

LA PERSISTENCIA EN LA NIÑEZ

El topos de la infancia en la poesía de Raúl González Tuñón y Juan Gelman

María Bibiloni

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo desentraña la figura de la infancia como constructora del “yo lírico” operante en la poesía. Se desdeña la utilización tradicional del topos como mera anterioridad u objetividad externa anexada al texto lírico, reconociéndole antes bien tres instancias fundamentales en la conformación de la subjetividad que domina la poesía. Es así como se analizará el modo en que la niñez antecede, origina y redescubre a la poesía. Todo ello a la luz de las obras de los poetas argentinos Raúl González Tuñón y Juan Gelman. En un intercambio sustancial entre los marcos teóricos ofrecidos por Reisz de Rivarola, Mignolo y de Diego y la empiria de los poemas particulares de ambos autores argentinos en los cuales nos detenemos, se revela esta constitución del “yo lírico” interpelado por el topos de la infancia en el núcleo mismo del cómo y el por qué de la poesía. En este sentido, se tienen en cuenta particularmente nociones tales como la de transgresión lírica, la fusión de los polos del sujeto y el objeto y aquella del “exilio interior”. Con todo, se pretende mostrar cómo el topos de la infancia funciona como un elemento de desestabilización de la subjetividad antes que como una clausura del “yo lírico”. De este modo, el trabajo explora los campos compartidos entre literatura y otros saberes, antropología, filosofía y crítica, con el propósito de tensionar las restricciones que limitan la literatura a un sector unívoco.

Palabras clave

poesía - infancia - subjetividad - Juan Gelman - Raúl González Tuñón

Y nos hicimos tan solitarios como un pastor,

*y tan sobrecargados de grandes lejanías,
y como desde lejos tocados y elegidos,
y lentamente, como un largo hilo nuevo,
insertados en aquellas series de imágenes
en que ahora nos desconcierta persistir.*

RAINER M. RILKE, "Infancia"

*Mi nacimiento se produjo a primera hora de la
tarde un cálido día de julio, y la temperatura
de aquella hora es la que, inconscientemente,
he amado y buscado durante toda mi vida, y
la he añorado dolorosamente cuando me
faltó.*

HERMAN HESSE, "Autobiografía"

La niñez significó, históricamente, un lugar caro a la literatura de toda época. Se la cita bajo la forma de la metáfora o del símbolo o con la simple objetividad del realismo. En muchas ocasiones se ha recurrido a este topos para recrear la inocencia de un tiempo perdido u olvidado. El tema de la infancia se encuentra, por ejemplo, fuertemente ligado a la llamada "novela de aprendizaje o formación", en la que el protagonista es por lo general un niño o un joven en vías de convertirse en adulto y abandonar este mundo idílico al que pertenece inexorablemente de modo pasajero. En cualquier caso, repetidas veces se ha introducido este topos en la literatura con la falsa pretensión de hacerlo objetivamente y tomándolo como un eje más del contenido del discurso, independientemente de su relación con la subjetividad creadora.

Creo que en el caso de lo que podría llamarse el "género lírico", esto no sucede así. Por ello sostengo que la presencia del topos de la niñez en poesía no es una mera inscripción de una subjetividad en cierta ritualidad estética o retórica anclada en una instancia abalada por la escuela literaria. Antes bien, es el motivo por el cual este «yo lírico» emerge. Es decir, el movimiento por el cual el «yo lírico» y, a través de este, el poema en sí encuentra la necesidad y el devenir de su existencia. De este modo, la infancia comprende tres instancias en la temporalidad de la poesía: la antecede, la origina y la redescubre. De ningún modo es objetivación de una experiencia o sensibilidad del «yo lírico», sino que funciona como la fuerza que constituye a este último. Analizaré estas consideraciones a la luz de cuatro poemas de dos autores argentinos de vanguardia: Raúl González Tuñón y Juan Gelman.

