



Vol. 11, No. 1, Fall 2013, 287-305

Note/Nota

Memoria poética. Imágenes de un diálogo. Acerca de la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman

María Eugenia Straccali

Universidad Nacional de La Plata

“difícil es saber percibir lo que la realidad tiene de fabuloso” (Gorki)¹

I. Territorio poético y sujeto imaginante

La relectura de la poesía de Raúl González Tuñón desde mediados del '50 por parte de los poetas reunidos en el grupo *El Pan Duro* y, en particular, el diálogo entre el viejo poeta vanguardista y Juan Gelman, están fundados, más allá de la declarada filiación política y de la necesidad de establecer “un puente con la tradición poética del 20”, en las modalidades de representación elegidas por ambos autores a la hora de plantear la relación de la literatura con lo social, con la política y en la experiencia poética.

¹ Este es el epígrafe que elige Raúl González Tuñón para su libro *Crónicas del país de nunca jamás* (1965).

Raúl González Tuñón inaugura con *El violín del diablo* (1926) una poesía política original, a partir de la constitución de un territorio poético y de un sujeto lírico privados. Desde esta propuesta estética pudo diferenciarse, a un tiempo, de la literatura social de Boedo y del proyecto estético del grupo martinfierrista, logrando que su poesía no fuera la traducción ideológica de un escritor militante.

González Tuñón diseña desde sus comienzos un territorio poético o *topos* por donde deambula el sujeto lírico plural que es también un sujeto ficcional, y también un imaginario poético que se define como aquello irreal de lo real. En función de las versiones que despliega este sujeto imaginante multifacético, González Tuñón construye una zona poética o una geografía imaginaria dentro de la cual las distintas representaciones de los sujetos se proyectan y recrean. Espacio que se configura, una y otra vez, según las versiones que sobre el mismo diseña el sujeto lírico que imprime figuraciones diferentes para un territorio poético sin variaciones. Tuñón inventa una poética inalterable, atemporal, espacializada, que no sigue el curso del tiempo. La linealidad y la cronología del discurso narrativo en su poética también son imaginarias. El viaje por el espacio se da en la temporalidad de un ritual que permite al sujeto poético recurrir cíclicamente la poética de los comienzos, borrando las fronteras textuales entre los poemas, escritos biográficos, autobiográficos, crónicas, testimonios, ensayos, notas periodísticas, textos teatrales, etc., y creando la ilusión de que su proyecto creador subvierte la trayectoria de autor, suspendiendo la progresión causal de la historia literaria. La poética de Tuñón es una zona de silencio dentro del campo literario: comparte la *illusio* del juego con el resto de los escritores, pero interviene desplegando estrategias secretas de posicionamiento, y a un tiempo instala un universo de sentido limitado particular e invisible. Con este gesto elude la posición sujeto-agente-autor, evitando el lugar simbólico que le impide transmigrar.

Este territorio poético original no se opone a la realidad, sino que forma parte de lo real. El pasado y el futuro se presentan en la poética de Tuñón espacializados: el imaginario del tango instaura la nostalgia del presente y el imaginario revolucionario piensa el progreso como la representación utópica de la izquierda. El presente histórico es el lugar que

se revela en el cruce de estos imaginarios del territorio poético. El sujeto lírico avanza por la escritura, retrocede, traspasa sus límites, bordea lo real y lo textual, se detiene en los relieves de un paisaje onírico o descansa en algún punto donde se han fijado los sentidos de la historia. Este sujeto mutante decide qué es lo poetizable de la realidad, descubriendo del paisaje las imágenes que elige revelar en sus itinerarios retóricos. Los distintos sujetos que lo constituyen forman figura y se transfiguran, es decir, ocupan una posición en ese mapa imaginario. Las individualidades de los sujetos no tienen sentido si no es en la proyección o prolongación en los otros, lo que implica negarse a sí mismos. Ignorando su participación en la figura, cada uno es un punto en la constelación. En este espacio poético los sujetos diseminados intercambian experiencias y se definen, se implican, se cruzan y se complementan; en ese andar también problematizan los bordes de lo real, de la historia, de la política, de la literatura, de la vida, y de la escritura.

El gesto ambivalente de Tuñón en los comienzos—ser un poeta de “florede”, como él mismo se define, un vanguardista político—es el que determina su distante presencia en el campo literario en las décadas siguientes. Se postula siempre como un escritor de izquierda, y su discurso de artista revolucionario permaneció intacto ante circunstancias históricas disímiles (alvearismo, yrigoyenismo, la dictadura de Urriburu, los años del peronismo y las posteriores dictaduras, incluso la de 1976: si bien muere en 1974, su obra escapa de la censura y se reeditan los libros publicados en la década del ‘30, durante su ferviente adhesión al bando republicano en la guerra civil española). Aunque el campo literario modifique sus reglas de juego, él conserva ese lugar “incómodo” y mantiene la tensión, proponiendo este sujeto poético múltiple e itinerante que, en ocasiones, enmascara su identidad para ser un juglar urbano, se presenta como un genio romántico, se vuelve sujeto especular en el juego intertextual con su hermano Enrique y con Nicolás Olivari, es un cronista urbano, es espía de lo real, es voz ventrílocua, y es también puro pasaje bajo el nombre de Juancito Caminador. Este es el modo en que González Tuñón resuelve la relación del arte con lo social. No es su poética un reflejo de la sociedad sino que su literatura es revolucionaria porque presenta lo desconocido de la realidad,

lo que sólo puede revelarse en el lenguaje y no a través de él.

