxtasis, en recogimiento y en un estado de gracia. El poeta asciende a otra vida, “libre de oscura fatiga, derrotada la tiniebla [donde] puede comprender la armonía, la belleza, el dolor sublimado, la flor inefable del misterio”. Más adelante agrega ME Juárez:

El proceso de su ascensión mística es como el pórtico de un templo ante el que dejará humildemente sus ropajes sucesivos. Es posible que queden allí sus primeros versos, evocando su adolescencia turbada, la ternura del palomar paterno, el vacío existencial. Es posible que entierre la lágrima obstinada que humedece su pupila sin razón aparente, los primeros asombros, la ceniza de una quimera. Una cierta nostalgia, una suave tristeza le rondará a veces como un aleteo. Pero la búsqueda ha terminado. Es la culminación de todas las dudas, las frustraciones, los días huraños, la desesperanza”(Bas Luna 1982:17)

Es interesante considerar también que la obra de Bas Luna y Martín-Crosa tuvieron escasa o nula repercusión en Salta, tal vez porque no pudo establecerse el esperado contrato de lectura. Se trata abiertamente de un discurso que polemiza con los discursos dominantes en muchos casos desde dentro mismo de ellos (como es el caso del discurso religioso) en una actitud claramente distinta.

Si recordamos la situación política de la Argentina en las décadas aquí referidas, podemos ver el viaje no como una anécdota de la vida del escri-

tor, sino como componente crucial de su poética. El viaje tiene por objeto encontrar espacios de contrastes y afinidades, sirve también para tomar distancia de una realidad insatisfactoria, aburrida, gris o agresiva, hacia la ciudad de los sueños¹⁸, ese mundo donde las utopías son posibles; pero se viaja también porque la sociedad – la represión, la injusticia, la persecución – acosan y el hogar distante se convierte en una eterna nostalgia.

Escribir y viajar resultan entonces procedimientos homólogos, navega el trazo sobre la página para nombrar el mundo posible, y este ejercicio permite la liberación de la palabra, en ambos casos el acto transgresivo fundamental es habitar lo que estaba deshabitado, poner un cuerpo en un lugar que de otro modo estaría para siempre vacío.

La experiencia de estos escritores –Adet, San Martín, L. Castilla, Sylvester, Bas Luna, Martín Crosa, Michelsen Aráoz, Aparicio, Ale, Calvetti, Hebe Tanco, Martínez Borelli– puede verse como paradigmática, en tanto ponen en escena esa forma de migrancia –de la que habla Eco (2002)– en la que el sujeto es capaz de poner su sello en el lugar al que llega. El texto poético se inscribe como continuidad o contraste, genera una transformación, la cultura receptora recibe la interpelación de un discurso alternativo que puede imprimirle una nueva marca. En estos autores el discurso migrante excede las coordenadas señaladas por Cornejo Polar (1996), ya que aquí / allá y sus formas afines no marcan los extremos entre los que se mueve el discurso, sino que son parte de un recorrido, no importa sólo desde dónde se parte o adónde se llega sino cómo se realiza la travesía. El sujeto no se percibe desplazado, sino en la actitud permanente de movimiento y expectativa. Si consideramos con Lotman que el espacio cultural es un espacio semiótico, podemos observar que los límites geopolíticos que instituyen las provincias o los países pueden no configurar espacios culturales con la homogeneidad que a veces se supone.

1.2.3. Las publicaciones

Indiana Jorrat (2004), siguiendo a Billone y Marocchi afirma que en Tucumán a partir de 1960 publican poetas de distintas generaciones y distingue tres grupos: **a.** los de más edad; **b.** poetas coetáneos a los de *La Carpa*;

18. Metaforizado por una novela de Juan José Hernández, *La ciudad de los sueños*.

c. poetas que publican por entonces su primer libro. Esta distinción general muestra lo que ocurre en cualquier situación que hagamos un corte de carácter histórico basado en fechas, ya sean tomadas por décadas o por acontecimientos relevantes, donde coexisten personas que pertenecen a distintos grupos etéreos, y lo mismo ocurre con los escritores. Es decir siempre la escena es compleja y los principios de organización epocales son, como dijimos en la primera parte, limitados.

Sin embargo, también como cualquier distinción, propone un principio de orden que permite leer este sistema de co-ocurrencias; por un lado vemos que se distingue nítidamente la permanencia del impacto de *La Carpa*, algunos de cuyos integrantes continúan publicando hasta fines de los 90 –vgr *Festín del águila* de Sara San Martín aparece en 1995-. Además separar por edades parte del supuesto que esa afinidad es correlativa de las afinidades estéticas, lo cual por cierto es muy discutible y la historia literaria da numerosos ejemplos de que no es una relación ni directa ni obvia, y apenas comenzamos a hablar de las convergencias tenemos que hacerlo de las divergencias. También esta distinción subsume otras cuestiones no menos importantes como las dificultades para editar que muchas veces hace que un libro se publique muchos años después de su escritura, o que el orden de edición no es el mismo que el de producción.

Por otro lado remitir los ordenamientos de la literatura en función de los autores es una consideración deudora de la crítica literaria del siglo XIX y de cierto biografismo. Blas Matamoro (1980) llama la atención sobre la importancia que tienen en la creación de una obra literaria los materiales heredados, el sistema de la lengua, las convenciones retóricas, las ideologías sobre las cuales el escritor opera en una suerte de selección compositiva, a partir de una enciclopedia cultural cristalizada como sistema de creencias.

Marta Ibáñez en un análisis desde la perspectiva sociológica de Bourdieu, observa que

el campo intelectual donde se halla inmerso el artista se vincula al campo de poder (...) Semejante al tablero de un juego, en él se dibujan los recorridos posibles de las piezas que intervienen; sus desplazamientos están previstos, regulados de antemano, constituyendo un sistema de permisiones y restricciones. Pero a nadie se le escapa que siempre cabe la posibilidad de inventar nuevos lances, que dinamizan y transforman las posiciones establecidas” (2005:49)

Desde estas consideraciones podemos matizar al distinción inicial al abrir el problema de la periodización no sólo a sus relaciones con el espacio y el tiempo, sino también con las políticas culturales que atañen a la configuración de los cánones, los modos de leer y el funcionamiento del mercado editorial. Cada una de estas perspectivas tiene sus propios enunciados que debaten en la escena literaria.

A partir del análisis de las Páginas Literarias del Diario *El Tribuno* de Salta, Elisa Moyano (2006) da cuenta también de otros aspectos interesantes registrados en los debates locales: la fuerte presencia de Juan Carlos Dávalos, un padre putativo del que parece imposible desprenderse y que excede la categoría “los de más edad” de la distinción anterior; la constitución de una línea genealógica que une a Castilla con Regen – a través de Adet, Aparicio y de otros nombres en disputa-; las dificultades de publicación de las mujeres que en gran medida las hace invisibles; la emergencia de un nuevo grupo que carga con la demanda de “cantar a la tierra” y la discuten. Para Moyano (2006) se trata fundamentalmente de una lucha por construir una “tradicción selectiva” que traza una versión del pasado que se pretende unida al presente para ratificarlo.

Frente a tantas posibilidades, proponemos comenzar tomando en cuenta para organizar la trama de las distintas publicaciones que se registraron en el NOA (Salta, Jujuy, Tucumán) o de autores del NOA , las siguientes variables:

- a) los años de edición
- b) el sello o lugar de edición
- c) el carácter individual o colectivo de la edición

a) los años de edición: En este sentido se puede observar que hay dos momentos, uno que va de 1960 a 1976 donde las obras se suceden en forma permanente con períodos de incremento (1964-1968 /1972-1976); y otro de 1976 a 1979 donde la caída de publicaciones por efecto de la dictadura es muy marcada.

b) el sello editorial o lugar de edición: los textos literarios establecen una relación de intercambio con los fenómenos culturales, y su circulación es un aspecto que permite comprender los espacios de lectura que generan. Flawiá y Sierra (1995) antes de abordar la lírica de Tucumán en el período 1955-1990 se detienen en los principales ámbitos oficiales de difusión de esa Provincia: el Consejo Provincial de Difusión cultural, creado en 1959, la

Dirección Municipal de Cultura, que dependía del Consejo, organizada en 1964 y la Dirección General de Cultura que lo sustituyó en 1977. El trabajo de estos organismos fue fundamental para la difusión de los poetas del momento¹⁹ no sólo de Tucumán sino también de Salta y Jujuy tanto a través de las publicaciones como de las actividades complementarias, presentaciones de libros, recitales, encuentros de escritores. Hay que observar aquí otra vez la impronta de *La Carpa*, ya que el CPDC se crea a instancia de Julio Ardiles Gray, uno de sus integrantes.

En Salta – como también en Jujuy- los organismos oficiales tuvieron actividad editorial esporádica antes de la década del 80, esta ausencia fue suplida por las Fundaciones –David Michel Torino²⁰, Carmen Rosa Ulivarrri Etchart, Canal 11, Banco del Noroeste- y por Asociaciones Culturales como Pro- Cultura Salta, sin embargo estos organismos aportaban sólo el dinero para realizar las publicaciones, es decir que habitualmente no se hacían cargo de la difusión, presentación, intercambios, etc. Otras instituciones como la Peña El Cardón en Tucumán, procuraron cumplir una función más abarcativa, integrando artistas de diferentes disciplinas, promoviendo reuniones, publicaciones, exposiciones espectáculos que le valieron prestigio y reconocimiento. Uno de los impulsores y notable líder de esta mítica Peña fue el Profesor Gustavo Bravo Figueroa.

Desde 1966 funcionó en San Salvador de Jujuy el sello editorial Buenamontaña, referente ineludible de la difusión literaria del Noroeste argentino. La primera obra editada fue *En el tiempo labrador* de Néstor Groppa con ilustraciones de Pompeyo Audivert, Medardo Pantoja, Luis Pellegrini, Víctor Rebufo y Carlos Giambiagi. A lo largo de cuatro déca-

19. “Entre las ediciones efectuadas por el CPDC merece destacarse la colección **Cuadernos del tiempo y su canto** que abarcó los siguientes autores: Ariadna Chaves, *El Arco*; Arturo Álvarez Sosa, *Los frutos del tiempo*; Juan González, *Los días y la tierra*; Néstor Silva, *Ciudad hacia la noche*; Dora Fornaciari, *Con uno ese demonio*; Jacobo Regen, *Canción del ángel*; Oscar Quiroga, *Poemas de sal y tierra*; Tiburcio López Guzmán, *Mis días y mis nombres*; Carola Briones, *Con ojos de silencio*; Manuel Serrano Pérez, *La mordedura de las cañas*; Adolfo Manzano, *Sí quiero...* Colección **Hipocampo** de poesía, entre cuyos números aparecen *Vuelta de página*, Néstor Rodolfo Silva; *Gestos y algo más*, Juan Carlos Coronel; *Mandatos y revelaciones*, Juan González; *Como un trueno dormido*, Carlos Duguech; *Algo así como la vida*, José Brizzi; *Silencios paralelos*, Joaquín Morales Solá; *Primera transparencia*, Manuel Serrano Pérez. (...) Colección **Poetas de Tucumán**: N° 1: Carlos Michelsen Aráoz (1980); N° 2 María Elvira Juárez (1981), N° 3 María Eugenia Virla (1982); N°4 Alicia Gómez Omil (1982)” (Flawiá y Sierra 1995:39-40)

20. Es conocida la relación de Manuel J. Castilla con la familia a partir de la cual se organiza esta Fundación, y que actuó como mecenas del destacado poeta.

das Buenamontaña se dedicó a la edición de libros que se destacan por su cuidada diagramación y por las ilustraciones que acompañan a los textos literarios. Allí publicaron, además de Groppa, Castilla, Fidalgo, Tito Maggi, Busignani, Miguel Angel Pereira, Carmela Ricotti, Herminia Terrón, etc. Y muchas de las obras recibieron importantes premios. Néstor Groppa fue parte del proyecto Buenamontaña, sin embargo su labor editora se destacó también en el período que estuvo a cargo de la Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Jujuy (1988-1994) cuando se publicaron cincuenta títulos, entre ellos una edición facsimilar de la Revista *Tarja* y la *Antología* ya citada.

Asimismo fue descollante la labor editorial que llevó a cabo Alberto Bournichon²¹, “el Barbas” -como lo llamaban sus amigos-, una especie de mecenas itinerante, editor y librero que recorría el país en su camioneta Citroën y publicaba la obra de los poetas jóvenes. Era conocida su pasión por el teatro, la poesía y el buen vino, fue sacado de su casa junto a su familia y asesinado luego por la dictadura. Editó varios libros de Manuel J. Castilla, quien escribió al conocer su muerte:

Elegía a Alberto Burnichón

Vengan, arrimensé, vean lo que han hecho.
 Antes que se lo lleven mirenló de perfil en este charco.
 Ya le va ahogando el agua poco a poco el cabello
 y la alta frente noble.
 Los pastos pequeños afloran entre el agua sangrienta
 y le tocan el rostro levemente.
 Su corazón sin nadie está aguachento con una bala adentro.

21. Informe de María Saleme de Bournichón ante la CONADEP: “El 24 de marzo de 1976 a las 12:30, nuestra casa de Villa Rivera Indarte en Córdoba, fue allanada por varios hombres en uniforme cargando rifles. Se identificaron como pertenecientes al Ejército, y estaban acompañados por varios chicos en ropa casual. Apuntaban sus armas hacia nosotros, mientras robaban libros, objetos de arte, botellas de vino, etc., y los llevaban hacia afuera. Entre ellos no se hablaban, sólo se comunicaban con tronidos (chasqueo) de dedos. Por más de dos horas, nuestra casa fue saqueada; antes de que esto sucediera, se había provocado un apagón en todas las calles vecinas. Mi esposo, un oficial de la Unión de Intercambio, mi hijo, David, y yo, fuimos secuestrados. A mí me liberaron al día siguiente. A mi hijo lo dejaron libre un tiempo después que estuvo detenido en el campo La Ribera. Nuestra casa fue completamente destruida. El cuerpo de mi esposo fue encontrado después con siete heridas de bala en la garganta.”

¿Miraron ya?

¿Era de mañana, de tarde, de noche que ustedes lo mataron?

¿Se acuerdan cuándo era?

(Los alquileres sólo miran la hora del dinero.)

No, no se vayan, oigan esto:

El hombre que ustedes han matado amaba la poesía.

Cuando ustedes aún no habían nacido

los pies de ese señor iban por todos los pueblos de Argentina
dejando en cada uno la voz de los poetas.

Esos versos llevaban

sus ganas de justicia y de mostrar belleza.

Ustedes han cobrado dinero por matarlo

y él jamás cobró nada porque ustedes aprendieran a leer.

Fíjense:

hacia libros de poemas que regalaba a los obreros.

Tenía como ustedes, hijos, mujer y un techo

que también le han derrumbado

y libros de aprender a ser gente.

Todo eso han destruido, ¿se dan cuenta?

¿Y ahora?

Ustedes, pobre matadores,

perdonados por él, ya reposados

piensan conmigo: ¿Qué haremos con el muerto?

Yo lo recubro ahora, húmedo en yuyarales.

Mi mano le despeina como a un nido dormido.

Miro su portafolios abierto en donde caben todas las sorpresas del mundo,

fotos de sus amigos pintores y escultores

saliendo entre las pruebas de algún libro de versos.

Lo miro apareciendo en cualquier parte en cuanto lo han
/nombrado.

Se iba quedando siempre que se iba.

Por eso estaba con nosotros, ausente.

Nos quería en silencio.

A Wernicke, a Galán, a Lino Spilimbergo y a Alonso.

Luis Víctor Outes, Bustos,

le arrodillaban el corazón

cuando Rolando Valladares triste, andaba en las vidalás.

Se echaba en la amistad como un vino en las copas

y había que beberlo

hasta la última luz del alba y la alegría.
 Va cielo arriba, en Córdoba, solito.
 Nosotros, aquí en Salta, lo pensamos.
 Y ahora, matadores alquilados:
 ¿qué hacemos con el muerto?

Manuel J. Castilla

Salta, 16 de abril de 1976

(Publicado en el n° 14 de *Resquicios*)

Cuando estudiamos los reconocimientos y olvidos en la literatura de Salta²², observamos que la ‘Edición de autor’ ha sido una de las respuestas que los escritores han dado a un circuito de difusión, mercantilizado y que no los contiene.

En esa oportunidad conversamos con Ernesto Miguel Aráoz, funcionario de la Biblioteca Victorino de la Plaza quien ubicaba a Salta como provincia marginal fuera del circuito editorial, fuera del mercado de consumo y destacaba la labor que llevó a cabo el sello Aráoz Anzoátegui Editores que comenzó a funcionar en 1969. Se trató de una empresa encargada de la edición y distribución de los títulos publicados por la Fundación Michel Torino unos catorce títulos, pero los avatares económicos hicieron imposible la recuperación de las inversiones iniciales y por lo tanto la Edición de nuevos libros.

Aráoz llamaba la atención también sobre la identificación que se suele hacer en Salta entre imprenta y editorial y afirma que en realidad hubo muy pocas editoriales, es decir empresas que cumplieran con las distintas funciones atinentes a tal rango como edición, impresión, distribución y sobre todo el pago de los derechos al escritor. La mayoría fueron imprentas, que sólo se ocuparon de la impresión, pagada y distribuida por el autor, pero que al tomar el nombre de “editoriales” podían acogerse a los beneficios de las leyes vigentes.

En este sentido se puede hablar de por lo menos tres modelos editoriales, claramente diferenciados: **1.** Las imprentas con sello editorial, que editan los libros pagados por el propio autor y donde el escritor debe también hacer un control exhaustivo de la publicación, y la distribución de los ejemplares. Eventualmente estas empresas convocan Premios Literarios y

22. Proyecto de Investigación 765 del CIUNSA *Reconocimientos y olvidos en la literatura de Salta*. Directora Elisa Moyano.

editan las obras ganadoras. **2.** Los emprendimientos comerciales gestados por escritores, para la publicación de sus libros y de otros autores, con un sello editorial y un trabajo conjunto de distribución y circulación²³, de este modo funcionó Tarja como sello editor. **3.** Las ediciones artesanales, donde el escritor cumple todos los roles: escribe, diseña su libro, lo imprime, lo presenta, lo distribuye y lo difunde²⁴.

Es posible observar que, en los tres casos el escritor asume el mayor peso de la edición, ya sea desde el punto de vista económico como desde las múltiples tareas complementarias. El escritor Miguel Ángel Cáseres, que fue secretario de la SADE filial Salta, afirma que la Literatura de Salta está totalmente sostenida por las Ediciones de Autor y que este fenómeno responde a que los escritores asumen un fuerte compromiso con la Literatura. “Se trata, dice, de una pasión estético-literaria, que lo supera al autor” y “no hay mayor angustia para el escritor que tener su obra lista y no poder verla en libro”, de ahí que asume este riesgo económico, muchas veces aún en situaciones límites.

El profesor Cáseres llama la atención sobre lo que ocurre con la distribución. Ésta, habitualmente es también una tarea ardua, ya que se debe recurrir a las librerías que suelen dejar los lugares de exhibición privilegiados para material nacional o internacional, por los que ya han pagado, y dejan en lugares poco visibles los libros locales, que han sido dejados en consignación.

Otra forma de distribución es la venta entre amigos, que suele transformarse en regalo, y las ventas en las presentaciones de libros. Por otro lado, el escritor sabe que no va a recuperar lo que invirtió, entonces el objetivo de la venta pasa a segundo plano y aparece en primer lugar el objetivo de la difusión, es así que el autor envía ejemplares de su libro a amigos, revistas y críticos, locales, nacionales y aún extranjeros. Algunos

23. Fue el caso de las Ediciones Retorno, del grupo literario del mismo nombre que fue eje vertebrador de un fuerte movimiento literario de la década del 80. También podríamos inscribir aquí el proyecto que llevó adelante el Grupo Vocación de Orán (1980-2000), que bajo su nombre lleva editados veinte títulos de autores del norte salteño, algunos de ellos con un sistema cooperativo, que consiste en vender la obra de antemano y con ese dinero solventar luego la impresión

24. Esta tarea la realiza por ejemplo el escritor César Antonio Alurralde, a través de su sello editor Puentipalo desde dónde publicó entre otras obras: *Coplas de gallos y reñideros*. Un trabajo semejante realizó el escritor Jesús Ramón Vera con una edición totalmente artesanal de Bermejo, poemas escritos en el reverso de hojas de padrones electorales. En las ediciones de la obra de Groppa por Buenamontaña también se engloban todas las funciones.

escritores, como César Alurralde y Juan Ahuerma²⁵ afirman, en cambio, que hacer ediciones de autor es una ventaja ya que se evita la distribución masiva y obliga a una distribución mano a mano, un contacto directo entre el escritor y su gente.

Podemos decir entonces que en este marco la obra literaria se proyecta en dos direcciones: escribir el mundo, construir una memoria y un olvido para el mundo referido en la obra literaria y a la vez transformar esa obra en libro, objeto, mercancía que circule en busca de lectores. La Edición de autor puede verse entonces como un contra-discurso que fija una teoría desde la práctica social que sostiene. Mientras la academia y el mercado transforman la práctica de la Literatura en un encierro, el autor elude la rigidez del sistema a través de la puesta en escena de una obra en la que él maneja todos los hilos. Al mismo tiempo el escritor-editor adquiere un saber valioso, devela la trama, descubre el secreto que le permite horadar la institución en un acto intrínsecamente revolucionario.

Esta práctica no responde a un acuerdo previo, sino que surge como resultado de una conciencia social que se activa frente a las limitaciones impuestas por el sistema. La poesía funciona entonces como un discurso revelador de una cierta verdad, descubre un sistema de relaciones de poder allí donde no eran percibidas, para decirlo en términos de Foucault hay “una conciencia y una elocuencia” (1992:78) El discurso literario llevado a escena por el escritor asumiendo plenamente todas las implicancias estéticas, sociales y políticas permite la emergencia de un discurso pleno que actúa sobre las instituciones y las transforma.

c) carácter de la edición: individual / colectiva: En las referencias a las Antologías poéticas aludimos a la decisión de algunos antólogos de incluir sólo poemas ya publicados en libros, mientras que otros consideraron

25. Ahuerma explica “estamos en una cultura relativista, donde todo sigue siendo provinciano, a pesar de los shoppings, todo sigue siendo un circuito pequeño donde todos nos conocemos, donde todos tenemos historia y eso pesa [...] los otros lugares adonde la obra podría llegar, el resto del país, es un lugar de fractura social y política. El país es una ilusión óptica ¿llegar a Buenos Aires? ¿para qué? Buenos Aires es una cultura centro-europea, manierista, viciada de esnobismo y violencia frente a Salta, donde todavía se puede hablar de un Norte profundo, creo que estamos más cerca de la tierra, más cerca de la verdad, presos todavía de una cultura donde circulan los ríos profundos (...) es una especie de justicia que la literatura salteña no llegue a otros lugares. Llega a Tucumán, llega a Jujuy, de la misma manera que se distribuye en Salta, por amistades [...] y más allá no sé para qué van a llegar.. (Guzmán 2000)

oportuno incluir tanto textos éditos como inéditos. Restrictiva la primera posición funda un canon a partir de publicaciones cuya génesis es azarosa pero que acepta que en la posibilidad de editar ha funcionado un primer nivel de discriminación. Flexible la segunda permite registrar autores que, en algunos casos, no llegaron a publicar libros. También, ya dijimos, hay que tener en cuenta el modo cómo cada antología organiza su propio cenáculo, pero también lo hacen los sellos editores, los concursos literarios, las revistas literarias. En la época se nota un movimiento hacia el trabajo conjunto, se fundan instituciones como el *Círculo de Escritores de Tucumán* en 1963 y se reorganizan filiales de la SADE en las distintas Provincias. En muchos de estos casos fueron grupos de amigos que compartían otras afinidades y además la literatura.

En el contexto de una expansión del mercado literario argentino los poetas del NOA también fueron reconocidos, sus nombres y sus ideas se difundían, eran invitados y escuchados. Si bien en el recorrido que estamos haciendo se comienzan a atisbar nombres que tuvieron peso propio como Arturo Álvarez Sosa, Néstor Groppa o Walter Adet también vemos que en su trabajo está siempre la presencia de otros autores y esto nos lleva a percibir el dialogismo de esta escena. Jacobo Regen le dedica su libro *Umbroso mundo* (1971) “a Manuel y Catu, a Walter y Esther” y un poema de *Canción del ángel* (1964) a Leopoldo Castilla; lo mismo hace Eugenia Virla con un poema de *Con silencio, grito* para Pancho Galíndez. También se instala el intercambio en los prólogos donde encontramos textos de León Benarós –a *Intemperie* de Ariadna Chávez-, Juan Ahuerma –a *Raquel Camba* de Aníbal Aguirre-, Néstor Groppa –a *Huellas infinitas* de Blanca Spadoni-, Manuel Lizondo Borda –a *Poesías* de Antonio Torres, y así podríamos nombrar muchos casos más donde aparece este tipo de comunicación, casi subterráneo, que permite ir tejiendo la trama de la escena poética.

Las tres variables definidas –fechas, mercado, intercambios- atraviesan la constitución de un escenario donde se distinguen ya obras y autores. Presencias intensas o apenas atisbadas que configuran este murmullo social. Prólogos, dedicatorias, reseñas, artículos periodísticos van dando cuenta del diálogo cultural que tiene en los textos poéticos los parlamentos centrales que ahora nos convocan. ¿Hubo otra poesía además que la que aquí registramos? Sí, consideramos que están dadas las posibilidades para que haya habi-

do alguna circulación subyacente, palabras que quizás puedan escucharse en otras condiciones, sobre todo si se tiene en cuenta que los registros con que operamos están, en general, centralizados en las capitales de Provincias.

1.3 Los poemarios

La producción literaria de estas dos décadas constituye un sistema heterogéneo que resulta de la convergencia de diferentes relaciones axiales. Procuraremos ahora dar cuenta de esa heterogeneidad en función de un corpus poético constituido por obras de distintas líneas estéticas y posiciones ideológicas..

Cabe aclarar que hemos verificado la publicación de poco más de doscientos libros de poemas en las tres provincias que estudiamos en el período 1960-1980, por lo que esta cartografía no tiene la finalidad de mostrar una totalidad, sino poner en evidencia los recorridos que fueron registrándose.

1.3.1. De la expansión a la elipsis

En 1960 Raúl Galán publica su última obra, se trata de *Ahora o nunca* que se inicia con un epígrafe de Orce Remis, “Esta larga queja...”, y efectivamente el poemario tiene ese tono de largo lamento en el que la presencia de la muerte acecha en forma permanente.

Retahílas, canciones de cuna, baladas alternan con endecasílabos y poemas de verso libre; pero también los tonos tienen intensas variaciones, desde el Réquiem que será una forma frecuente en la poesía de la época, hasta la acumulación de preguntas retóricas y el clamor que convergen para dar forma a la angustia del yo frente a la muerte, al paso del tiempo y las batallas que el hombre libra con / en el mundo.

En “Retrato de la ausente” la imagen de una niña de un cuadro de José Nieto Palacios, le permite trazar con palabras un nuevo retrato mientras le habla al pintor a quien le dedica el poema²⁶:

No es una niña esta niña,
esta niña es un misterio.

26. También Jacobo Regen le dedica una Elegía a José Nieto Palacios en *Umbroso mundo*, donde además incluye un epígrafe de este autor.

Borda pintor de rodillas
la oración de sus cabellos.

(“Retrato de la ausente” Galán 1960:115)

La pluralidad perceptiva del texto construye / deconstruye la obra pictórica y el hablante es un asombrado *voyeur* que ve en la niña la fugacidad de lo humano. También es una niña la que representa metafóricamente la paz y los valores positivos del mundo y el poeta pide que se la cubra porque *ve* que acecha un mundo distinto:

La palabra poética sirve como sostén pero también como arma en las batallas del mundo. El poeta pertenece a una “ínfima casta” que está llamada a dar testimonio de la constante resurrección de la vida:

Miradlo: mi poema vive
en el limpio candor de las cosas de la tierra

(“Cuarto poema de la sed” Galán 1960:122)

Dice George Steiner (2006: 116) que los idiomas son organismos vivos, complejos y que tienen cierta fuerza vital, cierto poder de absorción y desarrollo, llevan en su ritmo y en sus voces las huellas, la cadencia del mundo que lo habita. Esta apreciación ilumina la obra de Galán donde la voz poética no alaba ingenuamente, sino desde el asombro que ve la transformación del mundo y explora las palabras, su espontaneidad, su transparencia.

En un sentido semejante podemos situar la poesía de Manuel J. Castilla²⁷, el autor que más libros publicó en el período que nos ocupa. En 1963 aparece *Bajo las lentas nubes*, obra que es un canto a la naturaleza en su doble trama, idílica y contradictoria. Allí se sitúa el hombre que es también un ser con otros: la madre y el hijo, el indio y los dioses, el hombre y el trabajo:

Adentro en la cantina, dormían olvidados
en una mesa larga veinte niños de pecho.
Supe de golpe que cada madre, entonces,
zambeaba con el sueño del hijo en su pañuelo.
en la mitad del baile una voz dijo: “Lloran”,
y fueron las mujeres
a ver si era su hijo el que lloraba.
Después volvían al baile y lo bailaban

27 La obra de este autor se cita por Castilla Manuel J. (2004) *El gozante*. Buenos Aires: Colihue

ciegas, fundando alegres a la vida,
abiertas en el monte a sus estrellas.

(Poema 16, Castilla 2004:117)

Se construye una percepción de la vida con la referencia a los detalles mínimos de la naturaleza a través de metáforas que operan por sí y por acumulación. El hablante emerge en esa densa red metafórica para pensar, para recordar, para disfrutar, para dolerse:

Siempre me vienes, tierra, y me desuellas,
y si estoy solo llega una baguala
y esa baguala siempre me despena.

(Poema 12, Castilla 2004:113)

El verso libre alterna tonemas breves y extensos, lo que le da un ritmo respiratorio al poemario, es la estética del canto reiterada en *Posesión entre pájaros* de 1966. En este poemario se acentúan los lugares geográficos, se los nombra –Angastaco, Santa Rosa de Tastil, La Silleta- y la palabra es posesión de ese mundo: las calles y los hombres y mujeres que los atraviesan como sombras fugaces. Pero siempre queda un resto, un más allá o un más aquí de las palabras y todo se deslía, el sentido de la cadena hablada se fragmenta y se manifiesta incompleto al entrar en relación con el sentido de la retórica, que a la vez también queda fragmentado por la primera. Este movimiento es causa y efecto de una poética de la metamorfosis.

En algunos poemas se dibujan personajes, como el mendigo -que después resonará con asociaciones semánticas en “Trapo negro”²⁸ el poema de Adet o en el cuento “La búsqueda” de Carlos Aparicio- o las mujeres de negro con “Esa tristeza que uno no sabía si era melancolía o / simplemente / un ver como si nada los ojos de la nada” (“Mujeres de negro” Castilla 2004:130).

Dedicatorias a Santiago Raspa, Luis Víctor Outes, Eddi Outes, Ramiro Dávalos, María Angélica de la Paz Lezcano, etc, trazan también una cartografía que selecciona interlocutores para un diálogo en el que todos pueden reconocerse.

Dominada por el tema del recuerdo, aparece en 1967 la obra *Andenes al ocaso* también de Castilla, con un clima de nostalgia desde el cual se barajan las dimensiones del tiempo. El ocaso del título inaugura la isotopía

28. Cfr Guzmán Raquel (1997) “Notas para una lectura semiótica de ‘Trapo negro’ de Walter Adet.

de lo difuminado y ambiguo que enmarca lugares y personajes del pasado que pugna por volver:

Digo todo esto que es nostalgia y lo canto.

Es como si de repente mi voz no fuera mía,
como si mi palabra se alejara en abuelas
y doña Ester Diez Gómez regresara por sus mensajerías
al Rosario de Lerma.

Como si entre chañares y adobes desdichados

en Talapampa, en su punta de rieles,

serio de jefatura, joven y melancólico,

mi padre hablara con mi voz

y despidiera un tren, el último,

con la misma mirada triste sobre el crepúsculo.

(“Alabanza del valle” Castilla 2004:137)

Como la magdalena de Marcel, cada motivo de la naturaleza da al poeta la posibilidad de retrotraerse a un tiempo y un mundo que al decirlo se inviste de esplendor y maravilla. Las figuras humanas –entre ellas la madre- se recortan en el paisaje entre lo angélico y lo mortuorio, son imágenes difuminadas que regresan en las cenestesias con las cuales se diseña el perfil del hablante.

Memoria, cosas sin regreso, arrepentidos, olvido, recuerdos carnosos, viajeros que nunca se van, regresos dolidos, adioses, despedidas trazan un diálogo con las múltiples perspectivas del tiempo. El lenguaje vívido de la poesía de Galán y Castilla ha tenido en el noroeste argentino sus admiradores, prosélitos y epígonos que con mayor o menor eficacia estética han explorado en estas décadas esa veta poética. Podemos citar por ejemplo a Manuel Aldonate, Delia Murguiondo, Rodolfo Álvarez, Oyuela de Pemberton, Jaime Dávalos.

En 1961 Manuel Aldonate publica *Clima de la miel*, obra dedicada a los zafreros -hombres y mujeres que trabajan en la cosecha de la caña de azúcar-, donde la voz poética oscila entre la idealización y la denuncia de la explotación de estos cosechadores:

Para que alguna vez sientas el peso del salario

y puedas estrujarlo de un día para otro

para que alguna vez tu capataz sonría entre la niebla

y luego te contemple con mirada de hermano,

para que puedas vestirme de domingo, camarada zafrero

y en tu caballo oscuro, cantando una vidala,
la aurora te sorprenda compañero del viento,
sueña ahora mi canto de amor por este anhelo.

(“Canto de amor a los zafreiros” Aldonate 1961 s/p)

También están las mujeres y los niños campesinos que aportan su vida para producir “la miel amarga”, sufriendo el frío del invierno, la soledad, el cansancio, la tristeza. Sin embargo el tono altisonante del poemario y la distancia que toma el yo frente a ese otro, constituido en objeto de su canto, diluye las buenas intenciones. En la “Canción de cuna para el niño en la zafra” el hablante lírico asume la voz de la madre que le canta a su hijo, pero en un registro poético que niega su propia voz:

Duérmete niño de cobre
que el cañaveral me reclama,
sueña con panes de trigo
que tendrás hambre mañana
(...)

Por Tucumán, niño mío
-dice la madre rezando-
los hombres se han olvidado
que serás un ciudadano.

Esta noche ángel de tarco
mi vigilia es tu guardiana,
duerme sin pena ni miedo
y no sueñes con la caña.
(...)

(“Canción de cuna para el niño de la zafra” Aldonate 1961 s/p)

La preocupación métrica y la regularidad rítmica complementan el carácter tradicional de esta poética, aún cuando en el léxico pueden apreciarse las inscripciones del discurso político de orientación comunista: camarada, expoliación, mercenario, correlativa de las preocupaciones políticas de la época.

Posteriormente -en 1968- aparece *Verde carozo del verano*, obra con fuerte presencia del tema de la naturaleza edénica, de ríos no sólo hermosos, sino también sabios, los árboles majestuosos, la selva un canto.

Hiperbólicas descripciones ponen en movimiento la naturaleza para contar la historia de los hombres del norte, el zafrero, el pescador, el hachero, el cantor, son presentados a través de imágenes construidas con una cuidada selección léxica.

El hablante manifiesta dolor por las injusticias de ese mundo de trabajo excesivo y mal pagado, pero a la vez admiración por esos hombres y mujeres que aparecen estereotipados en la fortaleza con que se enfrentan a las duras tareas cotidianas. El planteo formal sigue pegado a los cánones de la tradición, el endecasílabo rimado, los cuartetos, los sonetos de cuño clásico. En síntesis, poesía intensa pero epigonal, que no manifiesta nuevas búsquedas estéticas.

En una perspectiva semejante se ubica *Cantos para Jujuy* (1962) de María Laura Oyuela de Pemberton, poemario que tiene como eje la imagen de la mujer en la puna jujeña, es una mujer que sufre –“divides el tiempo entre el pan, / y el maíz y la lana”- y es descripta en las diferentes tareas –madre, pastora, hilandera. Aquí también el hablante toma distancia del *tú*, es el mundo visto por alguien que “vive cerca tuyo”, esa mirada construye el lamento, la conmiseración la pena y –en última instancia- cierta admiración. El orbe de la montaña y la piedra, del trabajo y la pobreza es atravesado por el juego dialéctico de saberes el mundo rural / escuela; lo pleno / lo controlado; naturaleza / cultura y por un tono elegíaco donde el hablante se conduele por la pérdida de un ámbito que muere, en silencio, como sus habitantes. Hasta la “Canción de cuna para los niños coyas” tiene ese tono de lamento atenuado con imágenes luminosas del mundo de la infancia:

Nubecita que cruzas el cielo limpio,
 Quisiera el sueño tuyo para mi niño.
 Duerme, terrón oscuro, rama de ceibo,
 Velloncito de tusca, mi sol moreno.

