

EL 60 ARGENTINO Y SUS VOCES

Por Ana M.^a Porrúa

A Horacio Salas y José Luis Mangieri

Este artículo es, en cierto sentido, un replanteo de un trabajo anterior: *Notas sobre la poética del 60*. Se tomarán de éste las consideraciones en lo que respecta a la línea del ensayo y de la crítica sobre poesía y el primer armado de lo que serían las secuencias poéticas del 60, para después aplicar algunos ajustes, incluir nuevo material y detenernos más en los textos de algunos autores de la década en cuestión: cotejar coincidencias y diferencias, ver el espesor de la poética del 60.

La falta de reflexión teórica en la forma del manifiesto clásico, por parte de los poetas del 60 argentino, nos llevó a rastrear en las revistas de la época las ideologías existentes sobre lo poético: el rol adjudicado a la escritura y al escritor en la sociedad.

Una primera entrada a la poesía del 60: las revistas

En realidad es bastante difícil definir grupos dentro de la *poética del 60*. Ya en los debates de la época, Alfredo Andrés¹ planteó este problema. Jacobo Bajarlía² propone dos líneas muy esquemáticas en la producción de la época: una que tiende a la imagen y otra que tiende al compromiso, como si ambas fueran necesariamente excluyentes entre sí. La cuestión más importante a tener en cuenta es que estos dos términos articulan la mayor parte de los debates sobre la poesía del 60, como veremos más adelante.

Proponemos tomar algunas revistas literarias, culturales o de poesía del 60³, para ver fundamentalmente el rol que se diseña para el escritor.

¹ Andrés, Alfredo *el 60* (Bs. As.: Editores dos, 1969); pág. 270.

² Bajarlía, Juan Jacobo «Mesa redonda del 27-4-68»; en Andrés, Alfredo, op. cit.; pág. 212.

³ Las revistas literarias o culturales del 60, sobre las que trabajaremos son las siguientes:

Eco Contemporáneo editor: Miguel Grinberg. Otros integrantes: Juan Carlos Kreimer, Antonio dal Masetto, Gregorio Kohon, Alejandro Vignati. N.º 1; nov-dic. 1961.

Hoy en la cultura: dirección: Juan José Manauta, Pedro Orgambide, R. Larra, David Viñas. N.º 1: 1962 (Buenos Aires)

La Rosa Blindada dirección: José Luis Mangieri y Carlos A. Brocato. N.º 1: oct. 1964. (Buenos Aires). En 1964 Brocato se separa de *La Rosa Blindada* (que era también una editorial).

El grillo de papel En principio dirigida por Arnoldo Liberman, Abelardo Castillo, Oscar Castello y Víctor E. García. (Buenos Aires). La revista fue clausurada por decreto oficial en 1960. A partir de 1961 comienza a publicarse *El escarabajo de oro*, manteniendo la numeración, es de-

El *Grupo del Pan Duro*⁴ publica generalmente en *Hoy en la cultura* y en *La Rosa Blindada*. Estas son revistas de formación de opinión, cuya base está dada por artículos sobre cultura y política; la poesía es un elemento más dentro de este contexto. Este es el espacio en el que los poetas del Pan Duro, se definen con respecto al modo de circulación de la poesía y al impacto que tiene que ejercer en la sociedad:

«Constituimos un grupo de poetas abierto a muchas voces, unidos por principios éticos y estéticos: Buscamos una forma de compromiso con nuestra época de saltos dialécticos, queremos abrazados a ella, ser revolucionarios en la forma y en el fondo. Pretendemos estar en la verdadera vanguardia, que es la popular (...).

Nacido en 1954, nuestro grupo lleva publicados ocho libros, anunciándose para este año dos más. A pesar de ello consideramos insuficiente el contacto a través de nuestras publicaciones por lo que entendemos fundamental salir a la búsqueda de nuestro potencial lector a través de lecturas y polémicas en sindicatos, clubes de barrio, teatros independientes, universidades, sociedades de fomento, etc...»⁵

Esto hace revisar el problema de poesía y política, postulados como una unidad en gran parte de la producción no sólo poética del 60. «Compromiso», «premisas éticas», «revolucionarias» y «vanguardia popular» son conceptos que remiten a la relación mencionada en una de sus posibles articulaciones históricas. La poesía se postula dentro del plano de lo público.

La relación poesía/política cruza en realidad la mayor parte de la poesía latinoamericana de la década del 60, pensemos por ejemplo en nombres como los de Roque Dalton, Ernesto Cardenal o Roberto Fernández Retamar. Es, por otra parte, una relación que comienza a visualizarse antes en algunas zonas de la producción de Neruda, Vallejo y específicamente en la Argentina con Raúl González Tuñón.

Esta articulación de poesía y política en el 60 argentino, significa una ruptura con el silencio que se manifiesta al respecto en la producción poética del 50⁶.

cir que empieza con el número 13. El director será Abelardo Castillo. En cuanto a Arnoldo Liberman se separa de la revista en 1964 y funda *Tiempos modernos*.

El Barrilete. Hasta el N.º 5 el director es Roberto J. Santoro; a partir del N.º 6 aparece un consejo editorial ampliado: Daniel Barros, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzisi, Horacio Salas, Santoro, Marcos Silber y Rafael Alberto Vásquez. N.º 1 agosto 1963. (Buenos Aires).

Para una lista completa de las revistas culturales o literarias del 60, ver Andrés, Alfredo, op. cit., pág. 175-179.

Como se podrá ver todas las revistas están editadas en Buenos Aires. Cuando hablamos de *poesía del 60*, en realidad nos referimos a un grupo de autores que desarrollan su producción en Buenos Aires. En este sentido, no podemos hablar de la poética del 60, como un fenómeno común a todo el país.

⁴ Los integrantes del grupo *El Pan Duro*, en los años de su inicio, 1954, eran: Juan Gelman, Juana Bigozzi, Héctor Negro, Julio César Silvain, Mario Navalesi, Julio Harispe y Rosario Mase.

⁵ «Los poetas del PAN DURO», en *Hoy en la cultura*, Bs. As., julio 1962; pág. 8.

⁶ Sobre las posturas de los grupos de vanguardia argentina de la década del 50, frente al gobierno, o más específicamente frente al peronismo, ver Urondo, Francisco *Veinte años de poesía argentina 1940-1960* (Bs. As.: Ed. Galerna, 1968).

Si releemos los textos programáticos, tanto del grupo Poesía Buenos Aires, como del surrealismo, veremos que allí se juegan modos de relacionar realidad y poesía, que sitúan a esta última en una situación de privilegio. Casi podríamos decir que cuando se habla de «realidad»,

Esta relación es la que ha hecho hablar a la crítica⁷ de «realismo crítico» en la poesía del 60.

La cristalización de la ideología sobre lo poético del grupo del Pan Duro, podría leerse en un autor como Héctor Negro, que escribe sobre todo canciones y letras de tango. Esta elección significa llevar al extremo la postura del grupo que no era por cierto tan homogéneo. Leemos por ejemplo en «Bandeón de papel».

«La poesía tiene que mejorar las cosas».

y más adelante en el mismo texto:

«La poesía tiene.
Tiene que darlo vuelta a todo.
Las sonrisas, allí donde hace falta,
Las esperas, ya largas, de las novias
Los planes económicos, el hambre.»⁸

La producción de Héctor Negro es muy preceptiva. Este es quizás el rasgo más sobresaliente de todas sus obras que se manejan por otra parte, con las formas métricas tradicionales. Sin embargo, esta idea de la poesía como una forma de acción (con la ingenuidad que se plantea en los versos citados), asume distintas modalidades y es negada inclusive dentro del mismo grupo por algunos textos de Gelman⁹.

Esta cuestión aparece planteada también por el grupo que se aglutina alrededor de la revista *El Barrilete* y posteriormente de los *Informes*¹⁰, como el de Santo Domingo o el de Lavorante, que se extienden desde el año 1963 hasta 1966.