En el '50 otras voces poéticas se acoplan a la suya, entre ellas la del escritor Juan Gelman.

II. El viaje hacia la poesía: las escenas del diálogo

Gelman descubre en el espacio poético de Tuñón la forma de intervenir en la historia y en lo social, trascendiendo sentidos fosilizados a partir de un sujeto lírico que trabaja con una memoria que opera sobre el presente, es decir, memoria que “hace presentes” imágenes reales y no episodios del pasado, que no habla de lo real, sino que devela su irrealidad, evidenciando zonas que aunque permanezcan ocultas lo conforman.

Cuando Gelman reconstruye su tradición literaria y arma su genealogía poética nombra insistentemente a Raúl González Tuñón, aludiendo a las escenas de encuentro entre camaradas, a las situaciones privadas en las que, dialogando con el maestro, éste pudo transmitirle una “actitud” de escritor, lo milagroso, lo visible de la poesía develado en la oralidad, aquello que pudo producirse súbitamente y por accidente² y transferirse en las conversaciones dentro de la comunidad de poetas sociales, a través del habla y no desde la escritura. En “Un collar de obsesiones”,³ Gelman cuenta:

...Más adelante, me acerqué a poetas mayores como Raúl González Tuñón con quien se estableció una amistad y con José Portogalo. (...) Lo que a nosotros nos encantaba era que *a través de ellos hacíamos puente con una época* que nos parecía incrustada en el pasado, que eran los años veinte, donde la poesía aparece tan vinculada a la aventura (...) Creo que nos acercamos a ellos por casualidad. Eran poetas que practicaban lo que he dado en llamar el compromiso social en la poesía y todo el grupo El Pan Duro entendía que la poesía debía cumplir una función en ese sentido. Yo personalmente estaba influido—más que por la poesía, *por la actitud*—por Maiacovsky y poetas húngaros o checos como Jiri Wolker. Me refiero siempre a la actitud (...) en cuanto a no

² Gelman elige una cita de Dylan Thomas como epígrafe del libro *Fábulas*: “...En un poema, la parte mágica siempre es accidental. Ningún poeta trabajaría ardentemente en ese complejo oficio de la poesía si no aspirase a ver cómo se produce, súbitamente, ese accidente que es la magia. Se ve obligado a afirmar, con Chesterton, que lo milagroso de los milagros es que, efectivamente, a veces se producen.”

³ Juan Gelman, “Un collar de obsesiones”. Testimonio fechado en 1987 y publicado en *Cuaderno de Crisis* n° 33 (1988).

considerar que el tema social y político era un tema prohibido, sino que también era un tema que la poesía podía tratar... (1987).

Gelman no adopta de Tuñón un repertorio de procedimientos, ni consejos para la escritura, sino una “vivencia” literaria, la experiencia de los poetas (una concepción de la realidad, de poeta revelador de los detalles poéticos). El intento de construir un canon está más ligado a la experiencia de los poetas que al dominio de las tendencias académicas, aunque sean las tendencias académicas las que sistematicen y den forma al debate sobre la tradición que persiste desde siempre entre los escritores. Le trasmite en las conversaciones los modos en que la poesía puede presentarse desde una memoria creadora y a la vez política. La poesía social no es experimentación lingüística, es experiencia estética. Tuñón le anuncia el viaje hacia el poema y no el poema en sí. Dice Gelman:

...El trabajo de la poesía es dar forma al vacío para que este sea posible. El porvenir de la poesía es la palabra liberada del lenguaje. El viaje hacia el poema es más importante que el poema. La poesía es patria de los espacios negros y mira la calandria que sale volando de los ojos de un niño porque él quiso ver. No hay necesidad de defender a la poesía frente o contra la realidad, la poesía devela la realidad velándola... (Gelman, 2000).

La memoria poética no es una memoria informativa⁴ porque este género de memoria tiene el carácter de un plano: está dispuesta en una sola dimensión temporal y está subordinada a la ley de la cronología; se desarrolla en la misma dirección del paso del tiempo, y está concertada en ese curso. La memoria creadora, poética, la memoria del arte se opone a la lógica de la memoria informativa, la actualización de tales o cuales textos se subordina a las complejas leyes del movimiento cultural general y no puede ser reducida a la fórmula “el más nuevo el más valioso”; también es memoria cultural. La memoria informativa funciona desde una cronología y conserva el artificio apropiado o las fórmulas de escritura y no puede dar cuenta de una literatura involucrada con la realidad social. Si este fuera el caso, sólo resultaría efectiva la última poética, la que retome ese archivo retórico y lo ponga en práctica, buscando correspondencias de sentido entre las palabras y el mundo con el fin de representar necesidades actuales

⁴ Iuri Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Valencia: Cátedra, 1996), 157.

pero efímeras. La memoria poética es la apropiada para una poesía ideológica o social o política, ya que no es una memoria que funcione conservando un modelo del que los textos serían pruebas empíricas o ejemplos ficcionales para un mensaje político y los autores relevarían sus posiciones en el campo literario según se sucedan las distintas generaciones de artistas sociales. La memoria poética tampoco es un depósito pasivo de estrategias de autor, ni procede conforme a un repertorio de recursos poéticos eficaces; es repetitiva o memoria hábito, en el sentido de que se trata de una memoria procedimental, práctica, socialmente incorporada, inscripta, grabada en el sujeto pero que no puede fijarse discursivamente. Esta memoria, que resguarda experiencias compartidas, “la experiencia muda del mundo”, percepciones, hábitos, marcas, señales no verbalizables, saberes heredados, aprendizajes primarios que tratan al cuerpo como un recordatorio, no puede ser dicha sino a través de la poesía. De este modo el pasado no es representado en los recuerdos sino que es actuado. En esta memoria tiene lugar la experiencia de la superposición de voces, que sólo puede recuperarse en el poema recitado, en la temporalidad de la ceremonia, en el habla que se revela en el fluir azaroso de sentidos, en las imágenes de un diálogo siempre inconcluso.

La memoria poética no es anti-representativa, sino re-representativa: es una memoria del presente que propone modos de ver lo imaginario en la realidad, que trae lo olvidado de lo real, sin reflejarlo, sino recuperando imágenes poéticas. Es esta una memoria no episódica, el “espacio propio de las imágenes...” que descubre los reverses de un presente discontinuo y devela “sueños reales”,⁵ “sueños de barro”.⁶

Tuñón y Gelman se inscriben en una historia de la experiencia estética y no en una historiografía de la literatura. Los jóvenes poetas sociales desde mediados del ‘50 y durante los años de la dictadura 1976-1983, leen la obra de Tuñón porque allí encuentran al escritor “imaginero”, “prestidigitador”, conocedor de las trampas de lo real. Tanto el viejo poeta⁷

⁵ Raúl González Muñón, *El otro lado de la estrella* (Montevideo-Buenos Aires: Ediciones de la sociedad de amigos del libro rioplatense, 1934).

⁶ Raúl González Muñón, *Demanda contra el olvido* (Buenos Aires: Ediciones Horizonte, 1963).

⁷ Cuando Raúl González Tuñón prologa *Violín y otras cuestiones* (1956), el primer libro de Gelman, resalta esta coincidencia: la literatura no como evasión de

como sus discípulos piensan que la función del escritor como artista comprometido está ligada a la idea de que la literatura puede poetizar el horror o estetizar el delito, a partir de esta memoria poética que imagina la realidad que está detrás de los ojos cubiertos. La memoria no inventa imágenes que se proyectan desde lo real, sino que deja ver “...la eternidad transparente de lo irreal...”⁸ desde la poesía. Ambos comparten la visibilidad del lenguaje, los modos de ver de la literatura, coinciden en que la poesía política no es documento de una época, ni tampoco provee sentidos para producir la historia. El compromiso del escritor con la realidad puede romperse,⁹ el poeta rescata un espacio imaginario, poético, que ofrece resistencia a los sentidos dominantes captadores de la experiencia, sentidos que simulan una realidad sin matices. El escritor puede revelar las visibilidades de lo real a través de la poesía. La noción de visibilidad que Deleuze rastrea en Foucault¹⁰ permite pensar esta operación poética compartida. Las visibilidades no se confunden con elementos visuales o más generalmente sensibles, cualidades, cosas, objetos, compuestos de objetos; no son formas de objetos, ni siquiera formas que se revelarían al contacto de la luz y de la cosa, sino formas de la luminosidad, creadas por la propia luz y que sólo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, centelleos.

El trabajo de la poesía es para Gelman dar forma al vacío para que este sea posible, como para Tuñón poetizar es advertir los mapas que se dibujan en las manchas de humedad¹¹ o recobrar las voces que habitan los baldíos, tierra de nadie donde quedaron los residuos de la realidad, los sentidos que se filtraron de lo visiblemente real. En la poética de González Tuñón, la irrealidad del suburbio se escapa por el buraco en la pared del fondín *El Puchero Misterioso*, espacio en el que se extiende lo imaginario, lugar donde el poeta intercambia su identidad con otros artistas, con

lo real sino como ilusión, remisión, más allá de lo dado, a significados, imágenes, emociones móviles, que no pueden delimitarse de manera definitiva: “...En su poesía palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía...”

⁸ Maurice Blanchot, *El espacio literario* (Barcelona: Paidós, 1992), 19.

⁹ Juan Gelman, “Entrevista”, en *Revista La Maga*, Año 1, n°33 (agosto de 1992).

¹⁰ Gilles Deleuze, *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 47-48.