(“Canción de cuna para los niños coyas” Oyuela 1962 s/p)

La poesía de Jaime Dávalos también da cuenta del mundo rural, su gente, sus costumbres, afianzando la perspectiva del regionalismo nativista que cultivaba su padre. *El nombrador. Poemas y canciones* (2^o ed.1966) y *El poncho* (1967) son poemarios elaborados desde las formas octosílabas y hexasílabas populares con coplas, romances y letras de canciones –zambas, cuecas, milongas, vidalas, entre ellas la célebre “Vidala del nombrador”- donde se pone en evidencia la vivacidad de las imágenes, el sentido rítmico y

la preocupación por recuperar el lenguaje rural (la inclusión del vocabulario al final de la obra construye un destinatario diferente para el texto escrito).

En 1974 Rodolfo Álvarez da a conocer su obra *Jujuy en piedra y nube*, conjunto de 31 poemas de metros populares: romance, cuartetos octosílabos, semejante a las coplas, y poemas dodecasílabos de tono grandilocuente.

Si es cierto que el medio influye
en los seres que lo habitan,
no hay duda que los jujeños
somos guijarros con vida

(“Piedras y nubes” Álvarez 1974:11)

Carnaval es la ‘fiesta del diablo’
que alborota a los hijos de Dios
y estos días su cuerno labrado
los envuelve en su mágico son

(“Carnaval gaucho” Álvarez:47)

Hay constantes referencias geográficas (ciudades, ríos, lugares) y descripción de costumbres; uso de expresiones lingüísticas que procuran registrar la oralidad de los habitantes rurales del noroeste; recuperación de leyendas como en la “Leyenda de la puishca²⁹” y de episodios de la historia como el éxodo jujeño. La raigambre popular de esta poética se fortalece con una posición crítica del enunciador que construye un sentido nacional y próximo para los acontecimientos. En “El éxodo jujeño” organiza una zona metafórica que articula la isotopía de la historia del pueblo de Jujuy con la de la geografía de la Provincia diseñando un pueblo que es su propio paisaje:

La tarde es una aurora cuyo fuego
manando de las almas y las prendas,
se trepa por el chañi en resplandores
que alumbran las distancias y las sendas

(“El éxodo jujeño” Álvarez 1974:107)

Hay en el poemario un discurso que fortalece la identidad nacionalista³⁰,

29. Puishca: rueca indígena.

30. “Los escritores que se adhirieron al paradigma indigenista hacen más evidentes el despojo y la marginación en que se encontraba el indígena, pero no formulan ninguna propuesta alternativa como programa político explícito (...) aunque desestabilizan los saberes y los valores establecidos, no llegan a proponer un proyecto diferente de Nación” (Moyano 2001:58)

el pueblo de Jujuy es un actor importante de la historia patria vista desde la construcción de las identidades heroicas e impolutas.

En 1974 se publica la obra de Delia Murguiondo *Ventana en la montaña*. La impresión se realiza en Buenos Aires y se inicia con una presentación del hijo de la autora fechada en Nueva York, quien se hace cargo de esta edición póstuma. El extenso poemario se organiza en cinco partes -‘El acento de la tierra’, ‘La voz del pasado’, ‘La gloria de Castañares’, ‘De la tierra morena’, ‘El acento runa’- dominadas por un tono laudatorio hacia la tierra jujeña y una descripción de lugares y personajes.

El título del poemario ya evidencia la posición del hablante: mirar, es una mirada escrutadora que se detiene en las grandezas y minucias de un mundo, no para contrastarlas, sino para ensalzarlas. Como lo anuncia en el primer poema –que da título a la obra- el hablante quiere “mirar a los hombres / desde la inmensa altura / y observar sus flaquezas / sin mezquindad ni burla”. El poemario consigue ese propósito, pero a costa de una posición unilateral que neutraliza el malestar del yo.

Acordamos con Steiner (2003) que toda palabra lleva en sí el silencio y en esta perspectiva poética que seguimos hasta aquí, la palabra libra la lucha por *decir el mundo*, un universo que el poeta juzga necesitado de palabra. Pugna por penetrar en el silencio cósmico pero también en el silencio social indescifrable. Paralelamente registramos el movimiento inverso, el retiro de la palabra y dos poemarios nos permitieron percibir ese momento de torsión, *Jujuy en la memoria* (1961) de César Corte Carrillo y *Cifras de la apariencia* (1970) de Mario Busignani³¹

El primero es un conjunto de 25 poemas de variadas características formales: sonetos, coplas, romances, pareados, poemas de verso libre. Se reitera la preocupación por el canto, su origen, la voz individual o colectiva, del presente o del pasado. Correlativamente hay una recurrencia acerca del nombre, lo nombrable / lo innombrable, lo que desaparece de la memoria por falta del nombre y el canto busca rescatar. Las referencias intertextuales remiten a Manrique, el Romancero, la poesía mística. En este marco hay dos poemas que rompen esta regularidad, “Nubes” y “Versículo apócrifo”; en el primero encontramos una exploración de la imagen que se orga-

31. Nótese que no se trata de un proceso temporal, ni casuístico, sino de un movimiento metamórfico que atraviesa los discursos en un proceso dialógico que no tiene que ver sólo con los textos poéticos de la región, sino que el diálogo es mucho más amplio y traza un amplio espacio intertextual.

niza en breves estrofas numeradas y yuxtapuestas que trazan en la página las asimetrías y variedad de las nubes.

I

Caballos
de nácar indomado.

II

Una estrella de mar se deslíe
Y llora el mar su estrella reversible

III

Vuelo
Como en las alas que pintaba El Greco.
(...)

(“Nubes” Corte Carrillo 1961:25)

Por su parte “Versículo apócrifo” es inversión de la serie de sonetos místicos que ocupan la parte central del poemario y recupera el secreto erotismo de los Salmos, pero recurriendo a la metáfora del pastor que aparece en el Nuevo Testamento. Texto brevísimo pero de gran densidad y múltiples convocatorias significativas:

-Oh, amada; hermosa mía; pradera florecida.
Soy pastor de estas manos, deja que se apacienten mis rebaños.

(“Versículo apócrifo” 29)

El texto pone en escena una pluralidad estética en el preciso momento de su transformación, lo dado y lo nuevo se manifiestan en un momento metamórfico, y sitúa el debate sobre la tradición, a la vez que revela la tensión entre lo sacro y lo profano.

En 1970 Busignani publica *Cifras de la apariencia* con una carta – prólogo de Manuel Mujica Láinez³² e incluye los sonetos de *Imágenes*

32. Manuel Mujica Láinez afirma: “Mario Busignani es, asimismo un poeta de refinada calidad. Vuelve a afirmarlo con el libro cuya presentación me honra. Helo aquí. En él brillan las condiciones de su autor: la pasión por la tierra y el terruño; el pictórico sentido del paisaje; la literaria donosura que nutren fuentes nuevas y antiguas; la tierna indagación en el matiz de los sentimientos. Todo ello exalta las estrofas de *Cifras de la Apariencia*, Claramente, sencillamente si el tema lo exige; con elegante conceptismo, cuando lo impone el asunto; encuadrando el soneto de diestra música, o desgranando el leve romance; recurriendo al verso libre, que solicita la expansión de la idea meditada; pasando de la canción a la elegía y del breve cuadro objetivo al minucioso análisis de los juegos del alma: Busignani compuso su obra con las cuerdas más dispares y sin que ninguna disuene” (Busignani 1970:10)

para un río (1960). Aquí dentro mismo del poemario se da la oscilación entre la expansión y la elipsis, porque si bien usa estrategias expansivas (verso largo, descripciones) también apela al escamoteo, las fragmentaciones sintácticas, el oxímoron que producen un efecto de contracción discursiva.

Sobre láminas de vidrio
allí
donde un remanso los ojos
un olvidado bajar de objetos existe.
Sombra
Luz
colores
todo inocencia entremezclada
desasidos
de su diaria servidumbre
limpios
de nombres
yacen enjambrados de ausencia
y de inaudible silencio.

(“Objetos” Busignani 1970:66)

Esta retracción de la palabra es una tendencia que se profundiza en la obra de autores como Regen, Adet, Carreras, Hebe y Sofía Tanco y Eugenia Virla.

En 1962 Walter Adet publica *En el sendero gris*³³, Conjunto de sonetos -muchos de ellos dedicados a familiares y amigos- donde se destaca la cuidada selección léxica y la fuerte coherencia ligada al título. El sendero es un lugar estrecho; el gris es la sombra que envuelve el mundo poético donde se reconocen seres y cosas apenas vislumbradas. Seres que vienen o van a la muerte, o tratan de resistir el olvido mientras se mueven en turbias trayectoria, desvanecidos, fríos.

La tristeza es el sentimiento predominante, como asimismo los colores terrosos, de herrumbre corroída. En este marco la madre, el padre, los amigos son el cortejo que acompaña al hablante en un viaje donde paradójicamente está solo. Hasta el amor es “una estrella rota”

33. Las citas de esta obra se hacen por Adet Walter (2006) *Obra Literaria*. Salta: Dirección de Cultura.

Esta hora de herrumbre corroída,
de persistente escombros amontonado,
mendrugo que me da desmantelado,
este quehacer por sostener la vida.

Este quehacer por sujetar la brida
y andar al par de los que van al lado.
y este aguardar por los que se han quedado
con la sangre sin voces detenida.
(...)

(“Esta hora” Adet 2006:32)

Pero también hay un espacio para la reflexión poética, en “Medallón” dice:

Porque soy hijo de una Salta quieta
tengo voz lenta y ademán tranquilo,
y me saluda, en familiar estilo,
su gente, que respeto y me respeta.

El hombre que hacha, la mujer que hila,
a veces me visitan y en secreto
al oído me dictan un soneto,
por ser la forma que mi pulso estila.
(...)

(“Medallón” Adet 2006:29)

La intensidad del campo semántico de la muerte – mortaja, otra vida, vivir de un hilo, perderse, sepultada, asesinado, resucitado- da a la obra un tono lúgubre, pero a la vez muestra las posibilidades de construir una poética en esos resquicios del mundo y mostrar que aún lo más duro y trágico puede ser nombrado, por que viene de la situación de hombres y mujeres que cada día encuentran la forma de seguir viviendo pese a todo. Similares preocupaciones reconocemos en *El aire que anochece* (1971) donde se acentúa la exploración formal, la imagen del poema toma fuerza hasta llegar a textos como “El espejo” donde se puede percibir un cuadro con una imagen en fuga, y se acentúan también las asociaciones sorprendidas, las rupturas sintácticas abruptas y el cuerpo en sinécdoque.

Estrategias semejantes de densificación poética encontramos en *Canción del ángel* (1964) de Jacobo Regen³⁴. El poema que da título a este libro es una referencia ineludible de la poesía de la época y ha sido registrado en varias antologías tanto de Salta como de Tucumán. El juego de luces y sombras con el que se organiza una imagen casi pictórica del ángel pone al lector frente a la dualidad del mundo a la que es invitado “serenamente”. El contraste entre verso corto y verso largo, las mutaciones del yo y la visión irónica del hombre sostienen un poemario riguroso en el trabajo del lenguaje.

La parquedad, la elipsis, el escamoteo, las metáforas del tiempo contraen el espacio del poema y al mismo tiempo expanden la significación al lanzarla a los bordes de la experiencia humana, tónica que se mantiene en el segundo poemario de este autor *Umbroso mundo* (1971), donde se amplía el campo semántico hacia la ciudad, el psiquismo, la exploración del lenguaje. El uso abundante del oxímoron plantea aquí los poemas como un mandala, donde los opuestos coexisten y se necesitan mutuamente³⁵.

Las ojeras
cavándose a sí mismas
y los ojos salidos de las cuencas.

En su botica trashumante
lleva muchos remedios
incurables.

Ya le sobra la piel.
En el naufragio
está el madero, pero está sin él.
(“Retrato” Regen 1992:67)

El cuerpo amputado se convierte en término metafórico, los ojos salidos de las cuencas, la mano ausente, también los fantasmas que habitan el mundo poético como sujetos de un saber extraño para el hablante. Estas fragmentaciones, unidas al efecto de laconismo de los poemas construye

34. Las citas de las obras de Regen se hacen por Regen Jacobo (1992) *Poemas reunidos*. Salta: Ediciones del Tobogán.

35. Cfr Guzmán Raquel (1992) “Regionalidad y textualidad” en *Crítica Literaria*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.

un mundo hecho de filamentos, palabras que parecen dichas al oído como el murmullo de un mundo de sombras³⁶.

Esta contracción configura también la estética del instante de la obra de Miguel Alejandro Carreras³⁷, en *Esta inútil memoria* (1971) se hace visible a través de la presencia de una voz y una mirada que recuperan las mínimas relaciones de los acontecimientos en la fugacidad del tiempo. Se trazan así imágenes efímeras, perfiles, fragmentos atravesados por la elipsis, el verso breve y la reiteración del lexema ‘silencio’. La memoria es inútil, apenas puede atrapar las esquirlas del tiempo, que además son contradictorias o paradójicas:

Hoy me he puesto
los ojos en la cara,
muchas veces
los llevo en los bolsillos
y los gasto en la luz
de las mañanas.

(“Canción 2” Carreras 1999:31)

Llevar los ojos en los bolsillos y luego gastarlos remite a una asociación con el dinero, pero ponérselos en la cara es recuperar la posibilidad de mirar ¿mirar con los ojos o mirar desde el dinero? La ambigüedad queda instalada, el hablante es sólo ese juego, constituido en el movimiento de sacar y ponerse los ojos, de mirar y no mirar, de mirar y gastarse, de luz y oscuridad. Hay un buceo en el lenguaje para plegarlo y abrirlo sobre sí mismo; volver, regresar, buscar, pasar, caminar, cavar constituyen la isotopía del movimiento constante donde el sujeto se diluye y reaparece acentuando la fugacidad de la vida y el paso del tiempo.

En 1975 Carreras publica *Regreso en los días* donde profundiza la búsqueda de las posibilidades de la palabra. Son también poemas brevísimos que acentúan la incomprensible dimensión ontológica del tiempo especificado como el día, la madrugada, la mañana. Se trata de la ambigüedad de una poética que juega con lo evidente y lo oculto, con la sencillez sintáctica y la densidad semántica. Configuraciones semejantes aparecen en algunos poemas de Carlos di Leandro y Luis Andolfi.

36. Podríamos trazar relaciones entre la poesía de Regen y *Pedro Páramo* –la novela de Rulfo- pero eso sería objeto de otro desarrollo.

37. Las citas de las obras de este autor se hacen por Carreras Miguel A (1999) *Selección poética*. Salta: VMHanne Editor.

Poemario intenso y con profundas preocupaciones estéticas es *Poemas de sal y sangre* (1975) de Sofía Elisa Tanco. El núcleo de la obra está dado por la imagen de la muerte que funciona como centro de un sistema pluritópico abierto al cuerpo, lo rojo, los espacios cerrados, la fractura. Para organizar este sistema el yo aparece investido de fortaleza, decisión y hasta cierta dosis de soberbia en algunos momentos, mientras que en otros se sume en la ambigüedad y el desánimo. La muerte es alternativamente el estado del yo y del tú, pero también de los otros – Mateo, los espías- y aparece prefigurada en la decrepitud, la sangre, sudarios, encierros, cruces. Pero la vida también es un encierro “en blandos y deshechos cuerpos”, es la barca amarrada, es el fuego que arde.

Poemas que se inscriben en la línea del cruel intimismo de Pizarnik, Biaggioni³⁸, Orozco, donde se suceden imágenes relacionadas con la pulverización y la dispersión que se corresponden con una sintaxis fragmentada y particulares esquemas de alternancia, como en “Metamorfosis”:
He de decir:

Alguien empuja la puerta giratoria.

Que mi vida es un rimero de cartas y papeles,
De idiomas extranjeros y de viajes,
De tardes grises y playas doradas,
De gente que no entiendo y que me agrada,

Es un señor un tanto bajo y grueso.

...de geografías inconmensurables.

Entra.
(..)

(“Metamorfosis” Tanco S.E. 1975: 45)

La trayectoria del yo es un movimiento arduo de miradas, sorpresas, malestares que circulan entre momentos de lasitud y calma a otros de exacerbación. Leemos en “Paroxismo”

Cuando te deje:

38. “Es que Amelia Biaggioni pertenece a esa vasta tradición de escritoras que juega a morir en el poema” (Kamenszain 2000:94)

que sea un dolor
 que crezca en el silencio
 (...)
 Muerta, mi estigma
 ha de quedar en ti.
 Que estupefacto tú te mires,
 y sea yo quien se refleje.

Cuando te deje, no quiero epitafios en mi tumba.
 que mi epitafio sea mi nombre,
 mil veces en tu boca repetido.
 Tú, que me nombras,
 yo, que existo en ti.

(“Paroxismo” Tanco S.E.1975:17-18)

La palabra es el refugio de la identidad, el nombre dicho, afirmado, es lo que sostiene la precaria construcción del mundo poético. Podemos decir que la construcción semiótica de este poemario participa de la perspectiva estética que por la misma época ejercitaban en sus textos, en Tucumán, Ariadna Chávez, Dora Fornaciari, Eugenia Virla.

Esta última autora publica en 1977 *Con silencio grito*, poemario -editado en Buenos Aires por Ediciones Tiempo de hoy- que pone en escena, a través de breves textos, la percepción del mundo de un yo angustiado y expectante. La isotopía de la clausura surca esta obra de Eugenia Virla, con la recurrencia de imágenes como *caja, cajón, caracola, escondite, semilla, celda, vasija, cuerpo-piel*, salir de allí supone un quebrantamiento, una explosión. Complementariamente en algunos poemas puede percibirse un diseño que remite al encierro, a la reclusión:

Silencio...

lo oigo gotear sin ruido
 en el fondo del paisaje
 del recuerdo tuyo y mío
 de este latido gigante
 que me abarca
 los días y las noches
 y las tardes
 porque la angustia
 tiene una boca enorme

y es de piedra
y se resume en silencio ...
(Poema IX, Virla 1977:29)

Todo lo que está oculto satura el escondite y produce el estallido, el yo se encubre y se repliega sobre sí para salir como grito. El silencio es la metáfora de la culpa o de la muerte, allí están los recuerdos, los dolores, las búsquedas inútiles. El grito es desgarrar, “dolor reventando / a borbotones”. Se configura así el oxímoron del título como una metáfora de la historia, la trama de los silencios impuestos, obligados, que buscan manifestarse, liberar la voz en el grito de “la boca de piedra”.

También se publica en 1977 un libro de Luis Escribas –Premio Municipal de Poesía en Salta en 1975- que repite la alusión al silencio, esta vez se trata de *Los pasos del silencio*, trabajo que se enlaza sobre el eje temático de la muerte, reiterado en casi todos los poemas tanto en el nivel semántico como en las ausencias o fragmentaciones sintácticas y en las recurrentes referencias a personas muertas. La imagen de la muerte como acechanza es frecuente en el final de la década del 70 y establece una relación homológica³⁹ con los acontecimientos históricos. Pero correlativamente podemos hablar también de la propia lucha del hablante con la palabra, a la que se desea dominar y que a la vez se la percibe a veces como insuficiente y otras como inútil.

En *Meditación azul* (1977) de Elva Rosa Arredondo, por ejemplo, nos encontramos con quince poemas crípticos, con títulos de una sola palabra y uno sin elementos verbales –“i...!”- donde abundan las negaciones –no, nunca, tampoco, sin, ninguno- y los campos semánticos que significan pérdidas o carencias –perder, rapar, declinar, negar- que manifiestan esa tensión de las palabras entre decir / no decir⁴⁰.

39. Tomamos este término según el sentido que le da Goldmann desde la perspectiva del estructuralismo genético y que afirma como principio de su metodología, que todo hecho humano se presenta a la vez, primero, como una estructura significativa, comprensible, por el análisis de las relaciones constitutivas entre los elementos que la componen (el todo y las partes), y segundo, como elemento constitutivo de un cierto número de otras estructuras, mas vastas “que la abrazan y la integran”.

40. Al respecto Elisa Moyano afirma: “Sería posible armar este sociograma [de la revolución] también a partir de *Meditación Azul* (Arredondo, 1977), libro que permea el sentir social de la década de los 70. Abre el poemario el texto que había sido premiado por la Universidad Nacional de Salta, “Viaje”, que dice en su último verso “las voces ya son ecos”(p. 11). La lectura sociopolítica se me impuso desde ese verso: ¿quiénes tuvieron que viajar? ¿de quiénes eran las voces de las que oíamos los ecos?

También de 1977 es *Cuaderno número cuatro* de Carmen Hebe Tanco, cuarta obra poética de esta autora. Es un poemario organizado en tres partes: Generaciones, Con voz de pájaro y Altitud. En la primera –a través de breves poemas- traza una imagen del tiempo que le toca vivir desde una mirada triste y a la vez crítica con la generación a la que pertenece. La idea central es que todo tiempo es hijo del anterior y no cree que su tiempo pueda legar un cambio:

No somos más,
que una generación
tras otra.
arrastrada
desde los comienzos
por una historia de hambre.
hablamos de progresos
evoluciones, ciencias.
no hay más que,
pan amargo
esperanzas masticadas,
justicias agrias...

(“ I Generaciones” Tanco C.H. 1977:10)

El peso de la herencia es un lastre y obstruye la “revolución de formas y certezas”, las “ideas combustibles”. También los sistemas de vida, dogmáticos, rutinarios, “mecanismos cargados / de arandelas idénticas” aportan para que nada cambie. Los sueños y las esperanzas también aparecen condenadas porque el hablante sabe “que nunca ocurrirá nada”. Ese escepticismo se funda en expresiones de afirmación, seguidas de inmediato por negaciones, en ese juego dual se diseña la imagen del posible mundo nuevo a través de la metáfora del niño. El mundo diferente sería con la inseguridad y los balbuceos del niño, volver a aprender, comenzar la génesis desde el principio:

Hay algo sin embargo sano
todo lo nuevo, lo que nace

(“XIV Pensamiento” Tanco C.H.1977:23)

La pérdida de las alas que se expresa en una exhortación ¡las aves no deben dejar de volar! (p.15) va convirtiéndose en un semema que conecta lo textual con lo contextual ¿a quiénes se les cortó las alas en esa década?” (en “Las voces del silencio: las rupturas con los discursos homogeneizadores en la literatura salteña de los 70” Ponencia presentada en el X Congreso de Literatura Argentina. Bahía Blanca 1999)

Podemos también considerar en esta perspectiva *Nubes al garete* (1978) de Antonio Alurralde, conjunto de 27 poemas con Prólogo de Walter Adet. El yo aparece como centro que dibuja la percepción del mundo. Es un mundo minimalista que se corresponde con las organización del poema en versos cortos y con constante uso de la elipsis. Las briznas del mundo se nombran en una imagen de soledad y de carencia. También hay tomas de posición sobre la creación poética:

Poca luz para escribir
dijiste. Pienso con los ojos
y escribo con el alma

Luz de adentro
hace falta

(“La chispa” Alurralde 1978:63)

La escritura resulta de un acto de iluminación interior “pensar con los ojos”, poseer una “luz de adentro”. Se trata de una poesía sustantiva con fuerte presencia del cuerpo –siempre en sinécdoque- que aparece deteriorado, envejecido, en este aspecto hay elementos comunes con la poesía que escriben Regen y Adet, como así también en las constantes imágenes de la muerte, la ausencia y las sombras. En una línea semejante podemos situar los poemas de Carlos Hugo Aparicio⁴¹ que giran recurrentemente en torno a la isotopía de la pobreza⁴²: salarios escasos, esperanzas frustradas, comidas insulsas e insuficientes, marido y mujer que se miran a través de escuálidos objetos cotidianos. *Pedro Orillas* (1965) *El grillo ciudadano* (1968) y *Andamios* (1977) trazan este paisaje de barrios pobres, las orillas, márgenes de una ciudad con calles polvorientas donde sólo el vino y la amistad permiten vivir en medio de las carencias cotidianas. El hablante es parte de ese mundo y sus palabras surgen tristes, fatigadas, vulnerando constantemente la organización sintáctica:

Mi mujer entra en mi vino y llora
Llanto que lava y cose, mi mujer.
(...)

(“La mujer” Aparicio 1965:s/p)

41. Siguen esta tónica también algunos poemas de *El pan que se ha caído* de Luis Andolfi, pero con menos trabajo en el lenguaje.

42. Carlos Hugo Aparicio es también un destacado narrador y los rasgos señalados en su poesía logran en sus cuentos y novelas un intenso efecto estético.

I
papeles de la tiniebla
para mi fuego

de cajones con frío
llora seco a mi boca
el pan
(...)

(“Lloraba seco el pan” Aparicio 1977:55)

Este recorrido muestra los distintos matices que se plantean en la relación entre el hablante y la palabra desde la plenitud a la carencia, desde la posibilidad de dominarla a la resistencia del signo, se entabla así una lucha denodada donde el sujeto mantiene las expectativas y no renuncia a su deseo de apropiación.

1.3.2. De la mismidad a la otredad

Propugnamos aquí que la lírica es una forma de conocimiento y, en este sentido, debemos decir que se trata de una escenificación de las percepciones del sujeto que se manifiestan como “hacer discurso”⁴³.

Salir de sí, mover el discurso hacia otro, es una tensión que puede realizarse de variadas maneras, a veces como imprecación, otras como exigencia. En la obra de Sara San Martín *Yo soy América* (1962) hay un sujeto que confronta, interroga, desafía y manifiesta la tensión del cuerpo en una voz que se levanta. Esta obra, como otras de la autora⁴⁴, es el contra – silencio, sonidos que están ahí quebrando la costumbre de un mundo que cuesta comprender, y esto la distingue claramente de los otros integrantes de *La Carpa*. Aquí decir es engendrar, generar, es también identificar, y el yo al decir(se) se genera a sí mismo, genera su propia identidad. En el Prólogo de *Yo soy América* leemos:

43 “Es por la mediación del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido –en lengua-, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto” (Greimas-Fontanille 1994:13)

44 Cfr Guzmán Raquel (2005) *Elogio a la poesía. Aproximación a la obra de Sara San Martín*. Salta: CIUNSa

Cuando digo: YO AMO, digo que todo el hombre ama
 (...)

El yo individual no es mismidad, no canta, no sueña, no ama.
 Únicamente vegeta, no permanece, pasa.

Y en el mismo poemario:

¡Yo te conmino siglo

ven a voltear mi canto

ven a decirme calla!

Si ya ambula mi queja transferible las regiones precisas.

Di que no oyen esos, los que vendrán,
 amaneciendo a un río de orillas tan oscuras.

¡Ven a voltear mi canto!

Yo no tengo más límites
 que la soledad sin gritos de mi alma.

Yo canto por mí misma
 canto por todas las hijas de la tierra.

(“Yo te conmino, siglo” San Martín 1982:36)

La voz poética se manifiesta en una regresión a un aspecto arcaico del lenguaje, más allá (o más aquí) del sentido, es el grito lo que se impone, el aullido del miedo o el estrépito del desafío. En la identificación del hablante con América se inaugura una poesía cósmica, el mundo local o regional se expande y se constituye como cuerpo, tiene presencia, voz, tiene potencia. Pero progresivamente esa voz irá localizándose como voz de mujer frente a la voz social que la censura.

Poesía que oscila entre lo imperativo y lo reflexivo, entre la fuerza avasalladora del verso largo y las exclamaciones, hasta la brevedad de quien reconoce los límites de la humanidad y las fronteras de la voz:

Ah... no siempre es posible.

No se imponen en mi alma
 siempre las grandes voces.

no en todo minuto

me adueño de la tierra,

ni grita a cada instante

el Dios desmesurado.(...)

(“Limitación” 45)

Se trata de un poemario con un profundo sentido político donde el yo abre un abanico de posibilidades para el futuro de América pero a la vez sabe que es un largo derrotero con sus restricciones, sus polémicas e incomprendimientos. La metáfora que asocia cuerpo > América se manifiesta en las isotopías de la naturaleza –montañas, valles, praderas, ríos, meridianos-; de la producción y la cosecha –viñedos, raíz, follaje, flor-; y por supuesto también la del cuerpo –ojos, manos, voz, gesto, corazón, cicatriz.

En la obra poética de Santiago Sylvester –que se inicia en 1963 con *En estos días*- se puede seguir también –aunque con otro sesgo- la trayectoria de un sujeto patémico que se tensa entre la reflexión y la mirada que circula por los vacíos y los huecos del mundo. Es un texto donde está presente la fuerte influencia de sus maestros –Aráoz Anzoátegui y Castilla- destacamos allí el poema “A tientas” con un epígrafe de Fray Luis de León “Cuán pobres y cuán ciegos, ay!, nos dexas” que inaugura la trayectoria de la mirada:

A tientas por mis dudas,
y la noche que a veces es más noche,
me quedo ausentemente, ni yo mismo,
mirándome en las cosas que formarán mi olvido.

(“A tientas” Sylvester 1963: s/p)

A pesar de que en *El aire y su camino* (1966) el hablante se detiene en el mundo cotidiano, la estrategia poética sigue siendo semejante, deslizar la mirada sobre los objetos de ese universo para interrogarlos, para sopesar el tiempo que se desliza entre la memoria y el olvido y, sobre todo, para buscarse a sí mismo. El verso largo, que roza el ritmo de la prosa, sostiene la morosidad de ese desplazamiento que también recupera elementos de la naturaleza local –montañas, ríos, tártagos- en ese caminar por la vida. Con *Esa frágil corona* de 1971 se detiene ese dejo celebratorio y se torna más reflexivo (en ocasiones casi argumentativo y con uso de conectores causales). Sin embargo la mirada no se detiene, circula ahora por las ausencias y el hablante está siempre despidiéndose. Todo es frágil, precario, la vida, la luz, la sombra. La presencia del mar acentúa el efecto de fugacidad y el tiempo se lee en los signos del mundo, las señas, los rastros, los testimonios, el olvido.

En 1974, Sylvester publica *Palabra intencional* aquí, como el flâneur de Benjamin, el hablante lírico, se transfigura en el recorrido de la(s) ciudad(es)

asumiendo distintas perspectivas y constituyendo un lugar propio en cada sitio. La mirada circula, se detiene en veredas, calles, escaparates, carteles y en los personajes dispersos de ese mundo. También el ritmo de los poemas y la ausencia de números de página sugiere ese deambular -a veces ocioso, otras irónico o inquisitivo- de quien se desplaza en el paisaje ciudadano siguiendo sus formas, colores y aromas:

(...)

En las estaciones hay olor a fruta
y también a orín,
la gente se aglomera,
come, se saluda,
y cada tanto, cuando no queda nadie,
alguien muere de frío
(después se lo encuentra
tapado con los diarios del día anterior)

(...)

(“El tren de medianoche” Sylvester 1974:s/p)

El amor aparece como una instancia de anclaje, el yo tiene allí la posibilidad de detenerse y entonces ese sentimiento pasa a constituir el mundo:

Imaginando lo peor de todo:
cuando ame a otra mujer
o cuando hayas muerto
(tal cosa es posible en esta vida)
todavía recordaré tus ojos, tus palabras,
los gestos de tu mano
la costumbre con que te acercas.

(...)

(“Certidumbre” Sylvester 1974:s/p)

Pero también está la gravitación de la historia, en “Podríamos repetir” la masacre de Trelew aparece con el peso del crimen inexplicable:

Varios hombres
fueron muertos en una cárcel del sur.
las radios extranjeras dijeron que estaban indefensos
cuando el suelo les golpeó la cara;
y ocurre que la vida,
la dignidad de la vida,

fue menos valedera que las contradicciones
del informe oficial,
y que esto ha sucedido en mi país.

(“Podríamos repetir” Sylvester 1974:s/p)

La muerte es una presencia que deambula por el poemario y no sólo se trata del fin individual, sino también de la parte del mundo que acaba con cada individuo, lo que vio, vivió, sintió o supo. Esto genera en el texto la imagen de la fragilidad de los acontecimientos y por ende la lasitud del mundo.

En *La realidad provisoria* (Sylvester 1977) el acento se pone en el lenguaje y su relación con el mundo -tópico frecuente de la filosofía del lenguaje en el siglo XX-, asediado desde el discurso poético, que no sólo lo refiere sino que lo escenifica.

El epígrafe de Gonzalo de Berceo hace presumir que vamos a encontrarnos con una poesía de corte popular que buscará en la vida cotidiana el material de referencia, sin embargo enseguida nos damos cuenta que la indagación se orienta a las múltiples situaciones donde se pone en crisis la referencialidad: se trata del discurso jurídico que siempre ampara al poder (“Conversación a la hora del té”); la canción dedicada a oyentes borrachos o dormidos (“Una noche en la plaza du Calvaire”); la conversación social donde los personajes se constituyen en sus discursos y en el silencio corren el riesgo de ser sólo fantasmas (“Reunión”); o la máscara discursiva que cubre la historia del poeta (“Comentario sobre un viejo poeta”).

La mentira, la noticia, la historia, la estadística son los modos de constitución de esa ‘realidad provisoria’, resultado de sucesivas mediaciones por donde el mundo se escapa constantemente. En “Arte poética” leemos:

Sabemos que ya no sirven las palabras sonoras,
las contraseñas sociales, los endecasílabos,
la lira y el laurel,
y que ya es una traición a Dios
invocarlo para que sea un prestigioso
guardaespaldas del poema

(“Arte poética” Sylvester 1974:43)

En este caso es la palabra de la tradición poética la que ya resulta insuficiente, la que se pone en crisis como posibilidad de hacerse cargo de los constantes cambios del mundo. Ese mundo que en “La época en la calle”

hace visible la ausencia de los nombres y los cuerpos:
 Ha empezado el otoño con algunos nombres menos.
 Esto quiere decir amigos muertos, gente desaparecida,
 La época a balazos en la calle.

Ya no sabemos qué trae la justicia entre manos,
 Ni sabemos tampoco cómo apaciguar
 Este lugar donde nos desencontramos
 Esta historia que hacemos deliberadamente contra nosotros.

Con otro ánimo diría que el futuro
 Es del que posee las palabras,
 Y no me estaría refiriendo a un juego inútil
 Sino a esta propia existencia que tanto amamos
 Y que debemos nombrar muchas veces
 Hasta encontrar las palabras con que nos entenderemos finalmente.
 (...)

(“La época en la calle” Sylvester 1977:79)

La relación entre la palabra y el mundo aparece aquí doblemente significada, como correlativa de las ausencias y por eso son “nombres menos” pero también como expectativa de un futuro que reintegre la posibilidad de las palabras para “entendernos finalmente”.

Las huellas del contexto emergen aquí y allá como citas, epígrafes, alusiones a personajes y acontecimientos y manifiestan la doble trama del texto poético. Asido en esos nudos el hablante indaga acerca de las certezas e incertidumbres del lenguaje no sólo verbal, sino también iconográfico (“Fotografía”, “Tapiz”) y aún ritual. En esta trama compleja las metáforas remiten a la imposibilidad del nombre y de los acontecimientos.

Arrimo, por lo tanto defensa personal:
 manifiesto reconocer a todos mis precedentes,
 especialmente a Quevedo (a esa dispersión organizada)
 a John Donn, tan ceñido a sí mismo.
 a Pessoa, a Cernuda,
 a Darío que a veces como un pájaro milagroso
 empolla una metáfora para mi colección.

(“Defensa personal” Sylvester 1977:89)

Decir, contradecir, hablar, reclamar, preguntar, contar, discutir constituyen el campo semántico de la palabra en el poemario, no como afirmación sino como precaria construcción de un mundo inestable. El hablante es él pero también es el otro, sabe que la otredad implica diferencia y busca suturar esa distancia. En un sentido semejante se sitúa el primer poemario de Juan González, *Los días y la tierra* (1962) donde “la aparente simetría estructural, doce poemas agrupados de a seis bajo cada hemistiquio del título, en realidad opone desde su temática la vida efímera del hombre a la eternidad del tiempo”(Jorrat 2004:93). Posteriormente en *Mandatos y revelaciones* (1969) se afianzará más la preocupación histórica característica de la obra de este autor tucumano. En la primera el hablante mira el mundo y se llena de interrogantes, de dudas, de incertidumbres, cada día es un viaje extraño, la ciudad tiene “un aire demente” y no hay lugar para la felicidad del hombre.

