

Cambiar la vida: intimidad, alienación, amor y utopía en los poemas de Juan Gelman en los sesenta



Cecilia Eraso

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La fórmula atribuida a Rimbaud “¡Cambiar la vida!”, se proyectó entre los poetas del siglo XX como consigna estética a la vez que política. En el siguiente trabajo se considera el modo en que es explorada en la poesía de Juan Gelman de los sesenta esa *vida* a transformar, la vida cotidiana de los hombres y mujeres comunes que desde los inicios de la Modernidad ha continuado fragmentándose de manera sostenida. En los poemas, la experiencia amorosa se erige como una opción a la deshumanización y el discurso amoroso se fusiona con el político para dar lugar a las figuras de lo porvenir. De este modo, el sujeto de la enunciación poética explora imaginariamente la utopía “concreta”, en términos de Bloch, de una vida nueva.

Palabras clave

poesía argentina de los sesenta
Juan Gelman
vida cotidiana
discurso amoroso

Abstract

Rimbaud's formula “Change life!” influenced the 20th Century poets as both an esthetical and political slogan. In this paper we consider the ways in which Juan Gelman, who used to quote Rimbaud's formula, examines that *life* to be transformed, the intimate everyday life of common people that was so profoundly transformed since the beginning of Modernity. Because love is conceived as an experience that stands against the dehumanized everyday life, the lovers' discourse fusion with the political discourse in order to explore the imaginary via for a “concrete utopía”, in Ernst Bloch words, for that new life.

Key words

Argentine Poetry
Sixties
Juan Gelman
Everyday life
Lover's Discourse

Resumo

A fórmula atribuída a Rimbaud “¡Mudar a vida!”, foi projetada entre os poetas do século XX como consigna estética enquanto slogan político. Neste trabalho consideramos a forma como é explorado na poesia de Juan Gelman dos anos sessenta essa vida a transformar, a vida diária dos homens e mulheres comuns que desde os primórdios da Modernidade tem continuado fragmentando-se de forma constante. Nos poemas, a experiência amorosa se destaca como uma opção contra a desumanização e o discurso amorosa se funde com o político para imaginar as figuras do futuro. Assim, o sujeito da enunciação poética explora imaginariamente a utopia “concreta”, em termos de Bloch, de uma nova vida.

Palavras-chave

poesia Argentina dos anos sessenta
Juan Gelman
vida cotidiana
Discurso Amoroso

Introducción: poesía, “mufa” y realidad

En una entrevista que Mario Benedetti le hizo en 1971, Juan Gelman decía sobre los libros que había publicado hasta ese momento:

Hay un elemento que permanece en todos [mis libros]: es la cotidianidad entendida esencialmente como realidad. A mí me parece que la realidad se da a través de lo cotidiano [...] Cuando la realidad se modifique, cuando tomemos el poder, pienso que todo el mundo va a sentir de un modo distinto. (Benedetti, 1972: 224)

Gelman repetía una consigna estética y política fundamental de toda la Modernidad que la fórmula rimbaldiana “¡Cambiar la vida!” supo sintetizar como un lema: cuando la realidad fuera transformada sería posible una nueva sensibilidad.¹ Era preciso, por eso, adentrarse en esa realidad para ver *por dónde*. Preocupación de su poesía –y de la “del sesenta” en general²– la realidad, esa totalidad compleja e infinitamente mediada, como la había descripto Lukács, estaba, al fin de cuentas, *ahí*, encarnada en la vida cotidiana de hombres y mujeres “comunes” que la experimentaban cada día.

Si bien estaba emparentada con otra tendencia de la poesía moderna surgida del mismo desgarramiento del sujeto frente a la hostilidad del mundo “desencantado”, y que había querido fundar en la palabra otro mundo a salvo de su hostilidad (Achúgar, 1985), esta poesía “realista crítica”, este “nuevo realismo” poético se propuso, al menos como proyecto, encontrar poesía *en* el mundo y no una salida *de* él. Freidemberg resume el programa de la tendencia realista crítica de la poesía del sesenta del siguiente modo:

La intención de constituir un nuevo imaginario poético, basado en la referencia a lo objetivo, lo singular, lo concreto y lo reconocible forma parte de un gesto doble, de reconocimiento y extrañeza a la vez, que en tanto realista, es crítico y que [...] tiende a preguntarse por las condiciones de supervivencia en una determinada situación de la cultura y de la sociedad y a rastrear inciertamente qué puede tener de habitable y promisorio” (1999: 186)

El contexto de producción y circulación de los primeros libros de Gelman (entre 1956 y 1967) fueron años que los artistas e intelectuales coincidieron en caracterizar a partir de la figura de la decepción: mientras el mundo se transformaba a una velocidad sin precedentes y mientras estallaban levantamientos populares y revoluciones que reclamaban el fin de las sociedades clasistas construidas sobre el dramático incremento de la pobreza y la marginación social en el marco de una exclusión de los países periféricos –a menudo en una contraposición de las regiones norte-sur–, paralelamente, los países centrales viraban hacia la constitución plena de una sociedad de consumo.³ En la Argentina, el siglo se había caracterizado por el movimiento pendular entre los intentos sostenidos de conseguir el cambio social y la represión de esos intentos. Pero además, quienes habían visto en el frondizismo la opción de restablecer, mediante el camino democrático, ese cambio, debieron tolerar la traición de esas expectativas, hecho que los poetas coincidirían en señalar como punto culminante de su frustración.⁴ Ese clima que se respiraba en el panorama nacional se combinaba, a la vez, con la impresión de que algo nuevo y diferente podía comenzar, principalmente bajo la forma de una revolución que modificara la relación de fuerzas: la Revolución Cubana era una muestra insoslayable de esa esperanza, a la que adhirieron numerosos intelectuales durante sus primeros años. Este contexto político, en el cual la tendencia revolucionaria se había vuelto una realidad objetiva concreta, fue un cimbronazo para los poetas: la coyuntura demandaba una redefinición del oficio poético y una reapertura del sujeto hacia el mundo que, aunque hostil, chispeaba cada tanto con destellos de esperanza. Y por apertura hacia el mundo debe entenderse, sobre todo, hacia los otros, ya fueran la pequeña comunidad afectiva o la gran masa social (Freidemberg, 1999).

