

# JAUQUE MATE AL RURALISMO EN *RETORNO* DE LILIANA BELLONE E *HISTORIETAS* DE ERNESTO AGUIRRE<sup>1</sup>

Alumna: Beatriz Elisa Moyano

Profesores: Alejandra Nallim

Reynaldo Castro

En una ponencia reciente “Apuntes para una demolición anunciada” (Moyano, 2014) preparada para el Simposio “Discursos de identidad y región”, realizado en Salta en las Jornadas Antropología, recorrimos un antiguo trabajo en el que se mostraba cómo el cambio estético producido en los años ‘40 en Salta, concretamente el paso entre el regionalismo de Dávalos y el indigenismo de Castilla, no había significado ninguna modificación en el discurso identitario homogeneizador de la nación, aquel que cifra su esencia en una argentina rural sea esta gaucha o india. A partir de esa revisión, nos centrábamos en un análisis de antologías salteñas más recientes, hecho a partir de la pregunta de si en ellas se sentaban las bases para un nuevo discurso identitario, atravesado por la profunda heterogeneidad de lo urbano.

En esta oportunidad, vamos a realizar un breve repaso por los distintos tramos de la citada ponencia, ya que nos parece un adecuado marco para contextualizar los textos primigenios de los autores que estudiaremos: Liliana Bellone y Ernesto Aguirre. Por tratarse de una salteña y un jujeño, en uno de los segmentos se hará un pequeño recorrido por lo ocurrido en Jujuy con la revista *Tarja* (1955-1960). Luego nos centraremos en el análisis de varios poemas de *Retorno*, la injustamente olvidada *opera prima* de la primera autora, premiada en 1977 y publicada en 1979, que no sólo dio origen a una serie de publicaciones que llevan el sello de Ediciones Retorno, sino que también es, sin lugar a dudas, el libro fundador de un nuevo paradigma escriturario en Salta. Su autora fue una de las promotoras del *Manifiesto poético* (1986), una de las antologías recorridas en la ponencia, publicada por el sello mencionado y de la que veremos un par de poemas. En el apartado subsiguiente, voy a referirme a *Historietas* (1978) que fue mucho más reconocido y es considerado en Jujuy el libro que operó como bisagra entre dos épocas. Finalmente voy a cerrar con un paralelismo, antitético en algunos aspectos, entre ambas obras.

Para entender porqué este trabajo se funda en un curso sobre la literatura de Jujuy de las últimas décadas, digamos que fue el análisis que los profesores Alejandra Nalim y Reynaldo Castro hicieran del grupo que ellos llaman los ochentosos, como así también distintos libros y capítulos firmados por este último, los que lo inspiraron y propiciaron.

I

---

<sup>1</sup> Trabajo preparado para el curso "Literatura en Jujuy en el cambio de milenio" dictado en Salta en 2014

En la parte introductoria de la ponencia mencionada al comienzo, al aludir al regionalismo de Juan Carlos Dávalos y al indigenismo de Manuel J. Castilla decíamos que “desde miradas diferentes pero igualmente exteriores enfocan, a nivel espacial, mundos rurales o ruralizados y, a nivel actoral, al coya, y al indio. En el hecho de referirse a estos sectores que, desde la mirada exterior del varón blanco y letrado, no poseen una voz, se aplanan las diferencias sociales, estéticas e ideológicas de ambos escritores y sus propuestas acaban respetando la construcción de una identidad nacional homogénea.” (Moyano, 2014)

Luego nos referíamos a dos momentos posteriores, no sujetos ya a la hegemonía de un patriarca ni de una corriente estética sobresaliente, sino a la proliferación de grupos con propuestas distintas. Se ejemplificaba esto con la producción literaria salteña publicada en antologías entre los '70 y los '90 (Ovalle, 1978; Adet, 1982; VV.AA, 1986; Armani, 1990). Entonces nos preguntábamos si el estallido de voces disímiles y, fundamentalmente, la posibilidad de asumir la propia voz de los sectores urbanos marginados (el hombre de las orillas y la mujer) cuya palabra había sido expropiada por varones letrados de distintos sectores sociales, constituía la antesala de un nuevo discurso identitario capaz de incorporar percepciones disímiles y la heterogeneidad cultural.

