

Duelo por la poesía social en Daniel Durand

Martín Baigorria
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
martin.rodriguezbaigorria@gmail.com

Resumen:

El primer poema de *Segovia* (1993) de Daniel Durand es un texto célebre y bien conocido de la “poesía de los noventa” que sin embargo no ha sido objeto de demasiadas lecturas críticas, tal vez por su carácter enigmático y melancólico, bastante distinto al tono de las otras composiciones que integran este libro. No es difícil ver por otro lado que este texto forma parte de la discusión que Durand mantiene con la poesía social a lo largo de su obra. Ese debate, que no excluye varios momentos de ruptura iconoclasta, no puede ser tampoco reducido a la negación de las preocupaciones que constituyen el núcleo ideológico de dicho género. El duelo por la poesía social, tal como a nuestro entender puede leerse en este primer poema, es un momento importante de esa discusión que permite entender mejor su tono enigmático, casi falto de sentido.

Palabras-clave: Daniel Durand – “Segovia” – “Poesía de los noventa” – “Poesía social” – Poesía argentina actual

Daniel Durand: mourning for social poetry

Abstract:

The first poem of Daniel Durand’s *Segovia* is a well known and famous text in Argentine “nineties poetry” which nevertheless have received few critical readings, due perhaps to its enigmatic and melancholic nature, very different in regard to the others compositions of this book. It’s not hard to recognise on the other side that this poem belongs also to the dispute that Durand develops with “social poetry” as a genre, all along his literary work. This debate does not exclude several gestures of iconoclastic rupture, but it would be a mistake if we understand it as a simple negation of the concerns that are at the ideological core of that literary gender. The mourning for social poetry, as could be read in this poem, conveys some meaningful aspects of this debate that are also helpful to understand its enigmatic undertone, almost senseless.

Key-words: Daniel Durand – “Segovia” – “Argentine nineties poetry” – “Social poetry” – Contemporary Argentine poetry

Fecha de recepción: 07/ 09/ 2019

Fecha de aceptación: 27/ 10/ 2019



I

Ya sea bajo las formas del comentario, la tematización o la polémica, las referencias a la poesía social pueden rastrearse de varias maneras en los autores pertenecientes a la “poesía de los noventa”. Podrían mencionarse los nombres de Alejandro Rubio, Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Daniel Durand o incluso también el poema homónimo de Fabián Casas. En el caso de Durand, la discusión con esa corriente estética aparece particularmente subrayada en su primer libro, *Segovia* (1993), tal como puede verse en “Miel Danieles” o “El pedo de fuego”, para llegar a la polémica disparada por el poema “Gelman asesino” y la respuesta de Gambarotta en el *Diario de Poesía* (“Escrache en Balvanera”, 2000). Pero el gesto iconoclasta no es la única manera en que la cuestión de la poesía social aparece en Durand. Una lectura del primer poema de *Segovia* pareciera sugerir una estrategia adicional, cercana a la noción psicoanalítica de duelo: no habría tanto una negación abierta de la problemática, junto a su consiguiente superación u olvido, sino más bien un gesto oblicuo de apropiación mediante el cual las preocupaciones de la poesía social aparecen evocadas desde la perspectiva de su ausencia: ellas ya no pueden ser enunciadas con las convenciones literarias o ideológicas predominantes en dicha corriente estética (nos referimos a lo que habitualmente se denomina “poesía social” o “poesía comprometida”¹), pero sí pueden ser aludidas y re-semantizadas mediante otras estrategias retóricas o estilísticas. Se trata de dar cuenta de estas operaciones sin dejar de mencionar algunas referencias culturales que a nuestro entender tuvieron un papel importante en la composición de este texto².

¹ Cabe aclarar que nos referimos a la “poesía social” como género e ideología estética: desde la perspectiva del objetivismo y la poesía de los noventa (y antes en el grupo *Literal*), se trata de una discusión con un tipo de sensibilidad literaria dominante en la cultura argentina de izquierda a lo largo del siglo XX, que va desde Raúl González Tuñón hasta llegar al coloquialismo de los años sesenta (Juan Gelman), sin excluir tampoco la poesía española de la época de la guerra civil o la canción de protesta. Las preocupaciones temáticas de esta poesía –aquello que en este trabajo llamamos “comentario social” – se hallan asociadas a otros subgéneros ideológicamente afines como el realismo social o la literatura comprometida. El resumen estilístico de Martín Prieto es representativo de las diferencias que los poetas de los noventa mantenían respecto de la poesía social sesentista: “diminutivos (...), compañeras y compañeros, cigarrillos (...), cafetines, sentimentalidad tanguera, y todo el repertorio tropológico (comparaciones, metáforas, imágenes) que vincula lo íntimo (el amor, sobre todo) con lo social (la política, el combate, la revolución, la guerra), traficando conceptos de uno a otro territorio, y combinándolos poéticamente” (Prieto, Martín (2007), “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, *Cahiers de LI.RI.CO* 3: 23-44, 30). Ver también la reseña de Alejandro Rubio sobre la poesía completa de Juan Gelman (2012).

² Sobre este poema y el “ciclo segoviano” Casas, Fabián, “Retrato del artista cachondo” (2010 [2007]). *Ensayos Bonsai*, Buenos Aires, Emecé: 96-102; Yuszczuk, Marina (2011). “El poema como laboratorio: mezcla de oralidad y registro poético. La puesta al día de la tradición en *Segovia*”. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis de doctorado). La Plata, Universidad Nacional de La Plata; Yuszczuk, Marina (2013). “Algunos apuntes sobre las disputas

II

De todo *Segovia*, tal vez sea el poema que da inicio a esta obra el más enigmático de todos. En principio porque hay allí un tono melancólico cuya insistencia no vuelve a darse en el resto de las composiciones que integran este libro³. En segundo lugar porque el juego con el enigma tampoco es uno de los ejes centrales de la poética de Durand, más bien tendiente a la observación ensimismada, la oralidad cruda o la inclusión de cualquier referencia sexual o escatológica que incomode al lector: en todos estos casos se trata de rehuir al misterio o lo oculto. Esa actitud incluso aparece sugerida casi a modo de programa también en este poema: “Está la tarde verde / como un lago. Esmeraldas / que no hay que adivinar. / Calmadas a la vista” (Durand 2006: 12). Pero esta es una de las numerosas ambigüedades que encontraremos a lo largo del poema, ya que también una parte importante del texto consiste en la reiteración con variaciones de un verso enigmático y la evocación de un ambiente social por medio de trazos tenues e impresionistas. Esas ambigüedades contribuyen fuertemente a la inestabilidad de este discurso poético, a cierta incongruencia formal que constituye un rasgo dominante en la escritura de Durand –resumible según sus palabras en el pasaje permanente del “principio de restricción al principio de irrestricción”⁴ (Durand 2008)–. Pese a todo ello, sí puede afirmarse que el comentario social es el asunto general de este poema, una problemática constante que une sus distintas partes en paralelo a su enigmático “estribillo”.

Esa temática, casi está demás decirlo, es una referencia permanente del libro que reaparece más de una vez a lo largo de la obra de Durand. Basta con leer “Yuquerí”, “~~Caballitos de troya~~”, “Miel Danieles”, “La Lejandra”, “El gran capitán”, hasta el caligrama “Salmos de cisne de tanque australiano (Lamento N° 88)” (“carne es dinero”); la referencia

por la legitimidad literaria y las figuraciones del resto en la poesía de los noventa en Argentina”. *Badebec* 4 V. 2: 83-115. Sobre Daniel Durand, Selci, Damián (2007). “Meteorología sináptica: Daniel Durand y sus procesos de formalización”. *Revista Planta*: 1, Fernández Folgeiras, Erea. “que amor de pueblo se trae su compostura. Sobre *El estado y él se amaron* de Daniel Durand” (2017). *L/E/N/G/U/A/J/E* 1: 59-72. Sobre la “poesía de los noventa”: García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Punto de vista* 60: 13-18; Porrúa, Ana (2003). “Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa”. *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 24: 85-96; Mazzoni, Ana, Kesselman, Violeta, Selci, Damián (eds.) (2012). *La tendencia materialista*, Buenos Aires, Paradiso; Moscardi, Matías (2016). *La Máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Mar del Plata-Barcelona, Puente Aéreo Ediciones.