1. Dicha fórmula, que circuló en Francia en mayo de 1968, no es una cita expresa de Rimbaud sino una adaptación de la frase que se halla en la sección “*Délires, I: Vierge folle. l'Époux infernal*” (Delirios, I: Virgen Loca - El esposo infernal) de *Une saison en enfer* (1873, Una temporada en el infierno): “*Il a peut-être des secrets pour changer la vie?*” (¿Acaso tiene secretos para cambiar la vida?) (Rimbaud, 2010: 217). Mi traducción. En esa misma sección aparece otra fórmula que resuena en los sesenta: “*l'amour est à reinventer*” (“El amor debe reinventarse”). Mi traducción.

2. Tal como lo señala Daniel Freidemberg, el rótulo “poesía del sesenta” describe a una tendencia poética que, si bien no tuvo un programa explícito, mostró rasgos comunes entre los cuales cabe destacar aquí “entender a la poesía como expresión de la realidad, tanto de la cotidiana como de la más misteriosa; entenderla como vehículo de comunicación; proponer una visión rebelde de la vida” pero también tomarse todas las libertades formales e imaginativas, según lo formuló por entonces Noé Jitrik, a quien Freidemberg sigue en su caracterización. Otras poéticas del mismo período, que compartieron espacios de sociabilidad con las poéticas realistas o humanistas (antologías, revistas, grupos), fueron las vinculadas con el neo-simbolismo y continuadoras de la tendencia neo-vanguardista de la década anterior, como las de Pizarnik y Juarroz, también parte de la poesía “del sesenta” (Freidemberg, 1999). El caso de Miguel Ángel Bustos es ejemplar puesto que en él se reúnen los imaginarios poéticos de ambas tradiciones de manera bastante singular.

3. “Más que el signo político, entonces, más que el lugar cedido al congelamiento o la atomización de la expresión política, el signo que efectivamente se visualiza como caracterizador de la dinámica social de esos años es el de la articulación de vastos sectores de la población con lo que pareció ser el fruto maduro de la era industrial de Occidente: la sociedad de consumo” (Prieto, 1983: 889).

4. Lo dice Francisco Uroondo en su ensayo *Veinte años de poesía argentina* (1968). Todavía muchos años después, Leónidas Lamborghini, en la conferencia “El poder de la parodia” (que dictó en el marco del encuentro “La historia y la política en la ficción argentina” realizado en la Universidad del Litoral en 1994), señaló como referencia directa del siguiente pasaje de *El Solicitante Descolocado* la decepción que había producido en ellos el frondizismo: “Y antes de sucumbir / el interés económico pensante / alcanzó a balbucear / petróleo, industria, agro / pecuario // Está quebrando” (Lamborghini, 2008).

El lugar del poeta fue, desde el siglo anterior, un lugar incómodo respecto de la mayor parte de los procesos sociales e históricos de su época. Starobinski recuerda que, en los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, el sujeto de la enunciación poética no está ni en la fábrica, a la cual observa a la distancia, ni tampoco junto al pueblo, al que oye cantar, y no es un iluminado que mira desde la eternidad, a la que de todos modos reconoce. “El poeta, desde el atalaya de su contemplación, no pertenece ni al universo religioso ni al del trabajo” (1990: 8). Ese lugar de enunciación fue puesto en cuestión por algunas poéticas que se afianzaron hacia la década del sesenta en Argentina. En el caso de Gelman, esa mirada no fue abandonada definitivamente sino, más bien, crispada. El “asunto” –palabra que nombra los dilemas en la poesía de Gelman– del difícil maridaje entre la vida sencilla, en relación directa con la transformación del mundo (de ahí la recurrente figura del trabajador manual: minero, albañil, obrero en general), y la poesía, evocada como “oficio”, permanece irresoluble:

... quién me manda pelear con la gramática, / maldecirme de noche, rechinar / fieramente, negarme, renegar, / gemir, llorar, qué bueno está el gorrión / con su gorriona, sus pichones y / su nido, su capricho de ser gris, / o ser picapedrero, óigame amigo, / cambio sueños y música y versos / por una pica, pala y carretilla. / Con una condición: / déjeme un poco / de este maldito gozo de cantar. (1996: 35)

La antítesis entre el entusiasmo y la decepción, entre el miedo y el ansia de cambio, atraviesa al sujeto de la enunciación. En una entrevista más reciente con Jorge Boccanera, Gelman comentó: “Creo que los contrarios nunca se resuelven en una síntesis, viven tensionados y viven el uno del otro”.

Esa ambivalencia fue considerada por Miguel Grinberg –poeta, traductor y ensayista, editor en los sesenta de la revista *Eco contemporáneo*–, el resultado de lo que llamó “la mufa” de su generación: con esa palabra sintetizó la inacción y la frustración que los jóvenes sentían y que, “bien masticada”, podía conducir tanto a un deseo de emancipación como a una concepción del mundo nihilista.⁵ También Gelman se refiere en la entrevista de 1971 a esa sensación compartida:

Desde que salís de tu casa hasta que volvés hay un repetido ejercicio de impotencia, frente a lo que ves, a lo que sentís, a lo que te toca [...] Creo que ese sentimiento de impotencia se ha ido generalizando; es posible que además tenga repercusiones ontológicas, metafísicas, pero en todo caso el origen es este. (Benedetti, 1972: 225)

Es la “mufa”, como *estructura de sentimiento* de una época, la que fundamenta las inflexiones peculiares de la enunciación poética en muchos de quienes publicaron desde fines de los cincuenta hasta fines de los sesenta en Buenos Aires.⁶

1. La voz poética, de la charla cordial a la máscara

Hugo Achúgar describe el tono en los primeros libros de Gelman como un tono “cordial –del latín *cor*, *cordis*: corazón, esfuerzo, ánimo–, una situación donde respirara el hombre de la calle” (1985: 98); se trata de un sujeto que “habla desde el corazón”. Ese tono, contrario al énfasis de los poetas sociales latinoamericanos que lo precedieron, quiso acercarse al habla del hombre urbano y alejarse de la voz del poeta concebido como “pequeño dios”. La dicción de Gelman abrevó de la tradición conversacional latinoamericana, pero se desmarcó a su vez de la anti-poesía, como señala en la entrevista con Benedetti. En efecto, Fernández Retamar caracterizó a la poesía latinoamericana de los sesenta como “nuevo realismo”, heredera de la corriente conversacional y de la anti-poética pero nueva a su vez.

