

### **“Las altas planicies de la sencillez”: sobre *El pan nuestro* de José Pedroni**

Santiago Venturini  
IHUCSO-Litoral, CONICET – Universidad Nacional del Litoral  
Argentina  
venturini.santiago@gmail.com

#### **Resumen:**

Publicado originalmente en la colección “Poetas de América y España” de la editorial Losada en 1941, *El pan nuestro* de José Pedroni gira en torno al universo de la fábrica de maquinaria agrícola “Nicolás Schneider (Hijo)”. A lo largo del libro, la fábrica se construye a través de la sinécdoque, de sus partes: tanto sus objetos como sus actores-personajes. Luego de revisar el lugar de Pedroni en la poesía argentina en el momento de aparición de *El pan nuestro*, este artículo recupera de la correspondencia del poeta definiciones y dictámenes que establecen una serie de valores poéticos que se condensan en uno: la sencillez. Posteriormente, el trabajo analiza la configuración de una lengua poética frente a la materialidad de las cosas que coloca como referentes, así como también el trabajo de recreación de las voces de los actores-personajes, a través de ciertos procedimientos y del trabajo con la versificación.

**Palabras clave:** poesía argentina - José Pedroni - *El pan nuestro* – sencillez - lenguaje objetivo.

### **“The high plains of simplicity”: about José Pedroni’s *El pan nuestro***

#### **Abstract:**

First published in 1941, José Pedroni’s *El pan nuestro* revolves around the universe of the agricultural machinery factory “Nicolás Schneider (Hijo)”. Throughout the book, the factory is presented through the synecdoche, through its parts: both its objects and its actors-characters. After reviewing the place of Pedroni in Argentine poetry at the time *El pan Nuestro* appeared, this article recovers from the poet’s correspondence definitions and opinions that establish a set of poetic values, condensed into one: simplicity. Subsequently, this paper analyzes the configuration of a poetic language in the face of the materiality of the things that it places as references, as well as the work of recreating the voices of the actors-characters, through certain procedures and the work with versification.

**Keywords:** argentine poetry - José Pedroni - *El pan nuestro* – simplicity - objective language

Fecha de recepción: 5/ 11/ 2021

Fecha de aceptación: 19/ 11/ 2021



## Introducción

Al igual que en muchas de sus entregas, la portada del número 1643 (julio de 1967) de la revista *Vosotras* muestra la cara de una mujer hermosa como signo inequívoco de que se trata de una publicación dirigida al público femenino. En esa tapa se lee: “Grafología: las firmas. Firmas de nuestros abuelos ilustres y nuestros escritores. Significado del cambio de firma”. En las primeras páginas aparece una entrevista de Inés Malinow a José Pedroni, quien acaba de recibir el “Gran Premio de Honor” de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE). Es una entrevista breve, pero Pedroni aprovecha las preguntas demasiado generales (“Encuentra usted que su obra tiene un común denominador?”, “¿Escribir es un rapto de inspiración?”, “¿Cuál es, pues, el sitio del poeta?”) para lanzar declaraciones, consignas, una detrás de otra, en relación con la poesía en general y con su obra en particular: “toda mi poesía está destinada al hombre” (1967: 3); “el poeta tiene una función muy importante que desempeñar: sostener el corazón del hombre” (3); “el poeta es un producto de su región, como el pasto que crece en cada zona” (3). Estas declaraciones construyen una imagen de la poesía pedroniana que el poeta mismo elaboró de forma bastante ostensible a lo largo de años, y que aparece condensada en el título de la entrevista: “la poesía debe ser comunicación” (2).

A la pregunta sobre la importancia de la inspiración, Pedroni responde: “soy contador de una fábrica de maquinaria agrícola y allí, impresionado por ese trabajo que tengo cerca, he escrito la mayoría de mis libros” (3). Uno de esos libros, *El pan nuestro*, tiene un lugar particular en el corpus pedroniano: se construye íntegramente a partir de la “impresión” producida por el universo de la fábrica de maquinaria agrícola “Nicolás Schneider (Hijo)”; hace de ese ámbito el tema y la escenografía de los poemas. Publicado originalmente en la colección “Poetas de América y España” de la editorial Losada en 1941, *El pan nuestro* registrará modificaciones notorias en su incorporación a la *Obra Poética* “definitiva” que Pedroni preparó antes de su muerte, y que fue publicada póstumamente en 1969 por la editorial Biblioteca.