El número seis de la revista es de gran importancia porque presenta un consejo editorial ampliado y marca una toma de posición sobre la relación realidad social/poesía:

«Nuestra fuente nutricia no quiere ser otra que el gran seno popular. Pero entendemos que la literatura que desea servir a las mayorías no se puede limitar a revelar verdades de perogrullo. Debe sacudir los sen-

se habla de «modernidad», esto es racionalidad, masificación, pérdida de la significación de la palabra.

Al respecto se pueden revisar: «La soledad del artista» de Aldo Pellegrini, en *Mutantia*, Bs. As., N.º 3, nov-dic. 1980 y *Realidad interna y función de la poesía* de Edgar Bayley (Rosario: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1966). Si pensamos en la relación poesía/política y sus articulaciones en la década del 60, podemos cotejarlas con la posición de Bayley en este libro:

«La poesía de nuestro tiempo quiere transformar la vida. Pero no para convertirse en discurso o sermón o en ejercicio didáctico o adoctrinante. Quiere transformar la vida, quiere mantener en el hombre la visión y la voluntad que hagan posible esa transformación (...)» (pág. 81).

⁷ Andrés, Alfredo «Los poetas de 1960» en *el 60*, op. cit., pág. 225.

Barros, Daniel «Claves del realismo crítico en la actual poesía argentina», *Poesía sudamericana actual* (Madrid: Miguel Castelote, 1972); pág. 9/32.

⁸ Negro, Héctor «La poesía», *Bandeón de papel* (Bs. As.: Colecc. el Pan Duro, 1957); pág. 9.

⁹ Ver por ejemplo «Confianzas», en *Relaciones* (Bs. As.: La Rosa Blindada, 1973); pág. 29.

¹⁰ *Informe sobre el desocupado*, *Informe sobre la Esperanza* (1963), *Informe sobre Lavorante* (junio 1963), *Informe sobre Discépolo* (abril 1964), *Informe sobre Santo Domingo* (1965) e *Informe sobre el país*.

timientos, debe «llevar a las conciencias las riquezas culturales creadas por la humanidad». «Debe satisfacer las inquietudes estéticas y ubicarlas en los niveles de desarrollo contemporáneo». Están los teóricos perpetuados en el oficio infecundo. Los desdeñamos empuñando el ruido hacedor, ligando la creación a los grandes reclamos sociales.»¹¹

Ligar «la creación a los grandes reclamos sociales», abreviar en «el gran seno popular» son consignas que pueden marcar una posición común entre los integrantes de la revista *El Barrilete* y los del grupo del *Pan Duro*.

En lo que respecta a *El grillo de papel*, otra de las revistas importantes de la década del 60, podríamos situarlos en la misma postura que la asumida por *El Barrilete*, aunque plantean la relación poesía/política desde una base teórica más ligada al existencialismo sartreano. Ambas revistas se dan además una estrategia política para las instituciones existentes: por ejemplo se afilian a la SADE y presentan listas en las elecciones de este organismo, considerando que es un espacio a cubrir.

La relación poesía/política que venimos describiendo, es clara también en la idea de *informes*. En la producción de estos nos interesa el planteo sobre lo poético que los hace posibles, ya que un número no regular de autores produce a partir de un hecho social o político concreto que funciona como eje unificador. Aquí se postula la poesía como escritura a partir de una realidad dada. Por otra parte, el hecho de que estos cuadernillos se denominen «informes» habla de una función adjudicada a la poesía (aunque no necesariamente la única), la de informar sobre determinados acontecimientos. Esto significa una contrapropuesta al concepto de «poesía lírica» como aquella que resulta de la subjetividad del individuo.

La politización de la poesía del 60, tiene que ver necesariamente con la politización de la sociedad argentina, latinoamericana y mundial en ese momento. La idea de *revolución* articula gran parte del pensamiento político de la época; los hechos que la fundamentan son Cuba, Argelia, Vietnam, China e inclusive Africa.

La cuestión a solucionar es cómo entra la política en la poesía: ¿como un elemento meramente temático?, ¿como una revolución en las formas? o ¿como un recorte del pasado literario en función de una ideología sobre lo poético? Estas y sus posibles combinaciones, son algunas de las posibilidades que se pueden leer en la poesía del 60 argentino. Pero este es un problema que veremos más adelante.

Existe otro grupo relevante en la época, que es el que se articula alrededor de la revista *Eco Contemporáneo* que dirige Miguel Grinberg. Los integrantes de esta publicación se relacionan directamente con la beat generation norteamericana y plantean, en lo literario, una línea americana que puede estar representada en el mismo período por la revista *El Corno Emplumado* de Méjico.

La posición de *Eco Contemporáneo* frente al poder es muy diferente a la que se viene planteando hasta el momento. Ellos no marcan a través de su revista una línea política, tal como lo hacen *El Barrilete*, *El grillo de papel* o *La Rosa Blindada*. Leemos al respecto en la nota editorial del número 5:

¹¹ *El Barrilete* Bs. As., sin fecha, n.º 10; pág. 3.

«Los que nos demandan “definición ideológica” no pueden comprender que esta revista publicó en su número anterior trabajos de la muy “izquierdista” María Rosa Oliver y del muy “reaccionario” Walmir Ayala. Menos entenderán en este, la inclusión del material del “pro-Cuba” Raúl González Tuñón y del “anti-Cuba” Marco Denevi, del “marxista” Pratolini y del “fascista” Gombrowicz.»¹²

Los integrantes de la revista intentan diluir (poner entre comillas) las fronteras ideológicas en la literatura, desde el rechazo explícito a los partidos políticos, a los posibles líderes de todo orden y a la lucha por el poder. Este intento será claro también en el artículo “Mufa y revolución” de Grinberg. Sin embargo, tal como lo indica este título, *Eco Contemporáneo* está respondiendo permanentemente a lo que sucede en la sociedad argentina y latinoamericana, no sólo a nivel político, sino también en el plano intelectual. Es decir que dentro del debate sobre la figura del escritor y su relación con la sociedad, ellos son los que contestan a las demandas que sobre este tema existen en la Argentina.

La propuesta de revolución de *Eco Contemporáneo*, es una propuesta muy marcada por la ideología del hippismo:

«La auténtica revolución carece de líderes y posee un flujo inalterable que va más allá del caduco esquema de izquierdas y derechas. Tengo que dejar que opere a través de mí durante el plazo que permanezca haciendo mi parte de creación.»¹³

Como vemos a pesar de que la propuesta es totalmente diferente en cuanto a la relación poesía/política, el eje de discusión sigue siendo la revolución, sus propuestas se articulan a partir de lo que impone el debate intelectual de la década del 60.

La tarea más importante a nuestro entender de esta revista, es la difusión que asumen y llevan a cabo de la literatura latinoamericana o americana en general; por otra parte su existencia significa una zona más de la polémica sobre la función de la escritura y es el escritor en la sociedad.

La poéticas de vanguardia, o más específicamente el surrealismo, tendrán su lugar en la revista *Cero* que dirige Vicente Zito Lema. Así en el número 7/8 de agosto 1967, podemos leer poemas de Eluard, Bretón, Robert Desnoes, Jacques Prévert, etc.

La relación poesía/política a la que venimos haciendo mención, tiene gran peso en el pensamiento poético de los años 60 en la Argentina. La idea más generalizada postula la necesidad de que realidad y poesía se articulen: el poeta habla e «informa» sobre acontecimientos socio-políticos, toma posición frente a la realidad¹⁴, es testigo de su tiempo¹⁵. Inclusive llega a plan-

¹² «Integrar América», *Eco Contemporáneo*, Bs. As., 1963, n.º 5; pág. 3.

¹³ Grinberg, Miguel «mufa y revolución», *Eco Contemporáneo*, ibidem, pág. 11.