5. Miguel Grinberg la caracteriza así en una serie de ensayos publicados en su revista *Eco contemporáneo*. Cfr. por ejemplo el siguiente pasaje de su ensayo “Mufa y revolución (I)” publicado en el número 5 (1963): “La MUFA, algo que en sí mismo es el moño del espíritu, la inacción, la pasividad; pero que incorporada a la conciencia y bien masticada más allá de las jerarquías, da pie a un trabajo de emancipación (des-mufamiento). Aquí, mufa pasa a abrir las puertas de un proceso ‘mutatorio’. Conviene destacar que a nivel irracional, mufa puede conducir a puntos extremos que van desde la dispersión hasta lo que Brascó llama ‘el pozo’ y el ‘terror metafísico’”.

6. “Se trata de que estamos interesados –dice Raymond Williams a propósito de su concepto de estructura de sentimiento– en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente [...] Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento sino del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado” (Williams, 2009: 181).

7. Algunos de los modos en que esa búsqueda se materializó en sus poemas fueron el modo de enunciación interrogativo, la colectivización del sujeto de la enunciación, la fusión de temas generales y sociales con temas íntimos, etc. Se trata de operaciones tanto sobre el plano de la enunciación poética como del imaginario a ella asociado.

8. Para la formulación teórica del concepto de sujeto imaginario ver, por ejemplo, de Monteleone "Trazos en lo oscuro. Lírica, negatividad y memoria".

9. "Se hablaba de 'literatura populista' para referir un conjunto variado de textos y prácticas literarias a los que se atribuían algunos de estos rasgos: a) parentesco con poéticas de tipo naturalista o con alguna de las formas del 'realismo' [...]; b) propósitos pedagógicos, didácticos o moralizantes; c) concepción instrumental y expresiva del lenguaje [...]; d) optimismo revolucionario o 'histórico' [...]; e) búsqueda de determinados efectos de lectura de identificación emocional o compasiva; f) preferencia por temas y tópicos del imaginario proletario. [...] O también, en correlación directa con los discursos más próximos a lo que en política se ha entendido como 'populismo', caracterización 'paternalista' y 'demagógica' del 'pueblo' como sujeto social uniforme, naturalmente progresivo y ejecutor de la justicia, la verdad o las conductas 'correctas', acertadas, etc." (Dalmaroni, 2004: 17-18).

10. Se trata de la concepción política, vigente en los setenta, de la melancolía como afecto "triste", en términos de Spinoza y Deleuze, que disminuye la potencia de actuar. Según dice Gelman en la misma entrevista, esa melancolía desmovilizadora estaba también en el tango, que deformaba demasiado esas realidades que buscaba retratar. Por eso, el legado del tango era recuperado pero siempre de manera distanciada. El gesto ya era explícito en "Argentino hasta la muerte" de César Fernández Moreno en, por ejemplo, la mezcla juguetona del "qué vachaché" de Discépolo con el surrealista "Jacques Vaché". El encuentro entre las poéticas del tango y el surrealismo redefinió el legado cultural del tango en estas poéticas.

11. Para un análisis más detallado de estas polémicas ver Dalmaroni (1991). La intervención de Osvaldo Lamborghini que Dalmaroni lee como una polémica con Gelman fue publicada en *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Buenos Aires, Año I, Nº 1, 1980, p. 48-51.

En la entrevista con Benedetti, Gelman desestima como "intimista" a su poesía publicada antes de las *Traducciones*. Esta crítica se proyecta en varios sentidos. La preocupación por un exceso confesional remite al lugar doblemente incómodo que le había tocado en suerte a la poesía lírica tanto entre los géneros políticamente progresistas como entre los neo-simbolistas o neo-vanguardistas (anti-sentimentales). Por un lado, era preciso liberar al poema de cualquier lastre subjetivista ("carencia de perspectiva" de acuerdo con la teoría del realismo lukacsiano) concibiendo al discurso poético también como un discurso mediador entre la realidad objetiva y la subjetiva.⁷ Por otro lado, Guillermo Sucre, recuperando la tradición vanguardista latinoamericana y europea, reclamaba que la poesía fuera el resultado del "entusiasmo de la inteligencia y de la secreta fuerza del propio lenguaje" (citado en Achúgar, 1985: 29) y no de un sujeto conversando desde "lo íntimo, lo cotidiano e 'intrascendente'" (32).

A comienzos de los setenta, entonces, Gelman tomaba distancia de los rasgos más sobresalientes de una subjetividad imaginaria que él mismo había contribuido a instalar en la poesía de la década previa. Sobre el "sujeto imaginario" Jorge Monteleone sostiene que permite leer la articulación entre todas las inscripciones de persona en el *corpus* poético de un autor donde el pronombre de primera persona es dominante (el sujeto de la poesía lírica) y se vincula con el "sujeto social" o "simbólico", en la medida en que integra los universos simbólico-sociales por los cuales se objetiva en una tipificación y cumple un rol. A su vez la "figura autoral" proporciona las objetivaciones sociales de su propia experiencia biográfica y el mundo de la vida privada, y todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje.⁸ La subjetividad imaginaria que los poemas de Gelman habían contribuido a instalar en la poesía de Buenos Aires se caracterizó por una honestidad enunciativa –Achúgar señala esa honestidad como valor de la poesía de Gelman– anclada fuertemente en el polo imaginario de la figura autoral. Se trata además de un sujeto que, aun enunciado en singular, siempre está hablando desde, y hacia, un colectivo social. La *emotividad* y la complicidad son sus inflexiones características (ironía, ternura, humor). Esa subjetividad imaginaria evidencia, un *ethos* discursivo que afianza el lazo afectivo y cercano con el lector y los demás "hombres y mujeres" de esa comunidad desde la cual, y hacia la cual, hablaba. Justamente, para Maingueneau "el *ethos* no actúa en primer plano, sino de modo lateral, implica una experiencia sensible del discurso, moviliza la afectividad del destinatario" (2010: 206).