Ya en el cuerpo del trabajo nos centrábamos primero en el nivel de los actores para recorrer textos de la primera mitad del siglo XX que se refieren a una serie de profesiones rurales que contrastan con las urbanas registradas en las antologías del último cuarto del siglo. Si a la actividad de los pastores del “Idilio pastoril” de Dávalos, rodeados de una naturaleza bucólica, se sucede la borrachera-refugio del explotado presente en “Juan de aserradero” de Castilla cuyo protagonista se encuentra “tirado en la vereda” de una ciudad ruralizada del interior provincial; podemos decir ya en los setenta (fecha en la que Ovalle publica su antología) una serie de profesiones urbanas pueblan los textos recogidos (el padre mecánico de Miguel Ángel Pérez, el de oficio carpintero de Walter Adet -en el contexto de textos referidos al ambiente familiar-, el albañil de Carlos Hugo Aparicio, el vendedor de animales de Leopoldo Castilla) y, aunque se oponen al oficio de vagar del propio Ovalle y al de hilvanar palabras de Jacobo Regen por implicar oficios más intelectuales, hasta ese momento los textos tienen un referente externo. Cabe señalar que si la mirada exterior del letrado sobre sujetos subalternizados se ha transformado y si hace referencia al sector social del sujeto que enuncia y a lo urbano, en todos los casos la reescritura (el referir unos textos a otros en un gesto autorreferencial y que irrumpirá con *Retorno* de Liliana Bellone) se encuentra ausente.

Si en un último segmento del trabajo nos centrábamos en el plano espacial y veíamos cómo a la naturaleza idílica de Dávalos se correspondía, para el comienzo del siglo, con la vivencia de una ciudad plácida, ya en el último tramo del siglo ésta va cargándose de conflictividad para llegar en los '80 a la experiencia de una ciudad demolida por el accionar de la represión autoritaria, oculta a veces bajo el nuevo paradigma de la reescritura en un uso consciente de una de las poéticas llamadas “clandestinas” por Mario Arteca: el neobarroco.

En otras palabras, la referencia a los paisajes rurales y urbanos, habitados por actores alienados por el trabajo cuasi esclavo en textos que arraigan en la literatura comprometida o *litterature engagée*, utilizada como un arma dentro de determinada ideología política, está presente en los textos del indigenismo y también aquellos que hablan de situaciones de explotación de hombres de ciudad. Una variante de esta literatura serían aquellos textos que denuncian el proceder violento de unos estados sobre otros en la guerra (ver “Después del hidrógeno” de T L Herrán en Ovalle, 1978) o la violencia que ejercen internamente las dictaduras. Podríamos decir que todas son variantes de un mismo paradigma escriturario, aquel que se propone representar algo o denunciar alguna situación y que en los '80 comenzaba tímidamente a ser desplazado.

De este paradigma habla Graciela Frega cuando, refiriéndose a los poetas de los '60, dice: “Por eso extreman la función referencial del lenguaje, despojan su expresividad de todo ornato o estrategia que dificulte la recepción, acuden a formas coloquiales simples y directas rescatando los modos más habituales del habla cotidiana” (1988:11-12)

## II

En esta referencialidad se inscriben también los textos poéticos de la revista *Tarja* (1989) cuya edición facsimilar hemos consultado. Para confirmar esto, basta realizar un recorrido por los títulos de los poemas escritos por los cuatro responsables de la revista: “Los santitos” en *Tarja 1*, “Tierra” en *Tarja 2*, “Indio de carga” en *Tarja 3*, “Heleno” (se trata de un tilcareño que murió en la mina El Aguilar) en *Tarja 5-6*, “Punta diamante” (que hace alusión al lugar donde se juntan los dos ríos en San Salvador de Jujuy) en *Tarja 7*, “La Frontera” en *Tarja 11-12*, “Romance de la María” en *Tarja 14-15*, todos de Néstor Groppa; “Estrofas para el hijo” en *Tarja 2*, “La mano del arpista” en *Tarja 4*, “Glosa del Aguilar” en *Tarja 5-6*, “A Máximo Morales, Changador de Tilcara” en *Tarja 11-12*, todos de Jorge Calvetti; “Lamento” en *Tarja 2*, “Jornalero” en *Tarja 4*, “Coya” en *Tarja 7*, “Vidalita del hachero” en *Tarja 11-12*, todos de Mario Busignani; “Lavanderas del río Chico” en *Tarja 3* y “Jujuy” en *Tarja 5-6* y *9-10* de Andrés Fidalgo.

Los poemas incluidos como colaboraciones, los enviados por varios escritores que eran invitados porque su producción era acorde con la línea de la revista, confirma lo dicho: “Los antiguos” en *Tarja 2* e “Indios hacheros” en *Tarja 8* de Jaime Dávalos; “Zafra” en *Tarja 3* de Manuel Castilla, “Esteco se está perdiendo” en *Tarja 4* y “Versos para el angelito” en *Tarja 5-6* ambos de León Benarós; “Lluvia en Ledesma” en *Tarja 7* de Joaquín Giannuzzi; “Levantarás el muro” en *Tarja 8* de Raúl Aráoz Anzoátegui; “La boliviana” de Carlos Hugo Aparicio, “Poema” (que empieza “Miguel Pérez, mecánico, padre mío”) de Miguel Ángel Pérez e “Impresión de Jujuy” de Laura O de Pemberton todos en *Tarja 9-10*; “Ahora o nunca, oh duendes” en *Tarja 11-12* de Raúl Galán; “Los signos de tu frente” en *Tarja 13* y “Abra Pampa” en *Tarja 16* ambos de Domingo Zerpa; “Segunda oda de amor” (que comienza “Ah, Padres, si Ledesma”) en *Tarja 16* de Libertad Demitropulos.

