

## NOTAS SOBRE LA POETICA DEL 60

Ana María Porrúa

### Introducción. Planteo del tema

La propuesta de este trabajo es *pensar* la poesía de la llamada "generación del 60" argentina<sup>1</sup>, a través de uno de sus integrantes: *Juan Gelman*<sup>2</sup>. Esto nos lleva, necesariamente, a revisar la crítica existente sobre las expresiones

---

1 Esta denominación para los autores de la década del 60, es utilizada por ejemplo por: Eduardo ROMANO. Sobre poesía popular argentina Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1983.

Horacio SALAS. Generación poética del 60 Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

2 Pedro ORGAMBIDE y ROBERTO YAHNI. Enciclopedia de la literatura argentina Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970. Juan GELMAN. Buenos Aires, 1930. Obras: en 1956 publicó Violín y otras cuestiones, en 1959 El juego en que andamos, en 1962 Gotán, en 1965 Cólera buey, en 1964 Madrugada, en 1968 Cuerpo me quieres, estos dos últimos son "poemas conversados" con música de Juan Carlos CEDRÓN. Después de 1968 publica Traducciones III. Los poemas de Sydney West (1969), Fábulas (1971), Relaciones (1973), Si dulcemente (1980), Hechos y relaciones (1980), Interrupciones II (1985).

contemporáneas del género en nuestro país (y tentar sus proyecciones en la poesía de Latinoamérica).

No podemos negar la carencia de trabajos sobre poesía en lo que respecta a cantidad y calidad. Podríamos caracterizar la crítica existente, de este modo:

1) Los estudios sobre los poetas de *vanguardia*: Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón (o trabajos de carácter más sociológico sobre Florida y Boedo), Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, etc...

Todos estos autores proponen una *poética de ruptura*, tal como la describe Mukarovsky en "Lenguaje standard y lenguaje poético"<sup>3</sup>. Para él la "actualización" (que es la función del lenguaje poético), significa una ruptura con aquellos elementos "automatizados" tanto del lenguaje convencional, como de la tradición poética.

El trabajo del crítico en esta línea parte entonces, del estudio de la ruptura: cuáles son las poéticas anteriores a las que el autor se contrapone, y cuál es su *discurso formal*. Los textos de vanguardia suponen siempre un lenguaje poético muy elaborado, proponen la imagen como eje del poema, la importancia significativa de la diagramación espacial, la metáfora, el símbolo, etc...; estamos siempre ante la diferencia con el lenguaje común.

2) Los estudios sobre los poetas *institucionales*. Estos son los autores *legitimados* por las instituciones: la universidad, las antologías, las revistas, y más que ellas se proponen, y creo que cumplen una mayor amplitud, los suplementos literarios de los diarios, e inclusive los medios masivos de comunicación. Los casos más claros en nuestro país son los de Alberto Girri y Jorge Luis Borges.

Los métodos utilizados para ambos casos (poetas de vanguardia e institucionales) son: a) *el estructuralismo*. Se estudia la forma del poema, los medios de la transgresión. No se supera por consiguiente la oposición fondo-forma. Se parte de que la poesía es trabajo sobre el lenguaje única-

---

3 Jan MUKAROVSKY. "Apéndice: Lenguaje standard y lenguaje poético" en Escritos de estética y Semiótica del arte Barcelona, Colección Comunicación Visual, 1977, pp. 316/321.

mente; o bien b) *el impresionismo* (que toma a veces elementos brindados por la estilística). Se limita a la descripción del poema, utilizando datos de la "intimidad" del autor para iluminar el significado del texto. No se diferencia entre voz poética o enunciador y autor. Son trabajos generalmente de corte temático y utilizan el discurso poético para hablar de la poesía. En esta línea prima el modelo heredado del romanticismo. Se entiende la poesía como reflejo de la subjetividad del individuo, como producto de la *inspiración*.<sup>4</sup>

Además de este planteo de las expresiones de la crítica sobre poesía contemporánea, sería importante destacar, como un elemento más para el debate del problema, una línea de ensayística nacional, sobre el género mismo en cuestión.

Tomamos como ejemplo el trabajo de Roberto Juárez, *Poesía y creación* (equiparable dentro del continente con *El arco y la lira*<sup>5</sup> de Octavio Paz). Allí se traza una ideología clara sobre la función del poeta y la poesía:

"Yo pienso que el hombre sólo existe con referencia a algo que es mayor que él. ¿Qué es ese algo? Justamente, toda la aventura de la poesía es encontrar ciertas imágenes, no explicaciones, que nos den algunas referencias, algunos rasgos de ese algo inasible."<sup>6</sup>

La experiencia poética es considerada como cercana

---

4 Como ejemplo de un estudio del tipo a) podemos citar: Saúl YURKIEVICH. "Borges, poeta circular", en Fundadores de la nueva poesía latinoamericana Barcelona, Barral Editores, 1978 pp. 119/138. Como ejemplo de un estudio del tipo b) podemos citar: Julio ORTEGA. "Notas a Enrique Molina", en Figuración de la persona España, Edhasa, 1971, pp. 235/244.

5 Octavio PAZ. El arco y la lira, México, F.C.E., 1979.

6 Roberto JUARROZ. Poesía y creación Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980, p. 16.

a la experiencia mística. La poesía es una forma de conocimiento, de revelación.

Leemos además:

"Una mirada, por otra parte, como la que exigía Rimbaud cuando decía que el poeta debe ser un vidente. No un vidente en el sentido aproximadamente esotérico de la palabra, sino en el más sencillo y el más simple: el que ve. El que ve por encima de la ceguera consuetudinaria, el que ve más allá de las apariencias."<sup>7</sup>

El poeta es "diferente" de los demás hombres, es superior, porque tiene acceso a la trascendencia por la palabra.

Detrás de estas experiencias encontramos el pensamiento de Martín Heidegger. La poesía no la escriben hombres "comunes", sino "videntes" y por lo tanto los lectores o receptores deben ser "iniciados".<sup>8</sup>

Traigo a colación este trabajo, porque me parece que funciona como legitimación de un pensamiento sobre la poesía, sumándose a las líneas planteadas por la crítica.

El ejercicio teórico y crítico en nuestro país, fuertemente marcado por la concepción citada, deja de lado zonas importantes de la poesía contemporánea, como por ejemplo la producción que se realiza dentro de la llamada "generación del 60".

Las razones pueden encontrarse en una ideología "diferente" en cuanto a la función del poeta y la poesía, y a la "novedad" que constituye una poética "distinta", abierta, que se muestra permeable al resto de los discursos sociales (y que inclusive se considera un discurso social más, con sus características particulares). Esta confrontación puede considerarse como un eje central de la praxis crítica sobre el tema que tratamos. Desde esta perspectiva revisaremos algunos temas de Juan Gelman.

<sup>7</sup> Roberto JUARROZ. op. cit. p. 11.

<sup>8</sup> Martín HEIDEGGER. Arte y Poesía. México. F.C.E., 1973

*Poesía de la década del 60. Juan Gelman*

Ante todo quisiera aclarar que no coincido con el concepto de *generación*. Es un criterio poco claro que puede llevarnos a agrupar, en un período dado, a autores que responden a poéticas diferentes. Durante la década del 60 publican escritores tan dispares como Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga, Alejandra Pizarnik, Alfredo Veiravé, Noé Jitrik, Francisco Urondo, Juan Gelman, etc...

Prefiero por esta razón, ceñirme a la denominación de *secuencia literaria* (poética en este caso) delineada por Angel Rama:

"Estas secuencias literarias corresponden a períodos históricos pero no los agotan. En cada uno de ellos (...) encontraremos superpuestas diversas secuencias literarias, como verdaderos estratos artísticos que confieren al período espesor y lo dotan de una específica dinámica literaria (...)"<sup>9</sup>

En la década del 60 encontramos diferentes *secuencias literarias* que definen *poéticas* particulares. Dos de ellas se recortan claramente: en la primera podríamos ubicar las obras 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 vuelca 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 contrapuestos), pero sin embargo, comparten una poética. Coinciden en el trabajo sobre el lenguaje, en la idea de una poesía absolutamente autónoma, en el planteo de la relación poesía-vida, y en cierta idealización de la función y de la imagen del poeta.