Su distanciamiento del "intimismo" también responde a circunstancias políticas. Con el cambio de década y de perspectivas políticas nacionales y mundiales, con la mayor pregnancia de las ideas de radicalización de la lucha armada que se instalaban entre los intelectuales argentinos, muchos poetas se inclinaron a revisar su imaginario para alejarse de cualquier rasgo "demagógico" que los ligara con alguna tradición costumbrista o populista de la poesía social.⁹ Un "modo de decir" se estaba agotando y las emociones *exclusivas* del sujeto (sobre todo las de tinte melancólico provocadas en/por la circunstancia privada) se habían vuelto políticamente desmovilizadoras.¹⁰ Gelman exhibe –en la entrevista– una aguda conciencia de estos problemas y se adelanta varios años a la crítica que le haría Osvaldo Lamborghini a la "poesía quejosa".¹¹

El caso de un poema suyo de 1968 resulta, a este respecto, ejemplar. Se trata del poema en homenaje al Che Guevara que publicó en el número 46 de la revista *Casa de las Américas*, a solo pocos meses de que lo asesinaran. Se llamó "Conversaciones" –y después fue incluido en *Cólera buey* como "Pensamientos"– y allí el sujeto se pregunta quién habrá de "sostenerle la mirada" al Che y cómo será el poema que pueda homenajearlo. Dice que en su país cantan los que ganaron con la muerte del Che y lloran los que perdieron. Pero llorar, dice, es inadecuado mientras que cantar, aun habiendo perdido, es festejar la gesta heroica e invitar a continuarla: "soy de un país

donde es necesario / no amar sino matar / a la melancolía y donde / no hay que confundir / el Che con la tristeza / o como dijo Fierro / hinchazón con gordura". Y concluye: "sé pocas cosas sé / que no debo llorar Ernesto sé que / de mí dependés ahora / te puedo sepultar con grandes lágrimas pero / en realidad no puedo// el poeta en realidad / se abstiene de llorar se abstiene / de escribir un poema" (1994: 188). El cambio de la presencia subjetiva de la primera estrofa a la evidente despersonalización de la siguiente en la que se habla de "el poeta" y el tono acusatorio que se separa de la dulzura de sus poemas previos son la manera de desplazar el sesgo elegíaco. En su acusación explícita a "las momias del Partido Comunista argentino" y a todos los que no se dieron por aludidos con la muerte del Che Guevara, incluye también a la mayor parte del pueblo y se aleja así de cualquier populismo demagógico.¹²

Si era preciso tomar distancia crítica de la lírica tradicional que asociaba ciertos temas a determinadas emociones lastrando a la poesía de efusión sentimental o condenándola al mero intimismo, también era necesario evitar la generalidad abstracta y grandilocuente de la gesta heroica o el optimismo acrítico de ciertas poéticas comprometidas. La opción de Gelman no fue una poesía despojada de anclaje imaginario en el polo subjetivo—su poesía continuó hablando siempre en un tono cordial, tierno—. La poesía es la enunciación de un yo, le dice a Benedetti, pero el contenido de lo que denuncia no tiene por qué ser íntimo. Muy poco tiempo antes de esta entrevista, en 1968, Gelman había publicado la tercera parte de sus "traducciones", las de su heterónimo Sidney West. En esos poemas, la máscara ficcional reduplica el carácter *imaginario* del sujeto de la enunciación lírica y la creación de personajes descentra al sujeto de la enunciación anclándolo en el universo de lo ficcional. ¿A quién atribuir ese tono cordial, esa ternura, si todo el libro se destaca por su carácter conceptual, por referir a una comunidad imaginaria y por el juego de sus múltiples mediaciones ficcionales? La reformulación de las relaciones cristalizadas entre motivo y *pathos* le permitieron, así, redefinir a ese yo lírico dentro de una subjetividad imaginaria diferente, que relativizaba el peso del polo personal, íntimo, y reforzaba el carácter ficcional de la subjetividad lírica.¹³

Lo que Gelman impugna como "intimismo" de su poesía anterior—impugnación que está en clara sintonía con los debates y posicionamientos vigentes en el campo intelectual argentino de la época descrita anteriormente— puede verse especialmente en los poemas de temáticas "sociales" de sus primeros libros, reunidos todos en la actualidad bajo el título de *Gotán*, en los cuales la desgracia del obrero o la tristeza de la vida del trabajador son del propio sujeto en tanto portavoz de esa comunidad. Se trata de un sujeto empático cuya identificación con el objeto de la enunciación (personajes, hechos) garantiza el tono sostenido por su *ethos* enunciativo. A partir de *Cólera buey*, las fronteras de los lenguajes sociales (político, artístico, religioso, etc.) y de los géneros a ellos asociados se empiezan a difuminar de modo que lo íntimo—el cuerpo, la sexualidad, el hogar— pierde su *exclusividad* como resultado de un proceso de objetivación y colectivización de la intimidad que, si bien la misma mediación del lenguaje garantiza, en la poética de Gelman se vuelve programa estético.

De modo coincidente, la ensayista francesa Martine Broda ha dicho más recientemente que "el sujeto que se enuncia líricamente, al precio de una pérdida narcisista, no tiene nada de un yo ni tampoco está solo ya que, aun siendo todo deseo singular, la cuestión del deseo es una cuestión universal" (1997: 11). La poesía de Gelman explora desde el comienzo la cuestión del deseo de manera sistemática, antes aún del trágico exilio que resignificaría a la vez toda estas instancias: en esa disposición subjetiva—y en la tradición lírica amorosa como expresión del sujeto *deseante* que descubre en la amada un pretexto— halla el sujeto imaginario una alternativa a la vida alienada de la idea de comunidad y carente del deseo genuino de cambio dominantes en la modernidad tardía. Una década después de esa charla con Benedetti, en el exilio, Gelman escribirá

12. Sobre esto ver también mi artículo "El llanto y el canto: Juan Gelman, Leónidas Lamborghini y la muerte del Che" (Eraso 2011).

13. Su reflexión al respecto está en evidente consonancia con las corrientes del pensamiento occidental que en el cierre de los sesenta habían instalado definitivamente el cuestionamiento de las categorías del marxismo y el psicoanálisis freudiano.

14. “El amor apasionado tiene una especie de sortilegio que puede asimilarlo al religioso en su fervor. Cada cosa del mundo parece adquirir una frescura nueva, aunque acaso al mismo tiempo fracasa en el empeño de capturar el interés individual, tan estrechamente ligado con el objeto amoroso. En el nivel de las relaciones personales, el amor pasión es específicamente desorganizador, en un sentido similar al carisma; desarraiga al individuo de lo mundano y genera un caldo de cultivo de opciones radicales así como de sacrificios. Por esta causa, enfocado desde el punto de vista del orden social y del deber, es peligroso” (Giddens, 1998).

15. En la actualidad, Daniel Link (2009) sigue poniendo en cuestión una dialéctica posible entre dos dimensiones supuestamente diversas pero para sostener que “la literatura [actual], así, no sería tanto algo que se vuelca (más, o menos) hacia lo íntimo, sino un éxtimo, la extimidad en su forma más aguda o más disparatada, y eso por su propia lógica de inscripción y aun (si se quiere) por su presupuesto destino: una comunidad de quienes han declinado la propiedad del ‘yo’”.

16. El poeta Alfredo Andrés fue pionero en señalar, a fines de los sesenta, la necesidad de considerar conjuntamente las poéticas de Fernández Moreno, Lamborghini y Gelman como coincidentes en más de un aspecto y precursoras de las poéticas de los sesenta. En el siguiente fragmento de *El Solicitante descolocado* aparece el mismo interés en focalizar la realidad cotidiana aunque el tono lamborghiniiano, abiertamente burlesco, contrasta con el tono íntimo y más bien tierno de los primeros libros de Gelman: “Pero quién dijo / que no nos reencontramos / acaso / nos reencontramos y / reencontramos / en el podrido tren de todos los días / suburbanos / en el podrido y repleto / colectivo / de todas las santísimas jornadas” (32) o también más adelante: “Cuando me pisas / el pie / en el colectivo / oh pasajero / me dicta la cabeza / siento ganas / de matarte...” (36).

en *Bajo la lluvia ajena* (1983) que quien se limita a contemplar no tiene hambre, no se acuerda de sí, de sus raíces: no desea. Mientras que para él, el deseo es necesidad de cambiar lo contemplado para mezclarse, darse. Este sujeto deseante, *amoroso*, se delinea desde el comienzo en algunos de sus poemas para luego irse afianzando como inflexión de la subjetividad de toda su poesía a partir de *Cólera buey*. En el deseo de fusión, de entrega y de transformación el amor y la religión, junto a la acción poética y política, se asemejan y aparecen como vías de la ansiada transformación de la realidad.¹⁴

2. Buenos Aires: vida cotidiana y alienación

En su prefacio a la *Historia de la vida privada*, Georges Duby dice que

... hay un área particular, netamente delimitada, asignada a esa parte de la existencia que todos los idiomas denominan como privada, una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro, donde uno puede abandonar las armas y las defensas de las que le conviene hallarse provisto cuando se aventura al espacio público, donde uno se distiende, donde uno se siente a gusto (1987: 10)

La vida privada se muestra tapiada. Sin embargo, agrega: “a un lado y a otro de este ‘muro’ cuya integridad trataron de defender con todas sus fuerzas las burguesías del siglo XIX, se han entablado combates constantes” (1987: 11). La zona de intimidad –desde el cuerpo hasta el hogar que lo cobija, pasando por las relaciones eróticas y filiales– no es, ni ha sido siempre, ese universo protegido que el sentido común nos ha acostumbrado a identificar con lo privado. Tal como lo señala Duby, existe una tensión entre ambas zonas de la vida social y no una continuidad amable, como la primera cita pareciera describir. Para el Gastón Bachelard de *La poética del espacio*, de hecho, lo de afuera y lo de adentro son los dos íntimos para el sujeto y están siempre prontos a invertir su hostilidad.¹⁵

En constante tensión, reversibles, adentro y afuera permiten pensar la dinámica de la experiencia subjetiva en las poéticas de los sesenta. El sujeto que describe el mundo exterior con la inflexión de la voz íntima da forma a esta idea. De aquí el imaginario de los poemas de Gelman en que la historia social y política son asunto privado del mismo modo que el amor también puede ser dicho con las palabras del universo del trabajo, de la lucha armada, de la historia universal.¹⁶ En el poema “Habana revisited”, por ejemplo, alguien se dirige amorosamente a una (patria) amada, la real pero sobre todo la deseada, la por-venir, y concluye que en Cuba “el pueblo es íntimo, es dulce” (1996: 154) Si el deseo y el amor, son deseo y amor de lo colectivo y político (la patria), lo comunitario y social se vuelven en cambio “lo íntimo” en una inversión propiamente gelmaniana.

Acerca de este modo de concebir las relaciones entre lo íntimo y lo social, Agnes Heller –quien definió la vida cotidiana como el conjunto de actividades que garantizan nuestra reproducción en tanto hombres y mujeres particulares pero que contribuyen a la vez a la reproducción de la sociedad en su conjunto (1987: 19)– señaló que el individuo y su circunstancia concreta constituyen un pequeño mundo, ni exclusivo ni incomunicable porque las actividades de la vida cotidiana son constantes actos de objetivación en los que el sujeto deviene exterior ya sea mediante el uso del lenguaje, ya mediante el trabajo. Así delimitada, la vida cotidiana, que contiene tanto esos “pequeños mundos” de la intimidad como los grandes espacios compartidos de la vida social, se caracteriza por la reversibilidad. De acuerdo con esta perspectiva, no es posible considerar la vida íntima como un universo ajeno a las contradicciones del mundo social. Para los intelectuales argentinos de izquierda de mediados del siglo

pasado, la realidad cotidiana encarnaba un asunto material muy concreto: el de la explotación y el de la alienación del individuo respecto de su lugar en un mundo dominado por unos pocos. Y también el de la Revolución como salida posible ante ese estado de cosas.¹⁷ En la conclusión a su ensayo *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* Sebrelí lo formulaba de este modo:

... “la modificación del mundo” de Marx abarca el “cambio de vida” de Rimbaud; no se limita tan solo al campo económico-social, a la modificación del régimen de propiedad, sino a todos los niveles de la existencia, al cambio de las relaciones humanas, de los vínculos interpersonales, al surgimiento de una nueva ética. La cotidianidad vivida ahora en la mala fe [...] podrá ser vivida en la generosidad, en la autenticidad, en la alegría, en la lucidez, cuando el hombre, tomando conciencia de sus alienaciones, se libere de la servidumbre. (1964: 189)

Era esa cotidianidad alienada “la vida” a transformar.¹⁸ Por ello, es posible encontrar en la poesía del sesenta –y no tan solo en la vertiente realista y coloquial de esa poesía– la emotividad propia de esa alienación (el miedo, el desamor, la imposibilidad de comunión, la impotencia) junto a la esperanza, la ternura, la solidaridad y la alegría, como aspectos en constante tensión de la totalidad compleja conceptualizada como realidad.

Los textos poéticos de este período proveen de una gran cantidad de imágenes de esa cotidianidad redescubierta poéticamente. A diferencia de la idealización burguesa de la que habla Duby, el “adentro” abarca un espectro imaginario que va desde una imagen del encierro en donde el yo se encuentra consigo mismo sin reconocerse –como en los poemas de Alejandra Pizarnik– hasta la humildad de un hogar repleto de necesidades insatisfechas –como en los poemas de Ramón Plaza–. Las escenas de la vida urbana muestran la insignificancia del trabajador explotado en un mundo que no le pertenece, como el “Solicitante Descolocado” de Leónidas Lamborghini. Y afuera puede ser, al contrario, un refugio lejos de las obligaciones del hombre de familia: la soledad de la naturaleza o la de las calles nocturnas como *locus amoenus* –en los poemas de Francisco Urondo–. Una espacialidad imaginaria –predominantemente urbana– que las poéticas de los sesenta se dedicaron a resignificar.

La vida cotidiana, ordenada de acuerdo con esta distribución espacial, una espacialidad imaginaria “cronotópicamente” configurada por temporalidades diversas, constituye la realidad, subjetiva a la vez que objetiva, que Gelman caracteriza en la entrevista como ese elemento de importancia fundamental en su obra. Una realidad que se presumía pronta a ser modificada y que ya había empezado a ser pensada de maneras nuevas por la poesía.

3. Discurso amoroso y utopía

Los poemas *amorosos* –en sentido amplio y no solo temático– abundan en los libros de Gelman. A su vez, la lírica amorosa en tanto tradición con una historia propia o, de forma más general, el discurso amoroso que refiere el deseo mediante figuras específicas –tal como lo describió Roland Barthes– constituye una zona fundamental de su poética y el punto en que el discurso lírico converge con los demás discursos sociales (el político, el de la cultura popular, el histórico). Es mediante el discurso amoroso, y sus figuras, que el sujeto imaginario descubre y postula la reversibilidad entre lo íntimo, o individual, y lo social, o colectivo, y también el conocimiento, si quiera intuitivo, de un por-venir anhelado. La lírica amorosa exhibe privilegiadamente el proceso mediante el cual toda vivencia, por inarticulada que sea, puede volverse experiencia gracias a la mediación del (balbuceante) discurso (amoroso pero también

17. Para una caracterización completa de las ideas filosóficas y políticas más difundidas entre los intelectuales argentinos del sesenta ver Terán (1991).

18. Señala Heller en *Sociología de la vida cotidiana* que, puesto que la vida cotidiana se organiza en torno de la particularidad del individuo alejado de la reflexión sobre la propia condición genérica que lo constituye como parte de un “nosotros”, y del desconocimiento de sus capacidades que se ven reducidas a la del trabajo por la subsistencia, la reflexión en torno de la alienación es necesariamente una crítica de la vida cotidiana en las sociedades de clase.

político y utópico) y lo evidencia sobre todo porque pone en primer plano una subjetividad magnificada en la invocación de un “tú”, ausente o mudo, del que se ama la lengua que hace proferir (Broda, 1997). O dicho de otro modo: los poemas ponen en escena a un sujeto que al desear amorosamente a alguien, escala hacia un deseo mayor de “algo” que va conociendo y con-formando en el mismo proceso de amar en una variación interesante del tópico *stilnuovista* del conocimiento religioso y filosófico por medio del amor. Como en la *Vida nueva*, se trataría de una renovación de la vida por medio del amor –erótico, filial, fraterno–.

Hay dos tipos de poemas amorosos en *Violín y otras cuestiones*, el primer libro de Gelman de 1956, y ambos modos de abordar el tema serán reformulados en los libros posteriores. Unos poemas sitúan al amor en escenas domésticas y familiares. “Tal vez el mundo cabe en la cocina / donde hablamos del hijo” (1996: 39). Quien ama es un “laburante” para quien el amor no está desligado de la preocupación de traer el pan a la mesa. Otro grupo de poemas amorosos, por el contrario, eluden la referencialidad y hablan mediante las figuras del lenguaje del amor con ecos de la lírica trovadoresca, *stilnuovista* y romántica.¹⁹

19. Como apunta Miguel Dalmaroni, en sus primeros libros Gelman recupera, junto a las poéticas sociales, la lírica idealista y sublimatoria de raigambre simbolista y romántica que estaba escribiendo a la par suya Alejandra Pizarnik (1991, 31).

En *El juego en que andamos* de 1959 están presentes los tópicos de la ausencia de la amada, la locura por amor, el deseo de arder o morir por amor y la asimilación de la experiencia amorosa al éxtasis religioso que aparece en adjetivos como “bendito” y títulos como “oración”. El sujeto, que en los poemas de filiación social suele hablar con dulzura, en estos poemas se exalta, habla como un poseso. Poemas como el que empieza “*Estoy sentado como un inválido en el desierto de mi deseo de ti...*” resultan menos intimistas que los que tratan del albañil muerto o de los desocupados.