Esta enumeración nos permite realizar varias reflexiones: en una primera instancia se pidieron (o se recibieron) contribuciones de los escritores que participaron con Raúl Galán en la generación del '40, la también llamada generación de *La Carpa* (Castilla; Aráoz) o que eran más o menos contemporáneos suyos (Jaime Dávalos, Joaquín Giannuzzi, León Benarós). Las colaboraciones de poetas jujeños de esa edad como Galán o como Domingo Zerpa están muy al final del recorrido de *Tarja*, como así también las de los hombres que fueron agrupados por Hugo Ovalle en *Poesía de Salta. Generación del '60* (Pérez y Aparicio) y las de algunas mujeres (Pemberton, Demitropulos). Se hacen evidentes varias cuestiones: primero que las colaboraciones de los poetas salteños fueron las más frecuentes; segundo que, hacia el final de los cinco años en que se editó la revista, se armó una genealogía con textos de jujeños más viejos que los editores y, finalmente que, a medida que nuevas figuras iban apareciendo en la escena literaria del NOA, éstas eran convocadas a participar. Pero en todos los casos la temática da vueltas sobre lo mismo: la región, sus acontecimientos, sus hombres, sus quehaceres (no hay casi nada en la revista de otros temas y otros autores) y ya que muchos denuncian la explotación del hombre por el hombre y entroncan con la *litterature engagée*, en todos los casos también es posible afirmar que pertenecen a un paradigma de muy larga data, aquel cuyo objetivo es señalar lo que está fuera del texto sin remisión explícita a otros textos.

### III

Sin olvidar que este paradigma escriturario siguió y sigue vigente aún en nuestros días, era imposible que, alrededor de la década de los '80, no apareciesen textos anclados en una fuerte conciencia de que todo texto es un entramado de hilos que tiene origen en otros textos, es decir que la única referencia del texto es otro texto. Veamos dos ejemplos aparecidos en el *Manifiesto Poético*: "La poesía" de Antonio Gutiérrez y "Paisaje" de Liliana Bellone a fin de rastrear primero en estos dos autores (que son los que mayor conciencia tenían del cambio de paradigma que significaba este nuevo tipo de trabajo con la escritura) un momento posterior a la aparición de *Retorno*.

Vamos a ver que, además de lo reescritural, se hace presente en ellos una de las características del neobarroco, marcada por Daniel García Hendler (1987 en Prieto, 2006:449): el culteranismo, que podemos revisar en las menciones a lo mitológico y en la abundante intertextualidad (también citada por Sarduy, 1974:177) con referencias a autores griegos, latinos y modernos en una "reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido desde mediados de la década del veinte: el Modernismo, la tradición rubendariana de *Azul y Prosas Profanas*" (García Hendler en Prieto, 2006:446).

Aunque se mencione la extinción de este último movimiento literario, sus tópicos son insistentemente citados en "La poesía" de Gutiérrez. Sus versos curiosamente están encabalgados en su totalidad tal como ocurría en los sonetos barrocos:

La mar y la rosa han entrado en el ocaso.

Ya todo fue dicho en el Parnaso. Agonizan  
clepsidras, lirios, fuentes. Las metáforas  
se mecen en sillones de mimbre; pero la poesía  
no puede morir. Renacerá entre huesos de versos  
entre cadáveres de cisnes o gatos, del otro  
lado del crepúsculo, fuera de los recodos  
metonímicos en los cuales se extravía en deseo,  
lejos de los lagos modernistas y de los hondos  
sepulcros de los poetas de la noche. Hoy  
se derrumbó el Parnaso y surgió el poema  
en ruinas, de cara a la intemperie del verbo,  
a pesar de la palabra, en contra de ella,  
con materia diurna, con golpes, con sangre. [...]

Si era posible, para algunos autores, mencionar con todas las letras la patria devastada por las dictaduras, otros podían utilizar alguna de las poética llamadas “clandestinas” por Mario Arteca y eso los lleva, a usar por ejemplo ciertas estrategias del neobarroco, y – como decíamos en la ponencia reciente- “a la construcción de una patria letrada donde los referentes son artísticos [...] o mitológicos; sin embargo, ¿porqué en el poema de Gutiérrez además de los “lagos modernistas”, los “cisnes” rubendarianos y el “gato” baudeleriano, se mencionan los cadáveres, los golpes, la sangre? ¿se está aludiendo a la dictadura sin nombrarla? ¿por qué la materia de la poesía debe ser diurna?