Tanto la obra de Raúl González Tuñón como la de Juan Gelman pueden enmarcarse dentro de las corrientes vanguardistas del siglo XX. Si bien la figura de González Tuñón poeta se inicia dentro del círculo *martinferrista* de Buenos Aires, el escritor se relacionará asimismo con los integrantes del llamado grupo de Boedo. La estética de sus primeros poemas es deudora sin duda de este entorno de creatividad efervescente y se encuentra íntimamente relacionada con la poética de Juan Gelman por cohabitar este espacio intelectual. De hecho es Raúl González Tuñón quien prologa el primer poemario del joven Gelman, obra que se inscribe en el legado del grupo "El pan duro" y a cuyo movimiento debe éste último su sensibilidad marcadamente social. Por ello no es de sorprender que ambas poéticas encuentren afinidad tanto en su contenido como en su forma. Como se dijo, en el campo literario de Buenos Aires se estaba imprimiendo también la huella de las vanguardias provenientes de Europa, el verso libre era la tendencia y el mundo de lo onírico y la irracionalidad seducían la inspiración libre del poeta.

Por otro lado, el carácter social de la lírica que ambos poetas enarbolan se exagera de igual manera con el exilio de cada uno de ellos. Ambos sufrirán la nostalgia de las lejanías, dentro y fuera de la escritura, producto de la coyuntura internacional, signada por las guerras y el horror. Es la época de *La rosa blindada* o *La muerte en Madrid*, en el caso de Tuñón y de *Si dulcemente e Interrupciones I y II* en el caso de Gelman. Y es que el campo intelectual en su conjunto sufre en esta época un movimiento hacia temáticas centradas en el exilio o la patria. Artistas de toda índole y lugar dan cuenta a través de sus obras del quiebre traumático que atraviesa la humanidad. Específicamente en el caso de Raúl González Tuñón y Juan Gelman, este esfuerzo por dar testimonio estará atravesador por la presencia del topos de la infancia en la poética de ambos escritores. Como constitutiva de la misma y, por ende, necesariamente dependiente del contexto que los rodea, este topos adoptará sus distintas modalidades en consonancia con los cambios que al campo intelectual en su totalidad conciernen y con las posibilidades que, por tanto, éste le ofrezca o le niegue.

Si la niñez puede funcionar como constructora de subjetividad es, en primera instancia, a partir de su referencialidad temporal. La primera dimensión que el topos adopta es su relación con el tiempo, con una cronología. La tradición localiza este estadio en un mundo de la anterioridad que se despliega desde allí hacia el espacio simbólico que puede estar dominado por la inocencia, lo no corrompido, lo vulnerable, o cualquier otra posible relación. Con todo, las interpretaciones y las metáforas pueden ser múltiples y variadas pero todas ellas resuenan bajo el signo de un denominador común: el pasado.

La lectura que aquí se pretende hacer del topos de la niñez es sin embargo más extensa. En tanto gestor del «yo lírico», la niñez atraviesa la subjetividad al modo de una médula espinal. Su carácter temporal hace imposible que el «yo lírico» pueda prescindir de ella. La niñez es, ante todo, tiempo. Resonancia del tiempo, vivencia del tiempo, tiempo denegado, tiempo devuelto, contradicción del tiempo, tiempo superpuesto. Y la poesía no puede pensarse fuera de él. Toda subjetividad instaurada por un «yo lírico» se inscribe en el tiempo. Es por esto que no solo la niñez se ubica en

el pasado, sino que es además un presente y la posibilidad de futuro. Opera así de un triple modo: generando el impulso poético, actualizando la poesía y, en una última instancia, redescubriéndola.