En *Velorio del solo*, de 1961, el poema “Invierno” recupera los “albas”, poemas amorosos que tematizan la separación de los amantes luego de la consumación sexual. El fin de la noche significa la expulsión del paraíso del encuentro amoroso y esa sensación de pérdida se intensifica con tener que volver a un mundo sin encanto “después de haber amado / regresamos al fuego la furia la injusticia”. La palabra *revolución* aparece en el último verso para señalar la clave de una reconciliación entre humanidad y mundo mediante el ejercicio de la vida en común gracias al amor, erótico pero sobre todo filial y fraterno. En la serie breve de poemas “Fábricas del amor”, el sujeto se compara a un albañil tímido que en la soledad talla el rostro de la amada con palabras: “Y construí tu rostro. / Con adivinaciones del amor, construía tu rostro / en los lejanos patios de la infancia. // Albañil con vergüenza, / yo me oculté del mundo para tallar tu imagen, / para darte la voz” (84).

¿Pero quién es esa amada? En la tradición lírica, el amante desdibuja su identidad y las referencias concretas del encuentro amoroso en resguardo del secreto íntimo pero también por su propia incapacidad para nombrar la singularidad de dicha experiencia. El lenguaje se repliega sobre sí al verse imposibilitado de referir los hechos del amor y en ese gesto la lírica se muestra como un *constructo* del lenguaje y no como una confesión. El amante y el poeta son como el albañil porque son constructores, aunque imaginarios, del mundo y de las moradas del amor. *Poesis* y utopía confluyen en esa imagen.

En otros casos se hace referencia a la “Señora” de la tradición cortesana que es la Esperanza alegorizada, o en el poema “Esta oración” directamente Cuba porque el amor, como creyeron los surrealistas, ilumina las correspondencias de la vida cotidiana:

“Bajo la noche tiemblan mis cenizas, amándote, llamándote. // Como la soledad vino creciendo, oh gran señora del amor, / lejos estás, sola de mí. [...] Tómame / no me dejes / ya que me has hecho mayor que mi muerte / Cuba” (89).

En el poema “Fotografías” diversos lenguajes y sus sistemas de referencia se combinan en una lengua poética que resulta de la amalgama entre discurso amoroso, discurso histórico-político y discurso utópico. El poema yuxtapone imágenes amorosas con referencias a la República Popular China e imágenes utópicas de una edad dorada. La dicción es balbuceante, no hay correlación entre los tiempos verbales y la referencia de los versos se va volviendo elusiva. Se cierra con los siguientes versos: “como cuando encontré la justicia en el mundo / y era como tu rostro, / mejor dicho: te amo”. Encontrar la Justicia en el mundo, un ideal político, se equipara aquí con la sensación de contemplar el rostro amado en una especie de *joy* cortesano, una alegría embriagadora semejante a la del hombre contemplando/conociendo lo divino o la verdad o, en este caso, una “vida nueva” por intermedio del amor a una mujer.

Cólera buey, publicado en 1971 pero escrito a lo largo de la década anterior, se abre con un conjunto de poemas llamado, elocuentemente, “El amante mundial”. En esta serie de poemas todos los tópicos de los libros previos se mezclan sin jerarquía y el lenguaje se desarticula y se excede. La pasión se compara con un desastre natural, es peligrosa pero vale la pena como “todo lo que no tiene nombre” –lo que deberá ser construido y conquistado, el futuro, lo por-venir:

... celebro a esa mujer / canto a sus animales agazapados tiernos buscándose en los míos / canto a la delicada / como una asamblea de obreros reunidos por el triunfo / un aire de mujeres rodea a esa mujer / un espacio que espera sus acontecimientos / una felicidad una gran madre / un lugar donde cuelga las trampas de la noche/especie de delirios y sábanas y furias / y un niño siempre un niño/con la cabeza hundida en tetas silenciosas / como planetas dulces / que recién terminaron de sufrir. (12)

Se trata de una combinación de imágenes repetida en los poemas de Gelman: la mujer se colectiviza como asamblea de obreros, o también la asamblea “deviene-mujer” por usar una fórmula deleuziana, y el descanso posterior a la victoria, cuando la utopía sea conquistada, será íntimo como ese niño apoyando la cabeza en unas tetas dulces. En el poema “Ofelia”, de la misma serie, el cuerpo de la mujer es una ciudad o un continente reconquistado: “Ofelia yo en tus pechos fundaría ciudades y ciudades de besos / hermosas libres con su sombra a repartir con los amantes mundiales” (1994: 9). Y en “Así es así es” justamente, la amada es “tierra sin descubrir / no tenés nombre todavía” (1994: 102). La amada cifra en su nombre el misterio de lo por-venir. El discurso amoroso adquiere cada vez más, en los poemas de Gelman, este sesgo utópico. “Cosas” comienza con estos versos: “los atacantes del amor / enmascarados por el mundo / asaltan en la calle” y el último verso dice “empuñe su ternura / empiece a fusilar” (1994: 79). La imagen del suicidio o la enfermedad de amor aparecen ahora transmutadas en el “atentado de la ternura”, más afín a la idea de cambiar la vida con el acento de la lucha armada que a entregar la vida a la melancolía y la impotencia.

4. Conclusión

El discurso del amor es autorreferencial porque la singularidad de la pasión lleva al lenguaje a los límites de su capacidad de representar: infiel a una experiencia que lo desborda, el poema de amor exhibe, antes que la veracidad de la pasión, la precariedad y convencionalidad del lenguaje. Si la lírica encarna la paradoja de la subjetividad objetiva, esto se hace especialmente evidente en el discurso amoroso por la preeminencia que adquiere el lenguaje mismo en este subgénero. Es la poesía amorosa, tan comúnmente asociada con lo más íntimo y singular, por tanto, la que mejor exhibe estos rasgos inherentes a toda poesía lírica. O también en palabras de Adorno, el contenido de un poema lírico, la “expresión de emociones y experiencias individuales” llega a ser artístico por su participación en lo general que le garantiza la

mediación de su forma estética (1962: 54). Una crítica radical del intimismo no tenía por qué conducir, de este modo, a un abandono de la lírica ni de la enunciación de un yo ni mucho menos del discurso amoroso. La poesía de Gelman se fue transformando a lo largo de la década del sesenta en la búsqueda de una reunión novedosa entre amor, poesía y vida cotidiana. La trayectoria descrita sugiere un movimiento que va de un lirismo subjetivo a uno más objetivo que, aunque siempre dicho por un yo, se proyectara más allá de su “circunstancia personal” sin caer en la abstracción impersonal.