Nos parece que, luego de los años dictatoriales de oscuridad y silencio, el poema y el poeta se amarran a la luz. [...] En un trabajo más afinado, la luz podría ser leída también como discurso literario/identitario frente al malditismo del grupo anterior (“los poetas de la noche” mencionados por Gutiérrez), el que reuniera sus versos en *Poesía de Salta. Generación del 60* y sus búsquedas nocturnas en las que no nos hemos explayado como lo hiciera Leila Gómez cuando los acerca a la figura del poeta maldito (2007). Figura a la que también se acercan algunos de los antologados por Armani: “preferí la madrugada / los tugurios” (Agüero en Armani 1990: 35)” (Moyano, 2014)

Veamos ahora el texto de Liliana Bellone “Paisaje”. Su título y su comienzo podrían confundir a un lector acostumbrado a lecturas de textos que aluden a un referente extra textual:

Como una planicie bajo el sol  
la vida  
aguarda un carruaje  
que atraviesa portales  
de aire  
(hay malezas, caballos confinados  
bruma)  
y rescata con violencia  
los cuentos de Andersen  
las columnas griegas  
un sueño de la infancia  
y la noche  
aciaga.

El sujeto del enunciado es la vida que, comparada con una “planicie bajo en sol” “aguarda” y “rescata”. Pero lo más importante es que, más allá de la alusión a los cuentos de Andersen y a las columnas griegas, el cierre del poema entre guiones aclara “Después de haber visto “Cuando huye el día” de Ingmar Bergman” con lo que toda la referencia es otro texto, en este caso un film. Estamos ante una clara ruptura del paradigma escriturario representacional y ante una clara conciencia de que todo texto es reescritura de otros. Pero si “Poesía” y “Paisaje” pertenecen al libro colectivo *Manifiesto poético* (1986) ¿cuál fue la trayectoria anterior de estos iniciadores? Aunque había publicado poemas en diarios desde 1975 y había recibido menciones en concursos (una en 1977), Antonio Gutiérrez publica un grupo de poemas en la cartilla *Linealidad* recién en agosto de 1986, siete meses después de la edición del *Manifiesto...* En cambio a Liliana Bellone la Dirección General de Cultura de la Provincia de Salta le había dado en 1977 un primer premio por el libro *Retorno*, obra que fue publicada en 1979, de modo que es ella quien reúne en libro poemas escritos desde ese paradigma, mostrando ante un público más amplio el uso de un tipo de trabajo escriturario después seguido por los otros integrantes del grupo Retorno (Nancy María García, Luis Ferrario) y por distintos escritores, aún en la actualidad. Para hacer un repaso por su trayectoria digamos que ella editó ocho libros de poemas,

cuatro novelas, cuatro libros de cuentos, una obra de teatro, varios de ellos premiados en Argentina y en el extranjero.

Pero centrados en *Retorno* digamos que el libro había sido premiado un año antes de que saliera la antología *Poesía de Salta. Generación del '60* de Hugo Ovalle. Sabemos por relatos de la autora que ella fue invitada a participar pero que contestó negativamente diciendo que en los '60 ella tenía sólo 6 años. No sólo la edad la dividía de ese grupo ¡todo un paradigma de escritura armaba un hiato entre ella y los poetas antologados! Veamos la rica intertextualidad, el entretejido de textos diversos en cada texto y, por dar algunos ejemplos, las sorprendentes alusiones (pensemos que Liliana tenía sólo 23 años cuando mandó el libro al concurso) a los clásicos griegos, a escritores (Shakespeare en la alusión a Otelo p. 35) y pintores europeos, a personajes bíblicos o de la historia medieval y colonial:

El libro se abre con un poema denominado "Poema de hombres" que se inicia con estos versos: "Ese día durmieron Aquiles, Fénix / y Ajax Telamonio" (1979:11) con lo que aparecen evocados ciertos personajes de *La Ilíada* de Homero. Se los llama "hombres" aunque Aquiles era un semi dios (hijo de Peleo y la diosa Tetis). También en el segundo poema denominado "Illión" se alude a ese texto del autor clásico, no sólo por sus personajes (aparece en la última estrofa un aqueo "y una mujer de rubia cabellera / que, silenciosa llora en la muralla" 1979:16) sino también por la descripción preciosista de la ciudad en la que suceden los hechos, Troya:

Es una ciudad-miniatura, cincelada y pulida en plata y oro  
oro muy fino, transparente y quebradizo  
como un sueño. (1979:15)

Aquiles vuelve a aparecer hacia el final del libro, en el poema "El errante". En realidad aparece su sombra en versos increíblemente largos que constituyen una novedad (hasta la generación del '60 todavía hay versos medidos):

La sombra de Aquiles merodea los mares

y va expandiendo su cuerpo de humo sobre la espuma verde y salada de la luna.  
(1979:59)

La asombrosa lectura que el poema "'Mujeres de Argel en su casa' Delacroix-óleo-1834" hace del cuadro de ese pintor (cuya reproducción impresa adjuntamos) nos traslada con palabras al mundo de esas mujeres que el sujeto enunciativo llama "tumba de quietud / repugnante / y muerta" (1979:28) y que preanuncia el encierro de las hermanas Campassi en la novela *Augustus* premiada en Cuba por Casa de las Américas.