¿Qué quiere decirse con que la infancia genera el impulso poético? Lo que se quiere decir es que la niñez funciona como la vivencia que moviliza la necesidad de poesía, la necesidad de lo lírico. Es el recuerdo despertado en un tiempo al que posiblemente no pertenece. La contradicción latente entre la necesidad del universo infantil y su inadecuación coyuntural, presente en la sensibilidad poética, encuentra de este modo una actualización generando necesariamente una transgresión. Como sostiene Reisz, retomando a Stierle, en su artículo *La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios*, “La lírica es, antes bien, una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo.” (1989: 88)

Si en un primer momento la niñez funciona como posibilidad del acontecer de la sensibilidad poética, el acto de escritura no es sino la misma instancia pero actualizada. Es el espacio de emergencia del «yo lírico» que se manifiesta, que se inscribe como tal, instaurando de este modo y a la vez, el poema mismo. A pesar de su estrecha integración, estos momentos no dejan de pertenecer a una dicotomía de la cual Reisz es bien conciente. Por ello su teoría, que encuentra un eje en el concepto que esgrime de “acción verbal”, enfatiza la relación de la lírica con el “esquema discursivo que le sirve de sustrato” (Reisz de Rivarola 1989: 89). La lírica no puede pensarse independientemente de la acción verbal a través de la que se manifiesta. El discurso subyacente pertenece a la subjetividad construida a partir de su reconocimiento en un tiempo insidioso, un «yo lírico» movilizado por una idílica sospecha objetivada en el topos de la niñez. El texto lírico “es, en primera línea, *mímesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales*” (Reisz de Rivarola 1989: 87), y

es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya diferencia con los modelos de discurso más frecuentes en la poesía trágica y épica es que su función básica es poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva. (1989: 87)

Es por esto que no puede hablarse, como la tradición suele hacerlo, de una niñez incorporada únicamente al pasado. La niñez se encuentra allí donde el tiempo late y se manifiesta a través de la sensibilidad que la vive. No es curiosa la regular recurrencia a este topos en el primer poemario de Gelman, en el libro en que el poeta se anuncia como tal. Porque es precario cualquier carácter de poeta que prescindiera de la infancia que lo constituye y porque Gelman lo sabe, es que escribe:

Niño, tus cuatro letras de ternura

viven en mí.

Niño, seguramente naces cuando

el mar dice que sí.

Niño, te digo, voy por las orillas

de un alegre violín.

Llevo tus cuatro letras de ternura.

Viven en mí. (Gelman 2006: 31)

El niño y Gelman se confunden. El resultado es un «yo lírico» que solo en apariencia puede resultar híbrido y que, sin embargo, es uno y el mismo. Es el «yo» que ha aceptado aquello que lo hace ser, una fuerza independiente radicada en él mismo. No es él, sino cierto antojo del “mar”, quien hace nacer al niño. Pero el poeta lo abraza dulcemente caminando por la orilla que se le ofrece, haciéndonos preguntar, en última instancia, si no son sus propias aguas las que se están reencontrando allí mismo. El poeta se pronuncia al saberse el niño que lo vive.

La poesía entonces informa el capricho del niño. Lo manifiesta, lo devuelve a un presente. Es por ello que el tratamiento surrealista sobre este topos se vincula estrechamente con el acto creador. Se lo define como el lugar en que el inconciente – ese tópico tan mimado por la vanguardia de entreguerras- se expresa en su punto de máxima y natural excelencia. La divinidad profana de la estética surrealista se torna entonces posible porque en el niño convergen la libertad creadora y la audacia que la vive. En los seis primeros versos de su poesía “Los sueños de los niños inventando países” –elocuente ya de por sí a partir del título-, González Tuñón realiza una pequeña apología de esta situación:

Los sueños de los niños inventando países

“Cuando paso frente de un local don-

de exponen pinturas de niños, sigo de
largo.”

Batlle Planas

Porque el niño conserva todos los libres bríos
de la invención, baraja sus monstruos increíbles
y sus enloquecidos ángeles.
La bárbara inocencia sin prejuicios de la primera pureza
y el espléndido caos, el delirio de la razón, la fantasía.