¹⁴ Sobre la necesidad de que el escritor tome posición, ver Brocato, Carlos Alberto «Reflexión sobre la responsabilidad del escritor», *La Rosa Blindada*, Bs. As., octubre 1964, n.º 1; pág. 24.

¹⁵ Dice Eduardo Romano en una encuesta de *Hoy en la cultura*, Bs. As., en-feb. 1964, n.º 12; pág. 7:

tearse la idea de escritura como «herramienta» para transformar la realidad¹⁶

Este tipo de relación se puede leer también en el recorte del pasado literario que hacen estas revistas: qué autores ingresan en la literatura. Una línea americana, como ya dijimos, en *Eco Contemporáneo*: Mondragón, Cardenal, Thomas Merton, William Carlos Willian, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, etc. En cuanto a *El Barrilete*, *El grillo de papel* o *La Rosa Blindada*, el recorte coincide a través de los letristas de tango como Discépolo, Flores o Manzi y de poetas como Portogalo, Tuñón o Mario Jorge de Lellis¹⁷.

Detrás de las diferentes concepciones sobre el rol del escritor que circulan en estas revistas, están los debates sobre la figura del intelectual en Latinoamérica que se desarrollan después de la revolución cubana del 59¹⁸, las posiciones de teóricos como Mao Tsé Tung y Marx, las reflexiones sobre el compromiso del escritor del existencialismo y más específicamente de Sartre¹⁹ e inclusive las ideas del revisionismo argentino²⁰.

A partir de estos modos de relacionar poesía y realidad, se entiende no sólo la concepción dominante de una función de tipo «social» para la escritura, sino también para el escritor, que está integrado en la mayoría de los casos a la militancia política o sindical concreta²¹.

Presentamos, a través de algunas revistas del 60 argentino, los debates que se plantean sobre la función de la escritura y del escritor. Sin embargo, creemos que la crítica encuentra en este tipo de reflexiones, el inconveniente más notorio para entrar a la producción poética propiamente dicha. Es necesario tener en cuenta estos debates, así como también los textos del 60 que conforman una poética determinada y que en algunos casos cuestionan reflexiones de tipo teórico.

«La poesía es una forma de conocimiento, de testimonio, en la medida en que su autor alcanza una forma épico-lírica capaz de superar el intimismo de los cultivadores de flores estériles, de los inútiles bellos de la palabra.»

¹⁶ Sobre la poesía como «herramienta» para cambiar la realidad, ver en la misma encuesta citada, las declaraciones de Margarita Belgrano.

¹⁷ Sin embargo, existe espacio para otros poetas en estas revistas, que no están necesariamente en esta línea. Por ejemplo, *El Barrilete* publica a Raúl Gustavo Aguirre y a Tristán Tzara en el número 6 y a Ferlinghetti en el número 8. Los poetas beatniks tienen un espacio importante en *El grillo de papel* (ver número 6 por ejemplo) y también tiene su lugar Eluard.

¹⁸ Estos debates se pueden revisar en el libro: *el intelectual y la sociedad* (Méj: Siglo XXI, 1969), que es una mesa redonda entre intelectuales latinoamericanos como René Depestre, Roque Dalton, Edmundo Desnoes, Roberto Fernández Retamar, etc.; también ver Barnet, Carpentier, Benedetti, Cortázar y otros *Literatura y arte nuevo en Cuba* (Barcelona: Ed. Estela, 1971).

¹⁹ La influencia sartreana está clara en el n.º 6 de *El grillo de papel* que incluye artículos de Sartre y Beauvoir en Cuba. También en otra revista como *Tiempos modernos* (ver n.º 1 y n.º 4).

²⁰ Sobre esta relación habla Salas, Horacio *Generación poética del 60* (Bs. As.: ECA, 1975); pág. 30.

²¹ Al respecto es interesante ver el reportaje que Jorge Fondebrider le hace a José Luis Mangieri en *Mascaró*, Bs. As., sept. 1986, n.º 6; pág. 58-62.

El 60: los textos poéticos

Pensar en el espesor de la poesía argentina de la década del 60, significa replantear el concepto de *generación*, utilizado normalmente por la crítica específica. Consideramos que este es un criterio poco claro, que puede llevarnos a agrupar en un período dado a autores que responden a poéticas diferentes. Si nos detenemos a revisar los textos del 60, veremos que durante la década publican autores tan dispares como Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Urondo, Horacio Salas, Alejandra Pizarnik, Miguel Angel Bustos, Francisco Madariaga, Juan Gelman, Noé Jitrik, etc.

Preferimos por esta razón, utilizar la idea de *secuencia literaria* (poética en este caso), tal como la define Angel Rama, que a su vez la toma de los formalistas rusos²². De este modo, podemos leer en un período histórico diferentes secuencias literarias que conviven, que marcan el espesor de la época en lo que a poesía se refiere.

El uso de este concepto nos permitirá hacer un primer armado un tanto esquemático de los autores y textos de la década en cuestión.

Se podrían delinear en el 60, dos secuencias literarias básicas. En la primera ubicamos la escritura de autores como Raúl Gustavo Aguirre, Alejandra Pizarnik, Francisco Madariaga, etc. Estos y otros poetas son los representantes de las grandes líneas del 50: el *Invencionismo* que tiene su expresión en la revista «Poesía Buenos Aires» (1950-1960) y el *Surrealismo* que véulca su ideario en «A partir de cero» (1952) y posteriormente en «Letra y línea» (a partir de 1953).

Estos dos movimientos tienen diferencias (e inclusive se muestran a través de los debates sobre lo literario como contrapuestos), pero sin embargo comparten una poética. Coinciden en el trabajo sobre el lenguaje poético, como trabajo sobre o contra la gramática, en el planteo de la relación poesía/vida y en cierta idealización de la función y de la imagen del poeta²³.

La otra secuencia podríamos decir que está representada por los textos de los autores que la crítica coincide en denominar como integrantes de la «generación del 60»: Juana Bignozzi, Gianni Siccardi, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg, Horacio Salas, Juan Gelman, Francisco Urondo, Héctor Negro, etc. Las características que unirían a estos autores se basan en una concepción de la escritura poética como permeable al resto de los discursos sociales: la propaganda, el discurso político, el tango, etc. Esto significa una forma de relacionar poesía y realidad y por otra parte, un cambio de función en el uso de la técnica collage. Coinciden además, en una desmitificación o desacralización de la figura del poeta.

Sin embargo, este primer armado de la poesía del 60 puede pecar de maniqueísmo. Estas dos poéticas que caracterizamos, no son en la práctica ab-

²² Ver Rama, Angel «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica», en *Literatura y Praxis en América Latina* (Caracas: Monte Avila, 1974); pág. 81-107.

²³ Al respecto ver los trabajos ya citados de Pellegrini y Bayley. En este libro, Bayley habla de la poesía como «un proceso de jerarquización humana» (pág. 84-85). Una postura similar presenta Nicolás Espiro al decir sobre los poetas «Cuando faltemos en un solo punto a nuestro rigor, la humanidad tendrá carta blanca para descender a los maxilares de la zoología, adonde la impulse naturalmente el peso de su masa» (*El movimiento Poesía Buenos Aires* (Bs. As.: ed. Fraternal, 1979); pág. 36). En esta misma recopilación, aparece «Violencia de la poesía» de Raúl Gustavo Aguirre, texto en el cual habla de la «peculiaridad» del poeta (ver página 42).

solamente opuestas. Existen contraposiciones, pero también préstamos de una a otra. Tal como lo planteó Urondo en *Veinte años de poesía argentina*²⁴, muchos de los elementos de la denominada poesía del 60, estaban ya planteados en el 50. Esto es más claro todavía si pensamos el problema en términos de poéticas dominantes y emergentes. Habría que ver entonces, cuáles son las continuidades y cuáles las rupturas entre un tipo de escritura y otra.

La *poética del 60*, no es por otra parte, tan homogénea como la crítica pretende. Esta concepción de homogeneidad es la que permite el armado de algunas interpretaciones unilaterales, como la del Alfredo Andrés:

«Casi podría decir que los hombres del 60 practican —salvando diferencias de tonos, estilos, perspectivas, fines— *el realismo*, entendido este como una forma de conectarse con el medio (el mundo, el universo, la comunidad) que los rodea, descifrando las claves del mismo, partiendo de un sentido objetivo del *estar en ese mundo*, generalmente con sentido crítico y casi siempre —ya a nivel, diré, técnico— apelando a medios directos, soslayando la metáfora, el juego de imágenes y echando mano, en cambio, a recursos conversacionales o narrativos(...)»²⁵.

No existe aquí un cuestionamiento de lo que significa el realismo poético, más bien se expresa una simplificación del término, ya que se supone que un poema realista no utiliza la metáfora o la imagen, sino las técnicas relacionadas con el coloquialismo. Un texto puede ser «realista» echando mano al sistema retórico vanguardista y cambiando de función las técnicas.

Sería válido preguntarse en este momento, cuáles son las causas de esta visión homogeneizante de la crítica sobre la poesía del 60, cuáles son los inconvenientes o las concepciones sobre lo poético que circulan detrás de la reflexión crítica y que no permiten ver el espesor de la época: autores y textos relevantes, características que definen la poética.

Hay dos formas de entrada a esta cuestión: en primer lugar es necesario tener en cuenta que la mayor parte de los textos críticos que reflexionan sobre la poesía del 60, se desarrollan en forma simultánea con esta producción. De este modo, la crítica se configura como una forma del debate sobre la poética que se está delineando en esos años y por lo tanto trabaja sobre los primeros textos, publicados cuando los autores tienen entre 23 y 24 años.

Esta falta de distancia, podría ser una de las razones que lleva a César Fernández Moreno a oponer la poesía del 60 a la vanguardia:

«Los representantes de la presunta novísima generación de 1960 rechazan el vanguardismo como expresión de enfermiza atención hacia elementos puramente artísticos o puramente subjetivos del creador, y postulan en cambio su poesía como un instrumento de progreso de la revolución social. En tal forma *subordinan* absolutamente su vocación, no ya a su sentir la realidad ni a su forma de escribirla, sino a los resultados que esa escritura va a dar. Llegan así a abandonar el eje poético para entregarse a otro eje, que los conduce hacia afuera de la poesía y los transfiere casi totalmente a la acción política.»²⁶

²⁴ Urondo, Francisco. op. cit., (1968).

²⁵ Andrés, Alfredo «Tres aproximaciones al 60», en *el 60*, op. cit., pág. 263.

²⁶ Fernández Moreno, César «Prólogo», *Antología lineal de la poesía argentina* (Madrid: Gredos, 1968); pág. 31.

Habría que ver a quiénes incluye César Fernández Moreno dentro de la «generación del 60», ya que en la antología de donde tomamos esta cita, no figura ninguno de los poetas en cuestión (a no ser el caso de María Elena Walsh). Sin embargo, sería conveniente aclarar la cuestión del rechazo al vanguardismo. Este, que puede ser real en los textos que funcionan como manifiestos: editoriales en las revistas de la época por ejemplo, no es tan cierto en la praxis poética. El rechazo al vanguardismo es uno de los ejes que articula la polémica de la década, ya que la nueva escritura vendrá a contraponerse a las líneas del 50: invencionismo y surrealismo y a su modo de «importar» poéticas²⁷. No obstante, la declaración de Fernández Moreno, parece no tener en cuenta textos como *Cólera buey* (1965) de Juan Gelman, o *El che amor* (1964) de Spunberg, donde el peso de la imagen de cuño vanguardista es muy importante. Por otra parte, en 1960 se publica *Al público, diálogos I y II* de Leonidas Lamborghini y en 1966 *Las patas en la fuente* del mismo autor, en los que se replantea el problema del sujeto poético y se diseña la consiguiente polifonía que delinea el collage (técnica cuyo origen está también en la vanguardia). De la época es además, un texto como «Ballet Balar Babel» de Santoro, que si bien no representa el denominador común de su poesía, cuestiona lo que se denominó «escritura populista», el «sencilismo» propio de su obra en la línea de Evaristo Carriego.

En estos textos, entonces se puede leer la cuestión del vanguardismo, sus cruces con otras corrientes como la de la poesía ciudadana. En estos textos se puede leer, tal como lo haremos más adelante, el eje poético que la poesía del 60 no sólo no abandona, sino al que además se da la tarea de reelaborar a partir de ciertos materiales.

La posición de César Fernández Moreno frente a la escritura del 60, es extraña si pensamos que sus libros *Sentimientos* (1961) y *Argentino hasta la muerte* (1963), comparten muchos de los elementos que caracterizan a la producción poética del 60, como por ejemplo la indagación en el lenguaje coloquial que significa una reformulación de la idea vanguardista del lenguaje poético como trabajo sobre la gramática, contra la norma.

Esta es una de las dificultades que presenta la crítica sobre la poesía del 60, de algún modo la contemporaneidad de la praxis poética y la praxis crítica no le permite a esta última despegarse de los debates que se están dando entre los escritores. El trabajo sobre la poesía, es de este modo, un trabajo sobre las polémicas, sin tener en cuenta en algunos casos los textos poéticos.

Sin embargo, la crítica posterior tampoco escapa al reduccionismo. Este es el caso de los prólogos de ciertas analogías de poesía argentina o latinoamericana. La marca está dada en estos, no sólo por el recorte que hace el antologador, sino también por la concepción sobre lo poético desde la cual se hace el corte y que significa en muchos casos invalidar otras poéticas.

En la *Antología de la poesía argentina 1900-1980* Horacio Armani, lo primero que se diseña es justamente esta ideología sobre lo poético:

«Se habla mucho de una poesía del conocimiento, de una poesía impersonal, pero la verdad es que la razón de ser de toda poesía ha sido siem-

²⁷ Al respecto ver los debates de la «Mesa redonda del 27-4-68» ya citada; especialmente la participación de Luisa Futoransky; pág. 192.

pre el conocer, aunque no por los métodos ortodoxos de la filosofía, creadora de sistemas, sino por medio de intuiciones.»²⁸

Aquí vemos cuál es el lugar desde donde Armani decide hacer su antología, que no es sólo el del gusto personal, sino el de un proyecto literario que responda a esta concepción de la poesía enunciada: la dadora de conocimiento por medio de intuiciones. Indudablemente esta función adjudicada al texto poético responde a una determinada ideología que cristaliza en el romanticismo y se despliega en el modernismo y la vanguardia de la década del 20. Las antologías, única forma de entrada a veces a la poesía, legitiman determinados autores y determinadas poéticas²⁹. En el caso de Armani está presente la idea del poeta como un individuo «peculiar», como un «marginado» de la sociedad moderna. Al encuadrar su antología entre los años 1900 y 1980, sin incluir a los poetas del 60, está negando nada menos que uno de los períodos de la literatura argentina, de mayor debate sobre el rol del escritor en la sociedad, como son las décadas del 60 y el 70. Podríamos contraponer en este sentido, la antología de Armani, a la de Aguirre³⁰.

La explicación de por qué no se incluye a los poetas del 60, también está presente en el prólogo y tiene que ver, obviamente, con esta ideología sobre lo poético que antes mencionábamos:

«En la década del 60 surgieron tendencias de carácter diverso, pero predominaron aquellas en que lo social y una búsqueda de los caracteres esenciales de la nacionalidad se destacaban como una apertura más amplia de temáticas ya existentes. Sin embargo, no se puede afirmar que se trate de movimientos orgánicos; aunque muy publicitada, esta promoción fue la que ofreció más escasos y pobres resultados, el punto que ni siquiera podría citarse un nombre valedero. Ningún poeta de relieve fuera de lo común ha surgido en los últimos veinte años;»³¹

Esta estrategia de nombrar una poética como la del 60 o la del 70, para no incluirla en la antología, habla de una posición frente a la poesía que le impide ver a Armani, cuáles son los textos relevantes del 60, los cambios en la escritura de cada uno de sus autores. Si bien es cierto, tal como coincide en mencionarlo la crítica existente³², que «lo social» es un eje importante

²⁸ Armani, Horacio «Apuntes para una historia de la poesía argentina del siglo XX», *Antología esencial de la poesía argentina (1900-1980)* (Bs. As.: Aguilar, 1981); pág. 12.

²⁹ Sobre la legitimación de determinados autores y textos en las antologías poéticas, son muy interesantes los trabajos de: Benedetti, Mario «El Olimpo de las antologías», *Casa de las Américas*, Cuba, mayo-jun. 1987, n.º 162; pág. 138-141 y Gandolfo, Elvio «Dos antologías hispanoamericanas», *Diario de poesía*, Bs. As., invierno 1986, n.º 1; pág. 31-32.

Sobre las antologías como diseño de un proyecto político ver: Campra, Rosalba «Las antologías hispanoamericanas del siglo XIX», *Casa de las Américas*, Cuba, mayo-jun. 1987, n.º 162; pág. 37-46.

³⁰ Aguirre, Raúl Gustavo *Antología de la poesía argentina* (Bs. As.: Ed. Fausto, 1979). En el tomo III, Aguirre incluye a casi todos los poetas de la denominada «generación del 60»: Alberto Szpunberg, Juan Gelman, Leonidas Lamborghini, Héctor Negro, Luisa Futoransky, Horacio Salas, Roberto Santoro, Eduardo Romano, Juana Bignozzi, Ramón Plaza, Daniel Barros, Gianni Siccardi y Santiago Bullrich.

³¹ Armani, Horacio, op. cit., pág. 28-29.

³² Al respecto ver: Andrés, Alfredo «Introducción», en op. cit.; pág. 7-24.

Requeni, Antonio «Sobre una nueva promoción poética», en Salas, Horacio, op. cit.; pág. 184-186.

en la década del 60, no es de ninguna manera un eje excluyente. No puede reducirse toda la producción del 60 bajo esta consigna, que no es por otra parte, más que un planteo *temático* de la poesía.

Negación de los autores del 60 en una antología que pretende llegar hasta 1980, desde una ideología que recorta demasiado el espectro de lo poético. Ante todo está la postura de Armani sobre qué es la poesía. Si bien esta siempre aparece en una antología (de manera más o menos explícita), aquí esta postura invalida la de las poéticas que no la comparten y que se constituyen a partir de cruces como los del tango y la tradición poética por ejemplo.

Este reduccionismo dado por una concepción de la poesía, es claro también en la antología *Poesía del tiempo indigente* que prologa Guillermo Ara:

«(...) la gente de "El Pan Duro" y "El grillo de papel" confundían acción social, vida y poesía como una sola y única posibilidad de cambiar el mundo.»³³

Ninguno de los poetas del 60 es incluido sin embargo en la antología, en la cual aparecen una serie de escritores que son menos relevantes que un Gelman o un Szpunberg (por nombrar a alguien) para la poesía argentina. La mayoría de los poetas antologados admiran o son grandes lectores, según Ara, de Rilke, de Hölderlin, de Trakl o del surrealismo francés. El título de la antología de hecho, está tomado de un poema de Hölderlin y encierra una concepción sobre lo poético que a través de Heidegger con su trabajo *Arte y poesía* es relevante en Latinoamérica; esta es la línea que se puede leer en ensayos como *El arco y la lira* de Octavio Paz, o *Poesía y creación* del argentino Roberto Juárez. Aquí aparece otra vez la base ideológica que caracterizábamos como reductiva, desde la cual el antologador lee aquella poesía que no incluye en la antología.

Este es uno de los orígenes del silencio de las antologías sobre los poetas del 60³⁴.

Otra de las formas de homogeneizar la poesía del 60 es reflexionar desde la figura del autor. Este es el caso de la antología de Gustavo Cobo Borda:

«(...) una poesía indecente en su exaltación del martirologio heroico y falaz en su propósito de cambiar el orden social no innovando ni en quien escribe ni en el poema que redacta. Panfleto o pancarta, la poesía militante de los años 60 en América Latina dejó, por desdicha, muy pocas obras válidas —algunos poemas de Juan Gelman (1930), algunos de Roque Dalton (1935-1975)— y sí varios cadáveres engañados en medio de los recovecos de la praxis: Javier Heraud, Francisco Urondo, el propio Dalton. Dio a entender que era muy fácil escribir poesía: bastaba tener

³³ Ara, Guillermo «Introducción» a Ballester, Luis; Bazán, Rogelio y Velazco, Carlos *Poesía de un tiempo indigente* (Bs. As.: Plus Ultra, 1981); pág. 7.

³⁴ Además de las antologías citadas en este trabajo, podemos decir que en la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (Madrid: Alianza, 1971) a cargo de José Olivio Jiménez, no se incluye a ninguno de los poetas de la denominada «generación del 60». La *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)* a cargo de Jorge Rodríguez Padrón (Madrid: Espasa Calpe, 1984), incluye a Gelman y a Daniel Barros, al igual que Julio Ortega en *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (Méjico: Siglo XXI, 1987). Daniel Barros en su *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana* (Bs.As.: Ed. de la Flor, 1973), agrega al nombre de Gelman, el de Leonidas Lamborghini. Cito estas antologías para que se visualice la falta de presencia de los poetas del 60, en las mismas.

buenos sentimientos y estar preocupado por los pobres de la tierra, en un internacionalismo demagógico que si bien clamó por Vietnam, no lo hizo tanto por Polonia.»³⁵

La pregunta aquí sería ¿se está hablando de textos pertenecientes a la poesía hispanoamericana, o se está privilegiando sobre la escritura, la figura del *autor*? Evidentemente no se está hablando de textos, ya que si se trabajase sobre ellos no se podría reducir su existencia a las formas del panfleto o la pancarta. Falta en Cobo Borda, a pesar de que su prólogo se delinea como una forma literaria y no como una mera presentación de poemas, el cuestionamiento de diferentes tipos de escritura como problemas, como replanteos no sólo de una retórica sino también de la figura del poeta y de la poesía en la sociedad. Desde el punto de vista de la crítica literaria, estos replanteos no pueden invalidar nunca sectores textuales.

El antologador habla de lo que él denomina «poesía militante de los años 60» no sólo desde una ideología sobre lo poético, sino desde una postura política personal, que le permite alejarse de los procesos de la década en cuestión y juzgar a quienes participaron en él.

Hemos visto algunos de las razones que llevan a dar una caracterización homogénea de la poesía del 60 argentino: contemporaneidad de la crítica, sobreestimación de una ideología sobre lo poético personal y de la figura del autor por sobre la de la obra. En los tres casos el error es no trabajar sobre los textos poéticos propiamente dichos.

No todos los textos poéticos pueden incluirse dentro de una misma línea. Para comprender esta cuestión es necesario tener en cuenta toda la década y pensar no sólo los textos publicados entre 1960 y 1965, sino también los aparecidos entre este último y el año 1970, e inclusive en años posteriores. Es aquí donde veremos las diferencias y donde posiblemente se clarifique la poética del 60.

«Como nuestra literatura está condenada a rupturas periódicas no hay que buscar (deshacer y embarullar la madeja) leyendo todo en base a generaciones, épocas históricas o clasificaciones, sino que se precisa apuntar problemas, soluciones, textos incluidos, fragmentos de una literatura que no tiene nombre.»³⁶

Jorge Quiroga

Si pensamos problemas a través de algunos autores y algunos libros del 60 argentino, se imponen la cuestión del sujeto poético y del texto como dos formas de entrada para reformular el esquematismo del primer armado que ya hicimos.

³⁵ Cobo Borda, Gustavo. «Prólogo», *Antología de la poesía hispanoamericana* (Méj.: F.C.E., 1986); pág. 49.

³⁶ Quiroga, Jorge. «Fragmentos de una literatura. Los años '60 en la Argentina», *Unidos*, Bs As, diciembre 1986, N.º 13; pág. 215/216.

El sujeto poético

Si se tratara de tomar textos, podríamos situarnos en los primeros libros de algunos autores y ver cómo funciona allí la imagen del sujeto poético: qué sujeto se contruye, a qué modelo responde.

Se ve claramente en los primeros textos, la necesidad de construir un sujeto diferente al que cristaliza en la vanguardia inmediatamente anterior: Invencionismo y Surrealismo y por supuesto, con mayor definición, en la vanguardia de la década del 20 en Latinoamérica. Leemos en un poema de Juana Bignozzi:

«Me explican muy despacio
como luego de una gran sed
el valor de los segundos.
Juegan con mi tiempo pasado
con mis horas escritas tantas veces en la misma página.»³⁷

La escritura es aquí, escritura del poeta. El sujeto escribe sus vivencias. Si seguimos los planteos de Mignolo³⁸ este sujeto respondería al modelo romántico, en tanto es una figura compacta que establece un código de verosimilitud peculiar. El hablante textual es equiparable al hablante autoral, en su hacer, en su práctica poética, en sus creencias. Esta primera configuración del sujeto poético en los textos de Juana Bignozzi, es similar en otros autores. Por ejemplo en Horacio Salas, o en Juan Gelman:

«EDIFIQUE tu cuerpo con mis manos
Fue creciendo tu piel entre mis besos
y juntos
aprendimos los nombres del amor,
la tarde inmemorial de la tibieza.»³⁹

Este sujeto intenta definirse a partir de sus haceres y sus creencias, el igual que en Gelman: «Cuando al entrar al verso me disloco/o no cabe un adverbio y se me quiebra/toda la música, la forma mira/con un monstruoso rostro de abortado,/me duele el aire, sufro el sustantivo,»⁴⁰.

En los primeros textos de la *poética del 60*, el hablante se define como un hombre común, más que como un diseño textual. El poema aparece como una expresión del sentir o decir de este sujeto. Al reconstruirse con estas características se está oponiendo a la «volatización» de la figura del poeta en la producción vanguardista. Tenemos aquí entonces, una definición de sujeto que se recorta sobre la tradición poética inmediatamente anterior y se diferencia. Un sujeto poético que es, la mayoría de las veces, un hablan-

³⁷ Bignozzi, Juana *Tierra de Nadie* (Bs As: Nueva Expresión, 1962); pág. 40.

³⁸ Mignolo, Walter, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Textos, modelos y metáforas* (Méj.: Universidad Veracruzana, 1984); pág. 61/75.

³⁹ Salas, Horacio. «Poema 8», *La soledad en pedazos* (Bs As: Ismael B. Colombo, 1964).

⁴⁰ Gelman, Juan «Oficio», *Obra poética* (Bs As: Corregidor, 1984); pág. 33.

te ciudadano como se ve con toda claridad en los libros de Santoro o Alfredo Carlino, que se construye una historia: la infancia, el barrio, el barrilete, la calesita. Este sujeto, tiene mucho que ver con el que se define en el tango. Este género no da a la poesía del 60, un modo de decir solamente, sino también una tipología de hablante.

Reconocemos, entonces en estos primeros textos del 60⁴¹, un sujeto muy fuerte que articula el texto, definiéndose permanentemente, corporizándose creándose una historia.

Pero esta es en realidad, una primera configuración del sujeto. En obras posteriores a 1965 por ejemplo, hay una tendencia a cuestionar esta compacidad, esta unicidad del hablante, tal como se da en el modelo romántico.

Si hablamos de textos podemos tener en cuenta en este sentido, la serie de *Traducciones*⁴² de Juan Gelman, publicada entre 1969 y 1971, o libros anteriores como los de Leonidas Lamborghini *El saboteador arrepentido* (1955) o *Las patas en la fuente* (1966).

En los textos mencionados de ambos autores, se inventan sujetos, a la manera del enunciador teatral: John Wendell, Yamanocuchi Ando y Sidney West en los libros de Gelman; *El Saboteador Arrepentido*, *El Solicitante Descolocado* o *El Buen Idiota*, en las obras de Lamborghini.

En el caso de las *Traducciones* de Gelman, se da si tenemos en cuenta los años de escritura y no los de publicación, un proceso de «extrañamiento»⁴³ cronológico. Este sujeto es cada vez más, si tenemos en cuenta la figura autoral, un sujeto/otro. En el último libro de esta serie *Traducciones III. Los poetas de Sidney West* el sujeto textual se hará cargo de un tipo de escritura fuertemente marcada por el surrealismo (diferenciándose del resto de la producción gelmaniana). Además se instala en escena el elemento ficcional, poco común en el modelo romántico.

En el caso de los libros de Lamborghini, los sujetos creados se hacen cargo de los discursos sociales de mayor circulación, presentados como fragmentos: el discurso publicitario, político, etc... Algo similar con respecto al sujeto textual sucede en *Mate pastor* (1971) de Horacio Salas. Si bien este continúa siendo un hablante que se define desde sus haceres, sus lecturas, sus creencias; si bien continúa siendo un sujeto homogéneo, es el encargado de articular fragmentos de discursos no literarios: el tango, la marcha peronista, etc.

En cierta zona de la producción del 60, el sujeto textual rompe con el modelo del romanticismo y asimila experiencias de la vanguardia, en el sentido de problematizar esta figura, ya sea adjudicándole otras funciones sola-

⁴¹ Cuando hablamos de primeros libros de los poetas del '60, nos referimos a la producción que Gelman, Bignozzi, Santoro, Salas, etc., desarrollaron entre 1959 y 1965 aproximadamente.

⁴² Gelman, Juan *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (Bs. As.: Galerna, 1969). Los otros libros de esta serie son *Traducciones I. Los poemas de John Wendell* y *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando*, publicados por primera vez en la edición aumentada de *Cólera buey* (Bs. As.: La Rosa Blindada, 1971). Sin embargo, los años de escritura son anteriores a los de *Traducciones III*, 1965-1968 y 1968 respectivamente.

⁴³ Sobre el proceso de «extrañamiento» ver Brecht, Bertolt «Nueva técnica de la interpretación», *Escritos sobre teatro*, T 1 (Bs. As.: Ed. Nueva Visión, 1983); pág. 167-198.

mente como en el caso de Salas, o «extrañándolo» como en el caso de Gelman y Lamborghini, permitiendo al lector un distanciamiento crítico.

Es interesante en cuanto a la relación poesía/política, ver cómo se continúa esta cuestión del sujeto/otro en la poesía de Juan Gelman. En *Interrupciones II*⁴⁴, están incluidos *los poemas de julio grecco y los poemas de José galván.*

Aquí Gelman crea nuevamente sujetos/otro para su poesía; sin embargo, la particularidad de estas dos nuevas figuras es que son poetas desaparecidos en el período de la dictadura militar que comienza en marzo de 1976. Estos sujetos se encargan de desarrollar posturas sobre la relación del poeta y la sociedad y representan un modelo de intelectual que nace en la Argentina en la década del 60. Aquí vemos con claridad cómo llega a politizarse una técnica literaria.

El texto poético

Las primeras obras de los poetas del 60, se encuadran dentro de lo que la crítica denominó «coloquialismo»⁴⁵. El discurso poético imita la forma del habla común, tomando sus giros, su sintaxis en muchos casos y hasta los clichés o frases hechas. El «coloquialismo» puede leerse como una «desautomatización» de la vanguardia⁴⁶ desde una concepción del autor y del lector de poesía. Este proceso comienza en Latinoamérica con las denominadas «antipoesía» y «poesía conversacional» de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal respectivamente.

Este «coloquialismo» es claro en *Gotán* (1962) de Juan Gelman o en *Oficio desesperado* (1962) de Roberto Santoro. Cito un texto de este último:

«y entonces te dan unas ganas raras de llorar
de caerte muerto
y convertirte en globo
o en lluvia de organitos
qué se yo»⁴⁷

En estos poemas desaparece casi por completo la imagen, se introduce lo narrativo, la posibilidad de contar una historia; sin embargo creemos que es un prejuicio hablar de la poesía del 60 como una poesía no elaborada (tal como lo vimos en algunas citas de los prólogos a las antologías), absolutamente prosaica. Como primera medida hay que pensar contra qué se recorta este prosaísmo. Si tenemos en cuenta al lector, es necesario revisar qué era la poesía. El código poético estaba marcado por los rasgos de la vanguar-

⁴⁴ Gelman, Juan *Interrupciones II* (Bs. As.: Ed. Tierra Firme, 1986).

⁴⁵ Caracterizan a la poesía del 60 como «coloquial» o «conversacional»: Prieto, Adolfo «Los años sesenta», *Rev. Iberoamericana*, Pittsburg, oct-dic. 1983; pág. 900. Andrés, Alfredo «Tres aproximaciones al 60, *el 60*, op. cit., pág. 263.

Requeni, Antonio «Sobre una nueva promoción poética», en Salas, Horacio, op. cit., pág. 184.

⁴⁶ El concepto de «desautomatización» está tomado de Mukarovsky. Jan «Lenguaje standard y lenguaje poético», *Escritos de estética y semiótica del arie* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

⁴⁷ Santoro, Roberto *Oficio desesperado* (Bs. As.: Cuadernos del Alfarero, 1962), pág. 11.

dia en la práctica de los autores del 50. El prosaísmo del 60 significa, a partir de un recorte del pasado literario diferente, un tipo de escritura distinta, que puede presentarse como «novedad» para el lector de la época. Novedad y recorte del pasado literario incluyendo a los letristas del tango, a Portogallo, a Carriego y sobre todo a Tuñón.

El «coloquialismo» es por lo general una nueva forma de connotación, a partir de una concepción del público de poesía y de la función de la misma en la sociedad.

Si tenemos en cuenta el «coloquialismo» como contracara del texto vanguardista, no podemos dejar de incluir dentro de la poética del 60, *Sentimientos* (1961) y *Argentino hasta la muerte* (1963) de César Fernández Moreno.

Sin embargo, la poesía del 60 no es sólo el «coloquialismo». Existen cruces de este con la escritura vanguardista. Acá tenemos que ir nuevamente a los textos, revisar toda la producción de la época.

La imagen aparece con toda su fuerza en *Cólera buey* (1965) de Gelman y en *El che amor* (1964) de Szpunberg:

«había una vez un perro vertical un pájaro de alcohol un suave tiro que sonaba detrás del espectáculo y tristezas tristezas tu memoria como bestia animal royéndome la panza tus besos opulentos inventándome nombres todavía.»⁴⁸

y Szpunberg dice:

«Ella navega por la calle incrementa oleajes crecen sus caderas arrojando a la playa tiburones boquiabiertos mi corazón pobre boyita enciende y apaga enciende y apaga a toda mecha (...)»⁴⁹

En estos ejemplos, podemos ver cómo en algunos textos del 60 se revisa el «coloquialismo». Sin llegar a la poesía hermética, al texto autónomo tal como se postulaba en ciertas zonas de la vanguardia, al texto antimimético⁵⁰, la frase coloquial ya no es tal, la sintaxis se desarticula, se eliminan los silencios de los signos de puntuación. Podríamos decir que en estos poemas citados y en otros, se superponen lo *conversacional* y la imagen. La apertura en el texto de Gelman al modo del cuento tradicional, el uso del adverbio que cierra el poema, las enumeraciones sindéticas que se dan también en el ejemplo de Szpunberg, el uso del diminutivo en este, se asientan sobre el lenguaje coloquial. Las imágenes yuxtapuestas, algunas de cuño claramente surrealista como «perro vertical», «pájaro de alcohol» o «caderas arrojando a la playa tiburones boquiabiertos», nos hacen pensar en la herencia vanguardista en tanto concepción del lenguaje como trabajo sobre la gramática, como violación de la misma. Este tipo de cruce es común también

⁴⁸ Gelman, Juan «clic», *Cólera buey* (Bs.As.: Libros de Tierra Firme, 1984); pág. 93.

⁴⁹ Szpunberg, Alberto «oceanografía», *El che amor* (Bs. As.: Editora Mueve, 1964); pág. 17.

⁵⁰ Sobre el problema de la *mimesis* como un modo de producción de diferencia, ver Costa Lima, Luiz «Um conceito proscrito: Mimese e Pensamento de vanguarda», *Sociedade e discurso ficcional* (Río de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986).

en algunos poemas de Gianni Siccardi⁵¹, o en la de un representante del 50 como es Mario Trejo⁵².

Otro de los elementos de gran relevancia en la poesía del 60 es el *collage*. Se usa esta técnica en los libros de Lamborghini, casi sin excepción como parodia de los discursos convencionalizados:

«Telegrama-respuesta
"Preséntese
mañana en alpargatas
sin ningún compromiso, limpio
de polvo y paja".»⁵³

El collage también es usual en *Mate pastor* (1971) de Salas, en *adolescer* (1968) de Urondo, que incluye el discurso bíblico como superpuesto al discurso histórico. En casi todos los autores del 60, el tango se da como un intertexto explícito o implícito⁵⁴.

El texto/otro se presenta entonces en la forma del collage, técnica heredada de la poesía vanguardista. Podríamos decir que el elemento que varía con respecto a la vanguardia, es la función que se le adjudica a la técnica en cuestión. Mientras que en la vanguardia, tal como lo explica Yurkiévich⁵⁵, el collage tiende a representar un fragmento de la realidad como un objeto autónomo, en la poesía del 60, tal como sucede en la «antipoesía» y la «poesía conversacional» tiende a hacer del poema un hecho comunicativo. El collage está en estos casos pensado hacia un tipo de lector que reconoce en el texto poético los discursos con los que convive diariamente: el discurso televisivo, periodístico, político; o bien aquellos discursos censurados en el país como puede ser el caso de la marcha peronista. La base de todos estos discursos que nos permite postular el cambio de función del collage, es el discurso coloquial. Así como lo explicitábamos de la marcha peronista, el tango como discurso recurrente en los textos del 60, también posee por esos años una alta carga ideológica como discurso popular.

Habíamos hablado del uso de la imagen en los textos del 60 como una de las formas de trabajar sobre la gramática. Otra de las modalidades (heredada también de la vanguardia) es el juego fónico dentro del poema, la descomposición de palabras que se van asociando por el sonido y agregando significados. Leemos en un poema de Santoro:

⁵¹ Este sería el caso de «Toco el cielo con los dedos» de Gianni Siccardi, en Raúl Gustavo Aguirre, op. cit., T. III; pág. 1219-1221.

⁵² De Mario Trejo, ver «Apollinaire» y «los fechoristas», *El uso de la palabra* (Barcelona: Lumen, 1979); pág. 32 y 124 respectivamente.

⁵³ Lamborghini, Leonidas *El solicitante descolocado* (Bs. As. de la Flor, 1971); pág. 21.

⁵⁴ El tango es un intertexto implícito en los textos que imitan su «modo de decir», como «Gotán» de Gelman (en *Gotán*: Bs. As. La Rosa Blindada, 1962; pág. 9) o algunos poemas de Eduardo Romano (ver *18 poemas*: Bs. As., Impaco Gráfica, 1961, o *Entrada prohibida*: Bs. As., Nueva Expresión, 1963). El intertexto es explícito cuando se toman fragmentos de tangos, como en el caso de *Mate pastor* de Horacio Salas (Bs. As., Ed. de la Flor, 1971), o se utilizan títulos de estos: «Mi Buenos Aires querido» o «Anclao en París», ambos en *Gotán* de Gelman.

⁵⁵ Yurkiévich, Saúl «Los avatares de la vanguardia», *Rev. Iberoamericana*, Pittsburg, enero-jun. 1982; pág. 351-366.

«El collage literario: genealogía de Rayuela», *Julio Cortázar al calor de tu sombra* (Bs. As.: Ed. Legasa, 1987); pág. 125-140.

qué gracia
 batracia
 democracia»⁵⁶

o bien en uno de Lamborghini:

«des-cargado
 des-encajado
 des-atrancado
 des-trabado
 des-mandado
 des-obligado
 des-plegado»⁵⁷

Atrás de este último texto se puede leer, por ejemplo, la escritura de *En la masmédula* (1954) de Oliverio Girondo.

A partir de algunos problemas que examinamos: el del sujeto y el del texto, podemos concluir que la poesía del 60 no es tan unívoca como la crítica pretendió. La cuestión es preguntarse ¿desde qué textos se leyó el 60?, ¿desde qué autores?

Una de las posibilidades que ya marcamos, es que el 60 se leyó más desde sus polémicas (sus revistas), que desde los textos poéticos propiamente dichos. Otro de los inconvenientes es el corte que se establece: «generación del 60», que no permite discriminar textos y autores, que impide ver el espesor de la época. La contemporaneidad de la crítica, significó también que esta trabaje con las primeras publicaciones de los poetas, sin tomar en cuenta la totalidad de su producción. De este modo, la *poética del 60* se leyó como una poética estática, sin reelaboraciones.

La otra causa del reduccionismo de la crítica, tiene su base en haber partido de una ideología sobre lo poético que excluye a los autores que nos interesan en este trabajo y que olvida sus textos poéticos. La homogeneidad de la crítica sobre el 60, parte en la mayoría de los casos, del desconocimiento.

Nosotros propusimos un corte de algunos autores y algunos textos (que no son la totalidad de los existentes en el 60). En este corte vemos cómo los presupuestos de la crítica: el «eje social» de la poesía, el prosaísmo, el abandono de la imagen, el rechazo del vanguardismo no son elementos excluyentes.

No se puede leer la *poética del 60* desde los primeros libros de sus autores. Habría que diferenciar por otra parte, cuáles son los poetas que continuaron desarrollando una escritura, que autores como Santoro o Urondo, no pudieron continuar.

Lo que une a todos los textos del 60, instalándonos siempre en la praxis poética, es una concepción de la función de la escritura y del rol del escritor en la sociedad. Ya sea a partir de los debates que se dan en Cuba después de la revolución (1959) y que tienen gran repercusión en la Argentina; ya sea a partir del pensamiento de Sartre y Camus al que adhieren por ejemplo las revistas *El grillo de papel* y posteriormente *El escarabajo de oro*, estos roles se revisan en la poesía del país y en gran parte de la poesía de Latinoamérica.

⁵⁶ Santoro, Roberto *de tango y lo demás* (Bs. As.: Ed. El Barrilete, 1962); pág. 15.

⁵⁷ Lamborghini, Leonidas «La estatua de la libertad», en *El solicitante descolocado*, op. cit., pág. 109.

ca. Existe la creencia de que es posible el cambio de la sociedad desde la poesía, tal como lo notamos en Héctor Negro y como lo expresa Horacio Salas:

«Todavía —decíamos con ingenuidad— la literatura puede cambiar al mundo, (...)»⁵⁸

Esta idea tiene sus variables, si la poesía no puede cambiar la sociedad, sí puede acompañar un proceso histórico: acá se juegan las ideas de literatura como un modo de «información», tal como lo vimos en los *Informes* del grupo de la revista *El barrilete*, o tal como se puede percibir a partir de la inclusión de los histórico/político en los textos⁵⁹.

La propuesta es revisar los textos del 60 en su totalidad y armar un corpus; para poder ver variables, préstamos, cruces y no caer en la crítica de la poesía de esta década desde el prejuicio de la militancia política de sus autores. Esto, que ha hecho como ya vimos, Cobo Borda por ejemplo, lleva a la no diferenciación de yo-poético y yo-autoral y representa una forma de la censura.

Consideramos que la *poesía del 60* que se postula desde su práctica como un discurso social, no es solamente la línea del prosaísmo o del tango, tal como puede parecer si tenemos en cuenta algunos textos de Santoro⁶⁰, o la totalidad de los de Negro o Carlino.

El «coloquialismo», la desestructuración de la sintaxis de la poesía vanguardista, es en realidad la base sobre la que se superponen otras técnicas o escrituras. El «coloquialismo» es el eje que permite la apertura de la poesía del 60, aunque haya textos que se apartan más y otros que lo hacen menos de este eje.

Sobre el «coloquialismo» aparecen como ya vimos, el collage o la imagen de tipo surrealista o las asociaciones fónicas del lenguaje.

Por esta razón, postulamos a la poesía del 60 como una *síntesis*⁶¹ de lo «conversacional» y la escritura vanguardista.

El 60 establece su propio recorte del pasado literario, funda su linaje: Carriego, Mario Jorge de Lellis, el poeta lunfardo Carlos de la Púa, Tuñón, Portogalo y también los letristas del tango: Manzi, Flores, Discépolo, etc...

⁵⁸ Salas, Horacio «Estudio preliminar», *Generación poética del 60*; op. cit.; pág. 9.

⁵⁹ Los histórico político cruza la producción del 60 como tópico: este es el caso de la sección «Cuba sí» de *Gotán* de Gelman. Otras veces aparece como un tratamiento discursivo, no meramente temático; el discurso político o el histórico se cruzan con el discurso poético, tal como ya lo vimos en Lamborghini, Salas y Urondo.

⁶⁰ Este podría ser el caso de los primeros libros de Santoro: *de tango y lo demás*, op. cit.; *Oficio desesperado*, op. cit.; *Nacimiento en la Tierra* (Bs. As.: Ed. Cuadernos Australes, 1963); *pedradas con mi patria* (Bs. As.: Ed. El Barrilete, 1964).

⁶¹ Andrés, Alfredo en «La poesía y los poetas del 60», *el 60*, op. cit.; pág. 233-235, habla de los poetas del 60 como sintetizadores de las líneas que vienen del 40 por sus preocupaciones del tema nacional y las del 50, de las que retoman la renovación del lenguaje poético.

Requeni, Antonio en «Sobre una nueva promoción poética», Salas, Horacio *Generación poética del 60*, op. cit.; pág. 185, postula en cambio una síntesis entre la línea que viene del grupo Poesía Buenos Aires, en cuanto a las técnicas vanguardistas y los nuevos poetas españoles, en cuanto al interés social.

Este recorte del pasado es, como todos los recortes, ideológico: los autores retomados tienen que ver necesariamente con la poesía popular e inclusive oral. Todos estos autores podrían ser leídos además como la emergencia de una misma función para la escritura y el escritor.

La relación entre poesía y política (que vimos desplegada a partir de las revistas) se resuelve en este recorte del pasado literario, retomando un imaginario ciudadano y «marginal»⁶² y el uso de técnicas o tipos de escritura vanguardista para hablar de esta relación.

Lo que permite este planteo, para terminar, es una concepción del género más abierta. La poesía también puede ser el tango, la canción popular o las marchas políticas, pero sin embargo no es solamente eso.

⁶² En *Gotán* de Gelman aparecen las figuras de la sirvienta y el albañil y la prostituta es personaje de algunos poemas de *Entrada prohibida* de Romano.