¹¹ Raúl González Tuñón, *Crónicas del país de nunca jamás* (Buenos Aires: La rosa blindada, 1965).

vagabundos, obreros, canillitas, delincuentes, borrachos, seres sin lengua, personajes legendarios, muertos y muertos-vivos, y también con los desaparecidos de la realidad, “personajes de novela que se prolongan en la vida de las grandes capitales. Entes anacrónicos, cantos rodados, traídos y llevados hacia playas inexorables, gentes a las que les ha tocado vivir del otro lado de la estrella. La ciudad se los traga. Nadie ve sus lágrimas, ni escucha su absurdo lenguaje, ni ve la sorda carcajada que contrae sus rostros, cuando estalla la locura...”.¹² Tuñón poetiza una subjetividad nueva, la de los sujetos de los suburbios, individuos sin Estado, sin representación social ni artística. A través de este sujeto imaginante, los sujetos de los márgenes (geográficos y por fuera del control estatal) tienen enunciación propia. Con la configuración de este sujeto poético Tuñón logra distanciarse del “nosotros” del manifiesto martinfierrista, del modelo humano del grupo boedista y del sujeto arquetípico de Borges. El autor Raúl González Tuñón es uno de los perfiles del sujeto lírico, y es portavoz original de esa subjetividad negada. Gelman retoma este sujeto para hablar de política y de los desaparecidos de la dictadura. Como lo hizo Tuñón, desde este sujeto poético rescata una subjetividad silenciada pero no inexistente.

III. Una mirada sesgada desde los techos

En *Crónicas del país de Nunca Jamás*, Raúl González Tuñón tematiza la noción de realidad estratificada, plegada, y un sujeto mágico contempla, sobrevolando los techos de la ciudad, relevando las capas superpuestas de lo real. Es un sujeto llegado de “...el fabuloso país que está detrás del horizonte, el fabuloso *País de Nunca Jamás* (...) que está más allá, más allá, más allá del horizonte (...) de la tierra entrevista desde las ventanas cuando llueve...”,¹³ que mira traspasando el objeto de la mirada, se desliza y pasa “a través de” la experiencia de lo real.

Esta mirada sesgada del sujeto poético se desplaza entre los pliegues de la realidad, anuncia detalles de la experiencia, rescata “historias de vida” privadas, escenas de juegos infantiles, cruzadas por un universo perceptivo, el de los sueños, el de la alucinación y el deseo, el mundo de los duendes y

¹² González Tuñón, *El otro lado*, 47.

¹³ González Tuñón, *Crónicas*, 14.

las hadas, pero estos mundos secretos están atravesados por el mundo de los desechos, el de los objetos rotos, el de los fragmentos de juguetes despiezados, el del olor a perro muerto, el de los gritos desesperados.

Los mundos distópicos forman parte del mismo mundo mágico de los artesanos. El sujeto realiza una arqueología de la realidad, la describe desde una memoria espacializada, poética, productora de imágenes, de lugares, de paisajes intersticiales:

Estamos tan acostumbrados a verlos que no les damos importancia y sin embargo, vinculados a la inacabable novela de la vida, ellos tienen su pequeña magia. Bajo esos techos y aun a veces sobre estos techos de distintas formas y dimensiones, puede haber tanta vida como en la superficie y en los sótanos.

Los subsuelos de algunas porterías y ciertos talleres de compostura y ciertas fondas tienen un cielo de material y allí están las falsas estrellas de las manchas de humedad; algunas sugieren pequeños mapas (...)

¿Y las chimeneas? Uno imagina. También colaboran en la invención de un mundillo fantástico (...) techos de casas donde hubo un crimen; techos entre postes y cables por donde corre el rumor de las disputas telefónicas, de las declaraciones de guerra y los telegramas buscando desmayos; techos entre torres, entre antenas, entre estrellas muertas; techos de enormes inquilinatos donde la gente come, duerme, trabaja, vigila, escribe, nace, muere, canta, llora, espera, y techos sobre techos, como los techos de Manhattan Transfer: Pirámide sobre pirámide, blancas nubes encima de la tormenta. Y debajo de la tormenta.¹⁴

En *La Junta Luz* (1982) y en *Anunciaciones* (1987),¹⁵ Gelman emplea este sujeto que es “pura mirada”, y esta memoria poética que anuncia apariciones, imágenes que irrumpen desordenadas y yuxtapuestas como evidencias de lo real, y lo hace deconstruyendo los niveles lingüísticos en los textos. Lo subjetivo y lo objetivo no son campos distantes ni opuestos, sino que constituyen pliegues de una misma realidad: los poemas son entonces desajustes de su propia continuidad. El nivel fónico, el sintáctico y el semántico se desenvuelven superpuestos, no se incluyen, se subvierten implicados. Y un sujeto lírico (que es también el sujeto “repentista” de Tuñón) prosigue las series, atraviesa los niveles, franquea los umbrales, no se contenta con desplegar los fenómenos y los enunciados según la dimensión horizontal o vertical, sino que forma una transversal,

¹⁴ Idem, 15-16.

¹⁵ Estos dos libros fueron compilados, junto con *Fábulas* (1971), por Seix Barral en el 2001, bajo el título *Anunciaciones y otras fábulas*.

una diagonal móvil, una mirada oblicua. Esta “dimensión diagonal” de la que habla Deleuze respecto del estilo de Foucault, “...algo así como una distribución de los puntos, de los bloques o de las figuras, ya no en el plano, sino realmente en el espacio...”¹⁶ permite abordar la idea de memoria que poetiza lo político dentro de lo imaginario.

La memoria poética de Tuñón y Gelman propone las figuraciones de una experiencia social relegada en un momento “...en que no se ha hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado las fórmulas de la ideología...”, como plantea Beatriz Sarlo acerca de la posibilidades del discurso artístico durante los años de la última dictadura.¹⁷ González Tuñón ya en la época martinfierrista da cuenta de prácticas, hábitos, costumbres y sentidos imprecisos que circulan socialmente, de ciertas “estructuras de sentimiento”, estetizando esta zona imaginaria barrial-suburbana en su instancia de formación, cuando todavía las estructuras de sentir de un grupo humano no constituían saberes compartidos voluntariamente, ni tampoco eran valores fijados o incorporados en el espacio del intercambio simbólico. Gelman, desde sus comienzos, también da cuenta de estas representaciones figuradas para una experiencia social “en proceso” que no era reconocida como social, sino como privada, idiosincrásica, sólo interpretada por la razón del Estado militar, máquina monológica que obturaba la posibilidad de crear sentidos compartidos.¹⁸

IV. Memoria amnistía / Memoria poética

En *La Junta luz* el sujeto lírico contempla y describe la escenificación de un combate polifónico y se desplaza (presentando los planos y las posiciones de los sujetos-actantes) por los espacios de una memoria poética que se instala en el escenario para la recuperación de la verdad. La memoria del presente se enfrenta con las voces que emergen del imaginario que el Estado ha planificado como su memoria, única y

¹⁶ Deleuze, *Foucault*, 83.

¹⁷ Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987), 30.

¹⁸ Esta experiencia social es formalizada e institucionalizada en un estadio posterior, con el advenimiento de la democracia en 1983.

verosímil. La memoria estatal esgrime una única voz que responde a un libreto controlado y estudiado para ser repetido mecánicamente: el milico 1 y el milico 2 responden con la misma voz, siempre en off, voz falaz e impostada, sistemática, organizada según reglas mnemotécnicas. Mientras tanto, la memoria poética se despliega espontánea, y en ella participan otros sujetos-poetas-humanos como César Vallejo, que también enuncia su testimonio poético de la realidad. Su voz se funde en la de los otros, cede la visibilidad de sus versos a esta memoria coral que improvisa sentidos. La estructura del soneto de Vallejo se ve subvertida por las imágenes poéticas que deambulan aliadas en escena, buscando parentescos, rastreando identidades expropiadas de sus cuerpos. También los testimonios del libro de Carlos Gabetta se esparcen en el espacio teatral, participando de la palabra ajena pero propia, porque *Todos somos subversivos...*

En esta contienda retórica por la memoria, por la verdad de la experiencia y no del discurso, pueden reconocerse estrategias discursivas “de combate” diferentes: la de las madres e hijos que utilizan recursos retóricos de espacialización de las imágenes que operan en el enunciado; y la de los asesinos, que se refugian en el nivel significante, en la materialidad del lenguaje, porque no pueden escapar de la fórmula, de la frase, de las categorías gramaticales, y quedan presos del signo, encerrados en las funciones pragmáticas que controlan un mensaje transparente, sin interferencias. El mensaje de los milicos responde a un mandato, a axiomas de un nivel superior a los cuales obedecen porque está incluido y legitimado por la misma distribución jerárquica. Esta memoria categórica que intenta imponer sus propias imágenes está subvertida por el “murmullo anónimo en el que disponen emplazamientos para posibles sujetos: un gran zumbido incesante y desordenado del discurso”.¹⁹

En *Demanda contra el olvido*, Raúl González Tuñón propone para la memoria poética una retórica fúnebre que opera a nivel lógico y subvierte el funcionamiento de los otros niveles lingüísticos. Recurre a ciertas operaciones retóricas como la alegoría, la prosopopeya, la hipotiposis, la topografía, la topofesía, la cronografía, la pragmatografía, el adynaton, figuras (metalogismos) ligadas a la representación de espacios o territorios

¹⁹ Deleuze, *Foucault*, 82.

ficcionalizados e imaginarios, para traer a lo real a los muertos, para presentar las voces testimoniales de los aparecidos a la realidad.²⁰ Imprime el espacio de lo imaginario por sobre los otros niveles lingüísticos, invadiéndolos.

En “Cantata para nuestros muertos”, texto que inaugura el libro, son las voces de las “...víctimas de las policías ‘bravas’, la Sección Especial, los ‘aliancistas’ y otros mercenarios a veces aleccionados por los agentes nazis y del F.B.I...” las que, desde una enunciación coral, escenifican la memoria poética: “...Somos los torturados y los asesinados:/un gran fervor yacente...” (9); luego cada una de las voces se presenta y da su testimonio en el poema.

Este repertorio retórico para la memoria poética es utilizado también por Gelman para imaginar políticamente sus textos y presentar la versión literaria del genocidio en una réplica poética, denuncia poetizada de los delitos que ha cometido el Estado.

Como en la experiencia catártica que provoca la tragedia griega, esta espacialización de la memoria poética trae, a través del coro, dispositivo de enunciación múltiple, la conciencia del pueblo, escenifica aquello que circula en un habla colectiva, en la memoria mítica, memoria popular que intenta explicar desde lo fabuloso lo que no posee explicación racional. Lo fantástico²¹ como modalidad corrosiva de lo real y lo textual explica la desmesura, la tortura y la muerte. El coro trae lo real a la irrealidad de la

²⁰ Prosopopeya: figura con la que el escritor hace hablar a los ausentes, lejanos, muertos, o incluso a seres físicos personificados; es el medio básico que sirve para articular los autos sacramentales. Adynaton: figura patética que consiste en negar la posibilidad de que algo se realice, pero enfatizando tal idea al agregar que, para que ella ocurriera, antes tendría que suceder otra cosa más difícil aún; tópicos muy frecuentes son la enumeración de imposibles combinada con el tópico del mundo al revés, llegando a lo fantástico para crear una atmósfera de irrealidad. Hipotiposis: tiempo de la evocación, descripción vívida de un hecho, persona o cosa con una peculiar fuerza de representatividad, riqueza de matices y plasticidad de imágenes; normalmente sirve para expresar caracteres de naturaleza abstracta con rasgos perceptibles por los sentidos, incluso alucinatorios. Cronografía: referencia a una época como si fuera presente. Topografía: descripción de lugares existentes como irreales. Pragmatografía: refiere a una acción como si la estuviéramos presenciando. Topofesía: descripción de lugares imaginarios o utópicos.

²¹ Pienso aquí en la noción de Giorgio Agamben sobre la experiencia del sujeto en la antigüedad, que vincula la fantasía y las imágenes de los sueños con la verdad, en un momento en que la imaginación no había sido expulsada del conocimiento de lo real.

escena, interrumpiendo lo episódico, la acción de los personajes. Esta memoria poética socava, como lo hace la lírica, discursos institucionalizados y lugares-roles de sujeto, se manifiesta como no-discurso, transgrede el sustrato narrativo de la memoria informativa que el Estado ha inventado como la verdad de los hechos y deconstruye la estructura del género tragedia desde la lírica, poetizando la tragicidad.²² Fusiona, como en el origen griego, la experiencia estética con la experiencia de lo trágico.

Lo visible, las imágenes de la memoria poética, no aparecen en lo que se dice; por eso, el sujeto poético recursa las fisuras de la realidad, tiene una experiencia óptica y gestáltica. Es espectador—arqueólogo de la realidad como el sujeto lírico de Tuñón, que entrevé desde los techos los subpaisajes de la realidad—y describe la escena de lectura cantada de “el informe de plaza de mayo”, revelando los aspectos musicales y plásticos de las imágenes. Los sujetos marginados culturales, que son los fantasmas de individuos inexistentes para el Estado (indígenas, negros, desaparecidos),²³ están en escena transmutando identidades filiales, diseñando una escenografía imaginaria, legendaria²⁴ para la memoria poética.

La verdad aparece en los intersticios del discurso del sujeto-madre-corifeo que es voz atemporal, ventrílocua, sujeto en trance que recupera esas voces humanas, poéticas, musicales, plásticas, voces que forman coreografías, figuras, constelaciones. Son las voces que no poseen expresión

²² Oscar Terán, en su artículo “Tiempo de memoria” (*Punto de vista* n° 68), señala: “...He escuchado que en la Grecia antigua aquello que no está en el ágora retorna de manera trágica. Así, las mujeres, que no están en la plaza pública, retornan en la tragedia bajo las figuras de Antígona, Clitemestra, Electra...Entre nosotros, la oclusión del ágora, esto es, del espacio público y político que estructura y limita las relaciones de los ciudadanos, fue invadida hasta el aniquilamiento por la fuerza brutal, sin mediaciones éticas ni políticas. Pero aquí las Madres retornaron a nuestra ágora—la plaza de Mayo—y así restituyeron un principio de eticidad y de politicidad a una cuestión que de otro modo estaba condenada a retornar de manera trágica. Los juicios a la Junta militar instalaron ese drama en el espacio público de la justicia, y así prosiguieron la necesaria tarea de politizarlo para extraerlo del terreno de la privacidad del oikos o de las identidades más primarias para que pudiera ser procesado, como se dice, a la luz pública...”

²³ Pienso aquí en la afirmación cínica de Videla diciendo que un desaparecido es alguien que no está, que no existe. También en la recuperación de seres marginados por el poder estatal que realiza Raúl González Tuñón (desocupados, inmigrantes, delincuentes).

²⁴ Los sujetos configuran imágenes mitológicas, fragmentadas y superpuestas que representan fantásticamente, en la metamorfosis de sus cuerpos—que devienen árbol y animal—una enunciación incestuosa.

para el decurso de la historia oficial, “...para las gramáticas organizadoras, aplacadoras del desborde del entendimiento por la palabra...”:²⁵

el discurso es sobre todo musical/ se trata de una realidad entrevista en el delirio, se trata de un informe que el relator leemurmuracanta y que la madre comenta y sigue leyemurmuracantando.

el relator es un coro, salen informaciones, gemidos, gritos, voces ininteligibles—dentro de una trama musical perfectamente inteligible.

la madre se convierte en la voz principal del coro, dialoga con él, y es él. Musicalmente—porque el principal discurso sobre el secuestro, la tortura, la muerte, la degradación buscada y a veces conseguida, es ante todo musical. las voces usan el semitono, el cuarto de tono—los blues, la música pentatónica inca o china—, paroxístico o dulce, según. Podría haber instrumentos como la quena, el herque, esos instrumentos indígenas de viento que tanto se preocupan siempre de recuperar la respiración humana y dar la voz humana y enseñar la voz humana, y enseñar a la voz humana todas las voces humanas posibles—que no se usan todas, tenemos pobre la voz, somos pobres de voz, de inflexiones, de rostros, de la voz, porque este mundo es un mundo que te obliga a callar o a gritar, tan duro es, tan esquemático y pobre—pero la voz humana es maravillosa, podría serlo -hay que mostrarlo aquí.

sobre el fondo de esta escena, en penumbra, apenas sugeridos—salvo los rayos de luz sobre el hijo y la madre del árbol de la vida/o sobre las manifestaciones de las madres-movimientos marinos de cuerpos que se juntan y separan, van construyendo el árbol de la vida—mexicano—que también es la pirámide de mayo, con animales que a veces la luz ilumina—perros de ocho patas con cara de mono, sirenas con una oreja como vientre y torso. En el centro del árbol de la vida están la madre y el niño. la madre es bellísima y joven. el niño es un hombre, está semidesnudo, brilla. Los dos son jóvenes y bellos, como amantes, son amantes, sin gestos exteriores. la madre está en el regazo del niño...²⁶

La madre entrega su cuerpo, caja de resonancia de la verdad, suprimiendo los controles de la razón, porque existe la confianza en que pueden reconocerse sentidos que armonizan en otro orden, en un sistema

²⁵ Retomo el planteo de Eduardo Gruner, “La experiencia de lo poético” en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico* (Buenos Aires: Paidós, 2002), 317: “...la poesía, por su parte, se deja homologar a la violencia fundadora de Benjamin, al poder constituyente de Negri: el miedo a la poesía es también paralelo al terror que le produce al poder la constitución larvada de un poder alternativo (...) miedo a las masas, a lo incontable...”. Gruner, E. (2002). “La experiencia de lo poético” en *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002), 317.

²⁶ Juan Gelman, *Anunciaciones y otras fábulas* (Buenos Aires: Seix Barral, 2001), 70-71.

nuevo de causalidad. De su voz, lugar de posibilidad para la experiencia desordenada, dialogada, pero original, emerge una verdad en imágenes, verdad sin geometrizar que no responde a la forma tradicional de la belleza.²⁷ La madre canta no cuenta, su lenguaje trae el conocimiento de la verdad, no es instrumento de ella, encuentra el tono, “...la intimidad del silencio...”. Su voz abre un hueco en el aire, cortando en un punto el fluir secreto del sentido que se dispersa. El sujeto poético señala el cambio de iluminación escénica:

...flash

se ilumina un cubículo, segundo plano derecha. milonga de barrio en una casa, emparrado, mesa con botellas, vasos, platos, flores a un costado gente del barrio, sentada, de pie, conversando / todo es mudo / hay un bandoneonista solito / empieza a tocar desde el alma bailan/ parejas / la madre sube desde primer plano izquierda /se sienta / las manos sobre el vientre, lo acaricia, lo besa, le habla / nadie la mira ella / dirige el vientre hacia la música / hacia la gente hacia los que bailan/...²⁸

La memoria poética instaaura una verdad fabulosa para desautorizar la representación imaginaria de los genocidas, reflejada en ciertos discursos sociales institucionalizados; así, la lírica desestabiliza los sentidos que surgen de la teoría de los dos demonios, de la existencia de bandos enfrentados en una guerra, de la idea de que los que desaparecieron se fueron de viaje turístico o se escaparon al exterior encubriendo una infidelidad amorosa, del tópico “subversión” o “subversivo” utilizado en forma genérica, de la equiparación “joven, entonces rebelde”, de la frase “los argentinos somos todos derechos y humanos”; en fin, de todos los discursos pragmáticos, que demarcan límites e impiden la proliferación de sentidos:

“...—milico 1:

20 millones de pesos y le paso información...”

“...—milico 2:

¿no encuentra a su hijo? seguro se fue con una mujer ...”

“...—milico 2:

¿no encuentra a su hijo? seguro está paseando por europa.

²⁷ El sentido se revela impresentable, se produce la experiencia de lo sublime, y lo bello queda ligado a lo siniestro. Tomo esta idea de las reflexiones de Remo Bodei, *La forma de lo bello* (Barcelona: Editorial Visor, 1998). El autor plantea lo sublime a partir de la ruptura del orden del arte clásico como modelo de belleza. Estalla la noción de lo bello en relación a lo verdadero y lo bueno.

²⁸ Juan Gelman, *Anunciaciones*, 72.

“...milico 2:

¿no encuentra a su hijo? Seguro pasó a la subversión...”

V. *La fascinación de la ausencia*

En *Anunciaciones* los poemas son revelaciones, no tienen título, ni están numerados, ni se establece ninguna marca o señal tipográfica que señale un comienzo o un final entre ellos; tampoco se utilizan las mayúsculas, y hay un juego engañoso en el uso de la puntuación, en los signos de interrogación, en las cesuras de los versos. No hay distribución en estrofas: sólo aparecen, sobrevolando los márgenes, las dedicatorias “a Enrique Aguirrezabala” y “a Arnaldo Calveyra”. Por lo tanto, cada página del libro, cada poema “visible” en ellas, se presenta como un pliegue de esta memoria poética, una sinuosidad, una hendidura, un relieve de la realidad que la lectura despliega, redistribuyendo este sistema de superposiciones. Los poemas son acontecimientos, “frágiles presencias” que se producen por fuera de la organización lineal de la experiencia, que pasan a través de grietas en lo real, posibilitando un momento de intensidad poética, porque la temporalidad también está difractada. Los poemas no forman una antología, son piezas que acaban tal vez tocándose; que se aproximan a veces sin rozarse; que se acercan sin coincidencia; que se superponen en una temporalidad interrumpida (inconexidad en el uso de los tiempos verbales):

el ojo que brillaba en las mezclas de tu nuca y el aire
mata paños de plomo/
viaja entre los golpazos del decreto/
echa a musas cariadas de la padecedera/
tacha buches del ronco peluquín/
¿qué fue de tanta cruel sintaxis?/
¿cocos flamantes del perico ovulado?/
¡oh bella de quien soy!/
¡no cambiaron tus dulces ojalases!²⁹

Son poemas reversibles, mapas arrugados que develan imágenes fisuradas, incompletas, cicatrices de la memoria; son huellas de sentido. El sujeto lírico no puede completar sentidos en la frase, pide a otro sujeto que llene la frase trunca, pero el otro sólo puede hacerlo en el siguiente verso y

²⁹ Gelman, *Anunciaciones*, 140.

el sentido que completa también resulta insuficiente (encabalgamientos que quiebran la causalidad de las proposiciones subordinadas):

en los portones de tu humilde
esperaban ternuras tendidas al gran jarabe universal/
lo que lloviera del celeste/
se retorcían las madrazas de pura ensoñación/
sucedió la espléndida en tu lengua turquí/
eran pasmosas sus orejas de muda inteligible/³⁰

Son estas imágenes las que subvierten la métrica, desjerarquizan la sintaxis, desordenan la morfología, porque surgen intempestivamente instaurando la experiencia de la fascinación en el lenguaje; es decir, lo que no es dado por un contacto a distancia es la imagen, y la fascinación es la pasión de la imagen. Lo que nos fascina nos quita nuestro poder de dar sentido, abandona su naturaleza sensible, abandona el mundo, se retira hacia esta parte del mundo y hacia allí nos atrae, ya no se nos revela, y, sin embargo, se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia del espacio. La escisión, que era posibilidad de ver, se inmoviliza en imposibilidad, en el seno mismo de la mirada. La mirada fascinada no percibe ningún objeto real, ninguna figura real, porque lo que ve no pertenece al mundo de la realidad sino al medio indeterminado de la fascinación. La distancia no está allí excluida sino que es exorbitante, es la profundidad ilimitada que está detrás de la imagen, “profundidad no viviente, no manejable, absolutamente presente aunque no dada, donde se abisman los objetos cuando se alejan de su sentido, cuando se hunden, en su imagen”.³¹

El sujeto imaginante de esta memoria poética y fascinada no rememora, no es agente del recuerdo, ya que no hay representación posible de los hechos del pasado, y por eso está fuera del tiempo y fuera de sí, cede su memoria privada a las imágenes de otros sujetos que son él mismo, con los cuales puede intercambiar identidades y desaparecer en ellos. El sujeto del poema busca un lugar en la sintaxis y no lo encuentra, o se ubica en una posición falsa, equívoca que le es impuesta por la lengua. El sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad, una función derivada de la visibilidad, pero está fuera de la mirada:

³⁰ Idem, 164.

³¹ Blanchot, *El espacio literario*, 23-24.

momentánea e imprecisa. No hay identificación entre sujeto y experiencia: esta memoria es un espacio “entre”, el umbral donde el sujeto se contacta con la imagen que no puede aprehender. Si hay una memoria voluntaria, escrita por decreto, que construye falsas realidades desde un paradigma impuesto, que señala lo que debe resguardarse y lo que debe borrarse, también hay una memoria de lo olvidado, de lo que ha quedado en la oralidad, en el momento original de la experiencia inenarrable. Entre lo que se declara verdaderamente existente puede estar lo inexistente, lo que no se seleccionó del paradigma, lo no poetizable. En los poemas, esta memoria desplaza elementos significativos, liberando los sentidos subsumidos en secuencias narrativas y dejando que estos irruman en el sintagma imprevisibles y sin contigüidad, sin semejanza con el mundo, sin correspondencias referenciales.

el que busca al tucán extremista
 pace en mares mordidos por los náufragos (...)
 alzabas tus rodillas lluviosas para abrigar a los malvones/
 mientras mi corazón salía a la plaza/
 pronunciaba discursos llenos de cornamusas/
 duermevelas/rupturas/que nadie se llevó/
 ¿qué hacer con tanta voz de uva secreta?³⁴

Las palabras de los poemas anuncian la presencia de la inminente ausencia de sentidos interpretables. Esta memoria poética no conserva sentidos, ni los acumula, sino que despliega imágenes que no son un medio de desciframiento de una realidad sincrónica, ya que se adelantan a la progresión de un relato histórico y pueden regresar al origen de la experiencia y luego desaparecer.

La memoria poética es “memoria de la sombra de la memoria”: así definió Gelman a la poesía al recibir, en junio de 1997, el Premio Nacional de Poesía, entendiendo que lo que se opone al olvido no es la memoria sino la verdad.

³⁴ Gelman, *Anunciaciones*, 121.