El niño es el primer surrealista.

Y crece y es hombre, y sigue viviendo más no sabe
y quien lo lleva adentro así lo ignora.
A veces, de manera sutil, eso supongo,
en cada acto adulto la infancia nos vigila
-una voz, un suceso rotundo, familiar, una lámpara,
una paloma herida con mensaje-.

Todo hombre en el final minuto de su invierno
piensa en algo lejano cuando muere.
Y la muerte es el último país que el niño inventa. (González Tuñón 1970:
14)

González Tuñón explicita allí todos los lugares caros a la vanguardia, privilegiando la figura del niño en donde todos ellos conviven y se manifiestan. La infancia es, una vez más, propulsora de la poesía: la infancia es una infancia fundacional, instaure en el doble eco de su movimiento tanto la poesía como el «yo» que le pertenece.

El hecho estético que nace alentado por el topos de la infancia no es arte acerca de la niñez. No es mera mimesis del niño y su universo, no es reflexión detenida sobre ello. Es por esto que Batlle Planas, el pintor surrealista, en el epígrafe que González Tuñón escoge para su poema, rechaza los simples retratos de niños que responden a una objetivación premeditada, poniéndose en concordancia así con el espíritu del surrealismo. El niño no es el objeto de este arte, sino que es el surgimiento mismo de la expresión pura y espontánea en la sensibilidad del artista. Aquello que posibilita el encuentro entre el «yo» sensible y sus profundidades ignotas.

En la tercera estrofa del poema puede apreciarse claramente cómo el «yo lírico» es afectado por su constitución infantil, confundiéndose en su subjetividad la multiplicidad que parece componerlo, en consonancia esto con lo que se viene desarrollando. Esta situación bien puede funcionar como ejemplificadora de uno de los procedimientos de construcción de la figura del poeta que Walter Mignolo reconoce en su artículo *La figura del poeta en la lírica de vanguardia* (1982). Se trata particularmente de la “fusión del polo del sujeto y del polo del objeto”. La lectura que podría efectuarse de este procedimiento en relación con el poema de González Tuñón reafirmaría el carácter constitutivo que otorga el topos de la niñez: la subjetividad no se funde en una empírica materialidad sino que lo hace en la cotidianeidad en que resuena la infancia. El sujeto-“adulto” es invadido –“vigilado”- por este otro que “lleva adentro”: de este modo, “la distancia que separa el cuerpo del observador y el objeto observado tienden a fundirse en el minucioso trabajo de condensación de las entidades que habitan el poema” (Mignolo 1982: 143).

Pero porque la poesía sólo puede mostrar su inadecuación, el niño es un presente siempre inacabado. Porque su conjugación es imposible, la poesía nace del desgarramiento que produce esta verdad. Porque el poeta en última instancia no lo sabe, sino que oscuramente sólo puede intuirlo, escribe. En relación a esto, Mignolo trabaja otro procedimiento en su artículo, aquel de la “disonancia en la categoría de la persona”, acerca de la cual sostiene que “Este tipo de procedimiento daría lugar, sin duda, a un análisis psicoanalítico en el que se vería la búsqueda del sujeto como un objeto perdido” (1982: 141), en donde una posible lectura habilitaría el tratamiento de la niñez como el objeto perdido a partir del cual el sujeto se busca a sí mismo.

Con todo, podríase preguntar de quién es la voz que escribe. ¿Del poeta? ¿Del niño? ¿De un «yo lírico» posibilitado por esta doble instancia? Lo sustancial no radica tanto en quién es aquel que habla en el poema, sino cómo y por qué lo hace. Y a ello responde el movimiento que propone lo infantil. En definitiva, cómo y por qué pueden predicarse de quien habla en el poema. Y el topos habilita el mecanismo que posibilita sus condiciones de emergencia.