³ Aunque tampoco habría que olvidar la propia elisión del título del poema, que produce una nominación por ausencia e identifica al texto con el resto del libro, convirtiéndolo en su representante general: “Segovia” es y no es el nombre del poema.

⁴ Si bien Durand utiliza esta fórmula al referirse a la diferencia entre el objetivismo y la “poesía de los noventa”, creemos que también sirve para explicar las líneas principales de su poética. Durand, Daniel. “Cielos, personas, flash” (entrevista con Damián Ríos y Mariano Blatt) (2008). *Revista Otra Parte* 14.

central de *Segovia* es la vida de una comunidad suburbana de provincia (el trabajo, la iniciación sexual, el ocio de las clases populares, los recuerdos de infancia, etc.) cuyos personajes pueden ser vistos incluso como parte de un “cuadro social”, no ajeno en líneas generales a las ambiciones del realismo. Pero, como es sabido, esos son textos en los que tanto los estereotipos como las prevenciones frente a los tópicos de dicho género aparecen desafiados y ridiculizados; ahí está para empezar la caricatura iconoclasta de “Miel Danieles” burlándose a la vez de la “prole de Ferrari” y la tipificación costumbrista (e incluso de la idea de “totalidad social” a lo Lukács):

mamá es maestra
papá trabaja en el correo
Pablo es taxista
Susana es panadera
mi abuelo tiene una fábrica de ladrillos
mi prima Norma es puta
y mi madrina Rosalía se murió
mi tío Chango es doctor y mi primo Mario cabo
en un regimiento de Trelew
mi tía Tota es una vieja hincha pelota -

Seguimos:
otra totalidad en su frasco.
(Durand 2006: 17)⁵

Un aspecto característico de esa impugnación es que, antes de caer en otro lamento por la imposibilidad de retratar los distintos aspectos de ese colectivo social, Durand asume la perspectiva contraria: hay un reconocimiento del trabajo y el rol social de los individuos a partir de una tirada de versos informativos hechos con aliteraciones crudas y una acentuación nítida, inscripta en el habla cotidiana. Se puede practicar un realismo directo, cómico y hasta esquemático, sin perder espontaneidad ni caer en el ternurismo o la caricatura peyorativa. Durand no es entonces un modernista culposo obsesionado con la opacidad del lenguaje ni tampoco un posmoderno que reniega de los temas del realismo social como si estos mejor no hubieran existido. *Segovia* despliega un sinfín de estrategias que buscan incorporar esa problemática como otro tema más de la poesía, liberado de sus respectivos preconceptos apologéticos o negativos: ya sea mediante la cruda oralidad dramática de “La Lejandra”, el caligrama vanguardista en “Salmos de cisne...”, la

⁵ El objetivismo y la novela *El frasquito* también aparecen aludidos en la polémica. Por otra parte esta concepción del realismo tiene un desarrollo adicional en “Malpaso todavía adentro de un huevo de su padre”: “(...) yo no sé quién te mandó a investigar la literatura, vienen los extranjeros a decirnos que escribamos de los negros, pero acá ya no escribimos de los negros hace rato, porque somos negros los que escribimos, todos o casi todos (...)” (Durand 2006: 95).

escatología de “El gran capitán” o versos que reproducen un aviso comercial en un suplemento de clasificados⁶. Este interés se mantendrá en la obra de Durand tal como puede verse en “Salto grande” e incluso en un texto posterior como *El cielo de Boedo* (2004), pensado específicamente para alejarse del costumbrismo barrial.

III

La existencia de una comunidad suburbana de provincias en un determinado momento histórico, su situación económica y material a principios de los años noventa: particularmente en el primer poema de *Segovia* aparece aludida esa idea de “cuadro social” en la que se evoca la existencia de un colectivo con una pertenencia socio-cultural y geográfica concreta, personajes que forman parte de una misma ciudad de provincia, a un punto tal que podría suponerse un conocimiento recíproco entre ellos. La oralidad y el tono dialogal utilizado en algunos pasajes del poema refuerza esa última impresión, aunque –como también puede verse– cualquier regionalismo o localismo aparezcan acá eludidos. Como dijimos: esa especie de pertenencia eludida es otra de esas ambivalencias que atraviesan todo el poema al modo de un principio compositivo.

Junto al tono extrañamente melancólico dominante a lo largo del texto, el comentario social allí presente tiene dos momentos diferenciables entre sí. Así, por un lado, tenemos la presentación inicial de un ambiente social vagamente festivo o celebratorio, junto a las referencias también generales a la existencia de ciertos personajes (las vacaciones, el ocio), pertenecientes a un mismo colectivo social. Ese ambiente difuso se halla fundamentalmente plasmado en las dos primeras estrofas: una escena cotidiana donde la oralidad del presente (“brillosas”, el hipérbaton oral⁷) se mezcla con referencias elípticas (“La luz [de las ventanas] crece”, “Relatos”) y sintagmas que parecieran provenir de otro contexto cultural (“obstinadas tertulias”) (Durand 2006: 11). Por otro lado, de manera también paradójica, la idea de “claridad”, enunciada insistentemente de varias formas, no aparece realizada en el plano referencial; véase sino la insistencia de estos cuatros versos girando constantemente sobre esa idea, sin preocuparse por darle mayor concreción o nitidez: “y mucha claridad que sale de los balcones. / La luz crece a medida que se sube en el aire, / es una noche brillante / está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol” (Durand 2006: 11). Tras esa “claridad” no puede verse mucho de lo

⁶ “Siam: heladera, once pies, modelo / 54 / perf. est. hace ruido. no deja dormir / / Telefunken: televisor, 24 pulgadas con tubo / trinitrón; satelital, joya / Ctro. Mucal. Sansui, bandeja, deck, radio bafles (desconados) / oferta // Koinor: secarropa centrífugo, cinco kilos, / un ciclón. / Todo permuto por arroyo o río / no muy alejado zona centro; con cascada y ruido” (Durand 2006: 27).

⁷ “está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol” (Durand 2006: 11).

que pasa en esos balcones; podría incluso decirse que la imagen alude a otra dimensión más bien vinculada con la intensidad de un recuerdo, impreciso en sus trazos pero potente en el plano emotivo. También la hipérbole (“está seguramente, por lo blanca, la luna dorándose en el sol”) difumina la circunstancia temporal concreta, sin poder decir con exactitud si es un momento del día o de la noche. Y ese efecto también se da en el plano espacial, obliterando incluso la separación entre espacio público y privado: es difícil aprehender la vinculación entre ese “arriba” y ese “abajo” donde “no alcanza el carbón”. ¿Se trata de un mismo espacio o de dos escenas distintas? De modo similar, los “secos carteles” parecieran apuntar elípticamente al espacio de un club deportivo o un local político sin dar mayores precisiones.

A esto debe añadirse además un segundo tipo de ambigüedad ubicado en el plano temporal. Están por ejemplo las “obstinadas tertulias” y los “relatos” de la segunda estrofa, que resaltan el tono del recuerdo dentro del texto, como si no se estuviera describiendo una escena del presente sino aludiendo a un momento del pasado. La condensación elíptica hace que estos sintagmas se conviertan en enigmáticas referencias metonímicas, al modo de reminiscencias dirigidas a un tiempo anterior, reforzando aún más su ambigüedad. La impresión general es como si se evocara una escena de una época pasada sin por eso renunciar al presente gramatical, lo cual hace difícil situar el momento histórico de la enunciación. Una especie de anamnesis trunca. Y algo similar sucede en términos espaciales: como si se observara también indirectamente, desde afuera, una reunión ruidosa en los balcones de un edificio, una circunstancia social donde la enunciación participa desde el punto de vista de la contemplación o el recuerdo (Durand 2006: 11). Estos son los contornos difusos, ambientales e impresionistas, con que se nos presenta esa escena de sociabilidad; rasgos que dicho sea de paso parecieran alejarse de las nociones realistas de claridad y precisión referencial propugnadas por el objetivismo argentino. Ahí radica en buena medida la impresión melancólica antes mencionada, también reafirmada por el tono de diálogo dramático que reaparece intermitentemente a lo largo del texto⁸.

La segunda parte –aquella que arranca después de la palabra “tiritan” – está compuesta con imágenes más concretas. Aunque también distante respecto de las convenciones de la “poesía social” o “comprometida”, el comentario social se plasma de manera más explícita e insistente por medio de referencias puntuales al trabajo y el consumo. Habría incluso una especie de paulatino crescendo entre aquella primera parte y

⁸ “Y de Cristina qué será (...)”, “Amigo César, debes estar, como contás por carta” (Durand 2006: 11, 12). Acá Durand adapta el verso dramático al tono epistolar.

la segunda: “Una lluvia de otoño moja / los pantalones colgados / del alambre, están muy duros, / debe haberles quedado mucho jabón” (Durand 2006: 13); este es un tipo de nitidez que –ahora si– va en línea con el programa objetivista, difícil de hallar en las estrofas de la primera sección ya comentada. Cabe señalar que ambas partes sugieren a su vez dos aspectos muy distintos del anuncio asociado a la figura enigmática de “Segovia”. En la primera prevalece la amenaza mortal o aniquiladora y en la segunda otra cara asociada a la reparación social: “Si llegara a estar entre la gente y viera / si pudiera oír / si viese / se acabaría el apuro por la suerte y nadie / ni Bermúdez Antonio ni / Alonso Patricia” (Durand 2006: 13)⁹. Esta es otra ambigüedad semántica importante que de una manera u otra marca la interpretación del poema¹⁰.

IV

En resumen: junto a sus respectivas ambigüedades expresivas, el comentario social, la melancolía y la oralidad son los cuatro aspectos dominantes en el texto. Otra de esas ambivalencias formales puede reconocerse también en esa especie de falso estribillo que recorre el poema, un leitmotiv que agita de manera juguetona evocaciones metafísicas algo incoherentes, ideas que al menos en una primera instancia de lectura carecen de una conexión lógica o semántica definida¹¹. Ese verso es sometido a una serie de variaciones constantes: “Pero si llega Segovia con su risa y termina con el arte y con la suerte?”, “Si esta noche aparece Segovia”, “Y si después viene Segovia / y les ordena ditirámico: / tiritan”, etc (Durand 2006: 11, 12). Si bien nunca se aclara qué o quién es “Segovia” –podría ser un personaje conocido o desconocido, un mito histórico o una leyenda–, cada una de esas variaciones tiene un valor semántico propio, un sentido específico dentro del texto que puntualizaremos más adelante. El principio retórico general que atraviesa estas alteraciones se vincula con el recurso denominado *aprosdoketon*, consistente en utilizar una expresión imprevista para reemplazar una locución usual (en términos de Jakobson,

⁹ Ver también para esto los últimos versos del poema.

¹⁰ Mientras a menudo se subraya el primer sentido de la llegada de “Segovia”, no suele tenerse en cuenta el segundo. Yuszczuk: “La destrucción del arte que Segovia vendría a efectuar, entonces, no se realiza a través de determinados procedimientos sobre la tradición sino por esa “risa” lamborghiniana y por la irrupción de lo analfabeto y popular en el terreno sacralizado del arte y la poesía” (Yuszczuk 2010: 243). Ver también Casas 2010 [2007]. En ambas lecturas el poema tiene la función de un prólogo: anunciar el lenguaje que viene, asociado a lo bajo y opuesto a la idea convencional de “belleza”. La interpretación que proponemos apunta a sumar algunas observaciones vinculadas a esas características.

¹¹ “Y si viene Segovia y termina con el arte y con la muerte?” (Durand 2006: 11).

una sustitución efectuada en el plano asociativo de la lengua)¹². La palabra “muerte” aparece así reemplazada por “suerte”, sin motivo alguno, de manera arbitraria. Y luego, siguiendo esa misma lógica, ese mismo sintagma queda reemplazado por “se acabaría el apuro por la suerte (...)” hasta llegar al final del poema cuando se dice: “ya habrá venido Segovia con la suerte y la / comida (...) (Durand 2006: 14)”. Ese falso estribillo juega con la idea de expectativa tanto en el plano formal como temático, invocándola y defraudándola a la vez. Un fenómeno similar acontece con los siguientes versos: “Y de Cristina qué será, situada / siempre bien / al medio de todos los objetos: “árboles! le van a dar dicen” (Durand 2006: 11). En relación a este último verso, el lector hubiera esperado una palabra con otro tipo de contenido más convencional (“flores”, “rosas”), más violento o sexual (“palos”, “pija”, etc.); también acá el tono evocativo de los versos anteriores queda repentinamente frustrado.

Por su carácter arbitrario, sin causas reconocibles, esas sustituciones tienen una dimensión elíptica, que refuerza el tono de misterio a lo largo del poema, como puede verse en la variación del estribillo que abre la segunda parte del texto:

Si llegara a estar entre la gente y viera
si pudiera oír
si viese
se acabaría el apuro por la suerte y nadie
ni Bermúdez Antonio ni
Alonso Patricia
(Durand 2006: 13)

Este pasaje posee una disposición retórica significativa, un climax (*gradatio*) que invoca la presencia real de “Segovia” –lo que podríamos llamar su encarnación en el sentido más literal del término–, mediante una serie de giros anafóricos muy cercanos al discurso oral, como si fuera parte de una alocución improvisada ante un público en tiempo real¹³. Esa

¹² Wilpert, Gero v., “Aprosdoketon” (2001). *Sachwörterbuch der Literatur. Band 231*. Stuttgart, Kröner: 42. Jakobson, Roman (1981), “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral: 347-395. Es un recurso retórico habitual en *Tuca*, de Fabián Casas, otro poeta de la *18 whiskys* aunque en Durand adquiere un uso más caprichoso y arbitrario (ver “Una heladera en la noche”, “Hace algún tiempo”). Casas, Fabián (1990). *Tuca*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

¹³ Esto puede notarse tanto en la estructuración anafórica de la frase (repetiendo con variaciones el primer término de una proposición condicional) como así también en el corte de verso y su organización sintagmática, donde la pausa apunta a resaltar la invocación planteada a lo largo de la estrofa. Beristáin, Helena (2005). “Repetición”. *Diccionario de Retórica y Poética*, México D.F, Editorial Porrúa: 419-420. Heiner, Peters (2006). “Gradatio”. Thomas O. Sloane (ed.), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press: (e-reference edition). Oxford University Press. The Midnight University. 16 Febrero 2007 <http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e112>.

figura es utilizada para poner en escena una expectativa de justicia. Pero ese crescendo queda a la vez reducido a sus mínimas connotaciones, limitado a un anuncio muy vago que solo consigna el fin del “apuro por la suerte”. No puede pasar además desapercibido que, a diferencia de los falsos estribillos anteriores y pese a la invocación directa de su presencia corporal, el nombre “Segovia” está acá elidido. Una vez más aparece el juego con las expectativas simultáneamente anunciadas y frustradas. El “apuro por la suerte” puede ser leído, por otra parte, junto a las otras referencias elípticas ya mencionadas: “las obstinadas tertulias”, los “relatos”, la “derrota” y la “revancha” asociada a estos personajes. Pero ¿cuál es su significado concreto?

Antes de llegar a esta cuestión, vale la pena también prestar atención a otros aspectos formales llamativos: por ejemplo, la eufonía en el primer verso del poema –así como en algunas de sus alteraciones posteriores– que vincula a este texto con el género de la canción, casi como si se tratara de un estribillo mal recordado. La música es además una referencia importante en la primera parte del poema¹⁴. Por eso, si se escucha ese verso inicial como dos periodos de 10 y 8 sílabas, puede hallarse una coincidencia en la posición acentual en las cuatro cláusulas respectivas, además de un octosílabo trocaico característico según Navarro Tomás de la “canción lírica”¹⁵: “**Y** si **viene Segovia** y **termina** / **con el arte** y **con la muerte**?” (óo oóo / óo óo). Luego también está la siguiente variación:

Si esta noche aparece Segovia (10) óo óo oóo oóo
no habrá derrota para Gómez Ricardo oó oóo óo óo oóo
no habrá revancha para Pérez Héctor”. oó oóo óo óo óo
(Durand 2006: 11)

En los dos últimos versos de este terceto hay una estructura anafórica, coincidencia de la posición de los acentos en las cuatro primeras cláusulas y repetición fonética (por la terminación de los apellidos: “-ez”), además de la coincidencia de los acentos métricos y prosódicos (-brá, -Gó y -Pé)¹⁶.

¹⁴ “El sol en el medio de la música” (Durand 2006: 11).

¹⁵ Navarro Tomás, T. (1975). *Arte del verso*, Madrid (España), Visor Libros: 44.

¹⁶ La canción reaparece en otro momento de *Segovia*: “Lobo, lobo libertad, vos sos el rey del carnaval!” (Durand 2006: 22).

Aparece entonces sugerida una cercanía con la canción así como también una continuidad temática con el ambiente vagamente bohemio, vagamente festivo de las primeras estrofas. Y quizás esto no sea pura casualidad: esa asociación entre música y poesía fue de hecho uno de los rasgos principales de la poesía de izquierda durante todo el siglo XX. En la canción se mezclaban las formas populares, la vanguardia política y la bohemia intelectual unidas por un mismo ideal de sociabilidad, concepción presente no solo en los romances de la guerra civil española, sino también en la poesía de González Tuñón, en los contactos de la generación del sesenta con el tango, la nueva trova cubana, etc. Por supuesto Durand se halla en las antípodas de esa estética, pero incluso pese a esa distancia evidente el juego con estos elementos formales y temáticos tal vez requiera una segunda lectura.

Ya que esa conexión con España tampoco es tan casual, no sólo por el toponímico “Segovia” sino también por los apellidos que aparecen a lo largo del texto. Todos sin excepción son de origen peninsular: “Gómez”, “Pérez”, “Martínez”, “Etcheverry”, “Bermúdez”, “Alonso”. Esa homogeneidad no deja de ser llamativa para la cultura argentina, tan orgullosa con su “crisol de razas”. Frente a esa tradición esos apellidos sugieren un ambiente español que no cumple con la regla del verosímil local. Esto se vincula con otro aspecto célebre del poema: la manera en que aparecen nombrados esos personajes invirtiendo la secuencia usual de nombre y apellido. En una entrevista, para explicar esa decisión estética Durand se refiere a su efecto sonoro¹⁷, pero a eso habría que añadir también la connotación del anonimato. Con ese orden invertido se leen los nombres en los listados de las instituciones burocráticas (escuelas, hospitales, tribunales, etc.). Lo cual introduce una nueva ambigüedad: si bien los personajes parecen ser conocidos por la voz del poema (hay referencias a su vida privada, sus estados de ánimo) como si fueran amigos del barrio, ese tipo de nominación se aparta del reconocimiento directo, quedando nuevamente alterado el efecto de tipicidad costumbrista. Dicho sea de paso, esto va en línea con aquella pertenencia oblicua mencionada al principio, como si así se estuviera hablando de una identidad colectiva que ya no puede nombrarse a sí misma.

Esa tensión con el verosímil social puede observarse desde otro ángulo adicional en los siguientes versos: “Le duelen a Joaquín ya los pulmones / De tanto soplar y hacer / - si- / Porque le salen a él / muy bien las botellas, / panzonas y redondas, / sopla sopla y le salen / las infla como un globo” (Durand 2006: 13). Nos encontramos acá con una referencia directa al trabajo, presentada de manera curiosa: una imagen construida a partir de la literalización de una metáfora –que proviene a su vez de un refrán popular

¹⁷ Durand 2008.

(“soplar y hacer botellas”) –, sintaxis y léxico oral, además del uso del hipérbaton también en línea con el habla de la clase trabajadora. El presente, como ya fuera señalado por Helder y Prieto (1998), viene dado por las marcas del habla a nivel del léxico, la sintaxis o incluso en sus figuras retóricas (“como un globo”). Es una imagen que transgrede de todas las maneras posibles el canon del arte social del siglo xx: no tenemos una referencia directa al espacio de la fábrica, la alienación del trabajo, obreros y patronos enfrentados, etc., como bien cabría esperar de un texto con las preocupaciones de la poesía social. Pero hay además una nostalgia implícita en esta imagen que alude a la técnica del vidrio soplado; ella alude a una época del trabajo artesanal previo a la modernización característica de la producción industrial. De nuevo nos encontramos entonces con otro juego temporal que pareciera aludir al presente pero que a la vez introduce una referencia a una escena del pasado, tal como antes las palabras “derrota”, “revancha”, las “obstinadas tertulias”, etc.

En este mismo sentido, además de esa ambigüedad temporal, la caracterización de la escena carece de connotaciones críticas o juicios de valor y así también es presentado el padecimiento asociado a las condiciones de trabajo: pese a que la estrofa arranca con el sintagma “Le duelen”, ese sufrimiento aparece inmediatamente relativizado con la descripción del proceso de trabajo mediante una imagen lúdica e ingenua. En esa escena se podría leer tal vez la precarización de las condiciones de trabajo; pero antes de ser una conciencia social esclarecida, la enunciación prefiere subrayar sus marcas de clase a través del habla. La perspectiva del trabajador ya no se expresa mediante una ideología y su correspondiente retórica, sino que recurre a la lengua en uso, mediante la cual esa subjetividad asume otras connotaciones alejadas de la visión programática de la poesía social: el tono lúdico, la reminiscencia nostálgica, la ausencia de juicio ideológico e incluso el placer estético¹⁸.

IV

Ambigüedad temporal y espacial, ambivalencia semántica en torno a aquello que representaría el advenimiento de “Segovia”, extrañamiento formal y distanciamiento frente al efecto de tipicidad. Estas estrategias muestran el modo en que el comentario social aparece evocado sin recurrir para ello a las convenciones estéticas del realismo o la

¹⁸ Pero tampoco se trata de evocar de manera idealizada un pueblo ingenuo, como puede verse en la estrofa siguiente: “Venden / un jugo de frambuesa en botella de vidrio / en el supermercado: / es para verlo, no debe ser muy rico” (Durand 2006: 13). Conectadas por la imagen de la “botella”, pasamos del momento de la producción al espacio del consumo. La capacidad de distinción estética –rasgo supuestamente exclusivo de la alta cultura burguesa– se convierte en una herramienta de análisis en el ámbito del consumo popular.

“poesía comprometida”; a eso apunta la inestabilidad formal que caracteriza tanto a este texto como a la poesía de Durand en general. Habría que insistir entonces en la ambigüedad temporal ya indicada: en términos de comprensión se da una superposición o mezcla de dimensiones temporales particularmente marcada al principio del texto; la enunciación contemporánea (reconocible por ejemplo en las marcas de la oralidad, las referencias al consumo, las rutinas cotidianas, el ocio) convive con un vocabulario y a veces hasta con una sintaxis anacrónica, extraña al marco social y el presente de ese mismo discurso¹⁹.

Y lo mismo podría decirse de los dos versos citados anteriormente: “no habrá derrota”, “no habrá revancha”. También en este caso parecen dos experiencias a punto de desaparecer, como si la llegada de “Segovia” los volviera anacrónicos. Cualquier lector contemporáneo podría preguntarse cuál es el tipo de “revancha” y “derrota” que, a principios de los noventa, está por desaparecer. Tanto desde el punto de vista estético como ideológico, no se trata de palabras ingenuas: “derrota” y “revancha” son dos vocablos asociados a ese imaginario de la poesía social o “comprometida” cuestionado por Leónidas Lamborghini y luego por otros escritores del grupo *Literal* (Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán). Es la crítica a la poesía “de la derrota”, paradigmáticamente representada por Raúl González Tuñón pero que puede hallarse en mucho de la poesía latinoamericana que llega hasta los años ochenta²⁰. Dado el interés ya señalado de Durand por los temas de la poesía social (y por la polémica mantenida con esta última), esa referencia por oblicua y elíptica que sea, no puede ser tampoco obviada.

Esa ambigüedad temporal, subrayada en la primera parte y que reaparece en la segunda parte con su versión del mundo del trabajo, desempeña entonces un rol importante en el modo en que Durand reelabora las preocupaciones de la poesía social. Para ver esta cuestión con mayor detalle, observemos cómo ella funciona al nivel del léxico al final de la cuarta estrofa del poema: “Aquí sin embargo cae / durante varias noches de marzo / una nieve tonta, / que nadie da por ella un peso, / incertidumbre, presagios tal

¹⁹ En la poesía de Durand hay al menos otros dos textos donde se da un fenómeno parecido: “En los espejos brillantes de un hotel de antes” y “Lamborgiano”. Si bien en el primer caso la mezcla de perspectivas temporales es una derivación secundaria de la superposición de referencias espaciales (el barrio de Once y el campo), en el segundo poema la cuestión aparece tematizada explícitamente: “Ahora ya soy el que soñé y el perfume / venenoso de las busconas me empuja / al fondo de mi casa, a pensar en el niño / que quería ser el que soy en este momento” (Durand 2006: 116-117).

²⁰ Otros ejemplos son los poemas de Juan Gelman “Te voy a matar derrota”, “Nuestra juventud no muere” de Miguel Hernández o “Vencidos” de León Felipe (sobre esa discusión estética en Argentina, *ibíd.* Prieto 2007). En la cultura de izquierda existe además un vínculo dialéctico entre “derrota” y “revancha”: la primera es una lección histórica que contribuirá a la victoria final del proletariado en la lucha de clases. Ver Traverso, Enzo (2018). “La cultura de la derrota”. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 57-110.

vez / porque un otoño una vuelta / así con esa nieve vino / con su escándalo y sus mulas / las absoluciones y las penas" (Durand 2006: 12)²¹. No solo se trata de distintos registros léxicos. En contraste con la oralidad marcada al inicio de la oración, los últimos dos versos parecen remitir una vez más a un lenguaje literario asociado a otro momento histórico, un registro cultural perteneciente a otro tiempo y lugar, como podría ser el verso español de la década del treinta.

Un antecedente posible sería por ejemplo Miguel Hernández, el "poeta del pueblo" fallecido en las cárceles del franquismo, con una poesía también melancólica e identificada con la denuncia de las injusticias sociales de su época. No hace falta subrayar las enormes diferencias estéticas e ideológicas entre los dos autores; nos interesa más bien referirnos a un paradigma lingüístico y poético que, de manera oblicua, puede ser reconocido en el poema de Durand. El caso de Hernández viene a cuento porque en 1972 Joan Manuel Serrat musicaliza sus poemas y los incluye en un disco que tuvo una repercusión enorme en la Argentina (el tema más famoso de ese disco es "Para la libertad"). Es una vía posible, no específicamente literaria, a través de la cual el lenguaje poético de este autor pudo llegar hasta Durand. Pero también se podría hablar de un paradigma estético general dentro del cual se encuentra la poesía de Antonio Machado, León Felipe o Rafael Alberti. A modo de hipótesis, podría decirse que Durand "canibaliza" ciertos elementos de la poesía española de ese periodo, sacándolos fuera de su marco estético e ideológico original; esta sería una forma de utilizar los restos de la poesía social, una vez que la eficacia y actualidad de ese paradigma estético ha sido puesta en cuestión sucesivamente por el neobarroco y el objetivismo²². Para hacer esta operación Durand no puede recurrir a Tuñón o Gelman por su cercanía demasiado evidente, sino que deberá volverse hacia esos otros parientes más lejanos.

Precisando un poco más el planteo: si hacemos un repaso a los elementos que hemos mencionado hasta acá, no es difícil ver hasta qué punto el texto va desplegando una serie de "residuos" temáticos y formales, directa o indirectamente asociados al léxico y el imaginario de la poesía social durante la época de la guerra civil española: no solo nos referimos a la curiosa concurrencia de apellidos peninsulares sino también a las "obstinadas tertulias", los "relatos", el lugar donde "no alcanza el carbón" (con sus "secos carteles"), el "escándalo y sus mulas", las "absoluciones y las penas"... Esas correspondencias no serían tan llamativas si no hubiera también otras similitudes

²¹ El subrayado es nuestro.

²² Ver nota 1.

formales como el falso estribillo en torno a “Segovia” y su asociación implícita con la canción popular, además del interrogante con significado existencial o metafísico²³, las descripciones de ambiente melancólico²⁴, el toponímico regional, el uso de estructuras nominales y frases compuestas con sustantivos aislados, o el remate de la oración con dos palabras unidas por la conjunción “y” (usuales en Machado, Hernández, Alberti)²⁵. Luego, aunque no sean coincidencias estilísticas estrictas, pueden observarse también otras inclinaciones estéticas generales, presentes tanto en este poema como en el resto del libro: el ambiente de provincia (Machado, Hernández, Lorca), el contraste entre la ciudad y el campo²⁶, las expresiones directas cercanas al habla popular²⁷, las imágenes escatológicas²⁸, los insultos con intención iconoclasta²⁹, el léxico rural e incluso no habría que descartar una relectura lamborghiniana de ciertos significantes (“paja”, “leche”, “polvo postrero”, “polvo sin mundo”) por cuenta exclusiva de Durand. En la entrevista mencionada, el propio Durand afirmaba que su interés estaba en lo abyecto, lo impropio,

²³ “¿Y si la muerte es la muerte / qué será de los poetas / y de las cosas dormidas / que ya nadie las recuerda?” (García Lorca 1981: 31. “Canción otoñal”); “¿Por qué habéis dicho todos / que en España hay dos bandos, / si aquí no hay más que polvo?”; “¿Y cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?” (León Felipe 2008: 66, 177. “El hacha”, “Hay dos Españas”, respectivamente).

²⁴ “(...) la calle, trenes, portales, / bajo lluvias, bajo soles, / entre sillas derrumbadas / y fenecidos faroles” (Moreno Villa 1978: 136. “El hombre del momento”) “La calle en sombra. Ocultan los altos caserones / el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones”, “(...) Monotonía / de la lluvia en los cristales” (Machado 1962: 34, 26. “Recuerdo infantil”), “(...) están los hombres de resuelto pecho / sobre las más gloriosas sepulturas: / las eras de las hierbas y los panes, / el frondoso barbecho, / las trincheras oscuras” (Hernández 1992: 51. “Nuestra juventud no muere”).

²⁵ “criptas hondas, escalas sobre estrellas; / retablos de esperanzas y recuerdos. / Figurillas que pasan y sonríen/ —juguetes melancólicos de viejo— / - / imágenes amigas (...)” (Machado 1962: 38. “Del camino”), “Relinchos. Retumbos. Truenos. / Salivazos. Besos. Ruedas”. / Espuelas. Espadas locas / abren una herida inmensa” (Hernández 1977: 63. “Guerra”), “de precipicios y alas, de soledad y nieve”. (Hernández 1976: 19. “El soldado y la nieve”).

²⁶ “Todo electricidad, todo presteza / eléctrica: la flor y la sonrisa, / el orden, la belleza, / la canción y la prisa. / (...) / ¿Qué hacéis las cosas / de Dios aquí: la nube, la manzana, / el borrico, las piedras y las rosas?” (Hernández 1977: 41. “El silbo de afirmación en la aldea”). El poema “¿Dónde?” de Moreno Villa: “¿Tal vez donde los páramos y los pinares? / ¿En el picacho donde el cielo y la roca? / (...) / ¿Aquí sin escenario, sin rito? / ¡Sí! Aquí, celda desprendida de la urbe, / cabina, cada de caracol” (Diego 1974: 230).

²⁷ “todos cerraron los ojos / ¡Ni Dios te salva!” (Machado 1962: 25. “El crimen fue en Granada”), “Está el agua que trina de tan fría / en la pila y la alberca” (Hernández 1977: 42. “El silbo de afirmación en la aldea”).

²⁸ “aldea, donde al aire y libremente, / en una paz meé larga y tendida” (Hernández 1977: 42. “El silbo de afirmación en la aldea”).

²⁹ “baila, culo hecho trizas, / baila, Generalismo pandorga, / sieso manido, sieso / patibulario, tieso y patitieso!” (“El burro explosivo”) (Alberti 1988: 573, “El burro explosivo”), “¡Rascacielos! ¡qué risa! ¡Rascaleches!”, “Pedos con barbacana, ceremoniosos pedos, de su senil niñez de polvo enlevitado, / pasan a la edad plena con polvo entre los dedos” (Hernández 1992: 375, 656. “El silbo de afirmación en la aldea”, “Los hombres viejos” respectivamente). Por otro lado, el argumento del poema “Carta” de Hernández recuerda al de “Miel Danieles”. Otro caso sería el del poeta anarquista argentino, José Portogallo. Su libro más conocido, *Tumulto* (1935), agotó varias ediciones.

lo que estaba mal decir o fuera de lugar: la reutilización de ese momento fosilizado de la poesía social iría también en línea con ese interés estético³⁰.

VIII

Así aparecería evocado entonces aquello que era el lenguaje de la poesía social sin su programa estético y político. ¿Supone esto último una despolitización del comentario social, su superación u olvido definitivo? ¿Cómo podría conservarse algo que se deja atrás, sin caer en esa nostalgia también dominante en la poesía social argentina al menos desde los sesenta? Freud decía que el “duelo, es por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción (...), como la patria, la libertad, un ideal, etc” (1993: 241). Esa referencia al psicoanálisis tal vez no esté fuera de lugar ya que a fin de cuentas este discurso poético también podría ser visto como una respuesta frente a una pérdida, una forma de elaborar un duelo ante la progresiva erosión de las poéticas de izquierda en el último cuarto del siglo XX. Esta analogía podría explicar el tono melancólico en la escena inicial del poema, enunciado de manera cuasi retrospectiva y desde afuera: esa es la escena de la poesía social convirtiéndose en un recuerdo, contemplada desde la perspectiva de la pérdida. Los “carteles secos” y esa “nieve tonta” por la que “nadie da un peso” serían parte de ese espacio que de manera similar al duelo freudiano se “ha hecho pobre y vacío” (1993: 243).

Pero para Freud el conflicto fundamental del duelo se da entre la adhesión “anti-económica” al objeto perdido frente a la necesidad de dejar atrás a este último³¹. Siguiendo ese doble movimiento, más de una vez en este poema el énfasis estético –la investidura libidinal– aparecería concentrado al nivel de su dimensión sonora, visual o incluso

³⁰ Durand por supuesto menciona otras influencias para la composición de este libro que exceden los límites de este trabajo y merecen un estudio adicional: “ya llevaba diez años de lecturas y formación en poesía americana e inglesa, en poesía argentina y chilena, y bueno, todo eso se sintetizó en *Segovia*: la estilización, más el tono oral que tenía, más mi formación...” (Durand 2008).

³¹ Cuando se comprueba la desaparición del objeto amado (como decía Freud: la “patria”, la “libertad”, o cualquier otro “ideal”), surge la exhortación de retirar todas las conexiones de la libido con ese objeto: “Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que proviene del mundo exterior no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta [pieza] por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico”. Allí radica la paradoja del funcionamiento anti-económico que Freud atribuye al “trabajo del duelo”: la libido retira sus conexiones del objeto perdido pero a nivel psíquico el sujeto permanece apegado a él; esa resistencia es el efecto de una “sobreinvestidura” (*Überbesetzung*) ante el dolor producido por esa misma separación. Esa tensión aparentemente innecesaria es un aspecto compartido por los procesos psíquicos que caracterizan al duelo y la melancolía; de allí que según el texto de Freud ambos fenómenos sean a veces difíciles de distinguir entre sí. (Freud 1993: 242-243).

nocional (en el sentido más abstracto), dejando en un segundo plano su significado previo o sus referencias concretas. Esto explica la falta de sentido de ciertos vocablos (“arte”, “muerte”, “suerte”), su uso casi arbitrario dentro del texto³². Como en el juego pulsional del *fort-da*, ellos funcionan más bien como objetos lingüísticos que evocan una pérdida, una ausencia que se vuelve manifiesta mediante un mecanismo discursivo aleatorio (Freud 1992: 14-17). El ejemplo más claro de esto es el juego con el significante “Segovia”, término en torno al cual el texto despliega una expectativa constante que va y viene frente a la llegada próxima de un ente huidizo. Pero también el hecho de que estas palabras se sustituyan sin mayor explicación o que al recuerdo de “Cristina” se amenace con una respuesta totalmente lúdica (“Árboles!”) es una parte importante de ese planteo estético: en todos esos casos la expresión contingente sirve para conjurar una ausencia (un ser amado, un ideal etc.)³³.

Algo similar sucedería también con la escena laboral de la segunda parte del texto: la conciencia del trabajo, en plena crisis a principios de los noventa, surge a partir de una imagen del pasado –la manufactura artesanal– adherida a una imagen lúdica, casi infantil; esas “botellas” “panzonas y redondas” sin ningún otro significado adicional aluden a una dimensión pretérita, al juego (“como un globo”) e incluso a la fertilidad sexual³⁴. Aquello que sería entonces el gran tema de la poesía social –la explotación del trabajador en el proceso de producción– queda transformado en un objeto estético caprichoso y hasta infantil (al menos desde la perspectiva de este género). La clave está en ese gesto de estetización doblemente nostálgico y lúdico: el primer aspecto habla de un momento pretérito, la conciencia del trabajo en tanto objeto perdido; el segundo lo evoca mediante una invención verbal contingente que se las arregla para conservar un aspecto de esa

³² En un sentido similar afirma Yuszczuck: “Además, lo que atenta contra el sentido es el modo casi aleatorio en que se yuxtaponen los fragmentos. En general no hay lógica que los conecte, y si la hay, se disuelve en versos indescifrables, sintácticamente subversivos por su fuerte impronta oral (...) la sucesión más o menos coherente entre Segovia-arte-muerte-risa-suerte-comida, que se establece a través de los dos versos que son variaciones de la pregunta inicial, se quiebra cuando se dice que “un otoño una vuelta/ así con esa nieve vino/ con su escándalo y sus mulas/ las absoluciones y las penas”. ¿Quién es, en este caso, el que vino? ¿La nieve o Segovia? En todo caso, lo que eso que viene trae es una enumeración que hace delirar la cuenta: escándalo, mulas, absoluciones, penas” (Yuszczuck 2013: 99-100).

³³ Por eso es inevitable notar que, en los términos de esta construcción estética, la pulsión desempeña un rol fundamental en la actividad del duelo; ella es la fuerza azarosa y repetitiva a través de la cual el objeto lingüístico se emancipa de sus sentidos anteriores. Se trataría de una reducción del recuerdo a su dimensión pulsional; este no sobreviviría sino al nivel de la pura repetición, bajo la forma de un objeto extraño y caprichoso. Žižek, Slavoj (2015), *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*, Madrid (España), Akal: 549-558.

³⁴ En la idea de “juego” asociada a esta imagen no debe descartarse a su vez el placer narcisista y la repetición (esta última también presupuesta por el proceso de trabajo artesanal).

experiencia pasada, aunque sea bajo una apariencia totalmente ajena a sus preocupaciones previas. Desde una perspectiva contraria (la resistencia a la pérdida del objeto), es lo que también se plantea cuando se dice: “Si esta noche aparece Segovia / no habrá derrota para Gómez Ricardo / No habrá revancha para Pérez Héctor” (Durand 2006: 12). Si la figura “ditirámica” de “Segovia” retorna convocada por ese falso estribillo, es para anunciar el fin de aquellos términos con mayor carga emotiva en el vocabulario de la poesía social; así vemos a estos personajes asistir a la desaparición de ese horizonte de sentido, y tal vez sea frente a esa “incertidumbre” y “presagios” que ellos “tiritan”. A través de la tarea del duelo el comentario social se ha convertido así en un objeto deforme, sometido a una serie de ambigüedades estéticas muy elaboradas a pesar de su apariencia espontánea, que abren el camino para los gestos rupturistas y experimentales desplegados en el resto del libro³⁵.

IX

Ahora bien, ¿solo se trataría de ajustar cuentas con la poesía social y su ideología estética? Sería una mirada demasiado acotada: porque si el comentario social alude inevitablemente a un momento histórico, el duelo por la poesía social no puede dissociarse de otros acontecimientos políticos que en el contexto de principios de los años noventa impactaron en la identidad de la clase trabajadora argentina. Es justamente en relación a esa experiencia que vemos cómo aparece un uso peculiar de la imagería cristiana por parte de Durand: “Un segovia clase 1964 / recién llegado al paraíso / pide / un 17 de octubre de 1945 / como primer gozo, / fulgor. / Y en el cielo todos ven / cómo festeja / ese ángel / haciendo “V” cortas / con las alas loco / de contento” (Durand 2006: 34). Estos versos son significativos si tenemos en cuenta que figuran en un libro prácticamente exento de referencias políticas explícitas (aunque si hay bastantes alusiones biográficas: Durand, claro, nació en 1964). Si los tomáramos al pie de la letra podría postularse incluso un duelo con un doble alcance, por igual referido a la poesía social y, en otro plano menos explícito, a la identidad peronista³⁶.

³⁵ Véase sino “El gran capitán” (Durand 2006: 42): la escena donde pareciera formarse una comunidad ideal concluye con la imagen de dos montañas de excrementos dejados por los personajes del poema; también acá entonces un ideal de comunidad fantaseado –un tema clásico de la ideología romántica– queda sepultado y transformado en alucinación realista y escatológica, similar a una instalación de arte contemporáneo. No hace falta detallar hasta qué punto el tópico de la comunidad armónica atraviesa el imaginario de la poesía social a lo largo del siglo XX.

³⁶ La idea de un duelo en términos sociales o políticos en el contexto menemista puede vincularse a la caracterización hecha por Alejandro Rubio sobre su libro *Música mala* (1998) –“una elegía por la clase trabajadora” (2007)–; concepto que aparecerá retomado más tarde en un libro posterior (como puede inferirse ya de su título: *Novela elegiaca peronista en cuatro tomos*, 2004): “[...] no había tantas referencias visibles socialmente de lo que finalmente iba a quedar como resultado del

Y quizás esto no sea tan exagerado: la idea de la “felicidad del pueblo” aparece de hecho aludida en este poema, como así también la noción de “justicia social” –entendida como reparación colectiva o reducción del sufrimiento – en la mitad y al final del poema³⁷. Al igual que ya habíamos visto con otros aspectos de la poesía social, nos encontramos una vez más con elementos de la doctrina peronista aludidos con una retórica similar a la ya mencionada, de manera elíptica e intermitente. Es cierto que esas podrían ser referencias generales sin mayores connotaciones, pero cuando una idea pasa a ser parte de una identidad colectiva, tampoco puede ser excluida por mucho tiempo de la lectura³⁸. Este tipo de alusión indirecta sería por otro lado congruente con el modo en que sus personajes perciben la realidad histórica: al no haber una conciencia de clase nítida y definida, esos elementos doctrinarios sobreviven de manera laxa y fugaz. Cabe recordar además que el propio tono dramático del texto refuerza una perspectiva puntual y situada, cercana a sus personajes y sin ninguna clase de saber superior. El comentario social aparece así sostenido en su mínimo nivel denotativo, al punto tal de volverse una referencia misteriosa, casi indiscernible, cosa que puede verse en las dos estrofas finales del poema:

Así
como un zumbido de avispa hacen
y dan millones de vueltas antes de avisar que ya está todo guardado
pero no todo lo hace ella
no
hay que ayudarla un poco porque todavía
no pueden pensar, botellas como Joaquín,
por ejemplo, no pueden soplar. – Cuando puedan pensar
ya habrá venido Segovia con la suerte y la
comida.
(Durand 2006: 14)

No deja de ser significativo que el último verso del poema sea la palabra “comida”: en esta estrofa la necesidad económica y la situación debilitada de la conciencia de clase son las dos referencias centrales, transformadas nuevamente en un curioso anuncio de justicia social. La restauración de dicha conciencia está además directamente subordinada a la

menemismo. O sea, *Música mala* es una elegía por la clase trabajadora. Es una elegía donde el dolor por la pérdida está ausente; pero todos los personajes de *Música mala* son cadáveres de la clase trabajadora de veinte años antes” (Rubio 2007). Como se ve, Rubio hace un uso peculiar del término “elegía”: en sus libros predomina más bien el desengaño “políticamente situado” (Mazzoni 2012) antes que el lamento o la melancolía.

³⁷ Veamos sino nuevamente estos versos: “Si llegara a estar entre la gente y viera / si pudiera oír / si viese / se acabaría el apuro por la suerte y nadie / ni Bermúdez Antonio ni / Alonso Patricia” (Durand 2006: 14).

³⁸ Creo que una lectura similar puede hallarse en Porrúa (2003: 88) en relación a *Seudo* (2000) de Martín Gambarotta.

llegada de “Segovia”. Pero como hemos visto, ese anuncio se contradice con las connotaciones negativas marcadas al comienzo del poema, cuando esa llegada suponía el fin de la “derrota” y la “revancha”. Entre esos dos momentos oscila el texto y ahí radica su ambigüedad semántica mayor.

Esta última ambivalencia es la más complicada de resolver. Sólo cabe tal vez proponer otra analogía que acaso sirva para explicitar al máximo una línea de lectura histórica. Se podría así vincular ese significado ambivalente con “Mendes”, otro personaje que aparece en el libro³⁹: si se presta atención al contexto más inmediato de este poema, el precedente más cercano del anuncio proto-milenarista encarnado por “Segovia” no viene del mundo religioso, sino de la política, concretamente: la campaña presidencial de 1989, donde el candidato del Partido Justicialista recurrió a un discurso no exento de giros “mesiánicos” (así era al menos como se caracterizaba su retórica en esos años). Más allá de su uso fraudulento, ese fue el último momento del siglo XX en que el peronismo reivindicó su programa de justicia social, antes de la conversión ideológica alentada por sus dirigentes principales. Es conocido el impacto que supuso el abandono de esos principios dentro del movimiento peronista, evocado en el libro de Durand mediante ese “segovia clase 1964” haciendo la “V” desde el cielo. “No habrá derrota” ni “revancha” también en este sentido: la dimensión combativa del peronismo ha quedado excluida de la discusión política, se halla de pronto fuera de contexto.

La analogía sería entonces inevitable: desde este punto de vista, la figura y sobre todo el discurso de “Mendes” –al menos en el contexto cercano a 1989– tendrían la misma ambigüedad que el anuncio asociado a “Segovia”: ambos condensan los momentos opuestos de la justicia y la aniquilación; redención del pueblo y aniquilación de la identidad del pueblo; la promesa de bienestar popular y a la vez destrucción de su identidad histórica (los “relatos”, la “derrota”, la “revancha”). Esa ambivalencia podría remitirse quizás a otros momentos de la historia del peronismo pero las referencias en el libro apuntan más bien al contexto inmediato: la expectativa, su significado ambivalente y respectiva defraudación, esas cuestiones que aparecen elaboradas en “Segovia” tanto al nivel formal como temático, no serían así ajenas al derrotero seguido por la promesa menemista, en el tiempo que va desde la campaña electoral hasta su llegada al poder. El conflicto del duelo vendría dado por esa tensión entre esos dos significados ambivalentes que alternativamente tratan de conservar y de dejar atrás esa identidad histórica; el hecho de que “Segovia” represente ambas perspectivas pone de relieve el carácter irresoluto de esa tensión dentro del texto: un estribillo deforme para una identidad social en crisis.

³⁹ “-Segovia! / Nadie te va a dar / bola / si vos le das / la mano a Mendes” (Durand 2006: 34).

Aunque por supuesto este poema puede ser comprendido y disfrutado sin esas conexiones que no dejan de ser sumamente indirectas; la cuestión reviste en el mejor de los casos un interés meramente interpretativo que sólo puede ser zanjada con argumentos ajenos al poema. Pero si leemos este texto como un comentario social y concedemos a este último aspecto un rol central en su composición (como creemos que lo tiene) estos interrogantes son inevitables, en parte porque el libro tampoco excluye esas referencias políticas. En este sentido, el duelo por la poesía social sería también un duelo por la identidad de la clase trabajadora, cuya forma histórica en la Argentina es indisociable de las transformaciones del peronismo durante la década del noventa.

X

El duelo por la poesía social en el texto inaugural del “ciclo segoviano” es el resultado de una estrategia compositiva. La combinación de materiales literarios y culturales heterogéneos (la oralidad del presente, residuos líricos de la tradición española, imágenes lúdicas, etc.) producen distintos niveles de ambigüedad que permiten recuperar el comentario social desde una perspectiva extrañada, a priori difícil de asociar a los temas más típicos y convencionales del género. Tanto la captación del presente y la identidad de clase se hallan atravesadas por un tono melancólico que reduce al mínimo sus connotaciones tradicionales sin por eso abandonarlas del todo: tanto la cuestión de las condiciones de existencia de una comunidad histórica concreta como la crisis de esa identidad social a principios de los años noventa son los asuntos que atraviesan todo el texto. Dentro de *Segovia*, podría decirse que ese “duelo” es el paso previo, una última despedida a la poesía social, antes de las impugnaciones más drásticas que irán surgiendo a lo largo del libro. Pese a su aparente oposición, ambas estrategias reflejan la versatilidad de Durand para lidiar con la crisis de dicho género en la última década del siglo XX.

Bibliografía

Alberti, Rafael (1988), *Obras Completas* v. 1, Madrid, Aguilar.

Altamirano, Carlos (1971), *Poesía social del Siglo XX - España e Hispanoamericana*, CEAL, Buenos Aires, 1971.

Beristáin, Helena (2005). *Diccionario de Retórica y Poética*, México D.F, Editorial Porrúa.

Casas, Fabián (1990). *Tuca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Casas, Fabián (2010 [2007]). *Ensayos Bonsai*, Buenos Aires, Emecé.

- Caudet, Francisco (eds.) (1978). *Romancero de La Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Diego, Gerardo (eds.) (1974). *Poesía Española Contemporánea: (1901-1934): Nueva Edición Completa*. Madrid: Taurus.
- Durand, Daniel (2006). *El Estado y él se amaron*, Buenos Aires, Mansalva.
- Durand, Daniel (2008). "Cielos, personas, flash" (entrevista con Damián Ríos y Mariano Blatt). *Revista Otra Parte* 14.
- Felipe, León (2008). *Nueva Antología Rota*, Madrid, Ediciones Akal.
- Fernández Folgeiras, Erea (2017). "que amor de pueblo se trae su compostura. Sobre El estado y él se amaron de Daniel Durand". *L/E/N/G/U/A/J/E* 1: 59-72.
- Freud, Sigmund (1992). *Obras Completas*. Tomo XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Freud, Sigmund (1993). *Obras Completas*. Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual.". *Punto de vista* 60: 13-18.
- Hernández, Miguel (1976). *El Hombre Acecha. Otros Poemas: Cancionero y Romancero de Ausencias. Últimos Poemas*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Hernández, Miguel (1977), *Poemas sociales, de guerra y de muerte*, Madrid (España), Alianza Editorial.
- Jakobson, Roman (1981). *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- Lorca, Federico García. *Libro de Poemas* (1982 [1921]), Madrid (España), Bibliotheca Editorial Ariel.
- Selci, Damián (2007). "Meteorología sináptica: Daniel Durand y sus procesos de formalización". *Revista Planta*: 1.
- Machado, Antonio (1962), *Poesías Completas*, Colección Austral (Madrid), Espasa-Calpe.
- Mazzoni, Ana (2012). "Prólogo a Poesía reunida". *La enfermedad mental*. Buenos Aires, Gog y Magog.
- Mazzoni, Ana, Kesselman, Violeta, Selci, Damián (eds.) (2012). *La tendencia materialista*, Buenos Aires, Paradiso.
- Moscardi, Matías (2016). *La Máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Mar del Plata-Barcelona, Puente Aéreo Ediciones.
- Porrúa, Ana (2003). "Lo nuevo en Argentina: poesía de los noventa". *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 24: 85-96.
- Prieto, Martín (2007), "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", *Cahiers de LI.RI.CO* 3: 23-44.

- Rubio, Alejandro (2007). "Hacia la justicia" [entrevista]. *Revista Planta*, N° 2.
- Rubio, Alejandro (2012). "Juan Gelman reunido" [reseña]. *Los Inrockuptibles*.
- Sloane, Thomas (2007) (ed.). *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford, *Oxford University Press*.
- Traverso, Enzo (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Wilpert, Gero v., (2001). *Sachwörterbuch der Literatur. Band 231*, Stuttgart, Kröner.
- Yuszczuk, Marina (2011). "El poema como laboratorio: mezcla de oralidad y registro poético. La puesta al día de la tradición en Segovia". *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis de doctorado). La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Yuszczuk, Marina (2013). "Algunos apuntes sobre las disputas por la legitimidad literaria y las figuraciones del resto en la poesía de los noventa en Argentina". *Badebec* 4 V. 2: 83-115.
- Zizek, Slavoj (2015), *Menos que nada. Hegel y la sombra del materialismo dialéctico*, Madrid (España), Akal.