El tercer poema del libro habla de un rey leproso y del también leproso Lázaro. Seguramente el primero es el famoso Balduino IV, rey de Jerusalén, que peleó contra Saladino en la época de las cruzadas cuando se había formado un reino cristiano defensor del santo sepulcro de Cristo. Asimismo puede tratarse del rey Uzías que, por un castigo,

quedó leproso hasta el día de su muerte. Siendo leproso habitó aislado en una casa, porque había sido excluido de la casa de Jehovah. En el poema aparece también Lázaro que, dicho todo esto en un solo verso “llegaba despacio por los caminos y traía su llaga entre la piel y entre los huesos” (1979:19). Se trata de un personaje del evangelio: es el pobre de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, ya que este último era también leproso. Así en la arena del poema se cruzan un personaje histórico pero conocido por el cine posterior a la aparición del libro (aparece en la película *Cruzada* de 2005) o uno bíblico y un personaje del evangelio.

La descripción de ciertas acciones propias de los tiempos coloniales, realizadas por la virreina y sus esclavos ¿remite a textos que no hemos reconocido?

Los esclavos se iban a las cuadras y colgaban los faroles,  
-Tomás, el mulato, contó una historia  
de cien dragones y una montura de oro  
escondidos en el monte-  
y el silencio se les metía en los huesos como la noche.  
La virreina, vestida de blanco,  
Colocaba una orquídea en sus cabellos. (1979:64)

Es posible percibir el refinamiento (típicamente neobarroco) de hablar de las cortes, en este caso virreinales, que no se mezcla en este caso con los sucesos urbanos cotidianos como el viento o los sonidos de la ciudad (el ruido del andador en la vereda, las voces que hieren el aire) del poema siguiente:

#### TEMBLOR

Voy a dormir el sueño de los muertos.

Y el viento que quiere arrancar todo lo que encuentra. Miedo de que se caiga una montaña... Es el deleite de marqueses en épocas del virreinato...

Puedo recordarlo todo y hacer literatura; pero no importa. Sólo el ruido de un andador en la vereda... ¡andá pillalo!, ¡andá pillalo!

Viene la noche... y el melodrama estrellado de la noche. Las voces que hieren el aire. Eternidad (1979:47)

Se produce la desterritorialización que Lezama Lima explicaba diciendo que no hacía falta salir de casa para “revivir la corte de Luis XVI” (Perlongher, 1991:14). “Es el deleite de marqueses en épocas del virreinato...” y “Puedo recordarlo todo y hacer literatura” como se dice en el poema de Liliana haciendo hincapié no en la descripción sino en la remembranza.

También se produce la proliferación de significantes un tanto inconexos (profusión) que da espesor a la palabra, adensamiento de la función poética que oscurece el sentido y aleja el texto de la función comunicativa, en lo que Yurkievitch llama una exégesis impracticable (en Perlongher, 1991: 18). El referente (la ciudad), como en todo el neobarroco, se esfuma en sus pliegues y en sus “drapeados magníficos” (ibídem: 13).

#### EXPEDICIÓN

Son muy tristes las noches cuando, en ómnibus  
la gente regresa a sus casas.

La vida se acelera mientras nosotros  
somos las hojas desgarradas por el viento  
y Dios –si existe Dios– debe mirarnos  
con el mentón en la mano, deleitándose.

En un instante,  
somos los mosqueteros de la reina  
y los pobres siervos y las largas calaveras  
que ha amontonado la tierra en su lento peregrinar  
por capricho, quizás...

Vamos húmedos  
en una expedición de solitarios hombres de ciudad  
hacia ningún lugar específico del tiempo. (1979:55-56)

A pesar de lo afirmado anteriormente, este poema parece tener un referente extratextual: el relato de un traslado en un medio público de transporte, un recorrido urbano (similar a

la enunciación peatonal de Michel de Certeaux) que se convierte en enunciación lingüística en el poema. Sin embargo los pasajeros son comparados con “hojas desgarradas por el viento” y, en otro margen, con “los mosqueteros de la reina” y con “los pobres siervos y las largas calaveras”. Se produce el “sincretismo transcultural capaz de alinhar as ruínas e as rutilacoes dos mais variados monumentos da literatura e da história” del que habla Perlongher (ibid: 15). La referencialidad, perforada de nuevo por el refinamiento y la proliferación, trastabilla ¿se habla de ciertos hombres de ciudad, los que viajan en colectivos, o, en definitiva, de las calaveras amontonadas en la tierra en su peregrinar? Permítanme conectar esto con un segmento de la larga cita que hace Perlongher de una entrevista a Lezama, en la que este autor recuerda una frase del premio nobel de literatura 1947 cuando evoca: “Gide disse que toda travessia é un peregusto da morte, uma antecipacao do fim” (ibid). Y me pregunto ¿coincidencia o conocimiento? ¿casualidad o causalidad?

Es difícil, por cierto, reconocer un gesto de ruptura en poemas cargados de retornos a un pasado literario clásico, pero es sin igual el quiebre que se produce con todo lo que había ocurrido en Salta hasta entonces. Dejamos para el cierre una serie de hipótesis acerca del porqué este libro fue injustamente olvidado, no sin antes analizar un poema en el que, a pesar del cierre altamente literaturizado (la mención a esa forma de antítesis denominada retruécano) parece entroncar en otra de las poéticas que Mario Arteca llama “clandestinas”, el neoromanticismo. Se trata del único poema que por uso de la primera persona parece aludir al mismo sujeto que lo enuncia:

Viene. Vendrá la tormenta

y esta felicidad de esperarte.

Voy a renacerme la piel

hasta el cristal

hasta la tersura del jazmín

hasta la rosa de retruécanos imposibles. (1979:51)

#### IV

Es posible trazar un interesante paralelismo entre *Retorno* y el libro *Historietas* de Ernesto Aguirre ya que ambos, con su escritura hecha a partir de otras, abren un nuevo paradigma con respecto a lo hecho por los hombres (y mujeres) de los '40 y los '60 en Salta y por *Tarja* en Jujuy. Pero profundizaremos esto después, por ahora nos preguntemos ¿cómo pueden fundar un nuevo paradigma escritural dos libros tan disímiles? Los dos reescriben, pero ¿en qué tradición se sitúan? El libro de Liliana reescribe (ya lo hemos mencionado) textos de la cultura letrada (se evocan textos literarios y pictóricos clásicos como así también personajes históricos coloniales, medievales y/o bíblicos). En cambio el de



Humo negro

Cuellos negros

Orejas sucias

Bocas sucias

Línea 2. Colectivo completo.

“PROHIBIDO SALIVAR EN EL COCHE”

A un Citroen verde le crece una mano de su ventanilla.

Al llegar a la esquina la mano tiene luz y es de acero.

De la vereda para allá

El vasto mundo del movimiento perpetuo.

Hay paraguas que se abren.

Hay conciencias que se abren como paraguas negros.

“PROHIBIDO GIRAR A LA IZQUIERDA”

Su cabeza tiene precio.

Es un hermoso paisaje para agregar un pedazo de plomo.

Las venas engordan

y las manos aprietan y entibian el frío plateado del pasamanos.

Hay miles y miles de braguetas en el colectivo.

En las calles

en los baños

debajo de las sábanas

“.....el misterio de la vida se esconde en las braguetas.....”

Hagan el amor, señores, hagan el amor

necesitamos PAZ

y recomendaciones diversas) para preparar con tranquilidad la próxima guerra

necesitamos HIJOS

para dejarles nuestras guerras

“USTED SABE DONDE ESTÁ SU HIJO EN ESTE MOMENTO”

El chofer tiene un par de piernas desnudas en su cabeza

Y la Avenida del Almirante es una larga bragueta abierta..... (1978:s.p.)

El poema se acerca a aquellos en que aparece la denuncia de la alienación propia de la vida urbana (la incomodidad del ómnibus repleto), dicha en forma un tanto vallejiana y onomatopéyica. Sin embargo, a las muchas voces de artistas varios o aquellas que, proviniendo de diversos tipos textuales (textos anteriores rescritos en este texto) presentes en otros poemas, se agregan aquí las voces de la calle (el murmurar de las vecinas, los carteles con prohibiciones y recomendaciones diversas) y la consigna “Amor y Paz” (dicha aquí con ironía) propia de la antibelicista *beat generation* de la que Aguirre era admirador por su actitud anticonformista de no cantar a los condenados sino de enfrentar a los verdugos (Frega,1988:18). En la polifonía del poema aparecen frases sugestivas: “Hay conciencias que se abren como paraguas negros. / “PROHIBIDO GIRAR A LA IZQUIERDA” / Su cabeza tiene precio. / Es un hermoso paisaje para agregar un pedazo de plomo.” ¿De quiénes son negras las conciencias? ¿Quién prohibía virar hacia la izquierda? Y ya que Aguirre afirma que no hay nadie “que no haya sido contaminado por ocho años de dictadura” (Castro, 1988:71), las últimas oraciones ¿constituyen una disimulada denuncia del accionar del aparato represivo?

Si la referencia a otros textos y voces atraviesa el libro, digamos que también hay remisión a espacios urbanos, pero estos no son la calle Otero ni el barrio “Los Perales” sino “la quinta avenida”, “las hediondas callejuelas de Brooklyn”, “Manhattan”; tampoco hay mención a otras provincias argentinas sino a otros estados de los Estados Unidos como “Pensilvania” con lo que terminamos de constatar que a la admiración por la *beat generation* se une aquella que tiene que ver con los paisajes, la música, el cine, las series y los escritores norteamericanos, sin contar con la que se evidencia de los poetas de otras latitudes. A los dos escritores trabajados les valdría lo afirmado por Graciela Frega para los escritores de los '70: “la exploración de la lengua en el interior mismo del poema, desplazada por la intencionalidad crítico-referencial del populismo, busca ahora redefinirse [...] transgrediendo al referente y transgrediéndose a sí misma”. (1988:12)

También el libro de Ernesto tiene poemas en primera persona pero totalmente alejados del refinamiento del que veíamos al final del apartado sobre el libro de Liliana. En este caso, se utilizan imágenes que usan elementos novedosos que podríamos considerar de alguna manera prosaicos. Dice Aguirre por dar un ejemplo:

El sol era arriba

un enorme cigarro quemando

el celeste telgopor del infinito [...]

Me fui por la banquina de mi vida  
con el pulgar derecho levantado  
hacia mi destino.  
Tú dormías lejos.  
Un Ford negro avanzaba derramando  
la leche de sus cromados. (1978:s.p.)

El poema se llama “auto-stop” en una fuerte alusión a una costumbre muy arraigada en los 60-70. Y con este hablar del hombre cotidiano se completa lo afirmado por Frega acerca de Aguirre: “Los lenguajes propios de la historieta, del cine, del teatro, del relato policial, del periodismo, se aproximan y se relacionan, siempre tensivamente, operan en el poema como referentes intertextuales que propician el diálogo entre ficción y realidad, entre personajes imaginarios y el hombre cotidiano.” (1988:15)

V

A pesar de lo afirmado por Frega acerca de la transgresión al referente (afirmación que podría ser aplicada a ambos escritores) o sea a pesar de un uso común de un nuevo paradigma de escritura, basado en la conciencia de que todo texto está construido con hilos provenientes de otros, las diferencias entre *Retorno* e *Historietas* son notorias. A la reescritura de textos clásicos en el de Liliana, cuestión que los acerca desde el punto de vista poético a los escritos desde el neobarroco, se opone el trabajo sobre textos prácticamente contemporáneos en el de Ernesto. Al refinamiento de uno, el prosaísmo del otro (aunque ambos registran algunas voces de la ciudad coetánea).

Pero veamos las oposiciones relativas a la recepción que ambos tuvieron por parte de los colegas:

A pesar del premio recibido, la falta de reconocimiento posterior de *Retorno* ¿tuvo que ver con el peso de tres generaciones de autores varones parados en un paradigma diferente? ¿el cambio fue más cuestionador e imposible de asimilar por el hecho de ser la autora una mujer? Y por ello, si los poetas del '60 quisieron incorporar poemas de ella su antología y ella se negó a aceptar la propuesta ¿haber querido distinguirse hizo que el libro se olvidara? El hecho de que esas generaciones tenían seguidores que eran contemporáneos de Liliana como Jesús Ramón Vera (con quien Antonio Gutiérrez, marido de Liliana, mantuvo polémicas) o Rubens Agüero (ya mencionado) y el hecho de que los críticos escribimos (Moyano, 1994) pero no tuvimos el valor para publicar ¿fue determinante para que los antólogos posteriores como Sylvester olvidaran la importancia de *Retorno*?

A pesar de que *Historietas* aún no tenía aún un público, la importancia de que los hombres de *Tarja* reconocieran a Ernesto (no así a sus contemporáneos que seguían

insistiendo con el tema del indio), la incorporación de sus poemas (y los de colegas como Baca, Carrizo, entre otros) en el diario *El pregón* que fue creando un público lector, la existencia de un libro-entrevista como *El escepticismo militante* de Reynaldo Castro y la solvencia de una crítica literaria como Graciela Frega que –al hacer un exhaustivo análisis de los libros de Ernesto en el prólogo del mismo- se juega al hacer una apuesta fuerte por su lugar en el contexto de la literatura argentina de aquellos años. ¿habrán sido los factores determinantes para que el libro de Ernesto fuera reconocido desde hace tiempo como libro que fundó un nuevo paradigma en la poesía de Jujuy y, dadas las nuevas condiciones de recepción, recientemente presentado?

Si en los '80 hubo un reconocimiento inicial de *Retorno* y no había público para *Historietas* y, en el nuevo siglo, la cosa se invierte. ¿Qué ha pasado para que dos textos reescriturales, escritos por autores de edades muy similares (Ernesto nació en 1953, Liliana en 1954), y cuyas fechas de publicación no son distantes (el premio de Liliana es de 1977, la publicación del libro es de 1979; la edición del de Ernesto es el año 1978) hayan sido alternativamente reconocidos y olvidados?

Para finalizar dejo un cuadro a fin de resaltar que, a pesar de las diferencias, los dos libros son verdaderas bisagras entre un antes y un después:

Autores	¿A quiénes se opone cada uno?	¿Qué poética superan?	¿Qué fundan para sus provincias?	¿Quiénes serían sus seguidores?
Liliana Bellone	A los poetas de las generaciones del '40 y el '60 de Salta	Aquella que hacía referencia a la realidad circundante (lo rural o ciudad todavía ruralizada) y que denuncia la explotación del hombre por el hombre	Una literatura cuyo "referente" son otros textos, en su caso particular: los clásicos greco-latinos; la biblia; el evangelio; la historia remota	Los poetas del grupo "Retorno" y (según testimonio de la autora) algunos alumnos de sus talleres literarios.
Ernesto Aguirre	A los poetas fundadores y a los colaboradores la revista <i>Tarja</i>	Aquella que hacía referencia a la realidad circundante (lo rural o ciudad todavía ruralizada) y que denuncia la explotación del hombre por el	Una literatura cuyo "referente" son otros textos, en su caso particular: autores de otras latitudes; la cultura de masas; la	Los escritores cuyos textos remiten a otros textos.

		hombre	historia reciente; la generación <i>beat</i>	
--	--	--------	--	--

## BIBLIOGRAFIA TEÓRICA Y CRÍTICA

ARTECA, Mario (2009) "Deje un mensaje después del tono" Disponible en [http://mario-sketchbook-mario.blogspot.com/2009\\_01\\_01\\_archive.html](http://mario-sketchbook-mario.blogspot.com/2009_01_01_archive.html)

GARCÍA HELDER, Daniel (1987) "El neobarroco en la Argentina" en *Diario de poesía* n° 4, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, en Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

FREGA, Graciela "Ernesto Aguirre y Reynaldo Castro. A la conjura del silencio" en Reynaldo Castro (1988) *El escepticismo militante. Conversaciones con Ernesto Aguirre*. Córdoba: Alción.

GÓMEZ, Leila (2007) "Conciencia poética e historia literaria en la generación salteña del '60" en Susana Rodríguez (coordinadora) *Periodismo y Literatura. El campo cultural salteño del '60 al 2000*. Salta: EDUNSa.

MOYANO, Elisa (1994) *La escritura salteña de los ochenta como espacio de hibridación y entrecruzamiento discursivo*. Informe final del Trabajo de Investigación n° 425/94, mimeo.

----- (2014) "Apuntes para una demolición anunciada" ponencia presentada en el Simposio "Discursos de identidad y región", realizado en las Jornadas Antropología en Salta.

PERLONGHER, Néstor (1991) *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. San Pablo (Brasil): Iluminuras.

SARDUY, Severo (1974) "El barroco y el neobarroco" en Fernández Moreno, César *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

ADET, Walter (1981) *Cuatro siglos de Literatura salteña*. Salta: Ed. del Tobogán.

AGUIRRE, Ernesto (1978) *Historietas*. Jujuy: Talleres Gutemberg.

ARMANI, Horacio (1990) *La nueva poesía de Salta*. Salta: Comisión Examinadora de Obras de Autores salteños.

BELLONE, Liliana (1979) *Retorno*. Salta: Dirección General de Cultura.

OVALLE, Hugo (compilador) (1979) *Poesía de Salta. Generación del '60*. Tartagal: Aguirre y Godoy editores.

VV.AA. (1986) *Manifiesto poético*. Salta: Ediciones Retorno.

VV.AA. (1989) *Tarja. Volúmenes 1 y 2*. Jujuy: UNJU.

#### PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://www.apoloybaco.com/jacopastoriusbiografia.htm>

[http://villains.wikia.com/wiki/Lenny\\_Baxter](http://villains.wikia.com/wiki/Lenny_Baxter)

<http://televisioneneltiempo.blogspot.com.ar/2012/01/mr-ed-el-caballo-que-habla.html>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hendrix.htm>

<http://www.robinwoodcomics.org/suspersonajes/index.php?id=17>

<http://aquelloscomics.blogspot.com.ar/2009/11/sam-malone-de-saccommanno-y-enio.html>

<http://loscomics.wordpress.com/corto-maltes/>

<http://es-la-guerra.blogspot.com.ar/2006/02/el-general-custer-no-era-general.html>

<http://archivo-de-comics.blogspot.com.ar/2012/01/nippur-de-lagash-antología-1967-1998.html>

<http://xtream.online.fr/Prevert/biographie.html>

<http://vidasfamosas.com/2009/11/04/dylan-thomas-poeta-maldito/>

[www.biography.com/.../henry-david-thoreau-95067...](http://www.biography.com/.../henry-david-thoreau-95067...)

[www.biography.com/.../zulfikar-ali-bhutto-9211759](http://www.biography.com/.../zulfikar-ali-bhutto-9211759)

<http://www.tubiblia.net/reinado-de-uzias/655>

MUJERES DE ARGEL EN SU CASA

Óleo de Delacroix

1834