Como se dijo, la presencia del niño funda la poesía. Su palabra crea, constituye realidad. A través de su discurso somete el mundo a su sensibilidad y a su percepción. Este es su acto originario. El poema “Descubrimiento de España”, del libro de Tuñón, *La muerte en Madrid* (1939), está dividido en cuatro estrofas. Cada una de ellas esboza, precisamente, una instancia de descubrimiento por parte del poeta.

Descubrimiento de España

Un día viniendo del Sur,
del Sur también de mi sangre, del Sur de mi ceniza,
de la ceniza de los que me dieron la sangre, el hueso, la mirada,
una niñita llegó y dijo: El aire.

Y después el aire del país y el aceite.
Hermanos, hermanos.

Un día viniendo del Sur,
vine a dar adonde nunca había estado pero volvía sin embargo,
reconocí los aldabones, el tahonero, la gorda de la pescadería,
una niñita llegó y dijo: La tierra.
Y después la tierra del país y el vino.
Amigos, amigos.

Un día viniendo del Sur,
del sur de la Madre Patria a ella, de la muerte de mis padres,
encontré de pronto la música, la luz que me arrebataron casualmente,
una niñita llegó y dijo: El agua.
Y después el agua del país y el pan.
Madre, madre.

Un día viniendo del Sur
vine a dar al país de donde había salido antes de nacer
-cuando mi madre adolescente me soñaba en el fondo
del trasatlántico-
una niñita llegó y dijo: El fuego.
Y después el fuego del país y el amor.
Querida, querida. (González Tuñón 1970: 14)

Lo que el «yo lírico» desoculta en el poema son diferentes estadios que lo conforman, con los que se reencuentra. Se habla de un regreso, de un retorno, una suerte de vuelta a los orígenes (“Un día viniendo del Sur”). Hay, en suma, la búsqueda de una patria. Cada descripción mentida por el poeta es sin embargo reformulada por la palabra de la “niñita”, palabra que funda, palabra que posibilita la creación de la vivencia, de lo íntimamente propio, de lo constitutivo. En este caso la infancia tiene el carácter de lo femenino, reforzando de este modo la imagen de lo creado y del acto de dar a luz –imagen que, por otro lado, permite volver a acercar lo que una distancia interior había mantenido apartado.

La poesía guarda una lógica interna en relación a su configuración estructural, enfatizada por el constante uso de figuras retóricas de repetición. En este sentido, cada línea de la estrofa cumple una función específica. La primera línea, idéntica en todas las estrofas, introduce el tema del regreso posicionando al «yo lírico» en un lugar de toma de conciencia. El momento al que se refiere es la pausa que el poeta se permite para analizar el itinerario de una vida, de una historia que fue posibilitada por cada uno de los estadios de los que dará cuenta el poema.

Por otro lado, la segunda y tercera línea refieren a la descripción o contenido propio de cada estrofa, a la vivencia propia del poeta –que se vuelve narración de un

tiempo sólo a la luz de la palabra inaugural de la niña, introducida por una anáfora en la cuarta línea. A su vez, en esta línea se invocan alternadamente cada uno de los cuatro elementos, dándole un nombre a cada estrofa. El recurso de la anáfora vuelve a utilizarse en la quinta línea, fundiendo el elemento previamente designado en el suelo común de una patria (“del país”). Esto permite que en cada estrofa haya una residencia, pero definida por un carácter relevante cada vez (“el aceite”, “el vino”, “el pan” o “el amor”). Hay una vinculación entre la segunda y tercera línea, la cuarta y la quinta, hay un transporte que remite inmediatamente a su verso previo o posterior: mientras que el elemento aglutina y da un nombre a la descripción previa, informándola bajo un signo común, la materia prima enunciada en el quinto verso de cada estrofa es el producto tangible y sustancial de la experiencia relatada.

Por último, la sexta línea consta de una explícita repetición: la del vínculo forjado o representado en cada instancia relatada. Esto manifiesta principalmente un universalismo en la poesía de Raúl González Tuñón al detenerse en la consideración de todos los hombres y mujeres y tratarlos como pares.