Este artículo busca reflexionar sobre *El pan nuestro*, a partir de dos ejes complementarios.<sup>1</sup> Por un lado, las definiciones de ese libro que aparecen en la correspondencia del poeta –como la carta enviada a Samuel Glusberg en septiembre de 1942– así como las primeras lecturas del libro que aparecen en cartas de Carlos Mastronardi, Samuel Glusberg o José Portogalo. Resulta interesante indagar en estos materiales la configuración de *El pan nuestro* en relación con ciertos valores poéticos establecidos tanto por Pedroni como por sus interlocutores. Por otro lado, se analizará la configuración de la lengua poética

---

<sup>1</sup> Este trabajo constituye el avance de una investigación realizada en el marco de un proyecto editorial: una nueva edición de *El pan nuestro* de José Pedroni en la colección “El país del Sauce”, dirigida por Sergio Delgado y coeditada por EDUNER, editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos, y Ediciones UNL, editorial de la Universidad Nacional del Litoral. Al igual que todos los títulos de la colección, la edición incluirá, además de un estudio preliminar, un anexo con diversos materiales. En el caso de *El pan nuestro* se incorporará una selección de cartas en torno al libro y las primeras reseñas publicadas en la prensa.



de *El pan nuestro*, a partir de esos valores poéticos rastreados en la correspondencia y de una serie de procedimientos que dan forma a esa lengua.

### **Los valores de un poeta**

Cuando publica *El pan nuestro*, Pedroni era un poeta reconocido, con seis libros en su haber. El primero, *La divina sed*, del que abjura pronto y que décadas después excluirá de su *Obra poética*, había aparecido en 1920. El signo de este reconocimiento puede leerse, en un principio, en las editoriales que publican sus títulos: mientras *El pan nuestro* aparece en la colección “Poetas de América y España”, dirigida por Amado Alonso y Guillermo de Torre en la joven pero ya reconocida editorial Losada, dos de sus libros anteriores -*Gracia Plena* y *Poemas y palabras*- habían sido publicados por Babel (Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias), la editorial iniciada en los años 20 por Samuel Glusberg, “uno de los proyectos más ambiciosos de la década”, dedicado tanto a la publicación de nuevas figuras como de autores consagrados (Delgado y Espósito 2014: 81).

No obstante, el reconocimiento de Pedroni como poeta se dio tempranamente, poco después de la aparición de su primer libro, gracias a la obtención de premios como el Segundo Premio Nacional de Letras por *La gota de agua*, en 1924 -cuya trascendencia, como la de los premios literarios, puede ser relativa- pero también, y sobre todo, a la legitimación de sus pares, en particular de poetas con una mayor trayectoria. En el caso de Pedroni, esa figura legitimadora fue, como es sabido, Leopoldo Lugones. En junio de 1926, Lugones publica en *La Nación* “El hermano luminoso”, una lectura de *Gracia plena* que excede ese libro para funcionar como un elogio desmesurado a Pedroni y, sobre todo, como una reivindicación de la poesía escrita por fuera de la vanguardia: “hay también una moral en la religión de la belleza. La estética contiene en su nombre a la ética”, afirma Lugones (Pedroni 1999: 616). Si los proyectos autorales de Lugones y Pedroni se diferencian, hay un punto de contacto, una coincidencia: como escribe Pablo Gianera “la rigidez formal pedroniana autoriza la exaltación de Lugones” (2000: 26). Si esa intervención es fundamental se debe a que fija, tempranamente, una definición de la poética de Pedroni que se proyectará en el futuro, establece las coordenadas desde las que leer sus primeros libros pero también la obra por venir. En el artículo de Lugones aparece, por un lado, la confirmación definitiva de Pedroni como un nombre, el nombre central de la poesía argentina: Lugones habla de “la estirpe de este alto poeta”, de “la significación nacional de su obra” (1999: 616) e incluso lo define como el “primer poeta argentino” (617) o “un gran poeta de la patria” (625)<sup>2</sup>. Por el otro, la obra de Pedroni constituye

---

<sup>2</sup> En una entrevista de 1979, Elena Chautemps, viuda del poeta, señala otro efecto del elogio lugoniano: “El juicio crítico de Lugones, que publicó en *La Nación*, no porque estuviera del todo de acuerdo con lo que decía, le impresionó tanto que lo inhibió casi por diez años para escribir. Ese es el tiempo que pasó entre *Gracia Plena* y la siguiente obra. La exaltación que le hizo Lugones fue tal, que Pedroni pensó que ya no iba a poder escribir nada más después de eso” (Pedroni 1996: 152).



para Lugones el caso perfecto para ensayar una defensa de la poesía, ligada a ciertos valores formales pero también morales: la importancia de la construcción del verso, la trascendencia de la versificación y de la rima -“la falta de rima convierte en prosa al lenguaje” (1999: 614)- pero también la elección de determinados temas que expresan una moral de la forma. En el caso de Pedroni, el uso de formas fijas - aunque también de un verso libre que no desdeña la sonoridad- para el tratamiento de temas como el trabajo, la familia, la “belleza natural” y la vida sencilla, exhibe la noción de poesía que Lugones custodia:

todo poeta que en un país como el nuestro ennoblezca por el canto el sano amor, la dicha familiar, la gloria del esfuerzo, la santidad de la vida amada por buena y por hermosa, la fraternidad de las cosas sencillas y primordiales (...) un poeta, digo, que eso sepa cantar, merece bien de la patria” (1999: 617).

Estos valores formales y morales, condensados en una fórmula de Lugones: “el mucho espíritu en la poca materia” (618), definirán el presente y el futuro de la poesía pedroniana.

La primera y la segunda edición de *El pan nuestro*, publicadas por Losada, difieren de la versión definitiva que Pedroni estableció para la *Obra* poética que aparecerá en la editorial de la Biblioteca Popular C. C. Vigil en 1969. Esta edición, en dos volúmenes, incluye en la página de legales una “Advertencia” firmada por el poeta:

Téngase a esta selección, con las correcciones y variantes que en ella aparecen, como definitiva de la obra del autor hasta el presente. Las producciones que faltan no volverán a publicarse. Se ha respetado el orden de aparición de los trabajos, y sólo por exigencias de tema algunos de ellos han sido ubicados en el título correspondiente. (1969 s/p)

Efectivamente, la principal diferencia entre las primeras ediciones de *El pan nuestro* y la edición de la *Obra poética* consiste en la migración de poemas (ya la edición de Losada incluía tres poemas de un libro anterior, *Poemas y palabras*, tal como lo indica una “Advertencia”). Esta operación caracteriza a toda la *Obra poética*. Como lo señalan Sergio Delgado y Elisabeth Strada, editores de la *Obra poética* publicada por Ediciones UNL en 1999, al revisar la copia del original mecanografiado que el poeta entregó a la Editorial Biblioteca, es posible constatar que:

en este balance que realiza de su obra en realidad Pedroni descarta, del conjunto, muy pocos poemas [...] las demás variantes que se presentan son migraciones de poemas de un libro a otro. Algunas de estas variantes las había realizado Pedroni a medida que iba componiendo los distintos libros (Pedroni, 1999: 597).

En el caso de *El pan nuestro*, la migración tiene como consecuencia la reformulación de las secciones en las que se agrupan los poemas. Así, mientras la primera edición consta de ocho secciones -



“Colonización”, “Algunos nombres”, “Fábrica”, “Amor y vino”, “Serenio”, “Oficina”, “Escudo de Armas” y “Cartel”-, la edición definitiva consta de solo tres: “Fábrica”, “Serenio” y “Oficina”. Este trabajo de reestructuración tiene sus efectos. Por un lado, desaparecen los poemas que ponían el énfasis en otros temas, como la colonización y la vida de los primeros colonos (secciones “Colonización” y “Algunos nombres”), textos que formarán parte de un libro posterior dedicado al tema: *Monsieur Jaquín* (1956), al que Pedroni define como “la epopeya de la colonización agrícola” (1967: 2). Algo similar sucede con “Escudo de armas”, cuyos poemas -con la excepción de “Máquina de coser”- formarán parte de *El nivel y su lágrima* (1963), libro que incluye poemas sobre objetos domésticos y herramientas de trabajo. De este modo, *El pan nuestro* gana en unidad y cohesión: los poemas se ordenan en tres apartados centrales que giran en torno al universo de la “fábrica de maquinas agrícolas Nicolás Schneider (Hijo)” donde, como ya se indicó, Pedroni trabajó como contador durante décadas. Si las primeras ediciones de *El pan nuestro* funcionaban como un compendio de los temas que atraviesan el corpus pedroniano (la inmigración y los primeros inmigrantes, el paisaje del campo, el mundo del trabajo agrícola e industrial, las vidas de los más humildes), la edición definitiva coloca, como veremos más adelante, a la fábrica en el centro y despliega poemas sobre este espacio, sobre los elementos inmateriales que lo componen y sobre sus actores-personajes.

En la correspondencia del poeta, en especial la correspondencia inédita que integra actualmente el Archivo General de la Provincia de Santa Fe, existen algunas cartas importantes en relación con *El pan nuestro*. Me interesa detenerme en el pasaje de una de esas cartas para abrir la reflexión sobre la configuración de la lengua poética en este libro. En una carta fechada el 2 de septiembre de 1942 a Samuel Glusberg, Pedroni escribe:

Siempre he creído que el poeta verdadero no puede, ni debe, vivir abstraído a lo popular. Coincido esencialmente con usted. Y deploro que hoy día haya poetas que sigan escribiendo sonetos para una calle desconocida; que vivan al margen de la realidad. Es como para matarlos. A pesar de algunas lagunas, creo que soy uno de los que está más cerca del corazón de la gente. El eco me viene de ella misma, y no admite dudas. Siéntome cada día más vinculado a la realidad social. Le pertenezco.

Este pasaje expone el modo en que Pedroni se percibe a sí mismo, el lugar que se asigna en el mapa de la poesía argentina. A esa suerte de devoción por “lo popular” se une la certeza de ocupar un lugar privilegiado: “soy uno de los que está más cerca del corazón de la gente”. Asumir este lugar implica rechazar otros, alejarse e incluso denostar –“es como para matarlos”- la poesía que no se rige por los mismos valores. Dos décadas después, en la carta que le envía a un joven poeta, Pedroni coloca en las antípodas de su poesía a uno de los nombres de la modernidad francesa: Stéphane Mallarmé. Contra una “poesía útil”, Mallarmé “abogaba por una poesía egoísta y desdeñosa, hija de la soledad, la sombra y el



misterio” (1996: 73). “Lo popular”, “el corazón de la gente”, “la realidad social”, son términos a través de los cuales Pedroni piensa el valor de su proyecto autoral -términos que venían de antes y que se mantendrán en el futuro, como es posible comprobar en los pasajes de la entrevista citada en el inicio de este trabajo-. Esta toma de posición marcará la centralidad de su obra, sobre todo durante la década del 50, en los programas literarios postulados por escritores e intelectuales del Partido comunista argentino, que exaltan los mismos tópicos: “expresión popular, fidelidad al hombre, enlace entre el poeta y el pueblo, atención a sus ‘dramas’” (Alle, 2019: 54). Resulta interesante revisar la expresión de este posicionamiento ideológico en la forma poética, su continuidad con ciertos rasgos formales de la poesía.

Líneas más adelante, en la misma carta a Glusberg, Pedroni afirma que *El pan nuestro* “es un libro escrito para el pueblo, con toda la sangre, con toda la amargura de que me siento traspasado. Por eso es elemental, simplísimo, llano, sin retórica, descarnado y dramático”. La enumeración final es, al mismo tiempo, profusa y elocuente. Lo “simplísimo”, lo “llano” y lo “elemental” aparecen como los valores poéticos privilegiados. Estos valores no se limitan a la percepción de Pedroni, sino que aparecen también en las palabras de sus interlocutores, en las primeras lecturas de *El pan nuestro*. En una carta fechada en marzo de 1942, Carlos Mastronardi escribe:

Pero también acierta usted en lo que se refiere al tono poético. Es indudable que todo poema reclama un mínimo de exaltación, pero también es cierto que son los énfasis, los “modos” de exaltación, los elementos que más pronto caducan y se renuevan. La tónica de *El pan nuestro*, nunca excesiva, nunca desmandada, conserva siempre un admirable nivel de llaneza y naturalidad que le asegura mucho tiempo, mucho porvenir a su libro. Usted sabe lo que muchos no saben: que la verdadera originalidad está a mil leguas de las actitudes extremas y de los esfuerzos de voz.