También la obra de Néstor Groppa, sigue esta línea de inquietud que funda el mundo poético en la relación lábil entre el yo y el otro. En 1966 este autor publica *En el tiempo labrador*, se trata de un conjunto de poemas organizados en tres partes –Parte I *sol de la mañana*, Parte II *sol de la tarde* y Parte III – que refieren la vida familiar, los viajes y la presentación de personajes prototípicos como María, el tipógrafo o Ambrosio Loreto, el indio. Está ilustrado con grabados de Pompeyo Audivert, Víctor Rebuffo, Medardo Pantoja, Carlos Giambiagi y Luis Pellegrini. Formas métricas convencionales construyen la imagen de un forastero a quien le resulta difícil reconocerse en los lugares y mira desde cierta distancia el mundo:

Yo soy uno que pasa, como pasa cualquiera,
Acaso con distinta ventura en la mirada;
Que se va como hablando con tus cosas notables
Aunque piense en aquellas que viven olvidadas.

(...)

Yo me siento abrumado por tus sombras de pueblo
Y retomo latidos de una vieja fragancia
Y recorro tus villas, caminándote el tiempo,
Que al ocaso te deja su color de medalla.

(...)

Y los mudos resuellos de tus cerros vigilan
el croar de los ríos entre cientos de casas,

de tus ríos que vagan al revés de la luna
de tus ríos que bajan a perderse en el alba,

con su limo de tarcos y ranchitos ilustres
y un viejo presente de cosa postergada,
de atraso imperdonable...yo les pido me excusen
por pintar este verso en tacita de latas,
(...)

(“De una ciudad de la poesía” Groppa 1966:19-20)

Dos isotopías atraviesan el poemario, la del viaje y el canto. “Yo ansío viajar eternamente” afirma el hablante y recorre el tiempo, los lugares, la memoria; y más adelante “yo seré nada más que lo cantado” por que la poesía es todo lo que queda del hombre. El viaje se sitúa también en relación con lugares geográficos que el poema convoca: Laborde, Jujuy, el Ramal, Tabacal, Orán, pero se trata siempre de un desplazamiento doloroso donde se cortan y se amarran ciertos lazos.

En *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces* (Groppa 1973) admira el minucioso trabajo de elaboración, desde la diagramación, la personalización de los paratextos editoriales, las sugestivas relaciones intratextuales, que edifican una conversación con el lector, un diálogo sostenido en el que se pasa revista a una pluralidad de temas, la ciudad, la vida cotidiana del pueblo, la familia, los hijos, la naturaleza, la historia, desde una mirada que fluctúa entre la ironía y la inocencia, la esperanza y la desilusión, los sueños y los dobleces de la realidad. Exploración también de la forma que va del romance y los sonetos (en verso octosílabo) a la glosa y el pie quebrado, de las formas regulares al verso libre y aún a la prosa, de la diagramación convencional al ejercicio de nuevas figuras.

La interdiscursividad que se plantea en el título y relaciona al poema con las cartas astrales, se expande luego en el enlace con otros discursos: médico, histórico, de las artes plásticas. Interesa sobremedida esta última trama fundada en constantes sinestesias que se notan desde el título de algunos poemas como “Bocetos”, “Figuras”, “Témpera”, “Croquis”. Se construye así un ambiente cargado de objetos y sensaciones en relaciones de continuidad, contrastes y contradicciones.

Cuatro epígrafes abren las distintas secciones del poemario, la primera

tomada de un “volante encontrado en la calle” que anuncia que “Yamill y Luterzul, Profesionales en: Quirología y Astrología” atenderán durante quince días en San Salvador de Jujuy; y las siguientes seleccionadas de *El libro de Monelle* de Marcel Schwob⁴⁵ donde se plantea la constante inversión de los dogmas y las convenciones.

Hay lugar además para la metapoésía:

Nunca sabe uno cómo llega el poema. Qué es lo que lo anticipa. Ahora veo, por ejemplo, un mediodía ventoso. El cielo es claro, sin embargo, y el azul más lejano que otras veces. (...) Y uno sigue pensando en cómo llega el poema. Qué puede ser un poema en estos instantes. Cómo hacer un poema que sirva para todo momento. Acaso tenga que ver algo aquella gran nube blanca de mediodía que desbordará la tapia del fondo. Acaso el poema ocurra cuando la nube pase. Pero el poema no es un arrebato, sino un trabajo de acumulación, una paciencia como la del viento, el agua, el tiempo, la avispa barrera moviéndose desde meses en las mismas hojas del patio. (“Nunca sabe uno...” Groppa 1973:42-46)

Se indaga también acerca de los temas y motivos que sostienen la poesía, los avatares históricos, los acontecimientos biográficos y las configuraciones psicológicas, las mínimas situaciones del presente, las sugerencias de la métrica, los efectos del tiempo.

Un apartado especial agrupa los poemas referidos a Jujuy, se trata de una imagen plural que se organiza en la declaración amorosa del hablante, la revelación de la vida oculta detrás (y lejos) de los discursos políticos y turísticos y los diversos rostros de una provincia consumida detrás de sus fulgores:

Aquí C:K:E:

San Salvador de Jujuy, llama

C.K.E.

Estimado colega,

San Salvador de Jujuy, habla:

45. Marcel Schwob: Escritor francés (1867-1905) Apasionado del argot, en especial del lenguaje de los coquillards medievales, utilizado por Villon en sus baladas en jerga. Schwob publicó textos breves, a mitad de camino entre el relato y los poemas en prosa, en los que crea procedimientos literarios que tendrán influencia en autores posteriores. Así, el *Libro de Monelle* (1894) es precursor de *Los alimentos terrestres*, de André Gide, y *La cruzada de los niños* (1895) prefigura *Mientras agonizo*, de William Faulkner. Jorge Luis Borges escribió que sus *Vidas imaginarias* (1896) fueron el punto de partida de su narrativa.

Nuevamente Jujuy, C. K. E.
 Característica T.U.C. 5 Norte, noroeste,
 Vértice de la patria,
 Casa triste
 Atadito de leña
 Champitas,
 San Salvador de Jujuy, llama:
 ¿me oye?
 Hay tuberculosis, hay hipocresía, hay usureros notables
 Además de cretinismo y estupidez congénitos,
 Hay seis litros de leche al año por habitante.
 Aquí C. K. E.
 San Salvador de Jujuy, llama
 Estimado colega ¿me entinde?
 Tenemos ranchos y basurales y tenemos ratas
 En el centro mismo de la ciudad
 (...)

Hay mucho Fiat cupé, mucho Peugeot “celestes sideral”,
 Mucho Torino “color Tilcara”. Pero cada habitante
 -hombre, niña, anciano- (la edad no importa
 Toma seis litros de leche al año
 Según Estadísticas.
 (...)

(“Aquí Jujuy” Groppa 1973:80-84)

El rumor social es constantemente recuperado para saturar el texto poético a través de la voz de un sujeto que resalta los contrastes, allí donde el lenguaje hegemónico ha instituido la naturalidad. Los diminutivos usados en las asociaciones que metaforizan la provincia manifiestan por un lado la afectividad del sujeto, y por otro la idea de ese resto, esos pequeños lugares que, como el “atadito de leña” pueden transformarse en un gran fuego que brinde calidez y permita el alimento. Los “seis litros de leche por habitante al año” reiterados anafóricamente en el poema, pasan de matices referenciales a simbólicos constituyendo -bajo la forma de una letanía- un dato estadístico, un reclamo, la marca de la injusticia y un epítome del hambre.

Las dedicatorias, los títulos, las citas, los epígrafes trazan la cartografía que posibilita múltiples significaciones de la obra. El soneto dedica-

do⁴⁶ a Manuel J. Castilla es particularmente interesante en este sentido, ya que se construye como réplica a los sonetos castillanos. También producen una expansión importante las referencias históricas, con sus ironías y juegos de palabras, en un poemario heterogéneo y abierto a múltiples lecturas.

Otra forma de la discursivización de este sujeto -que en su intención de salir de sí vuelve sobre su mismidad- la encontramos en la obra poética de Arturo Álvarez Sosa, aquí el hablante recurre a la ciencia en busca de los precarios enlaces con el mundo. En este caso el “idiolecto pasional”⁴⁷ se constituye en la sobrearticulación de la pulsión de absoluto, que da como resultado una poética que se inscribe con rasgos particulares en la circulación discursiva que nos ocupa..

Álvarez Sosa⁴⁸ publica en 1962 *Nacimiento del día* y, si en un sentido radical puede decirse que cada texto inaugura una nueva poética, en este caso la afirmación sería absolutamente válida. Se trata de una sucesión de poemas endecasílabos, numerados, que constituyen su universo de referencias en el cosmos desde la perspectiva de las ciencias.

Recurrentes imágenes del agua -en forma de lluvia, baño, sal, transparencia, fluir- sustentadas por la gran fuerza que el discurso otorga al sustantivo. La ausencia de nexos hace también discurrir de modo rítmico y contundente el mundo natural visto desde el vértigo de la creación. Todo se torna cósmico, las consonantes y vocales, el espacio de los ojos, los sueños, los crímenes, la sangre; pero también está el erotismo, la comunicación milenaria de los cuerpos, el deseo.

Silencio sangre mía sideral

Y marina entreabriendo luminosa

46. La dedicatoria -a la vez título del soneto- dice: “*Líneas, que llaman abiertas, al poeta don Manuel J. Castilla en ocasión de tener necesidad y gusto de saludarlo, estando él residiendo en el Pasaje Sargento Cabral N.978 de la antigua “Ciudad de Lerma en el Valle de Salta”, y yo, en la calle General Pérez de Urduinea (ex - Granadero en 1813) N.138, de Villa Gorriti, y de la no menos o más antigua “San Salvador de Velasco en el Valle de Jujuy”, ciudad que es de país vecino y fronterizo, aunque pertenezcan ambas a una misma nación Argentina*” (Groppa 1973:134)

47. “El mito personal que se presenta como una configuración que asocia temas y figuras pasionales, puede ser interpretado como la permanencia de uno o más dispositivos modales cuyas manifestaciones figurativas recurrentes se diseminan a lo largo de las situaciones narrativas o dramáticas, al igual que en la figuras retóricas” (Greimas-Fontanille 1994:86)

48. Las referencias a las obra de este autor son citadas por Álvarez Sosa Arturo (1987) *La singularidad desnuda*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

El pecho de la amante que la encierra
 Como un planeta lleno de mañanas
 Como noches y crímenes y lluvias.

(Poema IX, Álvarez Sosa 1987:39)

La percepción de la ciencia como destino humano se anuncia en esta obra que abre el juego sobre el carácter teórico del tiempo y el mandato recibido por el hombre de sembrar vida en este universo. Una concepción semejante articula *Estado natural* (Álvarez Sosa 1974) poemario que integra textos escritos -según indica su autor- entre 1963 y 1974 y dan cuenta del lugar ínfimo de la humanidad en el cosmos:

Porque soy la visión casi horrorosa
 De este reino de ausencias y brillante
 Una voracidad más amorosa
 Nos espera tal vez en adelante
 Claridad que en la sombra se hace rosa
 Y se pudre en la mano del amante
 Para qué despertarnos justo ahora
 Si el ser que somos desde siempre llora

(Poema 40 Álvarez Sosa 1987:64)

Idéntica estructura estrófica se reitera en cuarenta y cinco de los cuarenta y seis poemas que constituyen la obra, manifestando un equilibrio y una simetría que es constantemente refutada por los poemas que ponen en escena la infinitud del universo, los desencuentros, el cataclismo original, la incertidumbre, las constantes metamorfosis del cosmos. Las figuraciones físicas y químicas -fuego, gravedad, sulfatos, hidrógeno, materia, gases, nebulosas- infrecuentes en la poesía, muestran la expectativa que el hablante pone en la ciencia y la consideración de los poemas como experiencias de conocimiento. En este ámbito el amor aparece diluido, es “nada” al lado del espectáculo maravilloso del cosmos.

El cuerpo del hombre aparece constantemente fragmentado y su aparición, habitualmente metonímica, está asociada al origen, el fin o el sexo.
 Con vivo pánico al tocar tu pecho
 Caigo en la entraña abierta del planeta
 Dulce desolación labio deshecho
 Amanecías en mis brazos quieta

Lluvia petrificada miel helecho
 Río en el mar trigal de llama inquieta
 Abres la sangre sólo con la mano
 Iluminando el tiempo muy temprano.

(Poema 38 Álvarez Sosa 1987:63)

Del mismo modo que la materia estalla y entra en nuevas composiciones, también las palabras saltan de los sintagmas habituales y aparecen en nuevos órdenes. La metáfora que asocia cuerpo – planeta es la realización de una más amplia que pone en relación al hombre con el universo, puede así observarse que este sistema excede los límites de la frase para atravesar la construcción de un discurso poético donde el discurso científico encuentra la red de relaciones para potenciar el sentido. Asimismo es la posibilidad de establecer un juego con la ciencia y la tecnología a fin de poner de relieve sus propios límites, el misterio que encierran y la alegría creativa que producen.

Con *Cuerpo del mundo* (1979) la productividad significativa se hace más intensa. Se trata de un poemario organizado en un conjunto simétrico de unidades, configuradas como bloques que constan de tres partes: Tiempo: nueve estrofas; Espacio: ocho estrofas y Vida: una estrofa. La reiteración de esta estructura, con la repetición de poemas de idéntico título, inaugura la isotopía de la multiplicación que constituye uno de los ejes semánticos del texto. Las posibilidades de lectura son -como en *Rayuela* de Cortázar- abiertas e incommensurables, paradójicamente la simetría de la forma es la representación de la pluralidad del mundo. Hay aquí preocupaciones comunes a las manifestadas en la producción literaria de Borges, la configuración del mundo como laberinto, la ininteligibilidad del cosmos, la infinitud de los espejos.

Tiempo y Espacio se discursivizan en octavas endecasílabas de verso libre, mientras que Vida lo hace en estrofas de cinco versos; es decir que puede leerse que Vida resulta de la convergencia de Tiempo y Espacio. Un juego de luces y sombras, origen y destrucción, ausencia y presencia sostiene la trama donde se articula el ritmo del cuerpo con el ritmo del cosmos, apoyada además en la ausencia de signos de puntuación (sólo el punto al final de la estrofa) y en la escasez de conectores que fortalece el efecto de superposición de la materia y las sensaciones.

El cuerpo es percibido como un texto, constituido por particulares significantes, el agua, la luz, los presagios. El yo y el tú son forma, signo,

escritura, código, arabesco que cifran la génesis del cosmos y al unirse y multiplicar la vida participan de la infinitud creativa del universo. La isotopía de lo múltiple –espejos, renovación, duplicación, floración, reflejo- se relaciona también con la de circularidad –espiral, concéntrico, anillo- para situar la tensión orden / caos del universo.

Germinante continuo desarrollo

La vida surge de la vida misma

Y en un instante se destruye sola

En la metamorfosis del deseo

Grandes moléculas los sueños arman

Proliferando con vigor variable

Inmutable en el código la muerte

Por el dolor varía nuestro encanto

(“Espacio” Álvarez Sosa 1987:114)

Los fenómenos físicos y químicos, la materia que constituye el universo -con sus gases, metales, no metales- las transformaciones que se producen, las imágenes del cosmos –estrellas, planetas, supernovas, vía láctea- operan como representaciones de la expansión del discurso de la ciencia que procura dar una forma lógica a la confusión universal.

El tránsito desde la poética de Sara San Martín a las posiciones estéticas que resultan de la obra de Álvarez Sosa indican los sucesivos simulacros de la relación yo/tú de los textos líricos. Se trata de un lenguaje cuyo poder no proviene de una exterioridad, sino de la propia lógica interna del texto mostrando la transformación de las relaciones de representación y la importancia cada vez mayor que tiene el flujo de los significantes.

1.3.3. Dogmatismos / Antidogmatismos⁴⁹

El escritor del noroeste argentino ha optado por distintas actitudes ante el poder -político, económico, religioso- la sujeción, el acercamiento, la indiferencia, la provocación y pocas veces la crítica⁵⁰. Las posiciones discursivas

49. Hacemos esta distinción considerando como dogmática “la completa sumisión sin examen personal a unos principios o a la autoridad que los impone o revela” (Ferrater Mora 1993: 106)

50. Si seguimos las publicaciones en periódicos es posible que tengamos mayores manifestaciones, no así en lo que se publica en libros.

confrontan con las perspectivas consolidadas pero sin discrepar con quienes la representan es por eso que la poesía política ha sido escasa en las décadas que aquí estudiamos. Posteriormente, en los 80, sí se abrió a la confrontación pero en una tácita alianza con las nuevas posiciones que se constituyeron.

El debate sobre el rol del escritor en el noroeste argentino se encauzó de modo particular en los Suplementos Literarios de los diarios de la región – sobre todo *La Gaceta*, *El Intransigente*, *El Pregón*– desde la década del 40, sin embargo persistía en la producción poética el ejercicio de estéticas neorrománticas y simbolistas. Es así que el dogmatismo romántico del artista creador, la vocación de infinito del espíritu humano y el privilegio del yo individual tiene –en el período estudiado– todavía una presencia regular. Un ejemplo lo tenemos en *Pequeña antología* (1967) de Ernestina Acosta, se trata de una selección de poemas de ocasión –con rasgos románticos– (homenajes a instituciones y personajes de San Pedro de Jujuy); poemas de imagen simbolista con fuerte influencia de Juan Ramón Jiménez –de quien toma además un epígrafe– y poemas intimistas. Los terceros son escasos pero de mayor interés por cuanto huye de los lugares comunes que se reiteran en los anteriores. En la misma tónica, aunque con distintos logros poéticos, se inscriben *Luz enamorada* (1966) de Dionisio Campos, *Azul Rojo* (1973) y *Tiempo de palabras* (1974) los primeros poemarios de Carmen Hebe Tanco, *Razón de soledad* (1964) de Antonio Torres, *Meditación a solas* (1961) de Tiburcio López Guzmán –con epígrafe de Baudelaire– *Tiempo de vendimia* de Ricardo Marcantonio⁵¹ entre otros.

Distinto es el planteo controversial que recorre la poesía de Jorge Calvetti⁵², la serie de obras que publica en las décadas que nos interesan se inicia en 1965 con *Imágenes y conversaciones*, poemario premiado por la Municipalidad de Buenos Aires en 1968 (2º Premio). Se trata de un libro donde la triple convergencia entre la actitud reflexiva del hablante, la imagen de la ciudad y las variedades tonales organizan una obra que fluye

51. “Cultor de la poesía clara en ella me escudo, tampoco sabría hacerlo de otro modo. La influencia de Amado Nervo, Rubén Darío, Juan de Dios Peza y Evaristo Carriego, éste último sobre todo, cuyos libros suscitaron hondas y gratas inquietudes que aún perduran con indelebles signos. Como dijera Ortega: “Un alejamiento total es impracticable, siempre se vuelve a sí mismo. ¿Tiene sentido –decía Bonet– cerrar los ojos ante las maravillas de la naturaleza por una simple moda literaria? (...)” (Marcantonio 1968:5)

52. Las citas de las obras de este autor se hacen por Calvetti Jorge (2006) *Obras Completas*. SS de Jujuy: Cuadernos del Duende.

en sosegadas variaciones. Particularmente se puede señalar el uso de incrustaciones narrativas en los poemas, que funcionan como metáforas en sucesivas remisiones significantes:

Si alguien
 -ya apagada la tarde-
 mientras camina por calles de la plata
 mira hacia el río,
 observará que un resplandor
 como de incendio que se encona
 ilumina el cielo con temblorosa luz.
 Es una llamarada, me explicaron,
 que desde hace treinta años
 flamea en una destilería de petróleo en Ensenada.
 ayer cuando regresaba a mi casa,
 ya en el filo del alba,
 no pude sustraerme a su mágico poderío
 a pesar de haberla mirado muchas veces;
 y a esa hora en que todo es incierto
 y no sabemos si nace o muere el día
 o si la noche se hará eterna,
 en ese vano y arduo
 y arrebatado y silencioso arder
 vi un símbolo de nuestra patria en pena:
 (...)
 Oh dolorida Patria ,
 ¿el fuego de la verdad ya está juzgado
 y tendremos que callar para siempre?
 ¿hasta cuándo
 esta llama demente, esta ofrenda al vacío
 esta vasta inconsciencia?

(“La Plata 1962” 2006:81-82)

Con una estrategia de madeja expande y recoge un abanico semántico para anudarlo luego en un mundo construido desde la cavilación morosa y sosegada del hablante. Aún aquellos poemas que remiten a los afectos, al amor de pareja, al erotismo tienen esa trama sutil que la palabra entrelaza.

Frente a un amplio conjunto de poemas que aquí analizamos ocupados por

la vida en esta región del país, observamos un sesgo particular de estos temas en *Imágenes y conversaciones*. En “Señora de los cántaros” dedicado a Fermina Burgos, el alocutario –artesana que hace cántaros de barro- es tratado de usted y como “Señora”, que remite a un reconocimiento no sólo de rango social, sino también de estatura divina, “Herederera del oficio de Dios / grave Señora”. Este trato quiebra las formas habituales signadas por la subalternidad y se manifiesta como réplica a los enunciados no sólo literarios sino también sociales y políticos que se mueven entre la compasión y la idealización.

Heterogéneos en sus formulaciones métricas –sonetos, pareados, canciones, romances, glosas, verso libre- y en sus temas –la ciudad, los sentimientos, la muerte, la familia, el amor, la tierra- estos poemas trazan también un diálogo con la poesía de distinta procedencia, desde Horacio a Roxlo, Withman, Nerval, Mastronardi, Hermes Villordo mostrando lo que Sylvester señala como el cosmopolitismo de Calvetti⁵³.

Con *Solo de muerte*⁵⁴ de 1976, se hace más explícito el debate ideológico y estético. Como ya el título lo indica el poemario pivotea sobre la imagen de la muerte, dicha en soledad, representada en figuras como el canto o el baile de una sola persona. La construcción de la muerte se realiza sobre el recuerdo, la ausencia de personas que, aunque muertas, son convocadas por la palabra poética:

Y ahora yo te guío,
criatura con un año de muerte
y te enseño a caminar a mi lado.

(“Carta a mi padre” Calvetti 2006:122)

A veces son también fantasmas o títeres –“figuraciones de la vida”- o papeles arrugados o maraña de plantas que se abalanzan sobre las cosas, la palabra de Alguien que dice “basta”, un telón que cae. La muerte es además el pasado, tiempo sin retorno, el engaño, la rutina y la complacencia.

53. “(...) son dos las fuentes visibles de la poesía de Calvetti, y las de su prosa: la cultura popular del noroeste, con su acervo de coplas, leyendas, mitos y sucedidos; y la gran marejada de occidente, que comienza en la antigua Grecia y llega hasta nosotros con el material de arrastre de los siglos. (...) Calvetti no sólo la usa, sino que lo hace de modo explícito, dejando que una visión cosmopolita se haga presente en la visión local, lo que significa modificar el punto de vista” en Sylvester S. “Calvetti, entre el cosmopolitismo y la tradición” en Calvetti Jorge (2006) *Obras Completas*. SS de Jujuy: Cuadernos del Duende.

54. Las citas de esta obra se hacen por Calvetti Jorge (2006) *Obras Completas*. SS de Jujuy: Cuadernos del Duende.

El yo reconoce en los pliegues de la vida la presencia de la muerte, y en la dualidad cuerpo – alma refracta la posibilidad de la vida en la muerte y la muerte en la vida:

“(…)
también nuestra vieja alma, amigos,
pintarrajeada y empolvada, disimula lo que es,
y vestida de buenas intenciones
quiere mostrar una apariencia de belleza.
No la vemos,
por eso nadie ríe, ni se burla ni aplaude.
Pero un día como en aquella mágica bodega,
nos veremos las almas tal cual son:
tétricos fantasmas que agradecen la vida
haciendo reverencias, solemnes reverencias,
hasta que Alguien, ¡quién sabe desde dónde!
diga basta
y haga caer el telón.

(“El gran Gilbert” Calvetti 2006:128)

La palabra cumple una función redentora, es el espacio donde la muerte se transforma en vida, y se gesta una constante mutación. En “El cantor” se textualiza esta posibilidad cuando el hablante se detiene morosamente en describir el rasguído de la guitarra que precede al canto y muere para darle lugar.

“(…) y digo que no he venido a cantar” (Aráoz 1971:13) es la afirmación que abre el poemario *La ecuación y la gracia*, y queda planteada la lucha con la tradición y la estética del canto. Efectivamente es así porque el hablante va saltando de un sitio a otro (dentro / fuera, arriba / abajo, pasado / presente / futuro, gestación / vida / muerte), todo es transformación, máscaras, preguntas que reorientan el poema en constantes nuevas direcciones⁵⁵.

Un debate intradiscursivo se advierte también en la poesía de Pedro Sal-

55. “En ‘Una tierna superficie’, incluido en *La ecuación y la gracia* (1971) se reitera esta capacidad del texto poético para conformar una nueva realidad. Se produce una identificación del sujeto lírico con el suelo y del mismo con el proceso de escritura. Crear un poema, configurarlo equivale al proceso de germinar una semilla. La palabra poética proviene entonces de un espacio oculto y profundo. Las metáforas de la escritura no sólo asocian al sujeto lírico con la tierra sino que identifican el acto de escribir con ciertos procesos fisiológicos como vomitar y con un profundo rasguído en el vientre, que asociado con la tierra equivale a la fertilidad” (Flawiá y Sierra 1995:106)

vador Ale⁵⁶, donde el mundo aparece como una sombra que a veces es atravesada por la luz, del mismo modo en el orden del discurso sobrevienen las fragmentaciones, las elipsis, las suspensiones, el anacoluto, que dejan al hablante a la deriva. En *Conclusión* (1973) leemos:

¿Quién es Santa María de los Buenos Aires?
es un destino, el sueño del pan y las calles,
desgracia en raíz, llanura en viento lunar de
ciudad. invocación, rama florida, agua turbia,
suave. María en soledad, esta herida, su vuelo,
azar en bandera de ser , siempre sol nunca.

(“Puerto” Ale 2004: 11)

En *Arado de carne y hueso* (1978) la superposición entre lo humano y lo animal –hormigas, pájaros, toro, insecto- exaspera el discurso, lo hace irónico y con un dejo de amargura. Es el tiempo de la persecución, de la muerte, del exilio, donde el hablante manifiesta una sorda rabia interrogando los vacíos y retorciendo el lenguaje como si lo exprimiera:

Cruzo entre rieles de sombra mendigos grises de la lluvia
con el agua filtrándose como una mano por el vientre
de mis zapatos

dos monedas sienten escalofríos

Son estrellas extraviadas.

(...)

El borracho con un sueño doblado adivina
la verticalidad del agua se quita el sombrero de lluvia
murmura mensajes de extraños seres
levanta los ojos y bendice a un bote de basura
una mujer hace brillar las arrugas de su rostro
es una muñeca de trapo triste
entonces camino por humildes funerarias con
hombres dormidos
las calles brillan como relámpagos
llueve y un perro parecido a mi alma arroja a la noche
su pedrada amarga.

(“Solo” Ale 2004:15)

56. Los poemas de este autor se citan por: Ale Pedro Salvador (2004) *Los reinos del relámpago. Antología 1973/2003*. Córdoba: Alción.

Cabe aclarar que *Arado de carne y hueso* es la primera obra que el autor publica en su exilio en México lo que, de algún modo, flexibiliza las prohibiciones políticas que tiene el discurso poético en la Argentina. Sin embargo quedan explícitas las huellas de ese tránsito desde una exclusión a una inclusión incierta, y se pone en evidencia la capacidad de lucha del discurso (Foucault 1992:12):

Soy piedra al vacío Vuelo ruedo me extingo
 en vinos crezco con verdes cicatrices
 Soy el viajero sin maletas sin zapatos sin
 bolsillos
 el que lo ama todo.

(“Exilio” Ale 2004:18)

“La palabra del poeta elude las burocracias del lenguaje para que nada interrumpa su fluir” afirma Juan Gelman en el Prólogo de *Los reinos del relámpago* y efectivamente se evidencia en la poética de Ale una puesta en escena de la fuerza arrolladora del lenguaje desplegado con intensidad pero también con pesar. En *Retorno a la ternura* (1979) percibimos una orientación hacia las pequeñas cosas para paliar la desazón frente al mundo arrasado por la guerra, la pobreza, los sueños incumplidos. Vuelven los signos de puntuación en un gesto de reordenar el mundo mutilado y construir un sitio capaz de cobijar los mínimos gestos del afecto.

La lucha contra los dogmatismos políticos se pone en evidencia con absoluta intensidad en la obra de Andrés Fidalgo publicada en 1971 *Toda la voz*, un conjunto de 44 poemas editado por Ediciones La rosa blindada. Comienza el texto con cinco poemas numerados pero que llevan el mismo título “Jujuy”. Se trata de variaciones rítmicas y enfoques sobre la Provincia y su gente que van desde “Aquí en esta Provincia combatida / que celebro en su gente y su paisaje” hasta “Pasa el matungo hambriento/ con su machado a cuestras”, pasando por la exclamación lírica de un yo asombrado:

¡San Pedro! ¡San Pedro!
 Me embriaga tu vino de tierra,
 de caña de azúcar
 y cedro

(“Jujuy IV” Fidalgo 1971:12)

La serie de poemas posteriores se inserta de lleno dentro de la poesía política ya que hay una descripción del mundo social desde la perspectiva del explotador / explotado y la revolución como posibilidad de cambio; pero también una denuncia de ese mundo donde las grandes empresas –como “Tabadesma⁵⁷ sugar” acrónimo de Ingenio Ledesma- se enriquecen con el sufrimiento, la enfermedad, el hambre y la vida de sus trabajadores. La metáfora de la araña que usa para caracterizar a esas empresas como crueles redes de poder que tejen su tela de opresión por un lado y de relaciones de impunidad por otro, pone a los trabajadores como víctimas, son las “moscas” que quedan atrapadas en la red.

En “Transmutación” dice:
 Así de modo vario
 cumplieron
 su obligación de proletarios;
 dejar la nueva fuerza de trabajo
 que continuará el ciclo

(“Transmutación” Fidalgo 1971:75)

Como decíamos en el primer capítulo entendemos que las metáforas no sólo asocian dos o más términos sino que también ponen en abismo esa relación especular, en este sentido las relaciones araña/ explotador / dueño de la empresa y mosca/explotado /trabajador puede entenderse a nivel profundo como las “trampas” del sistema y más aún como la intransitable distancia entre congéneres. La red representa en este caso las relaciones sociales de dominación y pone en acción un campo semántico signado por la acción de atrapar (tal como las redes de pescar) y subsume los semas relacionados con la contención y la solidaridad:

Teje,
 Teje su tela.
 pasa por obispados y cuarteles,
 Enlaza ministerios con cautela.
 pero ahora,
 con apuro febril, porque sospecha
 que el día de la justa liberación
 se acerca.

57. Nótese en “Tabadesma” la contracción entre tábano y Ledesma. El tábano es un insecto que se alimenta de sangre humana –un chupasangre- como el ingenio.

Un solo manotazo puede romper la trama
Y habrá que rendir cuentas.

(“Tabadesma sugar” Fidalgo 1971:58)

El discurso de la dialéctica marxista atraviesa todo el extenso poema “Tabadesma sugar” y los poemas siguientes, a las polaridades ya indicadas se agregan burgués / proletario, amo / esclavo, capital / trabajo. Pero también están el discurso peronista con los “cabecitas negras” y los sindicatos, y el capitalista con las inclusiones irónicas de términos en inglés, o referencias a dólares, esterlinas. El poema tiene casi un carácter programático, nada de “suaves desquites del esclavo” ni de enseñar “a llorar /a quien debiera sublevarse”:

¡Hasta cuando sirvientes!
Ahora tiene que ser
y de manera
que lo que era del pueblo desde siempre,
al pueblo vuelva

(“Tabadesma sugar” Fidalgo 1971:58)

En “La internacional” la voz poética toma conciencia de sus propios límites, los límites de la palabra:

Ya no tengo descanso;
me consume el esfuerzo
para expresar a los que esperan
que alguien hable por ellos.

(...)

y cuando me aproximo
al poema verdadero,
mi voz se reconoce
en armonía con el universo.
y en lugar de palabras escucho
el coro clamoroso de los pueblos.

(“La internacional” Fidalgo 1971:63)

Se advierte aquí la huella de Withman y Neruda, el poeta como la voz de los silenciados, de los oprimidos, de los expropiados, de los expulsados. Pero también el poeta se percibe como la necesaria voz crítica de una sociedad superficial y sin compromiso, que lee

“Tontonovelas” y “Pavolandia” o de los que atizan su virtuosismo para mostrarse ejemplares y “libres de pecado” o que “en resumen / todo está muy bien”. El poeta crítico se expresa entonces como “un mentiroso agitador/ y un perfecto canalla /que no se quiere someter / a las verdades oficiales” (“Prohibido mezclar” 75)

El coloquialismo de que hace gala el poemario y la manifestación directa de la ira y la amargura del hablante producen un efecto estético en las an-típodas de los equilibrios y la armonía que se esperan de la “belleza”. Falta de regularidad prosódica y espacios atonales impactan por la rugosidad que producen en el texto para acompañar la crispación del hablante frente a un orden específico, el de la economía capitalista operando en los ingenios azucareros, el mundo del abuso y de la ignominia al que se pretende derrotar:

Tal vez cierto patriotismo,
no sea sino un esfuerzo más
para consolidar
rapiñas de “ilustres antepasados”
o de nosotros mismos.

(“Pendulares” Fidalgo 1971:77)

El enunciado es una respuesta explícita al discurso patriótico que de tanto reiterarse cae en el vacío o que subsume las luchas por la subsistencia, los dolores del cuerpo, las violaciones de los derechos, un discurso que transforma en abnegación y sacrificio lo que puede haber sido resultado del abuso de poder o de la ambición desmedida.

Toda la voz incluye dos textos en prosa “Necrológica” e “Incendiaris”, en el primero una línea narrativa sostiene el desarrollo de una teoría poética: el poeta, cerrado en su mundo de palabras previsibles, atado a los dogmas de una tradición poética, no arriesga ni explora y “nunca se había preocupado por las luchas y padecimientos ajenos” (“Necrológica”45).

En el segundo –con el que se cierra el libro- se hace una lectura de la Argentina en el momento en que se escribe el texto, a través de comparaciones con el reino del califa Omar I y con las actitudes de Hitler frente a la cultura, y tiene un final premonitorio:

III

La última parte de este proceso pirotécnico está en curso; y se vincula ahora con salvadores de países subdesarrollados,

sub-americanos y sub-versivos. Allí ha comenzado ya el secuestro de libros y se prepara en suma, el próximo, definitivo, y verdadero incendio final. (“Incendiarlos” Fidalgo 1971:81)

Merece también destacarse en esta obra el campo de sentido que se abre en las relaciones intertextuales que convoca el texto: un epígrafe de Guillén acerca del azúcar que se muele con sangre, otro de *La vuelta de Martín Fierro* que acentúa la importancia de que el cantor cante “con toda la voz que tiene”. Poemas a Ungaretti, a Van Gogh, referencias a Whitman, Claudel, Valery, Gerardo Diego son la oportunidad para construir una mirada que reconoce los campos ideológicos del arte y que distingue entre los comprometidos con el mundo y los que “se solazan con delicados ensueños” (“La internacional”⁶²).

En 1980 Ernesto Aguirre, Saúl Solano y Javier Soto publican *Espejo astillado*, son tres jóvenes escritores que tienen una común percepción de despertar –nacer- a la vida adulta en medio de la confusión, el caos, las hipocresías y la muerte. En los poemas de Solano la imagen de lo monstruoso es recurrente, lo rojo, la sangre, la burla, la locura se plantean como parte de un tren fantasmal que el sujeto atraviesa buscando darle un sentido a la dispersión. Los textos de Soto acentúan no sólo lo deforme sino que el propio lenguaje se dispersa sonámbulo y recurre a lo miserable, lo marginal para cubrir el llanto que ahoga al hablante. La ciudad se presenta como un mar y los habitantes son náufragos perdidos en una *danza macabra* donde son llevados a empujones en un interminable viaje de ausencias. La historia argentina está ahí, no como telón de fondo, sino como presencia fantasmal en los acontecimientos cotidianos:

Si una mañana cualquiera
 el sol de costumbre
 y los gestos de siempre,
 alguien,
 con los ojos cargados de sueño y apuro,
 nos dice,
 se ha ido
 ya no vuelve
 (...)

Montaremos guardia contra el polvo del tiempo y el olvido
 y esperaremos la noche,

con café caliente
y la puerta sin cerrojo,
y aunque no venga
nunca diremos,
se ha ido.

(“Al amigo” Soto 1980:50)

En los poemas de Ernesto Aguirre se produce una significativa torsión estética a través de la cual el hablante toma el control de su tiempo, sus paradojas y contradicciones, se percibe la palabra del mundo:
...y crecimos en el tiempo de las cruces
buscando la demencia de luciérnagas que nos iluminen.

Cubrimos las estatuas con los slips de las culturas
y esperamos a los gorriones del río
que nos dijeran hacia donde sopla el viento que nos encandila (...)

(“Somos” Aguirre 1980:10)

El cruce entre la isotopía que inscribe las condiciones de producción del texto –*slip, historieta, estado actual de las cosas, ojiva nuclear-*, las imágenes de la tradición poética –*luciérnagas, río, gorriones, piedra, viento-* y las referencias a índices de la cultura pop Dona Summers, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, produce el estallido del poema:

En las arenas de Frisco
tendida
una mujer desnuda
sabe
que en el fondo de los mares
hay ciruelos florecidos y lo canta

(“A Joni Mitchell” Aguirre 1980:16)

Espejo astillado se ofrece así como la puesta en juego de un haz de convergencias signado por la muerte y las desapariciones. Los cuerpos desnudos, atravesados por el placer o el dolor extremos recorren no sólo los poemas sino que se acentúan en las ilustraciones de Gustavo Rojo donde, a la vez que se anulan los detalles del rostro se acentúan los de la sexualidad y el dolor al situar en la escena imágenes de perros, cuchillos, cristales,

sombras que acosan y muestran el desamparo de hombres y mujeres. Lejos de todo dogmatismo este poemario es el interrogante de los jóvenes que ingresan a un mundo lleno de mentiras y silencios.

1.3.4. Nacional / Extranjero

Alfredo Veiravé (1968:1164) sitúa en la generación del 40 la aparición de una poesía de raigambre nacional cuyos presupuestos fueron sostenidos por Jorge Eduardo Bosco que postulaba una vuelta a lo auténticamente americano y convocaba a hacer un arte nacional. Veiravé ubica en esta perspectiva a los integrantes del grupo *La Carpa* y a los continuadores de la estética de Lugones –en la perspectiva de los *Romances del Río Seco*– Miguel Etchebarne, León Benarós. Se trata de una corriente que busca reemplazar “las efusiones de la sensibilidad por un lenguaje directo y popular” (Veiravé 1968:1166) e incorporar los héroes de las gestas nacionales y la poesía popular al terreno de la poesía culta.

Por su parte Rodolfo Borello al estudiar el ensayo (1968:1288) señala que las ideas nacionalistas aparecen en los textos de Rojas, Ugarte y Gálvez en las primeras décadas del siglo XX y registra un nacionalismo católico, de carácter conservador, aristocrático y antiliberal. Paralelamente se plasma en la obra de Lugones la idea de un patriotismo agresivo que desprecia al movimiento obrero al que identifica como peligro extranjero, posición luego flexibilizada pero siempre acentuando la necesidad de que el estado ejerza un control sobre la producción, la energía y los salarios. Esta tensión entre nacional /extranjero se sucede en Argentina exacerbada por los gobiernos militares y de modo acentuado por la dictadura de 1976 a 1983.

El regionalismo resulta también una manifestación del nacionalismo que, desde la crítica literaria trata de acentuar las especificidades culturales de las distintas regiones geográficas del país, frente al cosmopolitismo porteño. No es extraño entonces que también la poesía haya registrado esta preocupación por lo propio, la defensa de las tradiciones, las figuras locales, la recuperación de las historias particulares y las demandas de respuestas para los problemas específicos. Esta perspectiva del nacionalismo remite a un concepto de Nación construido desde la historia común

que, como decíamos antes, ha sido en reiteradas ocasiones objeto de apropiación por tendencias políticas extremas.

Cabe recordar aquí la distinción que propone Eduardo Romano (2002:429) para el estudio de la narrativa entre un regionalismo conservador, nativista y otro pedagógico y reformista. El primero está asociado al nacionalismo y busca apropiarse del saber popular soslayando conflictos socio-políticos, *naturalizando* las diferencias y recurriendo a supuestas esencias nacionales. El regionalismo pedagógico o moralizador por su parte abrevó de diversas teorías, desde el darwinismo al anarquismo o el socialismo y propició el desarrollo del costumbrismo y el indigenismo. Veamos lo que ocurre en la poesía.

Voces Indias (1975) de Joaquín Burgos es una de las obras que se sitúa plenamente en la preocupación por el país y su cultura. Es un libro de poemas organizado en seis partes, la primera ‘Voces indias’ da título a la obra, siguen después ‘Sin fronteras’, ‘Registros humanos’, ‘Estas himillas’, ‘Dios del tolar’ y ‘Coplas adentro’. Joaquín Burgos fue un maestro que trabajó en la puna jujeña y trata de rescatar, a través de sus poemas las costumbres, la lengua y la cosmovisión de los pobladores de la zona, en el Prólogo afirma:

No importa que los profanos encuentren o no, sabor a tierra en mis versos. Importa si, y de eso estoy cierto, que los runas, los runas de tierra adentro, se encuentren ellos, presos...Que se conozcan y digan: ¿Este soy yo no maestro? (Burgos 1975:10)

En este marco el proyecto poético de *Voces Indias* entronca con el que sostuvieron, entre otros, Rafael Jijena Sánchez y Ema Solá de Solá, cultores del llamado verso coya. Hay aquí un fuerte nacionalismo e idealización romántica del mundo natural, al mismo tiempo que se acentúa también el desamparo social de sus habitantes. El hablante sabe que es ajeno a ese mundo pero quiere pertenecer a él interpretarlo, y además actúa en función del poder que instituye la escritura. El poema es la posibilidad de trasponer la experiencia ontológica, pero construye una imagen que, producto de los recuerdos y los afectos, resulta parcial y muchas veces esquemática. La pobreza, la soledad, la naturaleza inconmensurable se desplazan en el poemario junto a un humor ingenuo y muchas veces triste.

El libro está dedicado “a Jujuy de las alturas” construyendo una micro-región no sólo en un espacio sino en un tiempo, el pasado de ese maestro

que mira a través de su experiencia. La altura tiene que ver entonces con la región montañosa a la que se refiere y también con la carga metafórica que tiene ‘lo alto’ en la cultura, relacionado con lo sublime, lo espiritual. La edición, a cargo de la Municipalidad de Jujuy, cuenta además con ilustraciones que –a través de imágenes estilizadas– se corresponden con las estrategias de fundación de un mundo idílico. Se complementa este diseño con las formas populares que se utilizan en el poemario, la copla, el romance octosilábico, la adivinanza.

Distinto es el resultado de Jorge Albarracín con *Aquí se murió el olvido* (1976). Este conjunto de 22 poemas, editado por la Universidad de Jujuy, prometía a partir del título una indagación sobre el olvido o la ausencia como ejes semánticos del texto, sin embargo la obra se dispersa en poemas monótonos, llenos de buenos sentimientos pero con poco trabajo sobre el lenguaje. Un exceso en la adjetivación hace sucumbir el proyecto creativo en reiteraciones, descripciones abrumadoras que son tan semejantes unas de otras que impiden ver el perfil específico de cada poema. En “Filosofando” las preguntas asombradas de un niño ante el mundo se pierden en el uso de formas lingüísticas regionales exacerbadas por un hablante que no se siente parte del mundo que poetiza, sino que lo ve desde fuera, con una fuerte dosis de exotismo y distanciamiento. Los epígrafes tomados de poemarios de Néstor Groppa –*Indio de carga* y *En el tiempo labrador*– no aportan a la obra, ya que no se produce una dinámica dialógica productiva. Tampoco resulta significativo el uso del verso libre y el diseño visual de los poemas, ya que son cortes arbitrarios sobre una materia verbal llena de estereotipos y frases hechas. Predominan las metáforas de uso, previsibles, negando la posibilidad de repensar el mundo convocado y en ese silenciamiento se pone en evidencia la época a la que pertenece, tiempo de silencios, censuras, imposibilidad de decir algo nuevo, condena del hablante a la repetición de lo mismo. Si tenemos en cuenta que la obra está editada por una institución de prestigio, el silencio se hace más evidente.

En esta perspectiva llama la atención la obra de Omar Estrella que, siendo boliviano de origen, construye una imagen de Argentina plena de afecto e identificación. Pero va más allá a la patria latinoamericana. En 1980 publica *Vientos contrarios (Poemas civiles)* un conjunto de poemas escritos entre 1974 y 1979, deudores de una retórica neoclásica en el ritmo

y la forma, pero anclado semánticamente en el tiempo de la escritura.

El lugar del sujeto de la enunciación está constituido históricamente en las constantes referencias a los acontecimientos de la experiencia personal y social del autor y complementariamente en la afirmación de una posición política. Las cuatro partes que componen el libro –Vientos contrarios, Tres héroes civiles contemporáneos, Otros poemas y Ana María Ávila Borges, mártir final de los “vientos contrarios”- se articulan en torno a una visión dialéctica de los conflictos políticos y sociales y los efectos que tienen en la vida cotidiana.

El título del libro es una metáfora que rige la interpretación del poemario, los ‘vientos contrarios’ son las fuerzas ideológicas en pugna:

Oh patria mía, el inconstante tiempo.
es como el mar con encontrados vientos
que azotan una vez tu proa, otras tu popa

(“Hoy me hablaron de amor” Estrella 1980:31)

Vientos huracanados, soplo, aliento, son las fuerzas que mueven la “barca encallada”, metáfora de la Patria inmovilizada por el terror, y el hablante se pregunta “¿Qué monstruos infernales paralizan tu avance / que no se escuchan más tus motores en marcha?”. Fuerzas que empujan y fuerzas que anclan aparecen constantemente:

Por salvar a sus Cristos
de los humores negros de otro Herodes
la vida empuja por senderos
de éxodo, desamparo y agonía
a sus mejores hijos.

(..)

sentenciados a muerte
por la siniestra banda
de un Herodes moderno
partimos al exilio.

(“Los senderos sombríos” Estrella 1980:12-13)

La segunda parte del poemario está compuesta por tres elegías dedicadas a Salvador Allende, Pablo Neruda y Leónidas Barletta respectivamente, son poemas de tono grandilocuente, con recurrencia al apóstrofe, las exclamaciones y la interrogación retórica para resaltar el carácter heroico de estos

personajes preocupados –cada uno de distinto modo- por las desigualdades sociales, la injusticia y la situación de los pobres de América:

Aunque ciega los ojos de la América
la neblina del llanto por tu muerte
hoy lloramos tu vida, no tu muerte
porque hombres como tú ino mueren nunca!

¿Qué le diremos al niño desnutrido?
¿Qué a la mujer del pueblo, de tu pueblo?
¿Y al obrero del campo y de las fábricas,
y al estudiante, di, qué le diremos?
(...)

Pero tu ausencia terrenal no impide
la marcha inexorable hacia la meta
de tu pueblo y del nuestro, hermano Allende,
porque bulle tu sangre en nuestra sangre

(“Elegía a través del Ande (para cantar llorando)” Estrella 1980:23)

Vientos contrarios, se presenta así como una obra escrita en el fragor de la lucha, con el enorme efecto expresivo de los acontecimientos –la persecución política, la censura, la represión, el exilio, tamizados por un hablante que administra el discurso privilegiando la expresión del compromiso –en el sentido sartreano- con los profundos conflictos americanos.

Podríamos también incluir aquí las posiciones que diseña la poesía de Sara San Martín, cuando se refiere a América y Argentina:

Porque América ya no está únicamente aquí,
donde limita un continente con su nombre,
sino que está por toda la tierra confundida.
allende el mar... por todo occidente, por todo oriente,
está América.

(San Martín 1982: s/p)

Es la imagen de América como promesa de futuro para el mundo, la fuerza de los ciudadanos libres, capaces de diseñar su horizonte de expectativas y trabajar generosamente para conseguirlo. La gesta sanmartiniana, la diversidad de las regiones del país, los discursos de la argentinidad, son conminados a hacerse presentes para discutir la actualidad

del hombre argentino y del mundo. La voz poética oscila entre la admonición y la imprecación y se ofrece a sí misma para liderar los nuevos tiempos, en la búsqueda de una región o un país inclusivo, que ofrezcan lugares para todos.

1.4. El espacio plural

Josefina Delgado y Luis Gregorich (1968:1300) afirman que – a pesar de la falta de perspectiva histórica- es posible distinguir en la poesía que se publica en la década del 60, la presencia de ciertos rasgos comunes, por un lado una línea de poesía coloquial, sobria y despojada con rasgos formales que remiten a Eluard, Pavese, Prévert, y por otro la presencia de una poesía con elementos populares que provienen de la música popular como el tango y la música beat. Si consideramos esta primera distinción para interpretar el conjunto de textos antes presentado podríamos decir que con el primer grupo –no en cuanto al coloquialismo- se identificaría la poesía escrita por Adet, Regen, Carreras, Fornaciari, Sofía Tanco, A. Chávez, y es interesante observar que en este grupo los escritores –salvo Carreras- compartieron un espacio común, Tucumán, al menos durante cierto tiempo. También podría adscribirse aquí la poesía de Sylvester y Calvetti –que escribieron durante varios años en Buenos Aires, y la de Groppa que escribió en Jujuy. La poesía con elementos populares aparece en la obra de Aparicio –el tango-, Castilla, Galán, Calvetti –la copla, la glosa-. Sin embargo se trataría de una distinción muy limitada en cuanto orienta a situar los poemas con una perspectiva genética, es decir que trata de explicar el conjunto en relación con los procesos que se articulan en su gestación. Se puede dar otro giro atendiendo al modo cómo los poemas de esos autores se insertan en ese sistema, y desde ese punto de vista si bien se registra la influencia tanto de la poesía latinoamericana como la francesa, está tamizada por lo que se concibe como fidelidad al lugar propio y es esta tensión la que sitúa las particularidades discursivas.

Se trata de los modos de entramar la palabra del mundo con la que el lugar “al oído me dicta” como dice Walter Adet. Las modalidades son varias y se modifican aún en el conjunto de un mismo libro de poemas, podríamos

distinguir desde la alusión, como en el caso de los textos de Adet o Fidalgo; la elusión en Sofía Tanco, Dora Fornaciari, Eugenia Virila; la fruición en Castilla, Galán, Murguiondo, Acosta, Burgos, Aparicio, Busignani; la ironía en Aparicio, Regen, Iramain, Ale⁵⁸. Es decir el sujeto pertenece a un mundo en el que se tensan ambas fuerzas, además de otras como las políticas y sociales, es por eso que en cada momento elige cierto modo de resolución del conflicto, esto se puede ver en la obra de Groppa y Calvetti que oscilan entre las cuatro modalidades mencionadas.

La trama con la poesía popular sí resulta más visible en el corpus que aquí tratamos, donde se registran constantes referencias al folklore y en menor medida al tango, mientras que las remisiones a la música beat se manifiestan en el final del período estudiado. En un próximo capítulo nos detendremos en *Azulogía* de Ricardo Martín Crosa donde se perciben contactos con la música afroamericana y la música indígena. Por otro lado cabe aclarar que el carácter institucional que tiene el folklore⁵⁹ en esta época limita las formulaciones de una relación con la literatura que sea realmente productiva y, en muchos casos –como en la obra de Jorge Albaracín o Joaquín Burgos- hace naufragar las buenas intenciones.

Mención aparte merece el sinuoso camino de las vanguardias. Para Delgado y Gregorich “los representantes de las vanguardias ‘tradicionales’ dejan de interesar y se prefiere la heterodoxia y la sencillez expresiva” (1968:1303), Neruda y Vallejo ya no tienen la adhesión de otrora y los poetas buscan estructuras simples, móviles que le permitan decir un mundo en constante cambio. Por cierto que no hay que olvidar que la pervivencia del surrealismo llega a través de diversas mediaciones hasta la época que nos ocupa y, si bien en el corpus analizado no encontramos acentuado el humor, la exacerbación de las ensoñaciones o los juegos de la escritura automática, sí aparece la idea de que la poesía es un camino a la libertad y el lirismo “el desarrollo de una protesta”⁶⁰. La poesía de Groppa, por ejemplo, pone en escena la idea del lenguaje poético como una forma de revelación de un aspecto nuevo del mundo y rechaza la resignación propiciando la acción que enriquece, como lo hace también la obra de Álvarez Sosa o la de

58. Cfr Monteleone Jorge (2001) “La pregunta por el objeto” en Vázquez y Pastormelo –comp- *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: EUDEBA.

59. Una deriva interesante es la producción de música popular por parte de los mismos poetas, las zambas de Castilla y Jaime Dávalos o las coplas de José Ríos.

60. Expresión de Eluard, citada por Aguirre (1983:167).

Leonardo Iramain⁶¹. En este sentido es interesante la distinción realizada por Andrés Fidalgo respecto a la poesía de Jujuy:

“Volviendo a nuestros autores, podríamos considerar dos grandes áreas:

-Una, constituida por los repetitivos, los que insisten en modalidades ya configuradas, a las que ni siquiera intentan modificar. Sector compuesto por autores apegados a la tradición literaria y a variantes de un folklore no vivido sino parcialmente o de modo ocasional. Incide de manera negativa en este grupo cierto localismo de rasgos indianistas, de repliegue por rechazo a lo venido de afuera, sin selección crítica previa que tampoco aspira a fundamentaciones teóricas. Deliberadas y superficiales apelaciones al color local, las invocaciones altisonantes a lo telúrico, la insistencia en voces o giros lugareños, la descripción de ritos, costumbres, leyendas o historias que a menudo terminan por ser lo central, aunque cada vez involucren a menos pobladores. (...) Sigue siendo Domingo Zerpa, cuyo primer libro (*Puya-puyas*, 1931) consideramos no superado por autores jujeños en esa modalidad. (...)

-La segunda gran área la constituyen aquellos autores informados en cuanto a producción poética, no sólo nacional o regional. Receptiva para modalidades diversas, para lo heterogéneo. La relación afectiva con el medio geográfico y humano existe por supuesto también en estos poetas; pero se manifiesta en forma soterrada, bien traspuesta. (...) En este grupo, la grandilocuencia es sustituida por un lenguaje conciso, más próximo al habla corriente, aunque preservando sutiles matices verbales; cosa no impropia en una región donde sobreviven arcaísmos del más puro español, a los que se suman ahora voces extranjeras y neologismos de todo el país llegados al momento de nacer. Punto inicial de esta modalidad fue Martín Raúl Galán, (...) los integrantes de Tarja después, a través de editoriales, comentarios, notas y poemas, en la revista o fuera de ella. (...) y de la Revista Piedra

61. La considerable significación del surrealismo puede fundarse en “haber dado expresión positiva al sentimiento de angustia y desesperación que lleva en sí el hombre contemporáneo (...) es un verdadero llamado de atención contra una civilización opresiva y un impulso de indudable raíz ética hacia la sinceridad y la autenticidad en las relaciones entre los seres humanos *libres*” (...) [y] mostrar que la poesía es *una manera de vivir* antes que el ejercicio distante de una profesión literaria” (Aguirre 1983:171).

(...) A fines de los años '70 aparece con textos, dibujos y diagramación muy extraños para el medio y la época *Historieta* y poco después *Espejo astillado* (Ernesto Aguirre- Saúl Solano- Javier Soto). Estos no configuran una generación ni un movimiento; pero participaron (y participan) en publicaciones comunes, se interesan recíprocamente por sus obras, intercambian opiniones sobre ética, estética, historia, política, etc. Rasgos comunes a casi todos ellos son la brevedad y concentración de sus textos, la ausencia o escasez de anécdotas; con alguna excepción elogiada, en tanto aparece como experimento ligado a cruces de géneros entre narrativa y poesía, o bien al coloquialismo o a la antipoesía⁶².

Daniel Freidembreg (1999) analiza las herencias y cortes que se producen en la poesía argentina desde los sesenta y describe un haz de tendencias convergentes: **1.** una actitud realista en el sentido de una apertura hacia el contexto, toma de conciencia del momento histórico del país y debate acerca de los procesos escriturales que pueden hacerse cargo de esta demanda; **2.** la neovanguardia, que recupera algunos fundamentos del surrealismo e invencionismo y tiene en la ciudad el fundamento de su imaginario poético; **3.** la fusión entre la poesía culta y la popular; **4.** una poesía existencial –al decir de César Fernández Moreno- que acentúa una visión crítica de la realidad y cuyo núcleo fue la revista *Contorno*; **5.** una poesía sustantiva –según Francisco Urondo; **6.** la veta coloquialista⁶³ que acentúa la renuencia a la ‘poeticidad’ y que marca diferencia con la densidad propiciada por la vanguardia en la construcción de la imagen.

Si nos atenemos a este abanico de perspectivas es posible reconocer la coexistencia de estas líneas también en el noroeste argentino. La actitud realista se reconoce en las descripciones del medio rural y las situaciones de explotación, el cañaveral, los ingenios azucareros, los pastores de la puna, y también en la presencia de los barrios suburbanos, los vendedores ambulantes, los canillitas, las prostitutas, sin embargo son pocos los escritores –como Groppa o Calvetti- que re-sitúan desde el lenguaje estas problemáticas.

62. Fidalgo Andrés: “La poesía en Jujuy” en <http://hojasdejujuy.iespana.es/fidalgo6.htm>

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

Fuerte presencia tiene la poesía existencial con importantes cultores: Regen, Adet, Carreras, González, I. Aráoz. Aparece en la obra de estos autores, el ser humano con los interrogantes claves acerca del sentido de la vida y del mundo, el *dasein* de Heidegger (Ferrater Mora, 1970:135) y la lucha denodada con la palabra para decir (se) en medio de las contradicciones del mundo. Aún cuando en muchos de estos textos la historia parezca eludida, sin embargo está ahí. Podríamos preguntarnos ¿qué es lo que no quiere mirar el hablante del poema de Carreras que se pone los ojos en los bolsillos? ¿qué ocurre en el mundo que se saca los ojos para no verlo? ¿o con el mundo que se diluye en las sombras en los poemas de Regen? La anulación de lo visible que supone la ceguera no implica desconocerlo, sino que paradójicamente es una manera de registrarlo.

Para el existencialismo existir es estar en el mundo, es decir atender a las relaciones que las cosas establecen entre sí, lo que implica salir de la propia conciencia. La palabra poética –en este sentido- abre interrogantes que la mueven en dos direcciones: la libertad y la angustia. La libertad le permite hacerse a sí mismo, pero a la vez le aporta la angustia de la elección que lo sitúa en la perfecta dimensión de su existencia. Se trata así de una poesía que trabaja intensamente la palabra y al mismo tiempo se hace cargo de la fragilidad del tiempo y del reconocimiento del instante.

Freidemberg reconoce como una tendencia el “coloquialismo de los 60”, haciendo referencia a un conjunto de estrategias que

“tienden a prescindir de palabras que connoten prestigio literario y prefiere las que provienen del habla cotidiana –de la clase media con pocas excepciones-, de la cual suele tomar también frases hechas, modos de entonar, sobreentendidos, y otras convenciones de comunicación”(Freidemberg 1999:189).

En este sentido la poesía del NOA –quizás por huir del uso de las formas regionales de la época anterior- no ha desarrollado marcados rasgos coloquiales, salvo en la obra de escritores que se han ocupado de los temas urbanos, Aparicio, Groppa, Iramain donde sí hay un interés por dar al poema el ritmo y el tono de la conversación.

Esta actitud es correlativa de la consideración del poeta como un trabajador de la palabra, ya no un vate –como los identificaba Castilla- sino un

habitante más de esta sociedad a la cual aporta de la manera que puede. La palabra no sólo es comunicación o expresión sino también posibilidad de cambio y desde ahí se propicia la fraternidad con ‘el pueblo’, ‘la gente’, el ‘ciudadano común’.

Por otro lado Noemí Ulla (1993) en su análisis de la producción literaria argentina entre 1976 y 1986 reconoce tres modalidades escriturarias tanto en los narradores como en los poetas rioplatenses, se trata de la invención, la parodia y el testimonio. Invenciones, “textos literarios donde la mimesis tiene escaso o ningún lugar”; testimonio, textos que evocan “una particular relación con la realidad (...) la irrepetible existencia de lo singular”; parodia, “discurso indirecto que incluyen la palabra ajena dentro del discurso propio” (Ulla 1993:189). Cuando en los párrafos anteriores nos referíamos a los poemas de sesgo existencialista nombrábamos la obra de un grupo de autores que constituyeron su poética en torno a la brevedad, la imagen del yo abatido o destruido, las metáforas del cuerpo, la estética del dolor; particularmente creo que constituyen un movimiento significativo y original en la escena poética del momento. Si bien se ha remitido esta poética a Vallejo y Rilke, estimo que no hay influencias o pertenencias significativas que los incluyan en otros movimientos, esta sería una línea de “invenciones” al decir de Ulla. El testimonio aparece en lo que antes habíamos reconocido como ‘poesía realista’, mientras que la parodia es un procedimiento que se distingue en el final del período que nos ocupa, asociado al discurso político y al discurso turístico que han transformado el noroeste argentino en una serie de tópicos “el lugar de la tradición”, “la pródiga naturaleza” muchas veces funcional al discurso hegemónico y al afianzamiento de lugares de control social. Cuando el discurso político se apropia de los lugares de enunciación de la tradición de la cultura local, inmediatamente los invierte y los capitaliza -como la dictadura que se apropió de los signos de la Nación- la poesía busca entonces el procedimiento inverso al parodiar lo instituido para mostrar las estrategias del poder. La poesía que escriben Groppa, Fidalgo e Iramain suele utilizar este procedimiento interdiscursivo para repensar los propios lugares de enunciación.

Por su parte Leo Pollman (1993) estudia las posiciones de la poesía argentina del postcuarenta, y observa que las restricciones políticas abrieron otra libertad en la palabra, como es el caso del grupo nucleado alrededor de la Revista *Poesía Buenos Aires*, que manifestaban su confianza en las

posibilidades de la palabra poética, del mismo modo que los integrantes de *La Carpa*, que quisieron “aprovechar la libertad de la palabra poéticamente comprometida” (Pollman 1993:264). Posteriormente verifica una ‘generación lírica del ‘60’⁶⁴ que se da en un clima de “realismo intransigente” con un rechazo de los juegos lingüísticos y que expresa a la vez cierto “optimismo revolucionario”.

El lenguaje no es un medio de introspección romántica, es básicamente un instrumento de denuncia de lo socialmente escandalosos y políticamente inaceptable; es también el lugar de una experiencia interior de lucha contra la palabra ingenuamente referencial” (Polleman 1993:264).

Es decir que en esta generación se perciben los límites de la palabra y se procura llevarla más allá para expresar el desconcierto y dar forma a lo irracional e incomprensible, de ahí las fragmentaciones, las elipsis –que se manifiestan como cortes abruptos, como silencios, como reorientaciones del texto- las apariciones sorpresivas de expresiones extrañas en el sintagma, que suenan como incoherencias o como balbuceos. Es el tiempo en que ‘no pueden decirse cosas’ si por ello se entiende procurar hablar de totalidades, con expresiones que sostengan un orden –de lectura, de pensamiento- y ocurre entonces que se habla de la imposibilidad de hablar. En el Noroeste argentino Polleman reconoce similar construcción en poemas de Sylvester y Hugo Ovalle, a los que podríamos agregar Iramain, Salvador Ale, Martín-Crosa, Ernesto Aguirre, Ariadna Chávez.

Al respecto recordemos aquí las afirmaciones de Leila Gómez en relación con el modo de constitución de la poesía de Salta y las posiciones que los autores toman en el campo intelectual:

Si bien el folklore provincial fue en un primer momento el que abrió las compuertas de la producción y el consumo literario por parte de sectores sociales que hasta el momento no habían detentado tales bienes simbólicos, la poesía de la nueva generación prefirió la descripción y los temas de modos más urbanos de existencia. En este contexto, la experiencia citadina significó

64. “Los años ‘60 –denominación que no corresponde exactamente porque la época en cuestión empieza antes y termina unos años más tarde- no fueron los de máxima opresión” (Polleman 1993:268)

“universalidad”, en contra del paisajismo o el folklore regional en donde el imaginario nacional reconocía habitualmente al escritor de provincia. Me parece importante asociar esta búsqueda de la “no localización regional” con la impronta del pensamiento moderno evidente en los poetas del 60. Estos poetas asumieron su modernidad periférica en la modalidad de la lucha -no victoriosa- por la autonomía del campo artístico o literario, es decir su liberación de cualquier subyugación a reglas exteriores a la poesía, como las de la religión, la economía, la política, y en el caso del escritor de provincia, del nativismo o la patria folklórica. Poesía universal se entiende aquí como aquella capaz de producir y generar una “experiencia estética” en hombres y mujeres de cualquier nacionalidad o cultura, claro está, dotados de las herramientas necesarias para percibir dicha experiencia. Los poetas salteños de la experiencia estética universal se articulan a una tradición poética que se puede rastrear al menos hasta la filosofía alemana de Kant y Schiller y la divulgación o popularización que hizo de ella el liberalismo francés a través de pensadores románticos como Víctor Hugo o Cousin. Se trata de una ideología del arte por el arte o de la poesía que espera su propia retribución en la práctica misma, legitimando así las bases de la autonomía del campo literario en la Modernidad cultural. Contradictoriamente se trata de la misma modernidad que, como he analizado en la sección anterior, caracterizaba en gran medida la producción editorial de las provincias en la época y la articulación dependiente del poeta con el mercado (Rodríguez et al 2007).

Polleman considera que en los '60 -'70 hubo además una dosis de concretismo e inventarismo, afirmación que se contradice con la posición de Freidemberg para quien el concretismo no tuvo manifestación en nuestro país en esa época. En el caso de nuestro corpus no hemos encontrado manifestaciones de poesía concreta -salvo algún ejercicio aislado-, pero cabe aclarar que algunos autores -como Néstor Groppa- sí han transitado por esas posibilidades, pero en obras publicadas en años posteriores.

El tercer período que reconoce Polleman es el de “los años del Proceso”, afirma que en ese momento domina la impresión de estar moviéndose en el círculo vicioso de la inutilidad, y caracteriza a la poesía como “de doble registro, un modo de vivir y expresar el momento que correspondía

a la necesidad de existir en dos planos: seguir viviendo y gozando de las pequeñeces de la vida y también sentirse inútil con la muerte en el alma” (Polleman 1993:268) pero también examina otra posición -que es la que construye Juan Gelman en el exilio- con una poética de la ruptura llevada hasta sus límites, tanto en lo semántico, como en lo sintáctico y lo métrico. Según este crítico a partir del 80 comienza una nueva transformación donde la poesía vuelve sobre sí misma, recupera la reflexión del hablante -no desde una metafísica- sino para preguntarse acerca de los acontecimientos desde distinto lugares y con variados enfoques, es lo que puede verse en la propuesta de *Espejo astillado* (1980).

La reconstrucción del diálogo que hemos procurado llevar adelante en este capítulo, tuvo por objeto hacer visibles las distintas posiciones que fuimos registrando, como asimismo los modos de constitución del yo y el otro en la producción poética que estudiamos. La red de réplicas que funciona entre los enunciados atañe no sólo a los textos poéticos, sino también a los críticos que son prolongaciones o discusiones con aquellos. La preocupación, pero a la vez la dificultad de sistematizar la producción poética de esta época surge -además de los límites de la crítica- por la propia resistencia del objeto que, en una etapa de dispersión y en una diáspora cultural, pierde su sitio y deambula buscando una ubicación entre el silencio y la palabra.

Decíamos en el Prefacio que pretendíamos desde un plano general -con técnica de zoom- pasar luego a focalizar ciertos planos-detalle que permitan dar cuenta de los procedimientos de construcción de sentido, es por ello que los próximos capítulos estarán dedicados a los tres poemarios ya anunciados.

2. Poesía del NOA (Salta, Jujuy, Tucumán) 1960 -1980

Poemarios relevados

ERNESTINA ACOSTA

1967 – *Pequeña antología.*

WALTER ADET

1962 – *En el sendero gris.*

1971- *El aire que anochece.*

1981 - *Memorial de Jonás.*

ANIBAL AGUIRRE

1981- *Raquel Camba.* 2º Premio Provincial de Poesía 1978.

JUAN AHUERMA SALAZAR

1974 – *Territorio libre*

HUGO ALARCÓN- MARTIN ADOLFO BORELLI- ANTONIO VILARIÑO

1966 – *Poemas*

JORGE ALBARRACÍN

1976 – *Aquí se murió el olvido.*

ROBERTO ALBEZA

1960 – *Romance de dos ramales*

MANUEL ALDONATE

1963 – *Clima de la miel*

1967 – *Verde carozo del verano*

PEDRO SALVADOR ALE

1973 – *Conclusión*

1978 – *Arado de carne y hueso.*

1979 – *Retorno a la ternura.*

1979 – *Violita.*

1980 – *El hombre habitado.*

CÉSAR ANTONIO ALURRALDE

1978 – *Nubes al garete*

RODOLFO ALVAREZ

1974 – *Jujuy en piedra y nube.*

ARTURO ALVAREZ SOSA

1961- *Los frutos del tiempo.*

1963- *Nacimiento del día.*

1974 - *Estado natural*

1979 – *Cuerpo del mundo*

LUIS ANDOLFI

1969 – *El pan que se ha caído*

1972 – *Oda al ocio*

CARLOS HUGO APARICIO

1965 – *Pedro Orillas*

1968 – *El grillo ciudadano*

1980 - *Andamios*

ELVA ROSA ARREDONDO

1977 – *Meditación azul*

CARLOS HUGO APARICIO

1965 – *Pedro Orillas*

1968 – *El grillo ciudadano.*

1980 – *Andamios.*

RODOLFO APARICIO

1974 – *Es tiempo de caminar la vida.*

INÉS ARÁOZ

1971 – *La ecuación y la gracia.*

RAUL ARÁOZ ANZOÁTEGUI

1963 – *Rodeados vamos de rocío.*

1967 - *Poemas hasta aquí.*

1974 - *Pasar la vida.* 2º Edición, 1983.

AGUSTÍN BAS LUNA

1975 – *Despoemando.*

MARTÍN ADOLFO BORELLI

1963 – *Tiempo y silencio*

JOSÉ JUAN BOTELLI

1963 – *Poemas*

CAROLA BRIONES

1961 – *Agua de esteros*

1965 – *Con ojos de silencio..*

LILA BRU

1965 – *Tiempo de la alegría*

JOAQUÍN BURGOS

1975 – *Voces indias.*

MARIO BUSIGNANI

1960 – *Imágenes para un río.*

1965- *Cifras de la apariencia*

1980 – *Cantos para Jujuy*

JORGE CALVETTI

1965 – *Imágenes y conversaciones..*

1976 – *Solo de muerte.*

DIONISIO CAMPOS

1966 – *Luz enamorada*

LEOPOLDO CASTILLA

1969 – *El espejo de fuego*

1971 – *La lámpara en la lluvia*

1974 – *Generación terrestre*

MANUEL J. CASTILLA

1963 – *Bajo las lentas nubes*

1966 – *Posesión entre pájaros*

1967 – *Andenes al ocaso*

1970 – *El verde vuelve*

1972 – *Cantos del gozante*

1977 – *Triste de la lluvia*

Plaquetas: *Amantes bajo la lluvia* (1963) *Tres veranos* (1970) *Cuatro carnavales* (1979)

MIGUEL ÁNGEL CARRERAS

1966 – *Al alba de unos versos*

1971 – *Esta inútil memoria*

1975 – *Regreso en los días*

ARIADNA CHÁVES

1961- *El arco*

1961- *Las otras tierras*

1977- *Intemperie*

ADOLFO COLOMBRES

1968 – *Lugar del viento* (Publicado en forma conjunta con *Los violines del viento* de Leonardo Iramain con el título de *2 x viento*)

JOUBIN COLOMBRES

1963 – *Canto a Tucumán*

1965 – *Oda heroica a la fundación de Tucumán*

CARLOS COSSIO

1964 – *Agua herrada*

CÉSAR CORTE CARRILLO

1961 – *Jujuy en la memoria*

JAIME DÁVALOS

Coplas y canciones

1966 – *El nombrador.*

1967 – *El poncho*

1970 – *Solalto*

MARÍA INÉS DÁVALOS

1981 *El caballo y la piedra*. Premio Provincial de poesía en Salta 1978.

JOSÉ IGNACIO DEL CORRO ROJAS

1960 – *Aedo*

1962 – *Silfo*

1965 – *Rebelión a la miseria*

ORLANDO DEL VALLE

1977 – *26 Poemas.*

JORGE DÍAZ BAVIO

1969 – *El insomnio y las vísperas*

1977 – *Palabra por palabra*

ALBERTO DIEZ GÓMEZ

1974 – *Biberones rotos*

CARLOS DI LEANDRO

1976 – *Ámbito*

EUGENIA ELBEIN

1966 – *Del amor y la esperanza*

1969 – *Ocho poemas testimoniales*

CARLOS DUGUECH

1969 – *Como un trueno dormido*

LUIS ANTONIO ESCRIBAS

1977- *Los pasos del silencio*

PEDRO NACIP ESTOFÁN

1963- *A lo largo del camino*

OMAR ESTRELLA

1960 – *Zodiaco del hombre*

1961 – *Altiplano eterno*

1961 – *Brújula* (1º edición en Bolivia en 1928)

1966- *Arquitectura del ensueño*

JOSÉ FERNÁNDEZ MOLINA

1964 – *Doña Nieves*

HUGO FOGUET

1976 *Lectura*

JOSÉ GALLARDO

1972 – *Las tardes pensativas*

TERESA LEONARDI

Todo el amor (Plaqueta)

HOLVER MARTÍNEZ BORELLI

1968 – *Víspera del mar*

FORTUNATO FARFÁN

1978 – *Palabra mística.*

1979 – *Arenas de Huayra.*

RUTH FERNÁNDEZ

1967 – *El credo y la sangre*

CARLOS FERRARO

1980 – *Azuledades.*

ANDRÉS FIDALGO

1966 – *Toda la voz.*

DORA FORNACIARI

1963 – *Con uno, ese demonio.* (2º edición ampliada en 1968)

MARTÍN RAÚL GALÁN

1960- *Ahora o nunca..*

ALMA GARCÍA

1965 – *En la luz y el pájaro*

JUAN GONZÁLEZ

1962 – *Los días y la tierra*

1969 – *Mandatos y revelaciones*

NÉSTOR GROPPA

1960 – *Los herederos.*

1966 – *En el tiempo labrador.*

1973 – *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces.*

1974 – *Todo lo demás es cielo.*

1976 – *El viento en la casa.*

ARGELIA GUZMÁN TRETTEL

1975 – *Desgranando versos.*

JUAN JOSÉ HERNÁNDEZ

1966 – *Otro verano*

LEONARDO IRAMAIN

1963 – *Poemas del amor adolescente*

1965 – *El reloj sin olvido*

1968 – *Los violines del viento* (publicado en forma conjunta con *Lugar del viento* de A. Colombres bajo el título de *2 x viento*)

1969 – *En la profunda hipérbole*

JARA DE DÍAZ NELLY

1964- *La fiesta del tomate*

RAFAEL JIJENA SÁNCHEZ

1966 – *Del canto y la flor*

MARÍA ELVIRA JUÁREZ

1968 – *Oda siglo veinte*

1970 – *Para que cale hondo*

DAVID LAGMANOVICH

1961 – *Circunstancias*

1962 – *Ocasiones*

1966 – *Contingencias*

ÁNGEL LEIVA

1967 – *Del amor y la tierra*

1970 – *Los cuerpos gloriosos*

TIBURCIO LÓPEZ GUZMÁN

1962 - *Meditación a solas.*

1965 - *Mis días y mis nombres*

1965 – *La ráfaga*

CARLOS MALLAGRAY

1978 – *A las cosas del mundo.*

RICARDO MARCANTONIO

1968 – *Tiempo de vendimia*

ADOLFO MANZANO

1967 – *Sí, quiero*

HÉCTOR IVO MARROCHI

1963 – *Pequeños Poemas*

RICARDO MARTÍN-CROSA

1981 – *Azulogía*

CARLOS MICHELSEN ARÁOZ

1964 – *La sed y el universo*

JOAQUÍN MORILLO

1972 – *Un poco de amor*

1975 – *Papeladas*

DELIA MURGUIONDO

1975 – *Ventana en la montaña.*

GUILLERMO ORCE REMIS

1960 – *En la luz perdida..*

1965 – *A la pequeña luz del breve día*

ANGELITA OUTON

1967- *Oro bajo.*

MARÍA LAURA OYUELA DE PEMBERTON

1962 – *Cantos para Jujuy.*

SERAFÍN PAZZI

1966 – *Basílica pitagórica y el jardín de las Hespérides*

1970 – *Elegías tucumanas y canciones*

FRAY OLIVERIO PELLICELLI

1980 – *Cardones en flor*

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ

1966 – *Poemas*

1972 – *Coplas del arenal*

Plaqueta: *Cartas a mi casa* (1963)

SIXTO PONDAL RÍOS

1970 – *Obra poética*. Publicación de la Fundación Odol, incluye los tres libros del autor, más “últimos sonetos” escritos poco antes de su muerte en 1968.

TERESA QUEVEDO

1972 – *Tiempo de nubes*.

1976 – *Un jarro de flores grises*.

OSCAR QUIROGA

1964 – *Poemas de sal y tierra*

JULIO CÉSAR RANEA

1965 - *El poema de la voz*

1967 – *Palabras para mi silencio*

JACOBO REGEN

1964 – *Canción del ángel*

1971 – *Canción del ángel y otros poemas*.

1971 – *Umbroso mundo*

JOSÉ RÍOS

1961 – *Unos cuantos versos*

1970 – *Coplas de carnaval*

1973 – *Los días ausentes*

1977 – *Poemas silenciosos*

1979 – *Cafayate y otros temas*

SERGIO RODRÍGUEZ

1978 – *Semblanzas y versos para Silvia*

EMILIO RUBIO

1965 – *Tangopoema*

LUCÍA RUEDA

1974 – *Ecos de guerra*.

JUAN CARLOS RUIZ

1977 – *La piedra del primer ángel*

RICARDO “SERENATA” SAAVEDRA

1976 – *Coplas*

SARA SAN MARTÍN

1964 – *Yo soy América.*

SARAVIA DE ARIAS Clara

1976- *¡Más amor...!*

MANUEL SERRANO PÉREZ

1966 – *La mordedura de las cañas*

1969 – *Primera transparencia*

NÉSTOR RODOLFO SILVA

1963 – *Ciudad hacia la noche.*

1967 – *Virginia*

1968 – *Vuelta de página*

NORBERTO SILVETTI PAZ

1969 – *Ensayos elegíacos*

SAÚL SOLANO – ERNESTO AGUIRRE – JAVIER SOTO

1980 – *Espejo astillado.*

SANTIAGO SYLVESTER

1963 – *En estos días*

1966 – *El aire y su camino*

1971 – *Esa frágil corona*

1974 – *Palabra intencional*

1977 – *La realidad provisoria*

SOLÁ DE SOLÁ Emma

1961- *Esa eterna inquietud*

BLANCA SPADONI

1980 – *Las huellas infinitas*.

CARMEN HEBE TANCO

1973 – *Azul Rojo*. Tucumán: Tarco.

1974 – *Tiempo de palabras*. Tucumán: Tarco.

1976 – *Jujuy a mediodía*. Jujuy: CHT.

1977 – *Cuaderno número cuatro*.

SOFÍA ELISA TANCO

1975 – *Poemas de sal y sangre*.

BENJAMÍN TORO

1972 – *Excedido cielo*

ANTONIO TORRES

1960 – *Poesías. Máximas y mínimas*

1963 – *Razón de soledad*

1970 - *Íntimas*

MARCOS VICTORIA

1963 – *Romancero secreto*

1965 - *Poemas olvidados*

1966 – *Música de cámara. El libro de los homenajes*

1966 – *Cuatro Odas para una fiesta*

1968 – *Música de cámara. El libro de los espejos*

1970 – *Sonetos antárticos*

ANTONIO VILARIÑO

1961- *Los adanes negros*

1966 – *Poemas*

1969 – *Baladas para el Adán astral*

MARIA EUGENIA VIRLA

1978 – *Con silencio, grito*.

MIGUEL WARNES

1966 – *Los dioses gentiles*

YARAD JUANA

1979- *Valle de la tristeza*

ÁNGEL ZAPATA

1968 – *Sésamo abrite*

3. Inflexiones y reflexiones

3.1 La poesía de Ariadna Chávez

3.1.1 De lo social y lo poético

La inserción de lo social en el texto literario toma diversas formas, las imágenes, las metáforas, el ritmo, la versificación son espacios siempre en tensión que manifiestan la emergencia de lo social en lo contradictorio, lo ambivalente. El lenguaje del poema, elíptico y fragmentario, se espesa en los discursos sociales, que toman el mismo carácter de dispersión y ruptura.

Ariadna Chávez⁶⁵ es una escritora tucumana que ha desarrollado una importante obra poética, en el marco de una circunstancia donde la poesía pública, la que se publica y se difunde, está dominada por perspectivas masculinas. Figura singular de la cultura tucumana, reconoce entre sus mentores y amigos a Guillermo Orce Remis, Horacio Descole, Manuel Corbalán, Antonio Palacios, Arturo Álvarez Sosa, Leonor Vasena. Destacada por su belleza y por un carácter alegre y extrovertido, disfrutaba del asombro que provocaban sus primeros libros entre sus jóvenes compañeros de la Carrera de Letras. Su trayectoria vital está marcada por la poesía y la libertad, y con ellas fue abriéndose camino hasta traspasar todos los límites posibles.

Atendiendo a la propuesta de Regine Robin de abordar la *socialidad de los textos* es decir “lo social que se despliega en los textos” (1994:263) se puede estudiar lo inscripto en el texto por un lado y por otro la novedad que instaura el texto a partir de un nuevo régimen de significado. Esta dualidad supone los procesos de lectura/escritura en el orden de una travesía de sentido en sus ambivalencias, contradicciones, suturas y vacíos.

El proceso de textualización que convierte lo discursivo en textual es su objeto de estudio y propone analizarlo teniendo en cuenta tres nociones que se definen correlativamente:

65. Ariadna Chávez: Poeta nacida en Tucumán (Argentina), fue maestra y estudiante de Filosofía y Letras. Ha publicado *Canciones de la víspera* (1951), *Las otras tierras* (1961) *El arco* (1962) *Intemperie* (1977) *La flor al dueño* (1983) *Río circular* (1988). Según sus propias afirmaciones sus ‘maestros literarios’ fueron Horacio Descole, José Nieto Palacios, Antonio Berni, Lino Spilimbergo y sus amigos con los que compartía tertulias literarias como Juan González, Guillermo Orce Remis, Arturo Álvarez Sosa, Raúl Klass.

a- discurso social

b- cotexto / texto / fuera del texto (las barras deben leerse como espacios de mediaciones)

c- sociograma

y pueden presentarse “bajo diversas formas: un estereotipo, una máxima, un sociolecto lexicalizado, un cliché cultural, una divisa, un enunciado o un personaje emblemáticos, una noción abstracta, un objeto, una imagen” (Robin 1994:276). En cuanto a lo metodológico Robin propone trabajar a partir de *palabras nucleares* alrededor de las cuales se despliega una constelación nocional.

Una función semejante a la de estas *palabras nucleares* es la que reconocemos para la *zona metáfora- frase* cuyo *valor* se define no sólo por sí, sino por el sistema de relaciones del que forma parte. Como dice Robin, los procesos de textualización son también procesos de estetización que se observan a partir de la *información*, el *indicio* y el *valor*⁶⁶, éste último es el que permite el paso de lo discursivo a lo textual.

Marc Angenot cuestiona la concepción de la ideología como sistema y resalta su carácter heterónimo e interdiscursivo a la vez que observa la necesidad de una reformulación del concepto de ideología para dar cuenta de su movilidad discursiva. De este modo es consecuente con la consideración de la Literatura como una función de la economía global del discurso social⁶⁷ y la consideración de éste como único objeto con entidad propia, por lo tanto se rechaza el análisis centrado en los textos, aún cuando se abra a la intertextualidad, y se postula “ver su aceptabilidad, su eficacia, medir sus encantos, la constitución que cada complejo discursivo produce en sus destinatarios de elección” (Angenot s/f).

Ahora bien, nuestra preocupación por indagar acerca de la inscripción de lo social /ideológico en la lírica nos lleva a situar en el centro del problema la cuestión de la metáfora, ya que en sus pliegues / repliegues se

66. El valor, en el sentido saussuriano del término, está dado por “el lugar que ocupa en la ficción tal o cual elemento narrativo, semiótico o estilístico y la diferencia que instituye” (Robin 1994)

67. “Vuelvo a la expresión misma de ‘discurso social’, elegida para designar la totalidad de la producción ideológico-semiótica propia de una sociedad. La elección de tal expresión, el hecho de emplearla en singular, implica que más allá de la diversidad de lenguajes y de prácticas significantes es posible identificar en todo estado de sociedad una resultante sintética, una dominante interdiscursiva” en Angenot Marc: *Crítica del discurso social*.

entrama la densidad de lo plural. En este caso, decíamos, la propuesta es leer poemas de Ariadna Chavez, escritora que produce sus textos en Tucumán, en la segunda mitad del siglo XX, lo que nos sitúa en relación con dos coordenadas que dejan su fuerte impronta en el texto, una de carácter contextual y la otra señalada por el sujeto femenino que produce el texto, ambas convergen en un discurso de la búsqueda, los tanteos, los lugares donde la malla del poder pueda rasgarse para poner la palabra, como quien pone el pie en lo incierto.

Por tratarse de textos líricos, es necesario observar que la economía de lenguaje que los caracteriza, los convierte en un espacio productivo privilegiado donde se conjugan los diversos discursos “mediante un positivo esfuerzo de opciones, equilibrios de fuerza e invenciones” (Rama 1983:213). Dijimos ya que el poema es un constructo donde el hablante lírico regula y equilibra las diferentes tensiones en un racional esfuerzo unificador y en cuanto texto conlleva un efecto de descentramiento, de disociación producto de la polisemia que enajena al lector.

La necesidad / posibilidad de este modo de leer el poema puede operar como catalizador de las teorías románticas de la poesía o de las tan generalizadas consideraciones acerca de la subsidiariedad de su estudio y la consecuente valoración exagerada de una comunicación mística entre un yo y un tú. Deconstruir la polución discursiva del texto lo acerca a un espacio epistémico donde se manifiestan las sujeciones sociales, la condición de existencia del sujeto social y la trayectoria del deseo, como una travesía de la escritura.

La posibilidad está limitada por las mismas reglas de juego de la escritura poética que basa su efecto en las contradicciones, paradojas, vacíos y excesos que alternativamente muestran y ocultan el orden social instituido e instituyente. Ese movimiento habitualmente quiebra la lógica de los otros géneros discursivos y muy especialmente del discurso de la crítica que trata de dar cuenta de él. La escritura fija un límite, pero a la vez deja intersticios, es decir ejerce una sujeción en la cual están implícitas las propias posibilidades de libertad. En la trayectoria escrituraria de los textos que aquí nos ocupan, puede verse ese movimiento que va de la conciencia de los límites a la ocupación de los huecos con la palabra, la ausencia y la elusión.

Leemos:

No espero,
no busco a nadie
en esta casa.

Camino sobre cosas muertas
hojas amarillas y polvo,
entre árboles desnudos
y ramas frías.

La pared blanca,
la cama,
el marco del cuadro.

Mis ojos en la escarcha,
en la paja amontonada.

He unido mi boca
a la boca del tiempo.
(“Certeza” Chavez 1988:39)

El hablante lírico se inviste de una des-identificación de género, pero a la vez usa de modo predominante sustantivos femeninos (*casa, cosas, hojas, ramas, pared, cama, escarcha, paja, boca*), sus correspondientes artículos y adjetivos y una asonancia en a, que oculta / devela lo femenino. Lo femenino es, entonces lo otro del lenguaje, lo diferido, lo demorado, lo postergado.

El sema de la rigidez aglutina los elementos señalados con sustantivos masculinos (*árboles, marco, cuadro*) salvo el último que se consigna: *tiempo*, que aparece en la última estrofa de apenas dos versos, engarzado al yo a través de la reiteración de *boca*. *Esperar, caminar, buscar, unir*, señalan la progresión del movimiento de lo femenino a lo masculino, la escritura demora, pero a la vez conduce al encuentro, detenta el poder de manejar las distancias, de fijar los tiempos.

La negación inicial (*no espero, no busco*) contrasta con la afirmación siguiente (*camino*) y a la vez se produce una ruptura temporal entre estos tres verbos en presente y el pretérito perfecto final: *he unido*. Ambos pro-

cedimientos de quiebre - ruptura de la serie y de la sucesividad temporal – sostienen la imagen de tensión entre un poder constituido y una voz que pugna por perforar los significados impuestos. Puede así hablarse de un sociograma de la *rebelión* que señala “el paso de lo discursivo a lo textual, la manera como cristaliza el discurso social, como se petrifica en ciertos puntos, alrededor de palabras e imágenes que van a convertirse en materia prima de la ficción” (Robin 1994:274)

La rebelión se instala en el texto de un modo sutil, desde los primeros poemarios, como el texto analizado que corresponde a *Canciones de la víspera* (1951), imbricada a veces con una subjetividad que retrotrae al sujeto a las convenciones, a la palabra esperada por la sujeción social. Progresivamente se van adjuntando nuevos elementos

Sobre la tarde desmelenada
estoy midiendo paredes.

La hora tiene
la ausencia de los muertos,
el desgarramiento de los astros.

He derribado montañas.

En hongo he crecido
dentro de tierra húmeda de llanto.
He abierto caminos en tu búsqueda.
¡Tú no existías!
O existías en el origen de la duda.

Sin embargo estoy aferrada
Al meridiano de amor.

Abierto el hongo de tristeza
En la soledad.

Viene la duda
Como jinete a galopar mis días,
A descuajar las nubes.

En espiral de luz
 O de sombra
 Te disuelves.

(“En el origen de la duda” Chávez 1988: 42-43)

La isotopía de la muerte atraviesa la relación yo – tú en un movimiento de transformación que desgarrar el texto, la imagen de la tierra húmeda de llanto y del hongo abierto, produce deslices de sentido, donde el yo es parte de los muertos y parte de los deudos, pero a la vez está *aferrada / al meridiano de amor*. Esta imagen de lo habitual se obtura en la imagen de lo caótico y desmelenado, donde la historia escribe su palabra de disolución y crueldad: Hiroshima, y los jinetes aportan la sombra del Apocalipsis.

El conflicto discursivo que pone en escena el texto llega a su máxima tensión en *Intemperie* (1976) donde el sociograma de la rebelión asume un conjunto de representaciones parciales que van de la suspensión a la inclusión sorpresiva y sorprendente de palabras ajenas en mitad de la frase, las huellas de la historia, el desconcierto frente a las formas, lo que habla de una censura que se cuele en los intersticios de una filigrana de mediaciones. En este sentido el discurso literario, particularmente en los textos líricos, se manifiesta como resistencia a la función de los discursos establecidos, orientados a producir y fijar límites y validaciones.

El poema, en cuanto objeto de estudio se abre al trabajo continuo de la lectura, no para diluirse, sino para transformarse en una travesía de sentidos y una fluctuación de códigos, y podemos ver que su iconicidad, el ritmo, la sonoridad son dimensiones que se resignifican cuando son atravesadas por la socialidad.

3.1.2. Los pliegues de la intemperie

Estar a la intemperie es estar al raso, a cielo descubierto, pero también desprovisto del tiempo. La intemperie es ausencia de lo que el sujeto espera como protección, pero es también estado, lo que debiera estar adentro está afuera. Pathos del hablante que da cuenta del tránsito de sus pasiones a través de la malla lexical que lleva de lo interior a lo exterior, de lo amparado a lo desamparado construyendo una serie de sucesivos nacimientos:

Abandona
 tu corazón a la intemperie
 escucha dentro de ti
 los manantiales.

El fruto cae,
 su madurez
 no está en el tiempo.

No es la lluvia
 sino la infancia
 la que navegó
 dentro del árbol.

(“Intemperie” Chávez1976:13)

Fuera / dentro, dos series que atraviesan los objetos del mundo poético: abandonar, caer, navegar son los movimientos de transformación, dinámica sutil del corazón protegido -el fruto asido, la infancia- hacia lo incierto.

En el interior la voz, el sonido, el ritmo de los manantiales. El *tú* es conminado a escuchar esa voz, y la actitud imperativa del *yo* funda un mundo donde él no se atreve.

Hurga la lengua
 del pájaro y florece,
 desciende a la llanura.

(“Principio” Chávez 1976:15)

Lo lexical se expande en *patemos* – *procesos* (Greimas y Fontanille 1994:96), un procedimiento que se funda en la posibilidad de condensación y expansión del discurso a partir de un lexema, en este caso / *intemperie*/. Como el *corazón*, la *lengua* –sinécdoque de boca- es cuerpo, donde se busca la razón de la *flor*, es la génesis. Este sistema se continúa en *sangre*, *pecho*, *cuerpo*, interioridad que constituye la raíz de lo que será luego cosecha y fruto.

Buscar en sí, indagar en sí, es reconocer la trayectoria de los acontecimientos, la razón (y no la causa) de las cosas del mundo. Como afirma la “Dedicatoria” (1976:11):

Para el que habla
 todavía a su pueblo.

Para esta humanidad
que olvida la fuente
y bebe el agua.

Esta humanidad, instala el momento histórico, lo humano se percibe como una totalidad -sesgo ideológico de las utopías- que actúa, *bebe*, sin memoria de su pasado, sin recuerdo de su génesis. La relación metonímica *fuentes-agua* sostiene la relación metafórica con *pasado-presente*. Así, con un discurso hecho de alusiones y elusiones se construye ese mundo de tránsito entre lo cubierto y lo desamparado.

En ese sentido prisión y libertad también construyen metáforas para sostener la isotopía de la intemperie que produce un cierto régimen de lectura en el poemario. En “Respuesta para el odio” se suceden las alusiones a un tiempo signado por los desencuentros, los conflictos, las persecuciones: Pequeño demonio de la sangre encenderás el monte siete veces.

Entre amor
y muerte, hermano loco,
devoras tu propio ojo y tiendes
silenciosa red.
(...)
Prisión y violencia;
detrás de tus hojas engañosas
han crecido las rosas.

También el guerrero
tiene siete respuestas.

(“Respuesta para el odio” Chávez 1976:37)

Se recurre a los relatos genesíacos que permiten nombrar lo innombrable. *Encender el monte siete veces* remite a los ritos purificadores del Antiguo Testamento -donde también se reitera el número siete con carácter cabalístico⁶⁸- y devorar el *propio ojo* al relato egipcio donde el ojo

68. Siete son las plagas de Egipto (aunque hay diferentes versiones), siete también las hijas de Ragüel, siete los días de la creación, siete las lámparas que dan luz en la Morada de Moisés, etc.

de Horus⁶⁹, recompuesto por Toth, sirve para devolver la vida a Osiris. En “Alianza” encontramos una recurrencia de este campo de sentido al aludir a la alianza de Dios con los hebreos como metáfora de un hablante que se dirige a un tú y que son *zarza y peñasco*. Estas remisiones se pueden entender por lo menos en dos direcciones, por un lado como la emergencia de una tradición cultural que se inscribe en el texto, y por otro como la trama escritural necesaria para cubrir al hablante. Salir de la escritura equivale entonces a estar desamparado, a la intemperie.

Veamos otro poema:

En la casa solitaria
a veces,
los animalitos laten
y el pensamiento
es una yema.

Las ostras
precipitan su fin.

La mañana
ha roto los nudos,
va sola
por la tierra.

(“Libertad” Chávez 1976: 39)

Se produce aquí una erosión en el discurso, se deshacen expectativas, se quiebran las previsiones, hay una especie de balbuceo que contrasta con la magnificencia del título *Libertad*. Perturbación inscripta en el poema, palabra contra los hechos, sujeto que se construye en un espacio escindido y fragmentario. Puede reconocerse una perspectiva vanguardista, si no

69. En los antiguos textos egipcios se alude a un mito que asocia a Osiris, dios de la tierra, con su esposa Isis, con su hijo Horus y con su malvado hermano Seth, dios del desierto y asesino de Osiris. Según esa mitología, Horus, el legítimo heredero (representado con cabeza de halcón) perdió su ojo luchando contra Seth en los combates por recuperar el trono usurpado y vengar a su padre Osiris. Seth hizo añicos el ojo de Horus pero Toth, dios de la ciencia y de la magia, encontró los trozos, los recompuso y los unió de nuevo escupiendo sobre ellos. Entonces, Horus se lo dio a comer a Osiris para que pudiese resucitar en su asimilación como dios funerario esencial. El ojo derecho representa al sol, origen de toda la luz, por lo que también se le llama ojo de Ra, la divinidad solar adorada como dios principal en la religión egipcia

programática al menos evidente en la relación entre poder y lenguaje que se despliega en la urdimbre inacabable del texto.

El pensamiento es una yema. Si recordamos que en la yema está la posibilidad de ser del pollito, y también el anuncio del brote de la planta⁷⁰, reconocemos aquí la plenitud del pensamiento, que es para la acción y ahí está su libertad. La *casa solitaria* / habitada por esos animalitos de extraños comportamientos es el espacio cerrado que se abre sorpresivamente cuando *la mañana ha roto sus nudos*, ha cortado amarras y sale, en una soledad que no es temerosa, sino plena. Recordando la frecuencia de la ambigüedad genérica del poemario, es posible advertir en *la mañana* la remisión al futuro –el mañana. ¿Qué es entonces *la casa solitaria* donde *los animalitos laten*? Posiblemente el útero que arroja al hombre hacia su propia e inexorable libertad, ¿la casa que cobija precariamente al perseguido? ¿el espacio incierto de la vida?

Leemos:

Cielo que dejamos cada día
para morir en cualquier parte;
diálogo inconcluso con la vida.

Es la distancia;
la metamorfosis del amor,
la justicia cuando asume
su certeza,
los comensales que eligen
su plato en el banquete.

(“Diálogo” en Chávez 1976:31)

La fragmentación, los retazos de representaciones, la polémica toman la forma del susurro, lo dicho en sordina, el recato de la palabra para hablar de la muerte que acecha sobre todo a los jóvenes del *diálogo inconcluso con la vida*, la disposición del poder como *plato de un banquete*. Otra vez la historia, esta vez la inmediata, de una provincia militarizada donde todos son sospechosos, donde todo es miedo y distancia. Esta perspectiva puede seguirse en otros poemas a través de imágenes como montes encendidos,

70. Si tomamos en cuenta las referencias anotadas en “Respuesta para el odio” podemos también aquí ver la expectativa de nuevos tiempos como se anuncia en la “Epístola a los hebreos” al referirse a la vara de Arón que reverdeció.

el mundo reclamado, las batallas, la desmemoria.

El sujeto de la enunciación se oculta permanentemente en la ausencia de deícticos que lo impliquen, en la presencia de un tú omnipresente siempre evocado, descrito, evaluado. Ese ocultamiento es el sacrificio del yo frente a la palabra, frente a la poesía, para dejarla allí desplegada, a la *intemperie*. Es la imagen negada de la mujer, que necesita replegarse, someterse para construir un lugar discursivo. Resguardar lo femenino manifiesta la clara conciencia de que puede convertirse en un motivo de exclusión del discurso al ser considerado peyorativamente subjetivo.

No hay aquí denuncia, ni grandes manifiestos pero se pone el cuerpo en la palabra y es allí donde la rebelión se incrusta, se demora desplazando lo escribible y lo legible. La socialidad aparece como el discurso transversal donde se inscribe la disidencia crítica. Cabe acotar que el modo cómo fueron leídos estos poemas en su momento, distan bastante de la lectura que estamos realizando ahora, por un lado las ilustraciones de *Intemperie* (Chávez 1976), realizadas por el prestigioso artista plástico Antonio Berni, muestran constantes imágenes femeninas con una belleza canónica, en actitudes amorosas, por lo que el sentido del poemario ha sido visto en relación con un decible de época. Por su parte León Benarós en el Prólogo dice:

Su poesía es breve, golpeada, hecha como a corazonadas de sentimiento, pero, al mismo tiempo, pensante y rigurosa. Tiene algo de bíblico, algo de elemental y raigal. Se saca desde lo profundo el sentir y lo cincela en cortos e intensos poemas, en los que se desnuda y nos desnuda. Fuera de toda sensualidad exterior, hay un hambre de Eternidad en estos versos. Una exigencia de diálogo. Un vuelo, con limpio impulso, hacia el canto mayor. (Chávez 1977)

La “normalización” de la legibilidad que propone Benarós manifiesta la dificultad de leer lo heterónimo, de registrar la diferencia, pero a la vez desde su prestigio aporta el sello de legitimidad (desde Buenos Aires) a la obra poética de una escritora del “interior”. Legitimación que por otro lado proviene de la voz masculina, prestigiosa, como respaldo para una obra literaria y, paradójicamente, la hegemonía masculina devalúa el poema.

La diferencia no puede ser leída, la desestabilización de los estereotipos femeninos se ignora y la rebeldía discursiva pasa totalmente desapercibida. La violencia del prologuista busca encauzar la lectura en un sentido místico

anulando el sentido histórico, provocando así un silencio social, una constrictión de lo legible. La censura (práctica corriente en la época) no consiste aquí en una prohibición sino en hacer hablar al texto en un sentido otro.

La búsqueda de una representación fuera de las convenciones tiene en estos poemas el estigma de un agente social (Costas – Mozejko 2001.11) que se sabe diferente y solo, lo cual también debe situarse en relación con la variable cronotópica ya enunciada, y con las derivadas del lugar que la sociedad dispone para las escritoras. El permanente ocultamiento del género en algunos casos y la asunción de un enunciadore masculino en otros, se enmarañan para ocultar el yo femenino, su capacidad de sugerencia, su dialogismo; pero es ahí mismo donde emerge la poesía encarnando un rechazo cultural, un cuestionamiento de los discursos hegemónicos.

El signo – mujer se sostiene en el escamoteo lingüístico, como un juego de fantasmas, oscilando entre la dificultad y el deseo de mostrarse, poniendo de relieve los prejuicios sexistas del contexto y las respuestas que se pueden construir desde el lenguaje.

La *intemperie* del título podría, entonces, ser entonces entendida como metáfora de la vida misma, donde andamos tratando de cobijarnos, de protegernos, pero siempre acabamos en el desamparo:

En verdad digo
yo vengo de la tierra.

La raíz vegetal
levantaron los astros
cuando yo caía
hacia la sangre.

Dios pudo liberarme.
En la tarea
sembró viento,
estrellas de júbilo
en la muerte.
(...)

(“Testimonio” Chávez 1976:45)

Tierra, raíz, sembrar construyen el campo semántico de lo oculto pero que se apresta a salir. Posteriormente serán *los días como larvas*, *el arco de la vida*, y la muerte como *el fruto que cae / por la gravidez del orbe*.

Hay otro parto más, la muerte que arroja al hombre a lo desconocido.

Los poemas finales “Amor” y “Espejismo” sitúan a un *yo* amenazado pero que se enfrenta con la incertidumbre:

Entre arreboles
te desplazas,
me hieres
con todas tus espadas.

Ven a liberarme
cuando claven
mi sombra.

(...)

(“Amor” Chávez 1976:57)

(...)

Se esparce
lo que fue
desintegrado.

En la piedra
más alta
la imagen mía
hizo un alto
para tocar la tierra.

(“Espejismo” Chávez 1976:58)

La trayectoria del *yo* ha concluido, apenas queda una imagen que toca la tierra. La doble lucha librada -con la escritura y consigo mismo- deja como saldo la disolución de una *imagen* que se ubica entre la tierra y el cielo, entre la vida y la muerte, entre el mundo y la soledad. La libertad, como la intemperie es eso, estar completamente solo. Nilda Flawiá y Josefina Sierra -acentuando la relación entre texto y sujeto de la escritura- afirman que los poemas de Ariadna Chávez se caracterizan por presentar una disolución del *yo* en los planos del tiempo y el espacio absolutos y que esa dispersión se manifiesta en imágenes como el espacio infinito donde “se diluyen los contornos corporales del sujeto lírico” (Flawiá y Serra 1995:75), el círculo como alusión al paso del tiempo y al desgaste de la temporalidad, y el espejo que diluye la identidad personal.

Pero creemos necesario avanzar un poco más allá para ver que dispersos también en su iconicidad estos poemas asumen la yuxtaposición como sistema, trazando huellas circulares a veces o dispersándose en enumeraciones y asociaciones que parecen fragmentos de diversas escrituras simultáneas. En esa urdimbre la zona metáfora-discurso permite aglutinar la diseminación de las distintas zonas metáfora-frase en la *intemperie* del título que -como ya dijimos- no es sólo espacial sino también temporal, y así puede verse de qué modo se produce un régimen de sentido en las redes metafóricas. Observar en forma conjunta el campo de sentido temporal de *intemperie* da la clave para entender también la zona ideológica que se constituye en la dispersión de referencias:

- . palabra que no es válida frente al mundo (“Intemperie” 13)
- . palabras aniquiladas (“Intemperie” 13)
- . flor acribillada (“Intención” 17)
- . la nube destruida por esquirlas en su pecho (“Visión” 31)
- . extraño espejo / cuerpo ajeno (“Extraño” 47)
- . desmemoria: ausencia de los nombres y las cosas (“Complicidad” 51)
- . un río circular nos devuelve prematuros (“Río circular” 33)
- . la tarde de la nave / el inútil verano (“Palabras” 41)

El sujeto atraviesa un mundo que lo acosa, desde el nacimiento hasta la muerte y aún más allá (visión religiosa del mundo), pero también en el día a día (presente histórico) donde cada uno no sólo pierde su identidad como sujeto y como parte de la vida social, sino que desaparece de la memoria. La travesía es difícil, la escritura se transforma en una cuerda floja que permite ir sorteando las censuras propias y ajenas, las dudas, los interrogantes y la preocupación acerca de cómo insertar lo aprendido, la tradición, las convenciones en ese mundo particular donde cualquier gesto parece inútil.

3.2 La poesía de Ricardo Martín Crosa

*Conserva en tu memoria
cuanto no ha sido dicho
y borra lo demás.*

(“Iniciación” Martín-Crosa 1985)

3.2.1. El viaje de la escritura

El conjunto de la obra literaria y ensayística de Ricardo Martín Crosa⁷¹, escritor salteño contemporáneo, traza un recorrido simbólico que se nutre de incesantes lecturas filosóficas, literarias y teológicas y de una inteligente y crítica mirada que selecciona objetos y los enfoca y analiza desde una perspectiva siempre en tensión, cuestionadora y a la vez cuestionable.

Personalidad polifacética y con una producción literaria de diversos géneros y variadas temáticas, construyó una obra excéntrica en relación con la habitual de los escritores salteños. “Me impresionó (...) cómo hablaba del arte y de la vida. Con qué seriedad, con qué pasión, con qué rigor, con qué extrema preocupación porque su interlocutor no sólo comprendiera sino que diera lo mejor de sí para comprender”, dice José María Poirier (1994:707) refiriéndose a nuestro autor, y agrega “percibía como un verdadero esteta, pero al mismo tiempo como un filósofo. Y también con aristas de asceta”.

El rigor metodológico de su pensamiento es no sólo un modo de abordaje que le permite enfocar diversos temas, desde el cine a la plástica y la literatura, sino también la estrategia que lo lleva a evaluar constantemente las posibilidades del conocimiento. Sorprende, por ejemplo, el análisis de la máscara, en su relación con el misterio cristiano, “la máscara es un instrumento de ceremonial que busca suplir en el oficiante algo que

71. Martín – Crosa, Ricardo: Nació en Salta (Argentina) en 1927. Vivió su infancia en Tartagal, en el norte de la provincia, casi en el límite con Bolivia. A los 11 años ingresó al Seminario en Córdoba, se ordenó sacerdote católico en 1955. Afectado de brucelosis, no cejó sin embargo en su vocación de escritor, crítico de arte e investigador. Fue Licenciado en Literaturas Modernas, becario en la Universidad Central de Madrid donde estudió con Dámaso Alonso. Estudió Arte en Francia, Estados Unidos, Alemania, Holanda, Dinamarca y Suecia. Fue Profesor de Estética en la Universidad del Salvador y realizó una importante tarea como investigador de las culturas aborígenes del NOA. Recibió Premios y realizó publicaciones en el país y en el exterior. Murió en 1995.

a éste le falta”, en San Pablo se habla constantemente de ‘revestirse de Cristo’, por lo que Martín -Crosa (1986) afirma que aquí el apóstol desarrolla una teoría de la máscara que

“no corresponde a las facciones del Jesús histórico, sino a su función salvadora en el universo: llevar en nuestros cuerpos la muerte de Jesús, a fin de que la vida de Jesús se manifieste en ellos”.

Pero la máscara es también parte de los ritos de muchas culturas, entre ellas la chané, y en este caso afirma que

“para su rito del pinpin retoma la ancestral costumbre de la máscara, con la que convoca a la pluma, al colmillo, a la zarpa, al cuerno a la escama, al pico, a la púa, a las garras, a las alas, a devolverle esa intocada plenitud que todavía se agita en la raíz de la memoria” (Martín-Crosa 1986a).

La multiplicidad de temas que aborda su obra puede observarse en los títulos de estudios y ensayos: *La belleza y el arte*, *Acerca de lo bello*, *Para una lectura de Don Segundo Sombra*, *La realidad cercana e inasible. Escuelismo (modelos semióticos escolares en la pintura argentina)*, *Cuatro aspectos fundamentales del arte moderno*, *Las vicisitudes lingüísticas de Kublai Kan*, *Panorama de la nueva pintura argentina*, *Arte norteamericano contemporáneo*. Se traza así un vasto conjunto que da cuenta de un incisivo proceso intelectual y estético que tuvo eco en los diferentes ámbitos académicos que frecuentó, en La Plata, Córdoba, Madrid, donde recibió distinciones y ejerció como catedrático y crítico de arte.

Su paso por Salta quedó plasmado en artículos periodísticos y notas de Luis Escribas, Francisco Sotelo y Ramiro Peñalva, publicaciones en *Diario El Tribuno* y una conferencia organizada por el Taller Literario Nueva Generación de Escritores y auspiciada por la Dirección de Cultura de la Provincia. Su periplo vital es también un proceso de indagación sobre distintas culturas y sus manifestaciones éticas y estéticas, de los que resultan trabajos como *Antonio Tapies, los muros y la música*; *Andy Warhol, una poética del deslizamiento*; *Norberto Gómez, una poética de la desmesura*. Estos desplazamientos son dominados por una actitud permanentemente analítica, para comprender los diversos fenómenos desde ideas originales

y perspectivas teóricas personales.

La multiplicidad de los lugares y experiencias convergen en un espacio intelectual, que podría caracterizarse como territorio, como un *locus enunciativo*, que aúna desde lo ético y lo estético la pluralidad de formas, las particularidades sociales e ideológicas, las variables temporales y espaciales.

Mi punto de vista intrínseco es siempre el mismo, yo abordo los elementos desde el punto de vista de la estética y de la hermenéutica o sea que una vez que siento que cualquiera de estas zonas, sea la arqueológica o la de las etnias existentes, me da un contenido altamente estético, es decir me da arte, trato de investigar en mí mismo, en mi conciencia qué me ha dado ese arte (Martín-Crosa –entrevista-1985).

Esta perspectiva excede al menos una de las líneas que tradicionalmente han sido consideradas prestigiosas por la crítica literaria de Salta, y que es hablar de sí mismos, decir cómo los escritores cantan a su tierra, dicen las bondades de su gente y su paisaje. Nada más ajeno en nuestro autor preocupado más que por las acciones, por la lógica que esas acciones comportan.

Comenzaba 1980, cuando llegó a la redacción del matutino donde trabajaba, un hombre enjuto, que reía lo suficiente y al que yo - a decir verdad- no presté mucha atención. Comenzó a interesarme su charla, cuando me percaté de su alto, altísimo nivel intelectual y por comulgar decididamente con sus ideas (...) cuando hace aproximadamente 5 años volvió a Salta, nadie le había prestado la importancia que merecía y en silencio regresó a Buenos Aires. Creo que los poetas salteños estamos muy ocupados en pelearnos entre nosotros por nimiedades... (Escribas 1993)

Territorios ajenos, circulaciones caprichosas o meditadas, pero diferentes, flujos de imaginarios que transitan y construyen espacios diversos y aún divergentes. La obra de Martín-Crosa extiende, descompone y reelabora los paradigmas de una cultura que le resulta asfixiante por ese mandato constante de repetirse a sí misma. Puede observarse este desplazamiento en las teorías que le sirven como punto de partida para el estudio de la cultura chané y de sus expresiones rituales como el pin-pin:

Lo que para nosotros, al presente es sólo carnaval, diversión, un residuo folklórico impregnado de lejanas reminiscencias y nostalgias, es para el primitivo uno de los más solemnes y eficaces momentos de su inserción religiosa en el mundo. Por un fenómeno muy frecuente en las culturas sojuzgadas y perseguidas, sus rituales sagrados suelen emboscarse bajo la apariencia de las celebraciones del conquistador, con lo que pasan inadvertidas a la mirada punitiva de los inquisidores (Martín-Crosa 1986b).

Frente al lugar de lectura común que se ejercita a la hora de analizar las tensiones sociales y las estrategias de poder, este autor impone un fuerte viraje, no hay aquí indígenas idealizados, ni admirables en su pobreza, sino un sistema feroz de dependencia que condena a la sumisión y a la desaparición de las culturas, hay un sector de la sociedad que ha construido su sello identitario en una hegemonía consuetudinaria, per se, y cuyos frutos de desequilibrios sociales son evidentes.

Las condiciones de producción de este discurso, signadas por la observación y el análisis de las sociedades y el arte, emergen bajo diversas operaciones discursivas que implican imágenes, analogías y metáforas de la conmoción, construcción de un territorio atravesado por el movimiento de la palabra, que no es otro que el movimiento de la sociedad. Deconstruir estos sistemas y así abrir las puertas a una indagación sin prejuicios, es una de las demandas que emergen en la obra de Martín-Crosa y trazan un territorio inédito e inquietante que desafía a los lectores.

Un poeta no habla
sobre cosas. Fabrica
cosas
indecibles.

Afirma: “a oscuras” y el más alto modo
de conocimiento es instituido.

(“A oscuras” Martín-Crosa 1989:71)

Tejido y palabra son la posibilidad de hacer, de fabricar, de construir una dimensión distinta de las cosas, son un ir hacia. La virtualidad de estos sustituyentes opaca la cosa, la verdad es el tránsito, el camino, y es aquí donde la dimensión ideológica permite leer la afirmación de lo humano en el hacerse, en el juego constante de la vida.

Como dice Iain Chambers (1991:117) “la experiencia nómada de la lengua, errabunda y sin morada establecida, que habita en el cruce de los caminos del mundo y sobrelleva el sentido de nuestro ser y de nuestra diferencia, ya no constituye la expresión de una sola tradición o historia (...) el pensamiento es errabundo”. El poeta se ve entonces obligado a abandonar el sentido de pertenencia a un lugar fijo, que sabe que no existe, que es un mito que ha podido desenmascarar en una larga travesía intelectual y humana:

Debiéramos aludir a la casa, oh habitante:
a tu hábito
de vivir en la terrible memoria
de aquella expatriación, de aquel desgarramiento.
No resignado: resbalando
momento tras momento al olvido
de la integridad, reconstruyéndolo.

(“Estando ya mi casa sosegada” Martín-Crosa 1989:69)

La casa, pierde sus semas de /amparo/ y /materialidad/ y se metafórica en la terrible memoria. Esta traslación implica un espacio de sentido donde la *zona dimensión ideológica* permite leer el destino de muchos latinoamericanos, y particularmente argentinos expulsados, que tratan de reconstruir (se) el sentido de sus vidas sujetos a jirones de memoria.

Azulogía, Memorias de la música y Vistiéndome de fuego, son tres poemarios de Ricardo Martín Crosa que se construyen como variaciones sobre una misma preocupación: el territorio. El hombre no es ya un ser aferrado a seguridades sino escindido, la dualidad de la metáfora construye a la vez los polos de esa ruptura y tiende un puente para acercarlos.

Sobreviene la deriva a través de la página en un intento de trazar el movimiento de lo múltiple, lo inestable, lo evanescente, escapando a las certezas y sopesando las dudas, las carencias, la incertidumbre. La escritura se convierte en la representación del viaje, es una constante travesía entre acontecimiento y dispersión, el poeta toma posesión de un espacio límite, frontera entre la impotencia como signo social y el poder de la palabra, inflexión donde se oculta y vive la resistencia. Frente a la perspectiva tradicional de la pertenencia al hogar, a la ciudad, al terruño se despliega el nomadismo, “todos nos encontramos en camino” (Chambers 1991).

El lugar de enunciación sigue siendo el del intelectual argentino del siglo XX que recoge las dispersiones de la cultura occidental para interpretar a su país y a Latinoamérica. La hermenéutica le da los instrumentos para superar el riesgo de la esquizofrenia y le permite jerarquizar las manifestaciones culturales, evaluarlas y develar cómo se producen y se resisten las dominaciones simbólicas. De ese modo la fisura se hace productiva y permite comprender que no sólo es dinámico el paso de una cultura a otra, sino también que cada cultura es en sí misma una dinámica.

Este desplazamiento de la voz enunciativa provoca una perturbación que puede llevar al lector a la interrogación y al asombro, a buscar también lugares excéntricos para enfocar su lectura y a evitar los prejuicios y las convenciones. Se instala así el diálogo, el intercambio, la polémica, el espacio es palabra comunicante.

3.2.1 Nosotros y los otros

*El gran escritor es siempre alguien que se margina
aunque sea en parte de las expectativas de la sociedad
él se escabulle en la traición y señala las entretelas de la ideología,
levanta el velo y muestra o indica la estructura de fondo.*

Blas Matamoros

Azulogía inauguró las publicaciones de Ediciones Salido en 1981⁷², en ese momento los críticos lo consideraron un libro vigoroso y de rara belleza, y rescataron su contenido rítmico, las imágenes cromáticas, el manejo del idioma y el alto vuelo poético como características fundamentales del poemario. El tema central de la obra es la negritud y Martín – Crosa comienza a escribirlo un año después de su visita a Estados Unidos. Es un conjunto de nueve poemas cuyos títulos remiten a lo ritual y ceremonial: Ceremonial, Nombramiento, Máscaras, Ancestros, etc. y se organizan en torno al tema de la otredad, la tensión entre las culturas hegemónicas y su negación a reconocer la voz del otro, al que además siempre se trata de someter a través de acciones o palabras. La voz poética emerge en la presencia de una retórica de cuño clásico constantemente subvertida y llevada

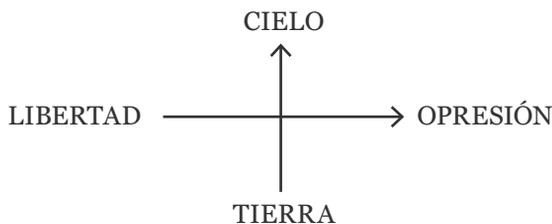
72. A pesar de que la edición es de 1981, en el libro se precisa que es un poemario de 1973.

a los extremos de tensión significativa.

Múltiples discursos instalan un equilibrio dinámico e inestable en el poemario, la voz de la negritud, de la plástica, la música y de los ritos cosmogónicos que constituyen la vida, frente a la cultura del blanco, que es la cultura de la muerte. Enumeraciones, muchas veces caóticas, constantes aliteraciones y paralelismos, anáfora y reiteraciones ponen en escena el ritmo de los instrumentos de percusión, que multiplicados por la palabra producen el vértigo de la persecución, con sus constantes caídas y ascensos.

Las dimensiones estética e ideológica se anudan en la metáfora del vértigo, que domina el universo poético, aglutinando dos movimientos: el movimiento axial de la tierra al cielo y el movimiento horizontal de la persecución y de la huida. Reconocemos así las isotopías de ascenso / descenso por un lado y libertad / opresión, por otro. Lo azul es *firmamento, arriba, alto vacío, astral, cielo*, lugar de elevación de fuerza moral y es azul también *el rito, el pasado, la resonancia del mundo ancestral*, que representan la libertad perdida.

Esta actividad productiva se puede representar con dos ejes: en el de ordenadas el movimiento de ascenso y en el de abscisas, el de persecución. Los espacios así delimitados dan cuenta de la dinámica de vértigo sobre la que se construye la significación.



La dimensión estética puede analizarse poniendo el acento en el carácter estructurante de la metáfora que produce un reenvío del sentido a nivel del sintagma, en un proceso de sustitución, y a nivel del paradigma en una expansión que opera en las zonas de significación de la metáfora:

Por la escalera de sonidos
el encordado del trueno

y el vértice manante de la tierra
 el brujo trenza los cabellos de la lluvia
 horada el vientre de su madre
 y edifica la presencia.”

(“Axis” Martín-Crosa 1981:14)

La metáfora del ascenso opera aquí a través de sustituyentes como *escalera*, *edifica*, que pueden leerse, siguiendo a Max Black (1966) como focos o centros, desde los cuales se esparce el sentido. La zona metáfora-frase *el brujo trenza los cabellos de la lluvia* refuerza el significado del rito, como paso de un estado a otro, de un lugar a otro, sin embargo este proceso de expansión significativa no se agota en un poema, sino que se anuda semánticamente con otros ocasionando una red isotópica. Por ello podemos afirmar que la metáfora tiene una función a nivel del sintagma y se multiplica a nivel del paradigma; de ese modo el trabajo significativo puede llevar a una deriva que configure sistemas de significación en la obra de un autor y aún en la obra de autores de una época. Es posible entonces que este análisis pueda suscitar un modo de leer los textos líricos que resulte productivo, sin ser prescriptivo.

En la articulación de sustituyente y sustituido se constituye la dimensión ideológica, instancia mediadora consolidada por la distancia semántica entre ambos elementos. La palabra poética quiebra la *horizontalidad persecutoria* de la cultura hegemónica, y la atraviesa con la *presencia*, instalando una axiología.

Una de las posibles formas de ordenamiento de los poemas que configuran esta obra de Ricardo Martín-Crosa, es la organización en dos grupos temáticos: a. poemas referidos al hombre negro (hombre ajeno, hombre otro) en la ciudad y b. poemas insertos en el recuerdo ancestral del mundo perdido, donde ese hombre tenía su propio espacio cosmogónico.

En el primer grupo reconocemos el primer poema del libro *The modern jazz quartet*, donde leemos⁷³:

Los cuatro cuerpos flotan en el aire
 llegados de Kenia, de Harlem, de Níger, de Ogowé,
 de Georgia, de Marte de Broadway, de Brooklin, de Benin,
 del Alfa del Centauro

73. “Azulogía salió del encuentro de Ricardo con la negritud. Pero la música, el poema, lo escribió tiempo después, mientras escuchaba *The modern jazz quartet*, músicos de Estados Unidos que vinieron a la Argentina” (Carta de Ana María Martín-Crosa 2001).

del río de los bakongos,
de las bodegas de los barcos negreros (...)

Los cuatro cuerpos flotan después de haberse repartido el
firmamento

abriéndolo en
tajadas

con los cuchillos rituales de sílice y de hueso (...)

(Martín-Crosa 1981:9)

Los cuerpos flotantes se proyectan en isotopías de la negritud: la naturaleza, los orígenes ancestrales, los ritos constitutivos de su cultura y el tránsito que esos elementos le permiten en el mundo de la cultura norteamericana. La música, la danza con su impronta ritual quiebran la homogeneidad rítmica y los *elevan* al *firmamento*, el ingreso en ese espacio esencial se produce gracias a los *cuchillos rituales de sílice y de hueso*.

La enumeración de elementos se articula entonces, como resistencia. El arte es el refugio y a la vez el lugar desde donde es posible la enunciación. Los cuerpos de los músicos *flotan* en la escena, como otros *flotaron* en el mar en la larga travesía de la opresión; los músicos *hablan* desde los lugares silenciados con la puesta en escena de su propio cuerpo.

Este hombre – ajeno, se siente *invitado a la muerte* en una sociedad que tira sobre ellos o que le dispensa espacios degradantes:

Y ahora nos ofrecen,

como otra alternativa de la muerte,

la degradación:

el pensar blanco, vestir blanco, cantar blanco, adular blanco,

arrastrarse blanco, lamer la tierra blanco;

y este morir se llamará secretaría, basurería, portería

o jefatura, cátedra, legación.

(“Sur” Martín-Crosa 1981:38)

Los poemas que tematizan este brutal choque cultural, se complementan con aquellos que ponen en escena la vida en contacto con la naturaleza, en un universo cargado de símbolos que lo sacan de la otredad y lo devuelven a la mismidad, ese tránsito se realiza desde la voz

omnipresente de los ancestros, que como hilo de Ariadna, permite reconstruir el significado original:

Cabalgando en la música desciende un ancestro,
 el ancestro de sombra y alegría,
 cargador en los muelles,
 filón de oro en las montañas,
 huella de las pezuñas en el légamo.
 vienen a mí el herrero
 y el tallador de poleas de telar
 y el alfarero de los cuencos extraños
 donde desborda el día sus brebajes de fuego.

(“Ancestro” Martín-Crosa 1981:31)

Es el espacio cosmogónico donde hasta la muerte es distinta y llega como un bálsamo en el momento adecuado y como parte de una lógica temporal. Esta confluencia de lo estético y lo ideológico instalan en la metáfora además de un tipo de lenguaje, un tipo de conocimiento y cabe recordar la afirmación de Eco que se trata de una estrategia de carácter cognitivo, en cuanto no afirma una similitud preexistente sino que la crea.

Sin embargo la categorización de dos líneas de configuraciones semánticas resulta insuficiente si no se toma en cuenta que la poesía es “un sistema productivo privilegiado donde se conjugan los más variados niveles conscientes e inconscientes”(Barthes 1994), y por eso es posible que los campos de significación se constituyan con las opciones y rechazos de una sociedad, sus contradicciones y sus elecciones estéticas. La cultura neocapitalista le ha dado al Otro, al diferente, primero el lugar de la esclavitud y luego el lugar del show, lo convirtió en espectáculo para comerciar con su diferencia, y la cultura Otra construyó -tras ingentes procesos- en ese lugar un espacio de enunciación.

Esta ruptura, este quiebre es una comprobación del espacio de lo dividido, que en el texto se configura como espacio dinámico a través de la ya citada metáfora del *vértigo*. El umbral que marca el paso de un estado a otro es el de la persecución y la huida, la palabra entonces vincula lo dividido y lo pone en escena.

El lugar de tránsito de la metáfora, se hace más denso si la consideramos como figura intertextual que opera sobre interpretantes y que abre los textos a la posibilidad de nuevas lecturas, para quebrar esos sistemas

de semejanzas y referencias habituales. En este sentido el poema “Sur” nos permite avanzar en otro nivel de interpretaciones. El núcleo significativo de /sur/ se puede organizar en una gran variedad de campos semánticos⁷⁴:

Norte ----- arriba. Sur ----- abajo.
 Norte----- cabeza. Sur ----- cuerpo.
 Norte----- dinero. Sur ----- pobreza
 Norte---- civilización. Sur ----- barbarie.
 Norte----- explotador. Sur ----- explotado.

Campos interpretativos que aparecen metaforizados en la obra de distintos poetas desde Rubén Darío, hasta Juan Gelman⁷⁵ y circularon desde el discurso político al ensayo, obliterando la historia hispanoamericana.

En *Azulogía*, el Sur explícito es África, pero a la vez es la metáfora del Otro /los Otros, el mundo sometido, el mundo explotado y a la vez el mundo que resiste en la fuerza que le provee su propia dinámica cultural. Desde el punto de vista histórico y político hay una identificación con las teorías dependentistas, lo que lleva a metaforizar las tensiones entre el imperialismo del Primer Mundo y los efectos devastadores que produce en el Tercer Mundo: la marginación, la explotación son, entonces fenómenos que emparentan a los indios del NOA, con los negros marginales de EU.

“Sur” es un poema que además ofrece una compleja organización retórica, homóloga a la tensión ideológica que produce. Anáforas, paralelismos, aliteraciones y la regularidad de los ritmos prosódicos, se corresponden con la metáfora del *golpe* que sacude el poema:

74. “Las palabras ‘Norte’ y ‘Sur’ no son únicamente categorías geográficas, son también y principalmente categorías culturales y políticas. Su contenido semántico organizado sobre posiciones axiológicas, ha sido expresión de una de las tantas dicotomías sobre las que se ha montado y se monta la mirada colonialista del mundo occidental”(En Roig Arturo Andrés: “Pensar la mundialización desde el sur” en <http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/roighuellas2.pdf>)

75. Darío Rubén: “A Roosevelt”

Gelman Juan: “Somas”:

“acá lo somático es así:

aplican la picana eléctrica en los genitales
 queman golpean el cuerpo tendido y vuelven a aplicar
 la picana eléctrica en los genitales
 vuelven a quemar golpear el cuerpo tendido y vuelven a
 aplicar la picana eléctrica en los genitales

Para acceder a la cultura del sadismo y el légamo,
 los muchachos tirando sobre nosotros.
 Para aparecer en las páginas sociales,
 las mujeres tirando sobre nosotros.
 Para disimular su impotencia de castrados,
 los hombres tirando sobre nosotros.

(“Sur” Martín-Crosa 1981:37)

Los mundos dispares que se entrecruzan verso a verso de la estrofa citada, se insertan en la serie de dualidades y remisiones intratextuales del poemario. El mundo del *sadismo y el légamo*, de la *figuración y la impotencia* avanza sobre un *nosotros*, que se percibe acosado, desgarrado, pero que progresivamente va emergiendo de esa situación al posicionarse en los parámetros de su propia cultura:

Acuden a nosotros nuestros muertos azules (..)

(“Sur” Martín-Crosa 1981:38)

y culmina en actitud de resistencia:

Ahora nos invitan a la muerte a nosotros, que poseemos la vida.

(“Sur” Martín-Crosa 1981:39)

El recorrido discursivo del *nosotros* es susceptible de ser interpretado como un movimiento histórico del sometimiento a la resistencia, apoyado a la vez en una vuelta a los orígenes. La liberación es, entonces, un acto que fluye del reconocimiento, de la conciencia de sí y sus propias fuerzas. No hay libertad posible si no se inscribe en la apropiación de la palabra.

Es importante señalar también que la utilización de homfonías y regularidades rítmicas conlleva una plenitud expresiva donde -más allá de lo intelectual- se registra un ritmo pulsional manifestado en distintos grados, de la aceleración a la redundancia. Ese ritmo sitúa la voz poética en el lugar de la tensión, en el borde mismo donde los opuestos se enfrentan, otra vez lugar de la caída y del ascenso, lugar de la persecución y de la huida:

Ahora nos la ofrecen
 látigo

vómito

vértice

vórtice

sórdido

-oh amada recibida bienvenida llegada.

(“Sur” Martín-Crosa 1981:39)

La muerte ofrecida por los poderosos y la muerte que llega naturalmente son los extremos de la red metafórica que se anudan en función de la serie rítmica que constituyen las palabras/verso esdrújulas y el campo semántico que tejen dominado por la agresión, el exceso y la náusea. El morir blanco y el morir negro, el morir norte y el morir sur nada tienen en común, todo es ajeno, mundos inconciliables por el brutal choque que marca su encuentro.

Dice Angel Rama que

la ideología se nos presenta inicialmente como una función de rara y diestra movilidad, encargada de una integración de zonas diferentes (...) encontrando un sistema de equivalencias que frecuentemente los poetas atribuyeron a un ‘daimon’ que llamaron analogía, pero que aquí, lejos de asociar términos concretos, sueltos, establece vínculos entre estructuras a la manera levi-straussiana, reconociendo la heterogeneidad de los materiales que concurren a la creación de la obra y su necesaria armonización. (Altamirano y Sarlo: 1983.217)

En el caso de la lírica este sistema se configura a partir de niveles paralelos que generan una redundancia intratextual, siguiendo la lógica totalizadora del género. La ideología permite *escribir / leer* el vínculo significativo de esa redundancia, desde las delimitaciones sociológicas, psicológicas y culturales hacia las configuraciones simbólicas que el discurso genera.

Este poemario, *Azulogía*, no traza una imagen del mundo dividido, sino que es en sí la hermenéutica de un mundo dividido. Las unidades que se reiteran en el texto: acentos, sílabas, palabras, frases quiebran el objeto poético y a la vez generan una lógica para su interpretación. Por su parte el carácter expansivo del discurso, con sus reminiscencias musicales,

plásticas y rituales manifiesta la alquimia de los ascensos y las caídas. El orden del mundo que propugna el texto poético está modelado en primera instancia por el lenguaje, pero también por la lógica del género basada en la simultaneidad y en la refracción de significados que implica esa simultaneidad. Aquí puede verse la expansión de la metáfora frase a la zona discursiva que la conecta con el pensamiento latinoamericano desde Alberdi, Martí hasta Borges o Arturo Roig donde el Sur aparece como espacio diferenciado y en actitud de resistencia.

El texto poético acentúa su carácter de producto social e histórico y a la vez configura a la sociedad y a la historia, posibilidad que surge no sólo de los elementos semánticos, sino en la dinámica intra e intertextual que atraviesa el poema. Esa dinámica condensa las prácticas sociales y revela la ideología.

Ricardo Martín – Crosa es uno de los poetas “olvidados”, casi desconocido en los ámbitos académicos y más aún en la comunidad lectora, no ha sido registrado ni siquiera en Tartagal, pequeña ciudad del norte de Salta donde pasó su infancia y donde aún residen algunos familiares. Varias hipótesis pueden elaborarse para explicar esta borradura, pero esta lectura de *Azulogía* nos aporta una más: los poderes hegemónicos no se sienten *representados* en esta escritura que al hablar de los negros de Estados Unidos habla también de los indios de Tartagal, constantemente expuestos a la *persecución* y a la *huída* dentro mismo de su territorio. Los importantes trabajos de investigación sobre las culturas aborígenes del Noroeste argentino, que llevó adelante este autor tampoco fueron un camino de acercamiento al escritor ni a su obra, quizás porque no condice con los esquemas sociales considerados previsibles y aceptables.

3.3 La poesía de Néstor Groppa⁷⁶:

3.3.1 Ética y estética de la mirada

En la *Encuesta a la literatura jujeña contemporánea* el escritor Reynaldo Castro (2006) interroga a veinte autores jujeños acerca de quién es el escritor más importante de la Provincia, doce consultados responden que Néstor Groppa paradójicamente, afirma el entrevistador, la tirada de sus libros no supera los cuatrocientos ejemplares por título. Cuando sus pares evalúan los libros más importantes sitúan en segundo lugar *Anuarios del tiempo* (1998-2005) y en tercer lugar *Obrador* (1988) ambos de Groppa y también la revista *Tarja* (1955-60), de la que fue co-autor y editor. Por otro lado su tarea al frente del Suplemento Cultural del Pregón acentuó⁷⁷ su influencia en la constitución del campo literario local, donde no sólo fue editor otra vez, sino también asesor y maestro de los noveles poetas (Castro 2006:92).

76. Poeta, escritor, periodista y educador. Estudió Bellas Artes en su provincia natal, Córdoba (1928), y en Buenos Aires. Fue maestro en Tilcara y bibliotecario en San Salvador de Jujuy, donde residió hasta su muerte en 2011. En 1955 participó como cofundador de la revista *Tarja*, que fue un hito en la literatura del Noroeste Argentino. En 1966 se incorporó, como miembro correspondiente a la Academia Argentina de Letras. En 1998 inició la publicación de los *Anuarios del tiempo* que registran una historia afectiva de Jujuy entre 1960 y 1996 de los cuales ya lleva compilado diez tomos. Obras: *Indio de carga*, *Cantos para Jujuy*, *Eucalar celeste*, *lapacho rosa* y *otros nombres del tiempo*, *Romance del tipógrafo*; *Los herederos*, *En el tiempo labrador*, *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces*, *Abracería*, etc. Néstor Groppa, es, además, una de las figuras señeras de la literatura y del periodismo cultural de Hispanoamérica. En 1960 inició el suplemento Cultural del diario Pregón de San Salvador de Jujuy, Argentina. Fue el primer Secretario de Publicaciones de la Universidad Nacional de Jujuy de la cual es ahora Profesor Extraordinario Honorario. Entre los premios y distinciones recibidas, figuran la Faja de Honor de la S.A.D.E. (1976). Beca Fondo Nacional de las Artes, LETRAS, zona III, Noroeste (1972). Miembro Correspondiente Academia Interamericana de Puerto Rico desde el 1 de Agosto de 1980. Mención Especial al Premio Selección Nacional. Especialidad POESÍA, (1972/75). Primer Premio Regional de Literatura POESÍA, Zona II, NOA, Presidencia de la Nación, Secretaría de Cultura, Trienio 1977/ 80.

77. Por su parte, los trabajos que publica Groppa poseen temática mucho más variada. En los poemas predomina el verso libre y, tanto en este género como en los restantes, se puede apreciar una preocupación constante por estar al día con los grandes movimientos literarios y principales corrientes del pensamiento contemporáneo. Entre los colaboradores más asiduos están: Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Jorge Accame, Luis Wayar, Alejandro Carrizo, Raúl Dorra, Tito Maggi, Mita Homs, Víctor Ocalo García, Blanca Spadoni, Miguel Espejo, Mónica Undiano y Oscar Augusto Berengan (“El campo literario jujeño...” Reynaldo Castro: *En el norte del sur* Revista Electrónica).

Polémica resulta, sin embargo, la inclusión de nuestro poeta en categorías, al respecto Castro considera que:

Posiblemente sólo algunos libros de Groppa puedan ubicarse como obras que pertenezcan a la vanguardia. Recordemos que dos de sus títulos están entre los mejores libros que señalan los encuestados y que él “abrió el camino” de la crónica urbana. Pero no es posible ubicarlo enfrentado –o, por lo menos, no a cielo abierto– contra la tradición y las convenciones; simplemente porque éstas no existieron o estaban en un estado incipiente. Junto con sus pares de la revista Tarja, dejó una marca que es imposible pasar por alto a la hora de revisar la historia de la literatura jujeña. (...) Con justicia poética, es posible afirmar que la obra de Groppa está a años-luz del polo tradicionalista y que está cerca de la vanguardia. Pero no la encarna (2006:24).

Distinta es la posición de Elena Bossi (2001:53-89) que –si bien no emite opinión específica sobre la cuestión⁷⁸– analiza los procedimientos de la poesía de Groppa y reconoce algunos como: interrupción del orden sintáctico con inclusiones sorprendidas, hibridez genérica, puesta en evidencia del proceso de creación, múltiples estrategias de enmascaramiento del yo, reconocimiento del carácter performativo de la palabra, que ponen en evidencia el carácter vanguardista de esta obra trabajada desde una plena conciencia de las posibilidades y los límites de la palabra⁷⁹.

Sebastián Jorgi elige a Néstor Groppa como uno de los *Siete contra Tebas* (1997), escritores argentinos que luchan como gladiadores, llevando como lanza la poesía. Reconoce en su obra una destacada ductilidad temática y formal y una particular percepción del tiempo como fluir, en la constante transformación de las cosas. Poesía de la memoria, dice Jorgi, que se reconoce en el río del tiempo, pero también en la geografía y sostiene una mirada migrante.

Para David Lagmanovich, Groppa es parte de un grupo que –aunque posterior– “en su actitud general no pueden considerarse muy alejados de *La*

78. Sólo en la biografía de Groppa alude a su contacto con las vanguardias en el breve tiempo que pasó en Buenos Aires antes de radicarse en Tilcara (Bossi 2001:266).

79. “En estas nuevas experiencias estéticas se partía prácticamente de cero: la única norma aceptada fue la de la libertad total. Se iniciaba así un arte sin cánones. Lo que constituyó la novedad de este movimiento [vanguardias] fue la creencia de que el arte no tiene una función en sí, sino que es un modo de expresión de lo vital en el hombre. Para ellos arte y vida forman una unidad” (Pellegrini 2006:16)

Carpa” (1974:24). Allí estarían también Fidalgo y Calvetti. Pero, como bien sabemos, los tres poetas continuaron publicando varios años más, por lo que es difícil seguir sosteniendo una adscripción tan absoluta y además algunos autores reconocieron en ese movimiento rasgos de posvanguardia⁸⁰.

En un sentido semejante son las afirmaciones de Andrés Fidalgo en el *Panorama de la Literatura jujeña* (1975), en cuanto reconoce en *Taller de muestras* (Groppa 1954) influencias ultraístas y del creacionismo “desde el manejo de recursos tipográficos (blancos graduados, disposición escalonada del verso y en distintos lugares de la página, empleo de mayúsculas, puntuación) hasta el tipo de imágenes” (Fidalgo 1975:158). También advierte Fidalgo la presencia del ‘realismo romántico’ de Raúl González Tuñón en la poesía de Groppa, en una suerte de re-creación y no de mera copia de estrategias. Es decir que la ubicación de la obra de este autor excede las posibilidades de organización de la historia literaria, lo que sí podemos observar es que participa de una cierta escena literaria, como ya dijimos en el capítulo anterior, signada por los cruces y las transformaciones.

En el año 2004 el Fondo Nacional de las Artes publicó la Antología Poética de Groppa, a propósito de esta selección Osvaldo Aguirre (2007:81) observa los procedimientos que construyen una poética donde lo grande y lo pequeño están en pie de igualdad y se oscila constantemente de uno a otro. La exploración de la página, la disolución de los límites convencionales tanto del poema como de los discursos, el particular uso de la intertextualidad y la percepción de los registros de la oralidad constituyen los rasgos que –a juicio de Aguirre– perfilan la estética de la obra de Néstor Groppa, pero afirma que estas características no se corresponden con las búsquedas vanguardistas, sino que surgen de una indagación personal.

En el marco de su propia propuesta poética Groppa evoca la luz y la sombra en el principio de una percepción del mundo que se refracta en su obra:

80. “es necesario rescatarla [a la poesía] y restituirla su condición de canto. *La Carpa le abrió una puerta y por eso se confía en nosotros. Pero debemos derribar todos los muros construidos en torno de ella, para que llegue a ser la camarada del hombre, su nodriza y aparcerera* (R. Galán). He aquí el tono, la actitud que César Fernández Moreno llamaría luego –aunque sin referencia a este caso concreto– la posvanguardia: una nueva toma de posición sobre la función de la poesía en la vida del hombre (Lagmanovich 1974:37).

81. Aguirre Osvaldo: “Lo grande y lo pequeño” en http://www.bazaramericano.com/reseñas/articulos/aguirre_groppa.htm

Tal como comenzó para todo ser; un mundo que luego poblaron las cosas. Algunas se evaporaron, otras continúan y hacen la particularidad de los ojos en la mirada de cada cual (¿así el universo?) Cada uno lo es. En mí, puedo hablar de la soledad y las distancias (entre éstas: el tiempo)⁸².

Los viajes, la lectura (otra forma del viaje), las preocupaciones filosóficas ligadas al existencialismo, los amigos artistas sostienen el diálogo que el poeta establece con el mundo. De todos los poetas de Jujuy –dice Bossi-Groppa es el más prolífico no sólo por la cantidad de obra escrita sino también por la exploración de una variedad de formas métricas, temas, recursos, registros, que lo muestran como un trabajador de la palabra, “vive la creación poética como un trabajo que debe ser cumplido” (Bossi 2001:69). Es en ese camino que se manifiesta la voluntad de nombrarlo todo, como un hiperbólico cronista que trata de registrar para preservar en el lenguaje una percepción del mundo, “salvar de la muerte” dirá Bossi.

La pintura, la fotografía, la música son constantemente convocadas al universo poético para integrarse creativamente en una visión hegeliana del arte. Para Reynaldo Castro la obra de Groppa es “una búsqueda universal que tiene a la ciudad y sus habitantes como tema central; su poesía es muy trabajada pero nunca hermética y permite interpretaciones nuevas porque se dirige a un lector sensible e inteligente a la vez”⁸³.

El propio autor, ante la pregunta: ¿Cómo se fueron definiendo sus ideas con respecto a la poesía?, responde:

- (...) Más que la tecnocracia que hay en toda literatura, en todo arte, está lo existencial, la vida. Ahora, cómo te manifestás, cómo le das forma a esa vida está en tu origen, en la formación tuya, en tu conformación, en la información que hayas acumulado. Pero esencialmente tenés que ser o seguir siendo vos. Imitaciones o influencias todos pueden tener, decir me ha gustado tal poeta o tal cosa, e inconscientemente uno puede estar escribiendo y tratar de no imitar pero influenciado por el ritmo, por las imágenes, por el tipo de creación de tal autor. Pero lo fundamental es la vivencia de uno, lo intransferible que hay

82. Entrevista a Néstor Groppa realizada por Reynaldo Castro y Osvaldo Aguirre.

Publicada en *En el norte del sur* Revista Electrónica.

83. Reynaldo Castro: “El campo literario jujeño...” *En el norte del sur* Revista Electrónica.

en uno, desinfectado de las influencias de los demás (...) Yo no puedo ser hermético; para ser hermético me guardo lo que tengo para decir. Tengo que ser completamente accesible. De ahí lo que admiro, como decíamos siempre con el viejo (Carlos) Giambiasi: “Amo la claridad y busco la claridad”. ¿Por qué no se puede ser claro? ¿Por qué ser hermético y raro? Hoy encontrás poetas a los que les tapás la firma y no sabés quién es quién. Pero tomás un poema de Ortiz, te das cuenta que es Ortiz; si tomás un Tuñón, un Rega Molina, un Manuel Castilla, lo mismo⁸⁴.

Se anuncia aquí la estética de la luz que atraviesa su poesía en distintos órdenes, desde las imágenes luminosas que le permiten construir el tiempo, las transmutaciones de la luz sobre los objetos, el esplendor de la naturaleza, las transfiguraciones de la materia y la inserción constante de fotografías, pinturas, tintas, grabados en un cruce con el discurso poético⁸⁵. También la imagen como estrategia retórica ocupa un lugar de privilegio en su poética, el nombre y sus atributos evidencian las percepciones visuales de un sujeto que mira el mundo a través del ojo de la cámara; enfoca, enciende, apaga un flash que amplía, disminuye, deforma, colorea los objetos en un discurso poético pleno de dinamismo que manifiesta también una particular percepción del tiempo:

El campo negro de la noche
estaba florecido
en recortadas tulipas
y estambres
filamentos y pólenes
de carga
positiva, de negativas
abejas libando incansables
el calor
de las bujías.

84. Entrevista a Néstor Groppa realizada por Reynaldo Castro y Osvaldo Aguirre.

Publicada en *En el norte del sur* Revista Electrónica.

85. “Su mirada registra de modo inédito lo que ve: no reclama lo legendario, no se duele por el debilitamiento del mito, no recrea un decorado romántico, de evocación folklórica, ni lo que habitualmente se usaba para dar cuenta de este norte nuestro cargado de tradiciones; lo que Groppa busca y encuentra en avalancha, es lo que la realidad más tozuda aporta en estos años de transformaciones rápidas que, como pasa siempre, destruyen la visión de un mundo idealizado” (Sylvester Santiago “Las crónicas de Groppa” en AA VV (2004) *Homenaje. Groppa*. Jujuy: Ahora o nunca Jujuy)

Así era la electricidad
 florida, una leve viajera
 y señal, guardadora
 de destinos y cegueras
 mecánicas, exactas,
 con errores escasísimos.

(“Semáforos en la Senador Pérez” en Groppa 1983 s/p)

Los sintagmas nominales se acumulan como losanges para configurar el universo poético, a veces se trata sólo de reiteraciones de estructuras de artículo y sustantivo que repetidas / transformadas / alteradas / ironizadas, ovillan y desovillan la imagen produciendo un efecto de proliferación semántica:

La casa del vivir.
 la casa
 donde van pasando
 domingos,
 navidades, horas, semanas,
 el recién nacido
 enfermo, aniversarios,
 el tilo escaso
 de flores
 por la helada negra,
 la pantalla azulina
 del televisor,
 el pasillo.
 La casa
 donde se vive.

(“La casa de vivir” en Groppa:1983)

En su aparente estatismo, sin embargo, se proyecta el tiempo. La sucesión dispersa de objetos y acontecimientos sostiene el ritmo particular de la poética de Groppa, impregnado por una estética de la mirada⁸⁶, que se

86. Podríamos asociar esta perspectiva con las consideraciones Merleau Ponty acerca de la percepción, donde el ojo es tomado como centro de una revisión del estatuto ontológico del espíritu y de una crítica radical de toda posición substancialista, este ojo abstracto tiene su correlato en el sujeto entendido como modulo divino de una percepción universal. Tamaño análisis nos llevaría por otros carriles que, en otro momento, merecería nuestra atención.

sitúa como centro de las percepciones y va desplegando el mundo desde su visibilidad a veces menguada por tornasoles o sombreados, otras exaltando la nitidez y la precisión de los contornos. Como afirma Parret (1995) la vista le permite al sujeto un ejercicio del poder, pero también la posibilidad de saber al articular una lectura, al construir una legibilidad.

La visión en sí o mediada por artefactos como la cámara fotográfica, o por representaciones como la pintura, o aún más allá en las imágenes recuperadas del recuerdo o de los sueños configuran la significación de lo visible. Son imágenes visuales o sinestésicas que operan a veces como indicios de un tiempo y un lugar perdido, en otras ocasiones como signos de una ciudad que se transforma⁸⁷ y en algunos momentos como significados histórico-sociales de la paradoja y la marginalidad social.

Este tránsito, que puede seguirse en la abundante obra poética de Néstor Groppa, hace de la mirada un acto estético intrínsecamente creativo al construir una densa red de superposiciones y asociaciones donde ver y mirar no son actos individuales sino intersubjetivos, que co-operan para constituir las miradas sociales.

Fuera de las miradas naturalizadas –ingenuas o interesadas- se produce aquí un juego verbal que genera el descentramiento y la incrustación de lo ético en lo estético. Atribuciones numerosas y a veces contradictorias a un mismo objeto, frecuentes quiasmos y paradojas, un sutil pero reiterado uso de la ironía, ayudan a *ver* desde otros lugares –topológicos o enunciativos- un mundo diverso en constante amenaza de ser aplanado.

3.3.2 La historia de los ojos por el mundo⁸⁸

Cuando el lector entra a un libro de Groppa ingresa a una totalidad armónica, es el orbe de la palabra donde se han cuidado todos los detalles y sobre todo uno que no es menor, la imagen. Aún cuando en 1974 no se hablaba de ‘libro objeto’ podemos decir que las ediciones de Buenamontaña y, particularmente *Todo lo demás es cielo*, son objetos donde se han des-

87. “Groppa es un poeta preocupado por registrar, anotar, dejar huellas de la ciudad y esta tendencia lo lleva con frecuencia a la concentración de significados en una imagen contenedora (...)Nombrar todo es un modo de denunciar la imposibilidad de retener esos recuerdos” (Bossi 2001:67)

88. *Mi corazón / quedó / deshabitado / y se sentó / la tristeza / en el umbral / para explicar / “La Historia de los ojos por el mundo” (“Orfandad” en Todo lo demás es cielo)*

plegado las distintas posibilidades de la iconicidad. La dimensión visual del texto ocupa un lugar central, inclusión de antiguas fotografías -que evidencian estados de ánimo, edades, épocas, comportamientos sociales, modas y actitudes-, selección tipográfica –con viñetas, marcos, cambios de fuente según las variaciones de la materia verbal- y trabajo sobre la imagen del poema son algunos aspectos que permiten observar el lugar de privilegio de los códigos no verbales.

Se trata así de una conjunción de elementos visuales, el uso de símbolos de distintos códigos de comunicación, y una valoración particular del tipo de soporte donde se realiza la obra. De ese modo se produce un quiebre del universo verbal y se genera una nueva forma de ambigüedad que sugiere otros modos de lectura. La variedad de fuentes utilizadas, por ejemplo, orienta la construcción de lo que podríamos llamar *textos transversales*, es decir textos que el lector puede construir a través de los poemas: la temporalidad inscripta en las notas al pie, el presente acentuado en las mayúsculas, la letra pequeña cuando se alude al pasado.

Vemos así la recuperación de la visualidad del lenguaje verbal y la adjudicación de un carácter estético en cuanto aporta un plus de sentido, pero a la vez fractura el universo cultural del lector habituado a la transparencia del objeto y que se suele preparar cómodamente para ir de inmediato a la semántica del texto. Si bien es cierto que los escritores escriben textos y no libros, la situación que aquí encontramos es de confluencia entre autor, editor, tipógrafo, diseñador en la misma persona por lo que texto y libro configuran esta particular unidad que constituye una forma de experimentación.

Ese universo visual sostiene la tensión de un pasado que se exhuma para “concluir con aquel secreto para poder quedar libre de esas rarezas que un día fueron mi primer deslumbramiento” (Prólogo). El prologuista pide perdón por “recorrer el tiempo que ya no existe, humano refugio de los días lluviosos”, el pasado es entonces un espacio con límites y fronteras⁸⁹ desde el cual han salido dos fotografías que propician la escritura. La configuración del tiempo propuesta es una de las metáforas que funciona como clave de lectura de la obra: el tiempo es un espacio. El pasado es lu-

89. “Como en el caso de las metáforas orientacionales, las metáforas ontológicas básicas se basan en correlatos sistemáticos dentro de nuestra experiencia (...) La misma correlación es el fundamento de la metáfora EL TIEMPO ES UN RECIPIENTE con el espacio limitado atravesado por un objeto en correlación con el tiempo que tarda en atravesarlo. Acontecimientos y acciones se correlacionan con extensiones de tiempo limitadas, y esto las convierte en OBJETO ENVASE (Lakoff y Jonson 1995:99).

gar cerrado y es también territorio de lo oculto, pero si tomamos las fechas que acompañan a cada texto del poemario podemos observar que van de 1951 a 1952 los poemas (¿fechas de escritura? tal vez, o quizás fechas en las que el autor estuvo en los lugares que menciona el texto). Por su parte el Prólogo está fechado en 1970 y, paralelamente, se dibuja un mapa de la República (desde Bariloche a Jujuy) es decir que el tiempo como esfera cerrada se complementa con el espacio como lugar abierto.

El viaje diseñado es oblicuo –en el sentido que se trazan vaivenes, idas y vueltas- pero también se desarrolla en un movimiento de cámara que va de planos generales a primeros planos, como una mirada cinematográfica de los objetos que pueblan el universo poético. Los cambios que implica el viaje no sólo se ven sino que también se perciben como tangemas⁹⁰ que denotan frío, calor y las sensaciones del cuerpo en tránsito.

Diecisiete poemas se alternan con 11 fotografías que, salvo las dos primeras, no tienen referencias explícitas. En relación con la primera fotografía se cifra el título del libro:

La mujer se apoya en las ramas de un duraznero, por el que sabemos que retornaba la primavera. Atrás el fondo de la casa de Cerino, una alta pared de ladrillos sin revoque, con su remate en sardinel, en donde hacían nido los gorriones. Todo lo demás es cielo. Un cielo marrón y deslucido de hace cuarenta años en la provincia de Buenos Aires, según la leyenda puesta con letra menuda un lunes tres. Ella tenía la misma sonrisa que en todas las demás fotografías hasta los treinta y nueve años (Groppa 1974).

Aquí es evidente que entre fotografía y palabra no sólo hay una coexistencia sino también cruces donde lo verbal bucea en lo visual para hacer inferencias, establecer relaciones con otras fotografías, explicitar la perspectiva del yo y trazar una temporalidad hecha de alusiones y elusiones.

La serie de poemas lleva títulos que aluden a objetos (“El berliner”, “Estrella”, “El reloj de agua”) sentimientos (“Orfandad”, “Amistad”) lugares (“Paso por San Antonio Oeste”, “Santa Rosa por Purmamarca”) y que se ofrecen como el camino del yo desde el pasado al presente. En ese camino se suceden las despedidas:

90. Concepto utilizado por Herman Parret (1995) que se refiere a las sensaciones que registra el tacto.

En Navidad se cayó la fotografía de Vicenta
y a Vicenta (floreciendo)
la heló la muerte

En San Gabriel se cayó la fotografía de Leandro
y a Leandro (florecido)
lo heló la muerte
(“El viento en la casa” Groppa 1974)

Nótese la importancia del gerundio y el participio para figurar el tiempo y orientar las edades de Vicenta y Leandro. El viento es metáfora de la muerte y la fotografía que cae es metonímicamente el sujeto que muere. La distancia entre retrato y retratado es flexible y sus lugares pueden ser intercambiables, en la escritura el texto mismo puede verse como un retrato, la imagen del pasado.

Se despide el sujeto del campo, del pueblo, de la gente. *Caer, salir, abrir, florecer, alejarse* constituyen el campo semántico con el que se representa el movimiento de un hablante implícito que se percibe a través de la mirada seleccionando y recuperando objetos, movimientos, gestos.

La isotopía de los padres ausentes, y por ende del sujeto solo, surca el texto. La presencia de las fotografías instituye (paradójicamente) ausencia, la imagen borrosa y antigua ‘muestra’ que no están:

Y eternamente,
el girasol doliente que acompaña a la tarde
los esposos separados por la intransitable tierra
de los muertos.

(“Medallón de Laborde”)

Como contrapartida en “Orfandad” el sujeto no sólo se hace explícito, sino que su presencia es abundantemente afirmada en los deícticos y en las sinédoques del yo: *mi corazón amaba; mi corazón quedó deshabitado*. Pero seguidamente está la fotografía de una madre sentada en un sillón mirando amorosamente al niño que tiene en el regazo. Otra vez la presencia semantiza la ausencia.

Esa ausencia es registrada también en el discurso, poemas con elipsis de verbos, sobre entendidos, múltiples sintagmas nominales de variada construcción se dispersan como las piezas de un puzzle que forman en el

poema una figura aleatoria. En “Primer calidoscopio con vals” por ejemplo, esa estrategia permite reconstruir un cuadro de bailarines de vals y en “Orfandad” o “Estrella” la repetición de idénticas imágenes visuográficas que semejan un tren⁹¹:

(...)

Valses

Espejitos verdes con una Lágrima

Niñas aromadas con Valses

Valses cuerpos de piolín

Sonrisas caídas de los Valses

Hermana y Cuentos

Pajareras y Navidades

Cretonas oscuras

(...)

Vals – Asilo

Vals – Cajón

Cañaveral y Pinos azules

(“Primer calidoscopio con valsés”)

A los cuerpos en imagen se agregan los cuerpos de piolín, en figurines de moda, en novelas, en vidriera, los cuerpos sonrientes, trabajando, en asilos, en cajones, en botellas. Cuerpos en una extraña geografía que recuerda a los habitantes de la poesía de González Tuñón en ese deseo inalcanzable de absoluto que surge de lo cotidiano.

(...)

ayerniño en la botella

ahoraborracho

de recuerdos

ipobre tipo!

borracho

de figuras

ipobre tipo!

91. Aquí hay que tener en cuenta que estamos operando en relación con funciones signícas que describen el contenido de otras funciones signícas (Eco 1992:163)

y pobre tipo
borracho

asomado
a las postales

y pobre borracho

tipo suelto
entre los días!

(“Niño en la botella” Groppa 1974)

La dualidad del tiempo *ayer /ahora* es dualidad del hombre *niño/ borracho*, los blancos de la página son esa transición inexplicable de la vida que embriaga con recuerdos, con figuras y arrojan al hombre a la soledad.

La personificación⁹² es otro modo de construcción metafórica que se registra en el poemario: “el faro /ciego/despeinado”; “casi el mismo / corazón / sentado/ en la / esquina”; “y el / malecón /se va / con sus /zapatos / grises”; “vasos heridos”. Los objetos son el lugar donde es posible manifestar a un yo ciego, gris, herido, esperando, pero no se trata de un gesto autocompasivo sino de la consolidación del efecto de sentido que produce la salida. Podríamos decir que el sujeto mira el mundo sin poder salir de sí y es por eso que sus rasgos establecen una relación especular con los objetos que pueblan el mundo ficcional.

La mirada que va y vuelve, el sujeto que mira la foto que lo mira, que siente en su corazón los rieles de las vías del tren donde va su cuerpo, resultan así una *mise en abyme*, una relación especular entre hombre y lenguaje: crecer/ viajar, viajar / hablar, hablar / mirarse, mirarse / perderse, perderse /transformarse, transformarse / crecer. Umberto Eco asocia el arte a cierta configuración de los objetos por un lado, y por otro a la inquietud que nos produce ese exceso de sentido que posee, en la medida en que

92. “Lo importante es que la personificación es una categoría general que cubre una amplia gama de metáforas, cada una de las cuales escoge aspectos diferentes de una persona, o formas de mirar a una persona. Lo que todas tienen en común es que se trata de extensiones de metáforas ontológicas y que nos permiten dar sentido a fenómenos de mundo en términos humanos” (Lakoff y Johnson 1998: 72)

siempre hay algo más “y a veces lo contrario precisamente de lo que parece decir” (Eco 1988:80) y ese es justamente el efecto de lectura que produce *Todo lo demás es cielo*, es un poemario que abre la expectativa de cada vez nuevos pliegues de sentido.

También lo audible forma parte del universo poético, los tonemas de “Primer calidoscopio con vals” sugieren los compases de este tipo de ritmo sostenido por la repetición constante de *vals / vales*. Pero las alusiones al vals continúan en otros poemas como una forma musical que acompaña como telón de fondo al viajero y se deriva en un campo de sentido que convoca *flauta / cantores / tenores / marchas / violines / cajita de música / disco / canción ojo de agua*.

Con “Estrella”, el séptimo poema se instala Jujuy, *San Salvador de Jujuy, 1951* dice la pequeña letra de la nota al pie, que registrará luego Abra de Pives, Yala, Tilcara, Humahuaca, Puente Lavalle. Para entamar el viaje con el nuevo lugar se recurre a la comparación, pero las cosas no son *como* sino *casi como* o *tal vez sean*, y construye así un nuevo espacio- tiempo donde la nostalgia va dando paso a otras preocupaciones. El sujeto tiene “el corazón /lleno de trapos y de polvo”, se despliega una zona metáfora-frase en la que converge la isotopía del viaje pero a la vez remite a una zona metáfora-discurso donde el cuerpo es percibido como recipiente⁹³ saturado. En “Fantasía” leemos:

Tenía el corazón

lleno de faroles
y cortinas
y ventanas
y casas
con pianos

Tenía el corazón

lleno de niños
jugando con sus sillitas

Tenía el corazón

lleno con botones
de vidrio

93. Desde la perspectiva cognitiva Lakoff y Johnson (1998:67) afirman que “somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo como algo fuera de nosotros. Cada uno de nosotros es una recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera”.

y seguía comprando
 tardes
 y campanas
 moños
 y feriados
 para su corazón
 de carpa
 y fiesta
 y guitarra
 lustrada
 Y le regaló
 niños saltando a la cuerda
 le regaló
 el trencito de la quebrada
 y una vieja bufanda de maquinista
 y junto
 a su corazón
 en ese valle

 su corazón por todos lados

 lleno
 de la música
 de las plazas

 lleno
 del humo
 de las fogatas.
 ("Fantasía" Groppa 1994)

El corazón es el recipiente donde van a alojarse aquellos materiales que la vista ha registrado y que por sus colores, sonidos y la carga de afectividad que conllevan se pueden leer como metáfora de la alegría. Hay aquí una antítesis con las representaciones ásperas, secas, opacas, sordas que construían la *tela* y el *polvo*, ahora son *pianos*, *campanas*, *moños* y *guitarras* los que dan cuenta de un corazón alborozado.

La inflexión enunciativa en *Y le regaló* reorienta la lectura al desambiguar el verbo tener que podía remitir a la primera o tercera persona,

en el enunciado es un *él* quien tiene el corazón regocijado, y vuelve así a la relación especular, el yo que se mira a sí mismo al mirar al otro. Los regalos que recibe el corazón diseñan la imagen de un lugar nuevo, pleno de frescura, el *valle* donde se destaca *el trencito de la quebrada*. El regalo, dice Bourdieu (1997:162), puede ser una agresión a la libertad de quien recibe, por que contiene una amenaza, hay que devolver y devolver más, es una forma de atar, haciendo que la gente se sienta obligada ¿y qué cuando el regalo se lo hace uno mismo? Se produce aquí una transacción simbólica donde la transformación del sujeto es el pago por el regalo recibido.

Llegamos de este modo a lo que podríamos llamar una estetización de la ideología, el minucioso trabajo sobre el lenguaje, para sopesar tonos, ritmo y valor de la frase sostiene la transición entre dos mundos: pasado/presente, urbano/rural, encierro/esplendor, sombra / luz, que sin embargo no es un movimiento dialéctico en la medida en que el sujeto es un partícipe activo en ese cambio. La historia, la religión, las costumbres con sus rutinas cotidianas van mostrando el envés y el revés de un mundo paradójico. Sutiles ironías desarticulan las frases hechas, “El Señor Salvador nunca estuvo en el Valle de Jujuy” dice el título de un poema que trabaja sobre la dislocación del nombre de la ciudad de San Salvador de Jujuy para acentuar su desamparo y el de sus habitantes:

Y desde el malecón

habría visto

la estampita

la miseria

el valle

(“El Señor Salvador nunca estuvo en el Valle de Jujuy” Groppa 1974)

Esta “poesía de la ostensión”⁹⁴ que construye imágenes brillantes, excelsas nombrando los mínimos elementos del mundo cotidiano deja ver también las contradicciones, los abandonos, las carencias, de una sociedad en transformación. El paso de la metáfora-frase a la metáfora-discurso no es expansivo como en el caso de *Intemperie*, ni acumulativo

94. “Sucede que la poesía pone en escena a los objetos con su carga de memoria individual e histórica. Esta memoria es la que les da un “alma”, les otorga un excedente que no se ve y del cual emana esa luz que es captada por el hecho poético y por el arte en general” (Mirande Eduarda “Sobre la poesía de Groppa como arte de la ostensión” en AA VV (2004) *Homenaje. Groppa*. Jujuy: Ahora o nunca Jujuy)

como en *Azulogía*, sino que aquí es aleatorio ya que el texto disemina elementos que orientan varias posibilidades de aglutinación metafórica. La metáfora del viaje que, en un primer momento se recoge como hilo conductor va luego perdiéndose o transformándose alternativamente por la fuerte presencia de la mirada que focaliza objetos, tiempos, ritmos, sensaciones, convenciones, aparecen así las metáforas del cuerpo, de la muerte, de lo lleno / lo vacío en una red multiforme y por tanto azarosa que traza la particular unidad del poemario.

En el conjunto de la obra poética de Néstor Groppa *Todo lo demás es cielo* funciona como una bisagra entre dos tiempos /localizaciones. La trayectoria del sujeto es, entonces, epítome de los cambios de un mundo que trata de comprender sus contradicciones.

Consideraciones finales

*Y a pesar del barro y sus neuronas
seremos
para siempre
sobrevivientes.*

(Ernesto Aguirre: “Somos”)

1.

El recorrido teórico desarrollado se orientó a generar una aproximación a la complejidad del objeto de estudio –el poema- que se nos ofrece como un calidoscopio en tanto la materia lingüística manifiesta una pluralidad intradiscursiva y, a la vez, como una rayuela en tanto sus posibilidades de comprensión y de interpretación tienen las características de un juego, una invitación y un desafío. Los múltiples recorridos de lectura pueden iniciarse en cualquiera de las diferentes dimensiones convocadas, del mismo modo que cada trayecto de la rayuela depende del lugar sobre el cual el jugador ha decidido tirar el tejo.

También como el calidoscopio y la rayuela se trata de un juego que nos enfrenta con lo imprevisto, con el azar⁹⁵. Recurrimos aquí a Wittgenstein para quien “el juego consiste en el conjunto de reglas que lo describen”⁹⁶ y que los jugadores reconocen para permanecer en la contienda; es un modo de pensar los actos del lenguaje dentro de una agonística general, donde los hablantes luchan por placer, pero también para obtener un triunfo que siempre tendrá un gran adversario: la lengua.

Nos situamos así en una perspectiva compleja del objeto recortado en la trama enmarañada de una situación socio-histórica con la que comparte una lengua y una esfera de significación. A la vez el texto poético es un enunciado, es decir, una réplica a otros enunciados, forma parte de la cadena de enunciados que constituye la literatura, en actitud dialógica con lo literario y lo no literario de su época, y de épocas anteriores, sin dejar de ser –simultáneamente- un antidiscurso ya que repele la lógica discursiva.

95. La literatura ha sido metaforizada a través de diversos juegos, como el ajedrez, también metáfora de la guerra y pone en evidencia que en las contiendas literarias muchas veces la violencia aparece para dirimir las divergencias.

96. Citado por Lyotard (1987:2-3)

El poema es pasaje, espacio de transformación de los lenguajes sociales, cuerpo que se conecta con otros cuerpos. En este sentido nuestro estudio reconoce esos espacios de significación donde el poema se esparce en redes intertextuales y se anuda al contexto. No se trata de diluir el poema en una red de asociaciones ilimitada, sino de expandir el universo poético para mostrar de qué modo se constituye una visión particular del ser humano, del mundo, de sus conflictos y contradicciones. Por otro lado, el carácter preformativo del texto instituye un cierto modo de participación en la sociedad, construyendo un lugar de enunciación donde no sólo está la palabra individual sino también la expresión colectiva.

Se trata entonces de reconocer las propiedades discursivas de la lírica en una época en la que, como dice Frederic Jameson, “el mundo todavía era joven” (1999:106). El núcleo constructivo de esta descripción del fenómeno poético es la metáfora, entendida como gesto analógico, en la medida que entrama por lo menos dos campos de sentido que convergen en un sintagma; como convergencia suspendida donde no sólo significa lo que une, sino también lo que separa, vacío o negatividad que no puede suturarse; y también como estrategia discursiva que refracta las perspectivas estéticas e ideológicas, generando un enunciado pluritópico.

Para ello se recuperan tres dimensiones de la metáfora, estética, en cuanto plus de sentido, cognitiva, en cuanto forma de conocer; y persuasiva, en cuanto posibilidad de convencer.

2.

Bien sabemos que los cortes en la historia siempre pecan de arbitrariedad y que sólo responden a una necesidad de los investigadores de dar límite a los objetos, para constituirlos, para reflexionar sobre ellos. En este caso tomar una etapa que corresponde a dos décadas -1960 a 1980- obedece al objetivo de recortar el continuum de tal forma que sirva como espacio sociodiscursivo para pensar los textos, pero que será necesario releer siguiendo el modo como la literatura se apropia de los otros discursos.

El paso de la palabra al silencio, la disputa entre las concepciones y los intereses individuales y colectivos, la confrontación entre lo nacional y lo extranjero y la tensión entre dogmatismos y descreimientos pueden consi-

derarse como constituyentes de un espacio de significación donde se sitúan determinados procesos comunicativos y a la vez se produce nueva información. Espacio, tiempo y posibilidad de significación permiten considerar aquí una semiosfera, cuyos niveles (Lotman 1996:42) pueden vincularse con las localizaciones propuestas. De ese modo la articulación de los discursos en el noroeste argentino se entiende como semiosfera en tanto marca diferencia con otros comportamientos discursivos –ya sea dentro del mismo espacio nacional o muy distante de él- que resultan ajenos bajo determinadas condiciones, pero pueden traducirse y así trasponer las fronteras. Si bien esta lectura es interesante y altamente productiva se optó por complementarla con consideraciones provenientes de la antropología y que orientan a ver el conjunto trazado como una *escena literaria* donde, más que el cuerpo o el rostro de los actores, toma fuerza su parlamento, de ese modo no hay actores secundarios ya que toda réplica es positiva en tanto da continuidad a la red interdiscursiva. La noción de *escena literaria* resultó así entonces operativa para configurar un objeto de estudio en el que se entran discursos literarios en un espacio-tiempo determinado. Los límites de la escena surgen de una operación del investigador que no se orienta a buscar la homogeneidad sino a delinear fases o tensiones que, semejantes a los actos de una obra dramática, puedan dar cuenta de las transformaciones y conflictos constitutivos.

Las posiciones diseñadas por los textos están dichas para un público -en muchos casos son los mismos autores- quienes a medida que responden, se convierten en actores. Las interrupciones, las disrupciones, la ausencia o abundancia de réplicas van afianzando ciertos tópicos o estrategias en desmedro de otros, y a la vez van definiendo roles discursivos, es decir funciones de adhesión, oposición, complementación, descalificación, entre otras. Este concepto de escena discursiva permitió incluir los discursos que, aunque producidos en lugares distantes y en otros contextos sociales pudieron ser relevados desde el momento mismo en que se registran en la escena objeto de análisis, con un estatus relacionado exclusivamente con las réplicas que generan.

Por otra parte este concepto de *escena literaria* permite también articular período /región, en tanto se trata de una noción que admite la localización interdiscursiva en la dualidad tiempo /espacio. El triángulo imaginario que trazábamos en el Prefacio se ha convertido ahora en un signo que permite situar una interfaz, un flujo de información que fluye

de las configuraciones espaciales que supone la región a las temporales que constituyen el período. Si bien es cierto que bajo determinadas condiciones puede resultar operativo reconocer por ejemplo la generación del sesenta o las regiones argentinas, entendemos que para el estudio de la literatura resultan nociones siempre saturadas por el discurso –particularmente por el discurso lírico que estudiamos en este caso-. La operación ideológica que representan tiende a subsumir la productividad literaria en nombre de un “deber ser” que ha impedido la deriva del sentido, al propiciar el cierre y la categorización.

La operación teórica requirió también de las nociones de cronotopo y dialogismo bajtiniano que resultaron particularmente valiosas al proveernos de un marco de reflexiones para dar cuenta de la interacción de múltiples variables, como asimismo para situar los enunciados en la red de réplicas. En un sentido semejante las consideraciones de Cornejo Polar permitieron entroncar nuestras problemáticas con la discusión sobre la configuración de la literatura hispanoamericana y reafirmar las posibilidades de estudiar la literatura del NOA desde una perspectiva compleja, en “la red de relaciones que se teje entre esa diversidad a ratos agobiante” (Cornejo Polar 1994:16).

3.

La caracterización del movimiento escénico en relación con las metáforas circulantes posibilitó construir y conocer ese mundo, a través de la activación de ejes isotópicos con distinta visibilidad en los variados momentos del diálogo que los instituye, de los que acentuamos: el canto, el viaje, el país.

a) El canto: En la convergencia del realismo lírico⁹⁷ y la poesía coloquial⁹⁸

97. “Esta poesía postularía entonces una continuidad sin rupturas entre el espacio social, histórico, y el espacio literario. Dicho de otro modo, sería un significante del mundo cotidiano, sobre todo del mundo de las ciudades que es –dicho sea de paso– el mundo moderno” (Dorra 1989:104)

98. “[la coloquialidad estaría dada por] la reunión de otros elementos: la aparente reducción de los recursos retóricos para una mayor libertad y simplicidad o inmediatez del discurso, la atmósfera de cotidianeidad dada por el léxico y la temática, la irrupción de los sentimientos, las necesidades y las penurias del hombre común en un recinto tradicionalmente reservado a una sentimentalidad más selecta, la flexibilización de las estructuras poéticas hasta los límites del prosaísmo, entre los más notables” (Dorra 1989:104)

el canto sitúa la voz, ocupa ese lugar vacío del yo donde emerge el cuerpo. De ese modo el poema encuentra en la respiración su propio estilo y aparece el “verosímil de lo hablado” (Dorra 1997:123). La oralidad convocada en el discurso encuentra su complemento en la memoria, el tiempo puede volverse recurrencia y ser recuperado como duración. El canto representa lo oculto y debe ser dicho para que se manifieste, puede tratarse del pasado, de las expresiones desconocidas de la cultura, de los hombres explotados, de los trabajos invisibles o de las dimensiones ignotas del cosmos. Desde el punto de vista métrico el canto responde a las formas populares como el octosílabo, la copla; desde la retórica se configura como sinécdoque en cuanto construye un espacio donde la palabra nombra porciones, fracciones de los objetos; como metáfora avanza en ficcionalizar un mundo de posibles relaciones que asocia para dar cuenta de lo innombrable. Encontramos tales representaciones en la poesía de Castilla, Galán, C. Aparicio, Murguiondo, R. Álvarez, Aldonate y con otras variantes en Álvarez Sosa, Groppa, Calvetti. Correlativamente se sitúa también un lugar de enunciación para el cantor que es la voz de los silenciados sociales, y en este sentido las redes intertextuales se expanden hasta el *Martín Fierro* y entroncan además con la poesía política.

b) El viaje: es una metáfora recurrente en los textos relevados y representa las búsquedas –habitualmente infructuosas– del yo, la articulación de lo disperso, la escritura. Viajar es estar en camino, aquí y allá son localizaciones difusas, la dinámica del cambio y la transformación se imponen al sujeto (Adet, Regen, Carreras, Aparicio). Viajar es también vivir –ya lo dice una larga tradición literaria–, transitar el mundo buscando indicios, detalles que sostengan la precariedad humana (Sylvester, Calvetti). El camino lleno de polvo de algunos poemarios se convierte en otros en hoteles y andenes de una ciudad de la que sólo queda la frágil memoria.

La trama de esta metáfora se complejiza por el amplio campo semántico que sitúa y que permite representar los múltiples caminos del mundo, los lugares, el desplazamiento de la mirada, la incertidumbre, los tránsitos temporales y las metamorfosis del yo, los avatares de la escritura, en correspondencia con un contexto socio-histórico que arroja, desplaza, empuja a los sujetos (Ale, Virla, González, Aguirre). Aparece así también relacionado con el exilio, aquí el discurso se resquebraja, viajar es esperar

infructuosamente, es un dolor que se alimenta del cuerpo, es la memoria recurrente de quien enloquece y se instala así el quiebre de la tradición y el enrarecimiento del discurso (Foucault 1992:43).

La *zona dimensión ideológica* de la metáfora del viaje instala el desconcierto, quiebra la esperada linealidad del camino, lo reduce a huellas apenas legibles, asociado a situaciones socio políticas de desilusión o fracaso migra hasta referencias a la dictadura, las persecuciones y también vuelve sobre los interrogantes acerca del camino realizado.

c) El país: En este aspecto se observó la permanencia del sistema analógico que ve al país como ‘patria’, aparece la ‘patria acosada’, ‘patria perseguida’, ‘patria amada’, es una presencia que fluctúa entre la descripción fenoménica (a través de emblemas y rituales) a la de corte cenestésico. Por otro lado aparece también ligado al cuerpo como espacio de diferenciación. Frente a los dispositivos de homogeneización el cuerpo-país es espacio del misterio, del dolor, de la saturación estética, se lee y se escribe sobre el cuerpo de sus integrantes⁹⁹:

Pero también el territorio del país es un cuerpo¹⁰⁰. El cuerpo lacerado es la proyección fantasmática de un país lacerado y sin rumbo, es la consumación del fracaso. Este proceso metafórico no está motivado por el deseo de sustituir una identidad por otra (país / cadáver), sino mostrar el fenómeno por refracción, con transformaciones y transferencias de los significados. La figuración del cuerpo como síntesis del espacio social tiene sin duda fuertes connotaciones políticas, pero también actúa como una forma de conocimiento aditivo que abre nuevas reflexiones en el campo social, como dice Alain Mons (1992) la metáfora desborda el campo de la lengua en el cual se la confina habitualmente para ensanchar el territorio del sentido e instalar una realidad estallada, pulverizada, pulsional.

Otras metáforas como: de la *intemperie*, que ponen al sujeto en variadas situaciones de desamparo y orfandad; de la *explotación* económica que lo diseñan como víctima de una sociedad en proceso de cambio donde unos pocos se enriquecen¹⁰¹; o las de la *muerte*, ponen en evidencia que

99. A veces quisiera arrancarme del corazón la patria / que no esté presa ni en mi pecho /vuele su trozo de mar de pasto esperanzado /a donde ningún fusil asiente ceniza sangrienta (“Sin noticia” Ale 2004:29).

100. (...) el viento /olfateando /el cadáver /de la Patagonia. (“Paso por San Antonio Oeste” Groppa 1974 s/p)

101. Recordemos *Toda la voz* de Fidalgo o *Azulogía* de Martín-Crosa.

los tópicos discursivos asumen los nudos conflictivos de la sociedad y los devuelven reelaborados. Se trata también de pensar la literatura como acto (Scarano 2007:73) que integra la enunciación y la situación contextual, los universos de discurso, las huellas del género y la historia, junto a la fuerza social del arte.

El campo metafórico¹⁰² al que se recurre es muy vasto, sin embargo es posible proponer algunos que se manifiestan con mayor intensidad, como la naturaleza –cuyas transformaciones se asocian al viaje o se cargan de colores terrosos, grises, sombríos en las alusiones a la muerte- o la ciudad que con la multiplicación de calles, lugares, objetos remite al viaje. Las metáforas de la intemperie se nutren también de la naturaleza y la ciudad mostrando al hombre igualmente solo frente al cielo, la tierra o las calles vacías, oscuras, idénticas. Se asocia también –la intemperie, la muerte- a la vida cotidiana, los objetos, las prácticas, los pequeños rituales.

El campo del cuerpo humano –vivo, segmentado, visto en sus partes, envejecido, figurado (en fantasmas, títeres, etc)- permite construir metáforas del país, de la muerte, de la explotación; lo mismo que la historia, la memoria, las noticias sostienen la configuración tanto local como nacional. La religión es otro campo metafórico productivo para referirse al canto, a la muerte, que se representan además relacionados con la ciencia y el cosmos.

A partir de estos campos metafóricos se pueden construir ciertos agrupamientos, se trataría de una organización precaria pero que ofrecerían un principio de orden, teniendo en cuenta la cantidad y variedad de textos que fueron analizados.

Tanto estos campos como las redes intertextuales registradas en la Segunda parte de este estudio socavan las habituales peticiones de principio, respecto del arraigo, la identificación con lo propio, costumbres, usos, sus tratos míticos y homogeneidad¹⁰³ con los que frecuentemente se asocia la producción literaria del noroeste argentino. Se trata, entonces, de recuperar la capacidad de engendramiento del poema, su carácter diferencial, “el signo instituido en violencia de la cosa, la imposible identidad entre ambos y su permanente y sostenida lucha en la que el ‘sistema poético’ se propone

102. Entendemos aquí *campo metafórico* en el sentido de Lakoff y Johnson (1995:14), es decir como campo semántico al cual se acude para construir las metáforas.

103. Cfr con los estudios de Barcia y Fleming en Videla y Castellino (Ed) (2004) *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza: UN de Cuyo.

como el registro simbólico que se vuelca sobre lo real, recibiendo por su parte el movimiento en contrapartida” (Cella 2003:15).

4.

Este recorrido permitió reconocer los avances, recurrencias y repeticiones que acentúan lo relacional, este verso en *tacita de lata* dice Fidalgo y muestra como cae la tradición ilustre desmoronada en la pobreza cotidiana. El lugar de Jujuy en el país se desplaza, se discute, se cuestiona tanto desde lo estético como desde lo ideológico.