Como se dijo, la palabra de la niña es siempre uno de los cuatro elementos y cada uno de ellos, en el todo del poema, componen al «yo lírico». La primera estrofa es la estrofa de lo etéreo, remite a una construcción, a un hacerse, a los elementos primordiales que lo forjan: la sangre, la ceniza, el hueso, la mirada. El «yo» que se enuncia surge a partir de los vestigios de una historia anterior (propia o tal vez ajena) y se configura en el espacio aún no habitado del aire. El aceite aparece como la materia prima de este conformarse. La fraternidad, por otro lado, responde a la igualdad de la creación y de las creaturas.

En la segunda estrofa ya puede percibirse cierto asentamiento material, territorial. Este segmento habla precisamente de la residencia, de lo cotidiano y de la embriaguez de lo familiar. El poeta se inscribe en estas circunstancias conciente por primera vez de habitarlas. Hay en esta estrofa una aceptación del mundo popular que lo rodea, se siente parte de él y en comunión con el mismo.

La tercer estrofa marca un punto de inflexión en la evolución del poeta, el momento en que por vez primera se asoma a un abismo o a cierto desgarramiento como contracara de lo bello. Se trata allí el tema de la pérdida, de la presencia de lo ausente, de lo que ha perecido sin lograr manifestarse, de aquello que alguna vez fue prometido pero no se ha concretado. Mas no deja de contemplarse el mundo de la maternidad, y todo ello como parte de un algo único, de un mismo ciclo continuo y primigenio que se perpetúa en el horizonte halagüeño de la esperanza.

Por su parte, en la última estrofa se intenta un regreso a un espacio sin tiempo, a la potencia en sí de lo que está por nacer. Se señala la fuerza del fuego y del amor como motores de la creación como así también la posibilidad de proyección que ofrecen los sueños.

En suma, el poema de Tuñón es una oda a la patria, es una búsqueda de residencia en todo aquello que resulte lo primigenio, lo puro, lo originario. El exilio se

sucede al mismo tiempo que el acto de escritura o bien se forma con anterioridad en la propia sensibilidad del artista. En cualquier caso, el destierro del «yo lírico» se pone de manifiesto para poder permitir un regreso, aunque efímero, en la poesía. Esta instancia de recuperación de una identidad se vuelve posible al rehabilitar la niñez como verdaderamente constitutiva de la misma.

Como se sostuvo al inicio del presente trabajo, la infancia genera un triple movimiento en relación a la temporalidad que acuna: genera el impulso poético, origina la poesía al actualizarla y, finalmente, la redescubre. Es esta última instancia la que versa propiamente sobre el tema del exilio, su relación con la escritura y, más precisamente, con la lírica.

José Luis de Diego, en el capítulo “Exilio: lengua, escritura, literatura” de su libro *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* (2001) reconoce dos modos de experimentar el exilio, uno es a través de la experiencia histórica y otro es el llamado “exilio interior”. Este último uso del término, utilizado en un sentido metafórico, es el que congrega las diferentes significaciones que de Diego le atribuye a lo largo del capítulo: la escritura como patria y el exilio como “condición natural e inevitable de la humanidad”. Esta instancia del exilio es el tercer momento en que reaparece el topos de la niñez. Ahora bien, no deben pensarse estas instancias en un sentido cronológico o sucesivo ya que si el exilio es, como se sostuvo, la condición natural del hombre sobre la tierra, entonces el acto de escritura no puede salirse de estos marcos en los que perpetuamente está inscripto. El niño reaparece entonces o, mejor dicho, aparece en toda su autenticidad, al configurarse como el lugar de residencia que constantemente desea asir el escritor.