El discurso amoroso constituye una inflexión enunciativa decisiva de su poética. En los poemas se recuperan tradiciones líricas canónicas, desde el amor cortesano medieval hasta el “amor loco” surrealista, y estos materiales se combinan con otros que surgen de resituar esas experiencias, y esas lecturas, en la vida cotidiana del presente. De este modo, la vida en la ciudad puede ser vista con ojos “amorosos” que buscan algo maravilloso en medio del dolor, el sometimiento, la confusión y la injusticia. Puesto que esa mirada se vuelve cada vez menos ingenua, cada vez más esa alternativa se utopiza, proyectándose necesariamente hacia adelante.

Muchas poéticas de los sesenta, en consonancia con propuestas estéticas como la de Ernesto Cardenal, reunieron el imaginario del amor con el de la Revolución e intentaron pensar cada término con los atributos del otro. Mirar la vida diaria con los ojos desorbitados del deseo, o con la ternura de los amantes, no conduce en estos poemas a un desprecio por esa vida sino, por el contrario, a encontrar allí alguna esperanza: de un nuevo amor surgirá un mundo nuevo, el que instaurará la revolución (con mayúscula) o, también, un nuevo mundo instaurado por la revolución del amor, con minúscula. Se trata de la “acción lírica” de este ciclo de poemas de Gelman, una *poiesis* que, al mismo tiempo que imagina una realidad alternativa, contribuye a producirla haciéndola pasar del no-ser al ser, como afirma Agamben en *El hombre sin contenido*. Diferente, por tanto, de la *praxis* capitalista como “voluntad expresada inmediatamente en la acción” según el filósofo italiano. La reconciliación con los otros, obturada en el mundo indiferenciado de la identidad donde no hay lugar para lo diferente ni para lo nuevo, según el diagnóstico de Adorno, es posible en estos poemas mediante la reivindicación del sujeto deseante. Y el texto poético logra sustraerse a la lógica del capitalismo, según la fórmula de John Wendell/Juan Gelman, porque se contrapone al arte burgués que se había desligado de la vida cotidiana elevándose de manera idealista por encima de ella, según la célebre caracterización de Marcuse en “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”.

Los poemas revisan críticamente los presupuestos morales de un modo de vivir que se sabía agotado y son enunciados por una subjetividad que concibe toda praxis vital como praxis política: sea esta amar, trabajar, pensar, escribir, viajar o morir. Las diversas manifestaciones del amor en el imaginario de los poemas son, por tanto, inconcebibles por fuera de su rasgo inmanentemente social y, por tanto, político. Así, los poemas proponen diversas políticas de estas experiencias subjetivas. La amistad y el amor serían experiencias a través de las cuales es posible caracterizar las modulaciones propias de la subjetividad imaginaria de las poéticas porteñas del sesenta. Una poesía que no dejó de ser realista sino que lo fue a la manera que propuso Louis Aragon: un realismo susceptible de evolucionar para ocuparse de lo nuevo, que se dispusiera no solo a ahondar en lo que ya es sino también en lo por-venir.

Bibliografía

- » Achúgar, H. (1985). La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada. En *Hispanoamérica*, año 14, núm. 41, pp. 95-102.
- » Adorno, T. (1962). Discurso sobre lírica y sociedad. En *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- » Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera.
- » Andrés, A. (comp). (1969). *El 60*. Buenos Aires, Editores Dos.
- » Benedetti, M. (1972). *Los poetas comunicantes*. Montevideo, Marcha.
- » Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*, I. Madrid, Trotta.
- » Broda, M. (1997). *El amor al nombre. Ensayos sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Buenos Aires, Losada.
- » Dalmaroni, M. (1991). *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto.
- » ——— (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Mar del Plata, Melusina.
- » Duby, G. y Aries, P. (comps) (1987). *Historia de la vida privada*, I. Madrid, Taurus.
- » Eraso, C. (2011). El llanto y el canto: Juan Gelman, Leónidas Lamborghini y la muerte del Che. En *Actas. Cuarto Congreso Internacional CELEHIS, UNMdeP*, Noviembre de 2011. En línea: <<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/eraso.htm>>
- » Freidemberg, D. (1999). Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman. En Cella, S. (coord), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10. Buenos Aires, Emecé.
- » Gelman, J. (1996). *Gotán*, Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (1994). *Cólera buey*, Buenos Aires, Seix Barral.
- » ——— (1997). *Interrupciones II*. Buenos Aires, Seix Barral.
- » Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra.
- » Grinberg, M. (1963). Mufa y revolución (1). En *Eco contemporáneo*, núm. 5.
- » Heller, A. (1987 [1970]). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona, Península.
- » Lamborghini, L. (2008). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Paradiso.
- » Link, D. (2009). Yo. En *No retornable*, núm 3, agosto. En línea: <<http://www.no-retornable.com.ar/v3/dossier/link.html>> (consulta: 20-05-2015).
- » Maingueneau, D. (2010). El enunciador encarnado. La problemática del ethos. En *Versión*, núm. 24, pp. 203-225. México, UNAM.
- » Monteleone, J. (2009). Trazos en lo oscuro. Lírica, negatividad y memoria. En Dalmaroni, M. y Rogers, G. (eds.). (1991). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*, pp. 213-238. La Plata, EDULP.
- » Prieto, A. (1983). Los años 60. En *Revista Hispanoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre, pp 889.

- » Rimbaud, A. (2010). *Oeuvres complètes* (ed. Jean Luc-Steinmetz). Paris, Flammarion.
- » Sebrel, J. (1964). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- » Starobinski, J. (1990). Chimeneas y campanarios. El doble tiempo de la modernidad. En *La Vanguardia, supl. cult.*, 23 octubre, pp. 8-9.
- » Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur.
- » Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las cuarenta.