---

<sup>9</sup> Angel RAMA. "Sistema literario y Sistema social en Hispanoamérica", en Literatura y praxis en América Latina, Venezuela, Monte Avila Editores, 1974 p. 85.

La otra secuencia podríamos decir que está representada por la poética que delinean los autores que la crítica coincide en denominar como integrantes de la "generación del 60": Juana Bignozzi, Gianni Sicardi, Alberto Szpunberg, Roberto Santoro, Horacio Salas, Juan Gelman, Francisco Urondo, Héctor Negro, etc...

Los puntos de coincidencia entre estos autores son los que vamos a rastrear en los textos de Juan Gelman.

Quisiera aclarar, en el orden teórico, que las *secuencias literarias* que conviven en un mismo período histórico, como estas dos, no se presentan como absolutamente ajenas una a la otra. Existen oposiciones, pero también "préstamos". Algunos de los rasgos principales de la *poética del 60*, comenzaron a perfilarse ya en la producción de un grupo de autores de la *poética del 50*. Este es un dato que desarrolla Francisco Urondo en su libro: *Veinte años de poesía argentina* <sup>10</sup>.

#### *Análisis. Yo lírico/Imagen textual del poeta*

En este punto veremos cómo resuelve Juan Gelman el problema del "yo lírico" y de la "imagen textual" del poeta, en su relación con el "yo autorial".

Walter Mignolo, en su artículo: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia"<sup>11</sup> desarrolla este tema con claridad, analizándolo en Octavio Paz, Oliverio Girondo y Vicente Huidobro. Explica que en la lírica, a diferencia de la narrativa, el *sujeto de la enunciación* (autor) tiende a confundirse con el *sujeto del enunciado* (yo lírico); asimismo el *rol textual* (imagen del poeta construída desde el poema) es correlacionable con el *rol social* (imagen pública del autor).

Sin embargo, en la lírica de vanguardia, esta perspectiva cambia, ya que el "yo lírico" y su consiguiente imagen textual, se volatilizan, se transforman (a través de diversas

<sup>10</sup> Francisco URONDO. Veinte años de poesía argentina. 1940-1960, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968.

<sup>11</sup> Walter MIGNOLO. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en Textos, modelos y metáforas. México, Universidad veracruzana, 1984, pp. 61/75.

técnicas) en una voz sin locación tempo-espacial que no podemos relacionar con la imagen del autor.

En los poemas de Juan Gelman encontramos el planteo general de Mignolo para la lírica:

"he recorrido calles, rostros, puertos,  
antes de recorrer tu corazón de otoño  
como un pájaro gris las calles de la lluvia "12.

Aquí podemos pensar que la experiencia enunciada no fue vivida por el autor, pero sí podemos realizar la correlación con el mismo en el plano lógico. El hacer del "yo lírico", así fuese imaginación del poeta, se presenta como real, al menos como factible.

Pero tenemos otros ejemplos donde la fusión entre yo-poético y autor es total:

"me levanté tan simple como siempre  
y tan juan como suelo entré en la calle "13

o bien:

"o se habrán ido todos dejándome ya solo  
conmigo y otras pesadillas  
reales como un agujero  
hondo pesado como un dios

a ver juan  
a ver gelman"14

La introducción de su nombre y su apellido, logra que la identificación sea total. No hay desdoblamiento. Esto responde a una poética de tipo realista, que se complementa

12 Juan GELMAN. "Mi rostro", en Velorio del solo. Obra poética, Buenos Aires, Corregidor, 1984, p. 87.

13 Juan GELMAN. en El juego en que andamos, op. cit., p. 34.

14 Juan GELMAN. "Viajes", en Cólera buey, op. cit., p. 134.

con la introducción de datos de la realidad socio-política de la década del 60 y principios del 70. Las huelgas, el exilio, la desaparición de personas a través de los nombres de Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, son motivos constantes en libros como: *El juego en que andamos*<sup>15</sup>, *Gotan*<sup>16</sup>, *Si dulcemente*<sup>17</sup>, o *Interrupciones II*<sup>18</sup>.

Nos encontramos ante una poética en la cual la historia se textualiza. El poeta recoge los acontecimientos. Su función es ser la voz de los otros, de la gran mayoría:

"A este oficio me obligan los dolores ajenos,  
las lágrimas, los pañuelos saludadores,  
las promesas en medio del otoño o del fuego,  
los besos del encuentro, los besos del adiós,  
todo me obliga a trabajar con las palabras, con  
la sangre."<sup>19</sup>

La imagen textual del poeta es correlacionable con la del autor.

Generalmente la crítica<sup>20</sup>, reduce la poética del

15 Juan GELMAN. publicado en 1959, en Obra poética Buenos Aires, Corregidor, 1984 pp. 31/66.

16 Juan GELMAN. publicado en 1962, en Obra poética Buenos Aires, Corregidor, 1984 , pp. 93/113.

17 Juan GELMAN. Barcelona, Editorial Lumen, 1980.

18 Juan GELMAN. Buenos Aires, Ediciones Libros de Tierra Firme, 1986 .

19 Juan GELMAN. "Arte poética", en Velorio del solo, op. cit, p. 78.

20 Podemos tomar como ejemplo de esta posición a Horacio ARMANI. "Apuntes para una historia de la poesía argentina del siglo XX", en Antología esencial de poesía argentina (1900-1980), Buenos Aires, Aguilar, 1981 , pag. 28/29. Leemos allí: "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, al punto que ni siquiera podría citarse un nombre valedero".



60 solamente a este aspecto, como si ésta no propusiese un tratamiento original sobre el discurso, un planteo de los materiales de trabajo.

### *Lector*

A esta imagen real, cercana del poeta, que se establece a través del tratamiento del yo lírico y del rol textual, se suma la construcción de un lector:

"Hoy que estoy tan alegre, qué me dicen,  
me miro el pecho y río, miro me  
la estatura, el reloj, los pantalones,  
tan alegre y me río, la camisa  
me miro a carcajadas, vea usted,  
este asunto comienza en mi esqueleto  
(perdón por la palabra) estoy alegre  
compañero, le digo, cuello arriba  
y cuello abajo río, qué es no sé "21

La apelación al lector es directa (mediante las interrogaciones), se lo compromete con la experiencia del yo lírico. El receptor es considerado, además un "compañero", un igual.

Este tratamiento de emisor (yo lírico) y receptor (lector), coloca a la poética del 60 en el plano de una crítica del hecho de comunicación. Esta será la función básica del poema.

### *un ejemplo: el tango*

Es común, en la poética del 60, la introducción del

---

21 Juan GELMAN. en El juego en que andamos, op. cit, p. 34.

tango en el texto:

"Esa mujer se parecía a la palabra nunca,  
desde la nuca le subía un encanto particular,  
una especie de olvido donde guardar los ojos,  
esa mujer se me instalaba en el costado izquier-  
do."<sup>22</sup>

Se toman las temáticas del tango: la soledad, la mujer, la ciudad, pero no su aspecto específicamente formal. Hay varios títulos de los poemas de Gelman que ejemplifican este punto: "Tanguito"<sup>23</sup>, "Mi Buenos Aires querido"<sup>24</sup>, "Anclao en París"<sup>25</sup>, etc...

El *sistema literario popular* se entremezcla aquí con el *sistema literario culto*. La poética del 60, es permeable a la forma de decir del tango, aunque no la primera en serlo. No es casual que Alfredo Carlino (1932) haya desarrollado audiciones de tango y poesía, o que Héctor Negro (1934) haya sido autor de tangos y milongas, ni que Horacio Salas (1938), tenga trabajos específicos sobre el género musical.<sup>26</sup>

### *Otros discursos*

La poética del 60 utiliza, como un elemento muy importante para su configuración, el *discurso literario de la prosa*:

"Se llamaba María todo el tiempo de sus 17 años,  
era capaz de tener alma y sonreír con pajaritos,  
pero lo importante fue que en la valija le encontra-  
ron

---

22 Juan GELMAN. "Gotán, en Gotán, op. cit., p. 95.

23 Juan GELMAN. en Cólera buey, op. cit., p. 187.

24 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 104.

25 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 97.

26 Horacio SALAS. "Prólogo" a Homero Manzi: Antología  
Bs. As., Ed. Brújula, 1968 .

un niño muerto de tres días envuelto en diarios de la casa."<sup>27</sup>

Se presentan los personajes al modo de la *narrativa*, mediante retratos o directamente por medio de su decir, como en el caso de "Pedro el albañil":

"Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro, albañil, cantando, levantando las paredes "<sup>28</sup>

Los poemas *cuentan* historias. De esta manera las fronteras entre prosa y poesía se cuestionan. El *género* es abierto, acepta también el uso de las formas del cuento:

"había una vez un poeta portugués/  
tenía cuatro poetas adentro y vivía muy preocupado/"<sup>29</sup>

El texto se abre, en este ejemplo, con la fórmula tradicional del relato.

A esta apertura de la poesía se suma la ruptura en lo que respecta al lenguaje poético tradicional:

"De todos modos me encantaba su elegancia,  
su manera de encogerse de hombros ante las pequeñeces de la vida,  
miraba a los franceses por la ventana del café  
y decía "los idiotas hacen hijos".<sup>30</sup>

En cierta zona de la poesía de Juan Gelman, desaparece la imagen. Los versos se extienden hasta convertirse en versículos, y el texto se construye sobre el *discurso coloquial*.

---

27 Juan GELMAN. "María la sirvienta", en Gotán, op. cit., p. 99.

28 Juan GELMAN. en Gotán, op. cit., p. 97.

29 Juan GELMAN. "Yo también escribo cuentos", en hacia el sur, Interrupciones II, op. cit., p. 105.

30 Juan GELMAN. "Anclao en París", en Gotán, op. cit., p. 97.

Este rasgo es el que hizo que se caracterizara la producción poética del 60, como "realismo coloquial."<sup>31</sup>

Es común también la incorporación del *discurso científico*:

"El individuo que difiere de sus pares  
que perturba o escandaliza a su familia o sociedad  
suele ser calificado de insano acusado de enfermedad  
mental y perseguido como enfermo  
este acto de psiquiatría llena necesidades importantes

el individuo que ve piernas azules de mujer volar  
arbolitos cantar el mundo heder  
es encerrado golpeado con electricidad insulina  
médicos"<sup>32</sup>

Se da aquí la superposición de dos discursos, que sirve para destacar justamente, la incorporación de un discurso científico, lógico, no literario. El poema comienza con una estrofa que podría ser la cita de una definición encontrada en un diccionario psiquiátrico. Sin embargo, en la segunda estrofa el discurso se torna claramente poético. Aparece el hipérbaton y la yuxtaposición de elementos de distinta jerarquía.

La mezcla de *discursos literarios* de otro orden (narrativo), y de *discursos no literarios* (informativo, científico, coloquial) con el *discurso poético*, es el rasgo más importante de la poética del 60. El texto se plantea como una instancia de encuentro de otros textos sociales.

Esta actitud que someramente he expuesto, constituye una nueva concepción no sólo de la poesía, sino de la función del poeta y el poema en la sociedad. En tal sentido, asume

---

31 Daniel FREIDEMBREG. "Prólogo", en La poesía del cincuenta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pag. VI.

la disolución de las fronteras entre los discursos públicos, al punto que la nueva actitud ha venido a manifestarse en el género novelesco, en el dramático y también en el texto crítico.

Universidad Nacional de Mar del Plata