El exilio se presenta como la experiencia límite indisociable de la vida humana y la lírica entonces como aquello que permite que el poeta vuelva a tener una voz y no sucumba ante el horror. De allí la constante recurrencia, en las poesías que se vienen tratando, al exilio, al regreso, a la patria, a lo idílico. De este modo, el intento de sobreponerse al dolor se hace presente en el poema *Niños: Corea 1952* (ver Anexo) de Juan Gelman.

Esto que tengo de niño fundamental
se me rebela, quiere
llorar en los rincones, desgarrarse
la frente, la mejilla,
olvidar el cuaderno donde dice
mamá con letras tiernas
y hay una dulce vaca de tres patas. (Gelman 2006: 51)

En esta primera estrofa, el dolor es vivido en toda su extensión a través de la experiencia de la infancia. El niño surge desde dentro del poeta mismo como la imagen de su sensibilidad desgarrada a la vez que permite posicionarlo en afinidad con los niños víctimas de las guerras. El mundo idílico es penetrado por las aberraciones que esta origina y el poeta exige, a través de su escritura, una posición de lucha, una militancia vital ante el horror que lo rodea. El poema de Gelman es un intento último por aferrarse a lo más puro y valioso y así no claudicar. El niño es la fuerza y la vida que no debe ceder ante el invasor, es por ello que Gelman le ruega

(No te duermas, niño.

No te duermas , sol.

Que en los arrozales

mata el invasor.

No te duermas, niño.

Todavía no....) (2006: 52)

Este intento de recuperación de un espacio primigenio que se resiste a ser violado es el movimiento que redescubre a la poesía, acentuando su carácter temporal, encontrando en ella la promesa de futuro. La escritura permite de este modo negar el tiempo lineal dominado por el horror de la coyuntura habilitando el horizonte de la esperanza y actualizando esta promesa a través de la poesía. La sensibilidad poética es dominada por el topos de la infancia. Y dado que la utilización de un lenguaje, es decir, todo acto de narración, exige la creación de una patria, exiliado de todo mundo, la patria del poeta reside en su poesía. Es allí donde él vive, es allí donde persiste en la niñez que lo constituye.

Anexo

Niños: Corea 1952

Esto que tengo de niño fundamental

se me rebela, quiere

llorar en los rincones, desgarrarse

la frente, la mejilla,

olvidar el cuaderno donde dice

mamá con letras tiernas

y hay una dulce vaca de tres patas.

Hermanitos, ¡qué nunca perseguida

la vuestra y cómo duele

aprender a contar como bombarderos

y el cielo de pizarra!

¡Cómo duele, hermanitos,

saberse de memoria la h de hambre

y saberse la muerte memoria

y saberse a los yanquis de odio puro,

cómo duele, hermanitos!

Pienso que te andan castigando el pájaro

en los ojos, machacándote

el hueso

y me dan ganas

urgentemente de cuidarte todo!

defenderse en el aire que te toca!

(No te duermas, niño.

No te duermas , sol.

Que en los arrozales

mata el invasor.

No te duermas, niño.

Todavía no....)

Que no y no duermas, párate, hermanito,

consérvate en tu metro,

yo sé—

esto que tengo de niño fundamental

me anda diciendo—

que estás así,

en tu leche confirmado.

peleando con los dedos,

continuando tu estirpe

¡y fuera el yanqui!

¡PAZ!

¡Paz para tu cuaderno!

Porque puedas y digas

mamá con letras tiernas

bajo una dulce vaca de tres patas. (Gelman 2006: 51)

Bibliografía

de Diego, José Luis (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, La Plata, Ediciones Al Margen

Gelman, Juan (2006) [1957]. *Violín y otras cuestiones*, Buenos Aires, Seix Barral

González Tuñón, Raúl (1939). *La muerte en Madrid*, Madrid, Aupa

González Tuñón, Raúl (1970). *Antología poética*, Buenos Aires, Losada

Mignolo, Walter D. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, nº 118-119: 131-148

Reisz de Rivarola, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette