

## 3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh

COMPILADO POR FERNANDO COPELLO, MARINA LETOURNEUR Y LUCIE VALVERDE (2020).  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Dedalus/Le Mans Université, 122 páginas.  
ISBN 978-987-3744-64-8.



Mariana Di Cío

Université Sorbonne Nouvelle, Francia  
mariana.di-cio@sorbonne-nouvelle.fr

“Al niño no se le ocurre que puedan no entenderlo porque su mundo está ocupado por él mismo, y esa ocupación es su lengua”, observa César Aira. Sin estar aún sometidas a las ataduras de la lógica y de la sintaxis, las palabras de la infancia son portadoras de una radical libertad que las acercan a la creación poética y a un universo lleno de humor y vitalidad que no por ello está exento de contradicciones. “El niño habla la lengua universal, y despliega en sus juegos la dialéctica de lo comprensible y lo incomprensible, cuya síntesis es la literatura. El problema es que no se puede vivir siempre en la infancia”, continúa Aira en un magnífico texto llamado “Lo incomprensible”. Alejándose de representaciones idealizadas o previsibles sobre este momento vital, los seis artículos y una conversación que conforman *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh* proponen una vuelta al mundo de la infancia no solo como tema o metáfora, sino que también buscan dar cuenta de la transformación en literatura del lenguaje y de los rituales de la infancia.

Si la niñez estaba ya presente en *Violín y otras cuestiones* (1956) como parte de la ética humanista de Gelman, es a partir del drama colectivo e individual vivido por el poeta durante la última dictadura militar argentina que el deseo de recuperar el lenguaje y el tiempo suspendido de la infancia alcanza uno de sus puntos más álgidos, sostiene Geneviève Fabry. Frente al discurso totalitario que busca eliminar toda alteridad, el lenguaje del niño se va cargando poco a poco de denso sentido hasta aparecer, con su tenacidad y sus barbarismos, como un espacio de resistencia frente al verdugo que tiene la pretensión de designar lo que es y lo que no es. Más que asociar el universo infantil con la fantasía que se impone por sobre la razón, Gelman recurre al balbuceo –al que sin embargo despoja de la dimensión dialogal que tenía en San Juan de la Cruz– para nombrar sin nombrar la indecible ausencia del hijo muerto (desaparecido) y, al mismo tiempo, prolongar de manera fantasmática su imposible presencia. En esa línea,

Fabry estudia minuciosamente un ejemplo paradigmático de *Notas* (1980), en que la frescura infantil se manifiesta en un barbarismo habitual (“morido”) y se convierte, por medio de la distorsión gramatical, “en la inscripción poética del acontecimiento al mismo tiempo espantoso y temido” (23) al tiempo que se inserta en la dimensión histórica, en la infancia de la lengua misma (“murido”/ “morido”).

También Alejandra Pizarnik parece ir a contramano de la habitual consideración de la infancia como espacio-tiempo utópico ya que, como señala Ivonne Bordelois en su artículo “La inocencia terrible”, explora esta etapa desde una mirada en la que la infancia convive con la adolescencia y la edad adulta, de suerte que “de un modo más sombrío [la infancia] es también la edad de lo indefenso y lo vulnerable” (39). Aun así, es la etapa que aparece con más frecuencia (“Siempre tropiezo en mi plegaria de la infancia” leemos en “Casa de citas”), y es por ello que Bordelois recorre diacrónicamente la obra de Pizarnik explorando tanto la dimensión nocturna como celebratoria de la infancia, a la que acerca a la mística española y califica de “inocencia llameante” (50). Por su parte, y tomando como punto de partida el momento de la expresividad no verbal (balbuceos, llantos, risas, muecas) implícito en la dimensión etimológica del término, Edgardo Dobry asocia la infancia con un universo en que, como postulaba Alfonso Reyes a propósito de las jitanjáforas, las creaciones verbales no se dirigen a la razón sino más bien a la sensación y a la fantasía. Es a la luz de la libertad asociativa y de la “atroz materia verbal errante” de la que habla la propia poeta que Dobry emparenta a Pizarnik con las vanguardias pero también con “el balbuceo mítico y anterior – no en sentido cronológico sino lógico – al abecé” (53). Al analizar el último poema conocido de Pizarnik y los trabajos en prosa, inéditos al momento de su muerte, destaca en particular la asociación de la glosolalia con el collage de citas más o menos explícitas, que muchas veces se rebajan con el tono de cuento infantil, de juego, de sinsentido que, en última instancia,

parece siempre un idioma extranjero. Si la escritura rítmica de la frase emparenta a Pizarnik con Lautréaumont, Verlaine y buena parte de las poéticas de la modernidad, apunta Dobry, esta filiación no impide ni anula la sensación de orfandad y de desamparo frente a un lenguaje que siente como balbuceante y que, al sustituir la lógica gramatical por la asociación fónica, remite de manera directa al momento vital de la adquisición de la lengua.

El tercer núcleo de estos ensayos gira en torno a la figura de María Elena Walsh, cuya asociación con la infancia y con el aprendizaje parecería en principio evidente. Sin embargo, Fernando Copello propone una singular lectura de algunos de sus textos que obliga a matizar esta impresión. Si Walsh recurre a metáforas escolares en muchas de sus intervenciones públicas (para hablar oblicuamente del país bajo dictadura en “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, o para posicionarse, ya en democracia, frente al conflicto docente), su relación con la escuela como institución es cuanto menos problemática, por no decir provocadora. A partir de un estudio de “La vaca de Humahuaca” –incluido en *Tutú Marambá* (1960)– pero también de otros textos de amplia recepción, Copello muestra el modo en que Walsh pone en escena una visión paradójica de la escuela: la abnegación y el compromiso de la maestra en “Campana de palo” contrastan fuertemente con el modo en que ridiculiza el poder de quien censura y coarta (“La Plapla”) o de quien da lecciones (“La vaca estudiosa”), acercándose incluso al *nonsense* para pintar una carnavalizada “escuela al revés”. Así, a partir de una geografía rimada y de un diálogo de animales propio de las fábulas esópicas, Copello ilustra el modo en que Walsh representa paradójicamente al espacio escolar, al que ridiculiza y satiriza con un humor solo en apariencia inocente. También Maud Gaultier se interesa por el modo en que Walsh trabaja la lengua de la primera infancia y considera al niño como un *reciénvenido* al lenguaje. Al acercarse al espíritu infantil y trabajar la palabra como conjuro (mediante asonancias y aliteraciones, carambolas y calamburs, superposiciones de sentidos, palabras mágicas), Gaultier afirma que Walsh llama la atención del niño sobre la materialidad de las palabras no para llevarlo de un estado de ignorancia a la adultez civilizada sino para “ocupar, junto con él, el mismo territorio indómito” (106).

A partir de *Hecho a mano* (1965) y de manera cada vez más marcada en los años setenta, Gabriele Hassler nota una particular tensión que se instaura, en la obra de Walsh, entre los modelos masculinos y los roles sociales reservados a la mujer, así como “el uso de la metáfora de la maternidad para construir el sujeto poético desde una genealogía de mujeres creadoras” (79). Con el mismo sarcasmo con que desmontaba la escuela como institución, Walsh se adelanta a su tiempo para describir minuciosamente la acumulación de tareas que constituyen lo que hoy llamamos *carga mental* –actividades no remuneradas y de *cuidado*, tradicionalmente relegadas en las mujeres– que se presentan aquí como impedimento para escribir poesía. La multiplicación de isotopías alrededor del oficio textil y de metáforas culinarias que contribuyen a reforzar el matiz artesanal y cotidiano de estas actividades evocan, oblicuamente, a la creación poética, y resultan de una estimulante actualidad. De manera semejante al modo en que, en su famoso poema “Cavando”, Seamus Heaney reflexiona sobre su oficio mientras se inscribe en una genealogía familiar de agricultores, Walsh reanuda, a través de la imagen de la maga o de la bruja venida a menos, una transmisión de generación en generación en que la cuchara de madera o la varita mágica se emparentan con el lápiz y con el legado de Safo como maternidad literaria simbólica. Una conversación con Betty Sapolnik, amiga de infancia de Pizarnik, cierra este volumen con una evocación nostálgica y fragmentaria de algunas de las canciones en idish de la infancia compartida.

### Bibliografía citada

- » Aira, C. (2000). “Lo incomprensible”. *El Malpensante*, 24, 1 de agosto - 15 de septiembre, 84-89. [Incluido en *La ola que lee. Artículos y reseñas 1981-2020* (2021). Barcelona: Random House, 252-261].
- » Reyes, A. (1942). “Las jitanjáforas”. En: *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada.
- » Heaney, S. (1996). “Cavando (Digging)”. En: *Muerte de un naturalista*. Madrid: Hiperión Poesía [Edición bilingüe; traducción al castellano a cargo de Margarita Ardanaz].