El carácter relacional entre tiempo / espacio / discurso, puede leerse desde las lógicas postuladas por Susana Cella (2003) de los trans- y los dis-, de acuerdo a las cuales se alcanza a dar cuenta de las traslaciones y deslizamientos de sentido que ocurren tanto en los enunciados poéticos particulares como en las redes dialógicas que ellos constituyen. Desde este punto de vista puede explicarse el proceso traslativo en diferentes corpus o en la obra de un autor, como el caso de Castilla desde *Bajo las lentas nubes* a la “Elegía a Alberto Bournichón”, donde la estrategia de la interrogación retórica desliza la configuración poética en un sentido diferente, que traslada lo poético de lo protegido a la intemperie.

Es posible así reconocer en estas décadas, distintas fases: **a.** un movimiento que va de una poética de la expresión a una de la representación. **b.** el paso de las batallas discursivas a la reflexión o el desconcierto. **c.** la tensión entre autor y mercado editorial que desde la expansión en los '60, pasa a las restricciones posteriores al '75. En el corpus analizado no se han encontrado huellas del utopismo sesentista, sí en cambio de la demandas de la vanguardia de un arte para todos y de la reivindicación de la función social del arte, que no sólo se proclama sino que se pone en evidencia en movimientos colectivos, cuya desarticulación con la dictadura resulta evidente.

Si contrastamos esta situación con lo aspectos señalados por Fondebrider (2000-2001) podemos ver que hay una análoga preocupación por acercarse a la lengua hablada, lo que genera el efecto de coloquialismo y la coexistencia de diversas preocupaciones estéticas y políticas, pero más que líneas paralelas entendemos que se trata de un estado de debate. Al atender o ejercitar

determinado modo de escribir se está explícitamente rechazando otros y eso funda la polémica que, como ya dijimos, se observa con mayor especificidad en el periodismo cultural. La progresiva inclusión de la vida cotidiana como campo de sentido del que abreva lo poético, es también un rasgo significativo, mientras que las alusiones al discurso de los medios adquiere un sesgo crítico y aún paródico que lo encontraremos transformado a fines de los setenta, cuando ya opera imbricado al discurso poético.

La preocupación política, entendida como destino de país, se disemina en la poesía de las dos décadas ya en perspectiva dialéctica, del materialismo histórico o figurada en el cuerpo y en las carencias de la vida cotidiana y más aún en el exilio y la ausencia. En este sentido la obra de Sara San Martín representa ese gozne entre la toma de posición de *La Carpa* y la efectiva apropiación del debate ideológico de las décadas siguientes.

En síntesis, la travesía discursiva permitió explicar el modo como la lectura de los textos literarios permite un acercamiento a interpretaciones de la realidad, que no tienen cabida en otros tipos textuales y que la metáfora es una construcción de sentido, donde es posible sostener esta deriva en cuanto no se trata de un desvío ni un ornamento, sino de un continuum discursivo siempre desbordado cuando pretendemos recortarlo como un objeto material. El abanico estético e ideológico que despliega sitúa, localiza, el proceso de producción de sentido desde el cual es posible hablar de un espacio-tiempo, en este caso tres provincias del NOA en un tiempo de profundas transformaciones.

5.

Dice Walter Adet:
 agua que se abalanza
 a ser más agua,
 que se despide a ser el fuego,
 y que huye a arder, a ser
 otra agua,
 el agua,
 a ser el agua que, al huirse,
 icanta!

(“El poema del agua” en *El aire que anochece* 1971)

Y deja así la imagen del fluir, de las vicisitudes del agua hacia la vida y la muerte, sus discontinuidades y sus huidas, que pueden parangonarse a las vicisitudes del discurso, los cortes y enrarecimientos. Un discurso que se resuelve en el trastocamiento y la discontinuidad, en la violencia sobre las cosas que siempre ofrecen su resistencia (Foucault 1992). Asediar este mundo que el discurso poético ofrece requiere también, en alguna instancia, ver el cuerpo de un sujeto que, como tal, se instala en la mirada de los otros, cambiando su pobre cuerpo mortal por este nuevo cuerpo que es el poema.

Bibliografía

Antologías Literarias

Adet Walter (1967) *Antología de la poesía tucumana*. Tucumán: Revista Norte.

Adet Walter (1973) *Poetas y prosistas salteños*. Salta: Ediciones Limache.

Adet Walter y Hugo Ovalle (1979) *Poesía de Salta. Generación del '60*. Salta: Fundación Etchart.

Adet Walter (1981) *Cuatro siglos de literatura salteña*. Salta: Ediciones del tobogán.

Aguirre Raúl Gustavo (1979) *Antología de la poesía argentina*. Tomos I y III. Buenos Aires: Ediciones Librería Fausto.

Aráoz Anzoátegui Raúl (1963) *Panorama poético salteño*. Salta: Dirección General de Turismo.

Bravo Figueroa Gustavo (1965) *Poesía de Tucumán Siglo XX*. Tucumán: Atenas.

Campos Dionisio (1985) *La poesía de Tucumán. Ensayo de interpretación generacional (1810-1960)*. Tucumán.

Castro Reynaldo (1994) *Jujuy, Todos estos años de gente, Antología poética*. Jujuy: Tunupa Ediciones.

Fernández Molina José (1964) *Panoramas de las letras salteñas*. Salta: CEPA.

Ovalle Hugo (1979) *Poesía de Salta: Generación del 60*. Tartagal: Aguirre y Godoy Ed.

Parra Mabel et al (1997) *Voces de mujer. Antología I*. Salta: VM Hanne.

Sylvester Santiago (2003) *Poesía del Noroeste Argentino siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Poemarios

Acosta Ernestina (1967) *Pequeña antología*. Jujuy: Talleres Gráficos EA¹.

Adet Walter (2006) *Obra literaria*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

Aguirre Aníbal (1983) *Raquel Camba*. Salta: Editorial Latinoamericana (Segundo Premio Dirección General de Cultura año 1978).

¹ EA: Edición de autor.

- Aguirre Ernesto, Saúl Solano y Javier Soto (1980) *Espejo astillado*. Jujuy: Ediciones Los habitantes del sol.
- Albarracín Jorge (1976) *Aquí se murió el olvido*. Jujuy: UNJu.
- Aldonate Manuel (1988) *Breve antología y tres poemas*. Monteros: Arnau.
- Ale Pedro Salvador (2004) *Los reinos del relámpago*. Córdoba: Alción.
- Alvarez Rodolfo (1974) *Jujuy en piedra y nube*.
- Álvarez Sosa Arturo (1987) *La singularidad desnuda*. Tucumán: Ed. de la UNT.
- Andolfi Luis (1969) *El pan que se ha caído*. Salta: Dirección de Cultura de la Provincia.
- Aparicio Carlos Hugo (1965) *Pedro Orillas*. Salta: EA.
- Aparicio Carlos Hugo (1968) *El grillo ciudadano*. Salta: EA.
- Aparicio Carlos Hugo (1980) *Andamios*. Salta: Dirección General de Cultura.
- Aparicio Rodolfo (1974) *Es tiempo de caminar la vida*. Avellaneda. Buenos Aires.
- Aráoz Inés (1971) *La ecuación y la gracia*. Tucumán: Ediciones de la hoja.
- Aráoz Anzoátegui Raúl (2003) *Pasar la vida*. Salta: Ediciones del Archivo.
- Arredondo Elva Rosa (1977) *Meditación azul*. Salta: Apacheta.
- Borelli Martín Adolfo, Antonio Vilariño y Hugo Alarcón (1966) *Poemas*. Salta: Publicaciones Yunque.
- Briones Carola (1961) *Agua de esteros*. Tucumán: Ediciones de signo.
- Burgos Joaquín (1975) *Voces indias, a Jujuy de las alturas*. Jujuy: Municipalidad de la Capital de Jujuy, Dirección de Cultura y Turismo.
- Busignani Mario (1960) *Imágenes para un río*. Jujuy: Tarja.
- Busignani Mario (1970) *Cifras de la apariencia*. Buenos Aires: Juárez Editor.
- Calvetti Jorge (2006) *Obras Completas*. Jujuy: Cuadernos del Duende.
- Carreras Miguel Alejandro (1971) *Esta inútil memoria*. Salta: Ediciones CEPA.
- Carreras Miguel Alejandro (1999) *Selección poética 1966-1997*. Salta: V.M. Hanne.
- Castilla Manuel J. (2004) *El gozante*. Buenos Aires: Colihue.
- Chaves Ariadna (1976) *Intemperie*. Buenos Aires: Dead Weight.
- Chaves Ariadna (1988) *Río circular*. Tucumán: UNT.
- Columbres Adolfo y Leonardo Iramain (1968) *2 x viento*. Tucumán EA

- Corte Carrillo César (1961) *Jujuy en la memoria*. Jujuy: Ministerio de Gobierno.
- Dávalos Jaime (1966) *El nombrador: Poemas y canciones*. Buenos Aires: Ediciones Malanzan.
- Dávalos Jaime (1967) *El poncho*. Buenos Aires: Graficolor S.A.
- Dávalos María Inés (1981) *El caballo y la piedra*. Salta: Dirección de Cultura (Primer Premio Concurso anual de poesía 1978).
- Diez Gómez Alberto (1974) *Biberones rotos*. Salta: Dirección de Cultura.
- Escribas Luis Antonio (1977) *Los pasos del silencio*. Salta: Ed de la Dirección general de Cultura.
- Estrella Omar (1980) *Vientos contrarios*. Buenos Aires: Germano Artes Gráficas(EA).
- Fernández Molina José (1964) *Doña Nieves*. Salta: Ediciones CEPA.
- Fidalgo Andrés (1966) *Toda la voz*. Jujuy. EA.
- Fornaciari Dora (1963) *Con uno, ese demonio*. Tucumán: Consejo Provincial de Difusión Cultural. Colección "Cuadernos del Tiempo y su canto". (2º edición ampliada en 1968)
- Galán Martín Raúl (1979) *Obra poética*. Jujuy: Ed. Bernardina Mejía de Argañaras
- González Juan (1962) *Los días y la tierra*. Tucumán: Consejo Provincial de Difusión Cultural. Colección "Cuadernos del Tiempo y su canto".
- Groppa Néstor (1966) *En el tiempo labrador*. Jujuy: Buenamontaña
- Groppa Néstor (1973) *Carta terrestre y catálogo de estrellas fugaces*. Jujuy: Buenamontaña.
- Groppa Néstor (1974) *Todo lo demás es cielo*. Jujuy: Buenamontaña.
- Groppa Néstor (1983) *Eucalar celeste, lapacho rosa y otros nombres del tiempo*. Jujuy: Buenamontaña.
- Juárez María Elvira (1985) *El Hierofante (Antología)*. Tucumán: UNT.
- López Guzmán Tiburcio (1962) *Meditación a solas*. Mendoza: Palemor.
- M. de Outon (1967) *Oro bajo*. Jujuy: EA.
- Marcantonio Ricardo C. (1968) *Tiempo de vendimia*. Tucumán: EA
- Martín-Crosa Ricardo (1980) *Azulogía*. Buenos Aires: Ed. Salido.
- Martín-Crosa Ricardo (1985) *Memorias de la música*. Salta: Fundación de Canal 11 (Primer Premio Concurso Nacional de Poesía "Manuel J. Castilla" de la Dirección General de Cultura 1984).

- Martín-Crosa Ricardo (1989) *Vistiéndome de fuego*. Buenos Aires: La torre abolida.
- Martínez Borelli Holver (1968) *Víspera del mar*. Salta: Ediciones CEPA.
- Murguiondo Delia (1975) *Ventana en la montaña*. Buenos Aires: Jorge López Ovejero.
- Oyuela de Pemberton María Laura (1962) *Cantos para Jujuy*. Jujuy: MLOP.
- Pérez Miguel Ángel (1972) *Coplas del arenal*. Salta: Fundación Michel Torino.
- Regen Jacobo (1992) *Poemas reunidos*. Salta: Ediciones del Tobogán.
- Sara San Martín (1964) *Yo soy América*. Jujuy: Imprenta San Francisco (EA)
- Silva Néstor Rodolfo (1963) *Ciudad hacia la noche*. Tucumán: Cuadernos del tiempo y su canto.
- Spadoni Blanca (1980) *Las huellas infinitas*. Jujuy: Xibi Xibi.
- Spadoni Blanca (1994) *De agua palabra, palabra de piedra*. Jujuy: Edicapri.
- Sylvester Santiago (1963) *En estos días*. Salta: La flauta de caña.
- Sylvester Santiago (1966) *El aire y su camino*. Buenos Aires: Ismael Colombo.
- Sylvester Santiago (1971) *Esa frágil corona*. Salta: Ed. de la Dirección de Cultura de la Provincia.
- Sylvester Santiago (1974) *Palabra intencional*. Salta: Ediciones del Tobogán.
- Sylvester Santiago (1977) *La realidad provisoria*. Buenos Aires: Cuarto Poder.
- Tanco Carmen Hebe (1973) *Azulrojo*. Tucumán: Ediciones Tarco.
- Tanco Carmen Hebe (1974) *Tiempo de palabras*. Tucumán: Ediciones Tarco.
- Tanco Carmen Hebe (1977) *Cuaderno número cuatro*. Jujuy: CHT.
- Tanco Sofía Elisa (1975) *Poemas de sal y sangre*. Tucumán: Tarco.
- Torres Antonio (1960) *Poesías*. Tucumán EA.
- Torres Antonio (1963) *Razón de soledad*. Tucumán: EA.
- Virla María Eugenia (1976) *Con silencio grito*. Buenos Aires: Tiempo de Hoy.

Estudios teóricos y críticos

- AA VV (1968) *Historia de la Literatura Argentina Tomo III*. Rodolfo Borello “El ensayo: del ’30 a la actualidad”. Alfredo Veiravé “La poesía: Generación del ’40”. Carlos Giordano “La poesía social después de Boedo”. Josefina

Delgado y Luis Gregorich “Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía”. Augusto Raúl Cortazar “El folclore y su proyección literaria”.

AA VV (2000-2001) *Argentina fin de siglo*. INTI Revista de Literatura Hispánica: Jorge Fondebrider “Treinta años de poesía argentina” Ana Porrúa “Francisco Urondo: entre las rosas líquidas y la rosa blindada” Eduardo Romano “Origen, trayectoria y crisis de la narrativa regionalista argentina” Zulma Palermo: “Una escritura de fronteras: Salta en el NOA”.

AA VV (2002) “Poéticas” en *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo. La irrupción de la crítica*. Volumen X Coord. por S. Cella. Buenos Aires: Eudeba: Daniel Freidemberg “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. Daniel García Helder “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. Mariano Calbi: “Prolongaciones de la vanguardia”

AA VV (2004) *Homenaje a Groppa*. Jujuy: Ahora o nunca.

Adorno Theodor W.(1983) *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis.

Agamben Giorgio (2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos.

Agamben Giorgio et al (1999) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco libros: Fernando Cabo Aseguinolaza “La lírica: un lugar teórico” (9-25). René Wellek “La teoría de los géneros, la lírica y el Erlebnis” (25-57). Jean-Marie Schaeffer “Romanticismo y lenguaje poético” (57-85). José Guilherme Merquior “Naturaleza de la lírica” (85-105). Giorgio Agamben “El lenguaje y la muerte. Séptima jornada” (105-127). Dominique Combe “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” (127-155). José María Pozuelo Yvancos “Pragmática, poesía y metapoesía en ‘El poeta’ de Vicente Aleixandre” (177-203). Karlheinz Stierle “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin” (203-271).

Aguirre Raúl Gustavo (1983) *Las poéticas del siglo XX*. Buenos Aires: ECA.

Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo (1983) *Literatura /Sociedad*. Buenos Aires. Hachette.

Angenot Marc (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y diferencias*. Córdoba: UNC.

Angenot Marc et al. (1993) *Teoría literaria*. México: Siglo XXI: Regine Robin “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”. Eva Kushner “Articulación histórica de la literatura”. Edmond Cros “Sociología de la literatura”.

Angenot Marc y Robin Regine (1990) “Pensar el discurso social: problemas nuevos e incertidumbres actuales” en *Sociocriticism*, vol III. Montpellier. Traducción Zulma Palermo.

- Arán Pampa (2001) *Apuntes sobre géneros literarios*. Córdoba: Epoke.
- Arán Pampa y Silvia Barei (2005) *Texto/ Memoria/ Cultura*. Córdoba: El espejo Ediciones.
- Arán Pampa O (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtin*. Córdoba: Ferreira Editor.
- Arias Saravia (2000) *La Argentina en clave de metáfora*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ashur Eduardo M. “Una lección de la historia” en Palermo Zulma y Elena Altuna (1996) *Una literatura y su historia II*
- Bajtin Mijail (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bajtin Mijail y P. Medvedev (1994) *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Barei Silvia (2001): *Recorridos teóricos: Texto-discurso*. Córdoba: Epoke.
- Barei Silvia (2005) *Reversos de la palabra*. Córdoba: Ferreira Editor.
- Barei Silvia y C. Pérez –comp- (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba: Facultad de Lenguas.
- Barthes Roland (1976) *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes Roland (1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes Roland (1996) *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Benjamin Walter (1991) *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Benveniste Emile (1997) *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Billone Atilio e Ivo Marocchi (1985) *La actividad poética en Tucumán (1880-1970) Esquema y muestrario*. Tucumán: Grupo editor Voces.
- Black Max (1966) *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos.
- Block de Behar Lisa (1984) *Una retórica del silencio*. México: Siglo XXI.
- Bordelois Ivonne (2005) *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Bosi Alfredo (1997) *O ser e o tempo da poesia*. Sao Paulo: Cultrix.
- Bossi Elena (2001) *Leer poesía, leer la muerte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo
- Broda Martine (2006) *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid: Losada.

- Bueno Raúl (2001) "Modernidad alternativa y debate cultural en el Perú" en Javier Lazarte V. (coord.) *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La nave va.
- Cadena de Hessling María T (1995) *Historia ilustrada de Salta*. Buenos Aires: Síntesis.
- Cella Susana (2003) *El saber poético. La poesía de José Lezama Lima*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (OPFYL)
- Calsamiglia Helena y Amparo Tusón Valls (1999) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Caro Figueroa Gregorio (1970) *Historia de la gente decente en el Noroeste Argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Mar Dulce.
- Chambers Iain (1991) *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Charaudeau P. y D. Maingueneau (2005) *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu
- Charaudeau Patrick (1983) *Langage et discours. Elements de semiolinguistique (Theorie et pratique)*. París: Hachette.
- Charaudeau Patrick (1992) *Grammaire du sens et de l'expression*. París: Hachette.
- Chartier Roger (1996) *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa
- Chartier Roger (2006) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Chibán, Alicia y otros (1982) "El proceso de la literatura de Salta y su reflejo de la realidad socio-cultural salteña" en *Estudio socio-económico y cultural de Salta, Áreas lingüística y literaria*. Salta: Consejo de investigación de la UNSa, tomo II.
- Cobo Borda Gustavo (1985) *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE
- Cohen Imach, Victoria (1994) *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los '60*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T., I.I.E.L.
- Cohen Jean (1974) *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos
- Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire*. Lima: Ed. Horizonte.
- Cornejo-Polar Antonio (1996) "Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas". *Revista del CELEHIS*. UN de Mar del Plata. Volumen I.

- Costas R y Mozejko D (2001) *El discurso como práctica*. Rosario: Homo sapiens.
- Crenzel Emilio (1997) *El tucumanazo*. Tucumán: UNT.
- De Certeau Michel (1994) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión
- de Certeau Michel (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delas Daniel y Jacques Filliolet (1981) *Lingüística y poética*. Buenos Aires: Hachette.
- di Stéfano Mariana –coord- (2006) *Metáforas en uso*. Buenos Aires: Biblos:
- Mariana di Stéfano “La perspectiva retórica” (21-41). Hernán Díaz “La perspectiva cognitivista” (41-63). Domin Choi y Nicolás Bermúdez “Metáfora y metonimia en el lenguaje visual” (63-87). Patricia Calabrese “El poema como cuerpo” (87-105).
- Dorra Raúl (1989) *Hablar de literatura*. México: FCE.
- Dorra Raúl (1993) *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdez.
- Dorra Raúl (2002) *La retórica como arte de la mirada*. México: Plaza y Valdez.
- Dorra Raúl (2005) *La casa y el caracol. Materiales sensibles del sentido 2*. México: Plaza y Valdés.
- Eco Umberto (1985) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco Umberto (1988) *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eco Umberto (1990) *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Eco Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco Umberto (2002) *Sobre Literatura*. Barcelona: Océano.
- Entel Alicia “La Escuela de Frankfurt en América Latina” en Entel et al (1999) *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fantoni Guillermo (1998) *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.
- Fernández Retamar Roberto (1972) “Intercomunicación y nueva literatura” en Fernández Moreno César (Coord) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Fidalgo Andrés (1975) *Panorama de la literatura jujeña*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Filinch María Isabel (1998) *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fiorin José Luis (1997) *Linguagem e ideologia*. Sao Paulo: Atica.

- Flawiá Nilda y Josefina Sierra (1995) *Tradición y renovación en la lírica de Tucumán (1955-1990)* Tucumán: UNT.
- Fontanille Jacques (2001) *Semiótica del discurso*. Perú: FCE.
- Foucault Michel (1980) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Foucault Michel (1987) *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault Michel (1991) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI
- Freidemberg D. y E. Russo (1994) *Cómo se escribe un poema*. Buenos Aires: El Ateneo.
- García Canclini Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México:Grijalbo.
- Geertz Clifford (1973) “La ideología como sistema cultural” en *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Genette Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goffman Irving (1997) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Greimas A. J. y J. Courtés (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I. Madrid: Gredos.
- Greimas A. J. y J. Courtés (1991) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II. Madrid: Gredos.
- Greimas A. J. y J. Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones*. México: Siglo XXI
- Greimas Algirdas (1976) *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Groppa Néstor “Medio siglo atrás nació Tarja” Mimeo.
- Guzmán Raquel (1991) “Regionalidad y textualidad” en *Crítica Literaria*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- Guzmán Raquel (2003) “Ideología y discurso lírico” en *Cuadernos de Humanidades N° 13*. Salta: UNSa
- Guzmán Raquel –coord- (2005) *Elogio de la poesía. Aproximación a la obra de Sara San Martín*. Salta: CIUNSa.
- Hegel Georg (1985) *Estética 8: La poesía*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Hobsbawm Eric (1999) *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Ibáñez Marta (2002) “Los mapas literarios: Las antologías”. Mimeo.
- Jakobson Roman (1974) *El lenguaje infantil y la afasia*. Madrid: Ayuso.

- Jakobson Roman (1978) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jameson Frederic (1997) *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- Jameson Frederic (1999) *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- Jitrik Noé (1980) “Acción textual / acción sobre los textos” en *El lenguaje, problemas y reflexiones actuales*. Puebla: CAP.
- Jitrik Noé (2001) “La figura que reside en el poema” en *Tópicos del seminario 6*. México
- Jorrat Rita Indiana (2004) *El poder del signo disociado en la poética de Juan González*. Tucumán: UNT
- Kaliman Ricardo (1994) *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria*. Tucumán: UNT.
- Kaliman Ricardo (1999) “Un marco (no ‘global’) para el estudio de las regiones culturales”. *Jilas: Journal of Iberian and Latin American Studies*. Dic.99.
- Kaliman Ricardo (2001) *Sociología y Cultura. Propuestas conceptuales para el estudio del discurso y la reproducción cultural*. Tucumán: UNT.
- Kamenszain Tamara (2000) *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós.
- Kovacci Ofelia (1971) “Glosemática” en *Tendencias actuales de la gramática*. Buenos Aires: Columba.
- Kovadloff Santiago (1982) *Una cultura de catacumbas*. Buenos Aires: Botella al mar
- Kristeva Julia (1978a) *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva Julia (1978b) *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva Julia (1985) *Travesía de los signos*. Buenos Aires: Ediciones La Aurora.
- Kristeva Julia et al. (1994) *El trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa.
- Lagmanovich David (1974) *La literatura del noroeste argentino*. Rosario: Biblioteca.
- Lakoff George y Mark Johnson (1995) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Longoni Ana y Mariano Mestman (2000) *Del Di Tella a “TucumánArde”*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Lotman Iuri (1978) *Estructura del Texto artístico*. Madrid: Istmo
- Lotman Iuri (1996) *La semiosfera I* Madrid: Cátedra.

- Lotman Iuri (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lynch Enrique (2007) *Filosofía y/o Literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: FCE.
- Lyotard Jean F (1987) *La condición posmoderna*. Buenos Aires: Red editorial Iberoamericana.
- Magariños Juan (2001) “La(s) semiótica(s) de la imagen visual” en *Cuadernos 17*. Jujuy: Facultad de Humanidades y Ciencias sociales UNJu.
- Mancuso Hugo (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Marchese A. y J. Forradellas (1998) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martín-Crosa Ricardo (1994) *Acerca de lo bello*. Buenos Aires: Ed Salido.
- Martínez-Dueñas José Luis (1993) *La metáfora*. Barcelona: Octaedro.
- Masiello Francine (1986) *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- Masiello Francine (1987) “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Balderstone et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Matamoro Blas (1980) *Saber y Literatura*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Mercado Lucía (2005) *Santa Lucía de Tucumán. La base*. Buenos Aires: Indugraf (EA).
- Morin Edgar (1995) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Moyano Elisa (2001) *Imaginar la Nación desde las fronteras. El caudillo, el gaucho y el indio en las letras salteñas del siglo XX*. Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Moyano Elisa et al “Región y regionalismo en textos críticos de escritores salteños”. Jalla 2004. Mimeo.
- Moyano Elisa. et al (2005) *La literatura de Salta: espacios de reconocimiento y formas del olvido*. Salta: CIUNSA
- Orgambide Pedro (1998) *Poética de la política*. Buenos Aires: Colihue.
- Paferniuk Aldo (1990) *Manuel J. Castilla, desde la aldea americana*. Córdoba: Alción.
- Palermo, Zulma et al. (1987) *La región, el país. Ensayos sobre poesía salteña actual*. Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores Salteños

Palermo Zulma (1991) *De historia, leyendas y ficciones*. Salta: Fundación del Banco Noroeste.

Palermo Zulma –coord- (1998) *Sociocriticism*. Montpellier: Université Paul Valéry; Zulma Palermo “Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino” (1-21) “Configuración del sujeto cultural en el Noroeste argentino” (229-249). Martina Guzmán Pinedo “La ficcionalización de la imagen cronotópica” (219-229)

Palermo Zulma (2005) “Los estudios regionales, un debate centenario”. Congreso Nacional de Literatura Argentina. Mimeo.

Parret Herman (1995) *De la semiótica a la estética*. Buenos Aires: Edicial.

Paz Octavio (1969) *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Moritz.

Paz Octavio (1973) *El arco y la lira*. México: FCE.

Paz Octavio (1974) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Pellegrini Aldo (2006) *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.

Pignatari Decio (1981) “El lenguaje poético” en *Comunicação poetica* Sao Paulo: Moraes Editora 2º Edición (Traducción Susana A. C. Rodríguez).

Pizarro Ana –Coord- (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL; Ana Pizarro y Carlos Pacheco “Aprehender el movimiento de nuestro imaginario social (68-78). Domingo Miliani “Historiografía literaria: ¿periodos históricos o periodos culturales?” (98-113). Rafael Gutiérrez Girardot “El problema de una periodización de la historia literaria latinoamericana” (119-132). Ana Pizarro “La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico (132-141).

Pizarro Ana –Coord- (1987) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: Colegio de México; Rafael Gutiérrez Girardot “Revisión de la historiografía literaria latinoamericana. Domingo Miliani “Historiografía literaria latinoamericana. Más allá del inventario y de la anécdota. La historia posible”. Antonio Cornejo Polar “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias” Jacques Leenhardt “Literatura e historia. Antonio Cândido “Literatura e historia”.

Polleman Leo (1993) “Lírica y libertad” en Kohut Kart y Andrea Pagni *Literatura Argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert.

Pujol Sergio (2002) *La década rebelde*. Buenos Aires: Emecé.

- Requena Julio (1994) *El principio metafórico. Del sentimiento poético del mundo*. Córdoba: Alción
- Ricoeur Paul (1977) *La metáfora viva*. Buenos Aires: Megápolis.
- Ricoeur Paul (1991) *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- Robin Regine (1994) “Para una sociopoética del imaginario social” en Perus Francois (compiladora) *Historia y literatura*. México: Instituto José M. L. Mora.
- Rodríguez Susana A.C. (coord.) *Desembarcos en el papel. Cuaderno de Orientación*. Salta: CIUNSA,
- Rodríguez Susana A. C. (2004) “Redes literarias y redes de poder. La literatura en Salta”. Mimeo.
- Rodríguez Susana A. C. et al (2007) *Literatura y periodismo*. Salta: CIUNSA.
- Romano Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz (1990) *Las huellas de la imaginación*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Samaja Juan (2004) *Proceso, diseño y proyecto en investigación científica*. Buenos Aires: JVE Ediciones.
- Sarlo Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo Beatriz (2007) *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: EMC.
- Sartre Jean Paul (1969) *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Scarano Laura (2007) *Palabras en el cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
- Sigal Silvia (2002) *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spang Kart (1993) *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- Steiner George (2003) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Sylvester Santiago (2003) *Oficio de lector*. Córdoba: Alción.
- Talens Jenaro (2000) *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio Babel*. Madrid: Cátedra.
- Tinianov Iuri (1972) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Todorov Tzvetan (1996) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte-Avila.
- Todorov Tzvetan (1998) *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus
- Todorov Tzvetan et al (1970) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Ediciones Signos.

Ulla Noemí (1993) “Invencciones, parodias y testimonios” en Kohut Karl y Andrea Pagni *Literatura Argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert.

Verdugo Iber H (1982) *Hacia el conocimiento del poema*. Buenos Aires: Hachette.

Verón Eliseo (1996) *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Wellek René (1968) *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela

Zambrano María (1993) *Filosofía y poesía*. México: FCE.

Zizek Slavoj (2003) *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI

Actas de Congresos

Memorias de JALLA Tucumán 1995 (1997) *Periodización y regionalización*. Tucumán: UNT: Rolena Adorno: “Periodización y regionalización” (7-9). Erick Langer “Períodos y regiones: una perspectiva histórica” (10-22). “Informe global de la discusión en las comisiones de los Talleres sobre ‘Periodización y regionalización’ (32-35). Ana Pizarro “Interrogar a los textos en el espacio de la historia: período y región” (49-56). Carlos Gazzera “Lecturas peligrosas. Una propuesta de periodización de la literatura argentina”(75-81) José Maristany “Claves para una relectura de lo ‘regional’” (119-125).

Actas del cuarto congreso nacional de literatura argentina: Mendoza 1987. La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos (1989): Rafael Gutiérrez girardot “Tesis sobre la periodización de la literatura hispanoamericana. ¿Anacronismo o ilusión?”. Ana Pizarro “Problemas historiográficos de nuestra literatura: discurso literario y modernidad”. Emilio Carilla “El método generacional”. Blas Matamoros “Tiempos diversos y paralelos”.

Actas Primer Congreso Internacional “La cultura de la cultura” en el MERCOSUR (2004). Salta: Ministerio de Educación: María Cristina Bellini “Cultura y literatura en el Estado-Nación”. Nilda María Flawia “Repensar el país desde la ficción argentina de las últimas décadas del siglo XX”. Susana A. C. Rodríguez “Los escritores como críticos. La década del ’70 en la página literaria de El Tribuno”. Raquel Guzmán “El NOA cultural”. Zulma Palermo “Culturas locales/diseño global. Para una reconfiguración de las identidades”. Alejandra Cebrelli “La invención del desierto local. Diseños territoriales y representaciones de la diferencia.

Actas del Congreso de Literatura de las Regiones Argentinas. Mendoza 2002 (2004): Pedro Luis Barcia “Hacia un concepto de literatura regional”. Leonor Fleming “Arraigo y destierro. La fluctuación de la mirada en la obra de Héctor Tizón”. Eduardo Romano “La parábola narrativa regionalista”. Fabiana Inés Varela “El periódico y la reconstrucción de las literaturas regionales”. Víctor Gustavo Zonana “Disparen contra *Fénix*: las revistas culturales y la configuración de la lírica argentina hacia fines de los '90.

Diarios, revistas y páginas de Internet

Aguirre Osvaldo “Lo grande y lo pequeño” en http://www.bazaramericano.com/reseñas/articulos/aguirre_groppa.htm

Aparicio Carlos (1980) “Don Manuel” *El intransigente*: 17/08/1980.

Castro Reinaldo *El ojo de la tormenta*. Revista electrónica
<http://www.elojolarevista.com.ar/index.php>

Cohendoz Mónica “Acerca de las cronologías en la historia del arte” <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/cohendoz1.html>

Cuadrante NOA. Revista del Centro de Estudios regionales N° 2. Tucumán. Agosto de 1974.

Cuadrante NOA. Revista del Centro de Estudios regionales N° 5. Tucumán. Julio / diciembre de 1977.

Cuadrante NOA. Revista del Centro de Estudios regionales N° 1. Tucumán. Abril de 1974.

Cuadrante NOA. Revista del Centro de Estudios regionales N° 3 – 4. Tucumán. Enero /junio de 1976.

Cuadrante NOA. Revista del Centro de Estudios regionales N° 6 – 7. Tucumán 1982.

Díaz Esther “Foucault y el poder de la verdad” <http://www.estherdiaz.com.ar>

Escribas Luis (1993) “Réquiem por Ricardo Martín-Crosa”. Revista *Cuarto Poder*. Diciembre 93.

Espéculo Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid. Vega Rodríguez Margarita (1998) “La actividad metafórica: entre razón calculante y razón intuitiva”. Osorio Olga “Entender, no inteligir. Sobre Rayuela, de Julio Cortázar”.

- Fajardo José Manuel (1997) “El macartismo una dictadura innombrable” Madrid: Diario El Mundo.
- Fidalgo Andrés “La poesía en Jujuy” en <http://hojasdejujuy.iespana.es/fidalgo6.html>
- Gallardo Sofía (1989) “Foucault y la ideología” http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras18/textos4/sec_1.html
- Geertz Clifford “Géneros confusos. La reconfiguración del pensamiento social”. *Enfocarte* N° 30. <http://www.enfocarte.com/6.30/geertz.html>.
- Iovino Gustavo (1998) “Impacto y desarrollo de la TV por cable” en <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/24gustavo.htm>
- Martín-Crosa Ricardo (1986a) “La máscara y el misterio cristiano”. Diario *El Tribuno*. 4.5.86.
- Martín-Crosa Ricardo (1986b) “El pin-pin y la busca del paraíso”. Diario *El Tribuno*. 9.2.86.
- Michel Azucena et al en “Agroindustria azucarera y sindicatos en la Provincia de Salta 1943-1955” versión electrónica.
- Mignolo Walter (2002) “El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui” en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mignolo.doc>
- Ocalo García Víctor (2007) *Palabras para la antología Letras en Jujuy*. Diario El Pregón: 22/07/07.
- Peñalva Ramiro (1985) “Las maravillas chané. Diálogo con Ricardo y Ana María Martín-Crosa”. Diario *El Tribuno*. 28.7.85.
- Poirier Jean M (1994) “Crosa y el cine”. Revista *Criterio*. 8 de diciembre.
- Ramos Jorge Abelardo (1973) “Rasputinismo y pequeña burguesía” en Revista Izquierda Nacional.
- Reyes Román (Dir) Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. <http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario>
- Rodríguez Susana A. C. “Discurso literario e ideología” en Revista Octubre. Facultad de Humanidades. UNSa.
- Roig Arturo Andrés “Pensar la mundialización desde el sur” en <http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/roighuellas2.pdf>
- Sartre Jean Paul (2001) “El existencialismo es un humanismo” en http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_093.htm
- Valli Raúl “El espacio geocultural agredido” Revista América N° 18 Centro de Estudios Hispanoamericanos.

http://www.ceride.gov.ar/cehsf/america_18/07-valli_espaciogeocultural.html

Voloshinov Valentín (1997) *El discurso en la vida y el discurso en la poesía. Hacia una poética sociológica* (Trad Jorge Panessi) http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/catedras/teoria_y_analisis_literario/sitio/El_discurso_en_la_vida_y_el_discurso_en_la_poesia.pdf



Índice

Prefacio	11
----------------	----

Primera Parte

Poética y Política

1. El poema	21
2. El Problema de la metáfora	41
3. 1960 - 1980: La escena.....	65
4. La compleja trama que anuda literatura / región / historia	102

Segunda Parte

Travesías discursivas en el NOA

1. La escena poética del NOA: 1960 - 1980	119
2. Poesía del NOA (Salta, Jujuy, Tucumán) 1960 - 1980	200
3. Inflexiones y reflexiones.....	213
3.1. La poesía de Ariadna Cháves.....	213
3.2. La poesía de Ricardo Martín Crosa.....	227
3.3. La poesía de Néstor Groppa.....	241

Consideraciones finales	257
--------------------------------------	------------

Bibliografía.....	269
-------------------	-----