Se trata, entonces, de una cuestión de tono: un tono nunca excesivo, nunca desmandado, llano y natural. Como es posible observar, Mastronardi -un poeta que, al igual que Pedroni, escribió por fuera de la vanguardia- recurre a casi los mismos términos para definir la lengua poética de *El pan nuestro*. Ahora bien, la conquista de este tono exige un arduo trabajo. Es el mismo Pedroni quien, dos décadas después, en noviembre de 1962, escribe una carta, ya mencionada, a un poeta joven que le había enviado algunos poemas. Es la carta de un maestro. Pedroni le recuerda al joven que es necesario trabajar “para una poesía sencilla y clara, pero trascendente, que complace y conmueve al hombre común, conquistando en él la simpatía y la esperanza” (1996: 74). Y agrega:

para lograrlo tenemos que hacernos entender, dejando de lado las fórmulas aristocratizantes y conquistando las altas planicies de la sencillez..., lo cual no es fácil, ciertamente. (Sólo yo sé cuánto me cuesta ser sencillo, cuánto padezco para llegar a la simple claridad) (74).



Mientras que al final del pasaje aparece casi una confesión que insiste sobre lo mismo que años más tarde el poeta repetirá en la entrevista de *Vosotras* -aunque en un tono asertivo y no confesional: “lo claro y lo sencillo no es tan fácil” (1967: 3)-, en la expresión “las altas planicies de la sencillez” se condensa el trabajo que exige la conquista del estilo propio.

### **Elemental, simplísimo, llano**

Me interesa leer *El pan nuestro* a la luz de esos valores que Pedroni y sus contemporáneos le asignan a la poesía, valores que caracterizan no sólo a un libro sino a toda una obra y que se condensan en uno: la sencillez. Como ya fue señalado, la unidad de *El pan nuestro* se define en el paso de una edición a otra, de la primera edición de Losada a la incluida en la *Obra poética* de 1969. El desplazamiento de poemas que lleva a cabo Pedroni expone con claridad el núcleo del libro: el universo de una fábrica, “el barco de la fábrica” (1969: 259), el espacio por antonomasia del trabajo, un espacio sin humanidad -“las fábricas no tienen corazón” (267), incluso amenazante: “Parada de repente,/la fábrica da miedo” (282).

Los poemas tienen un impulso material, van hacia las cosas, ponen a los objetos que forman parte de la fábrica como pretextos, como puntos de partida, tal como lo exponen muchos de los títulos: “Carros”, “Un arado”, “Sirena”, “Sierra de carro”, “Muela esmeril” o “Versos a la máquina de escribir”. En una serie de notas sobre autores y libros que permiten rastrear la genealogía del lenguaje objetivo en la poesía argentina, Daniel García Helder se detiene en el “sencilismo provinciano” de Pedroni y analiza brevemente *El pan nuestro*. Si bien Helder registra la presencia de “temas y asuntos concretos”, señala que los poemas de *El pan nuestro* son “idealistas”, ya que “enaltecen candorosamente sus temas y objetos referidos, los títulos son de un tono diferente, mucho más directo” (2021). La conclusión de Helder es que “el estilo de Pedroni no se termina de adecuar a ese programa implícito en los títulos” (2021). Es cierto: a pesar de poner en primer plano las cosas, en *El pan nuestro* Pedroni no ensaya una poesía material, no intenta dar cuenta de esa materialidad en la configuración de la lengua del poema ni pretende redefinir a partir del peso de esos objetos las coordenadas de lo poético. Pedroni no es un objetivista, no es lo que Edgardo Dobry llama, para diferenciarlo del poeta clásico y del poeta romántico, un “poeta camarógrafo” (Dobry acuña esa denominación a partir, justamente, de un poema de García Helder) que “no busca hallazgos literarios, no le interesa la elevación o la profundidad como efecto de una lengua poética a priori ni como acotación de un campo de lirismo concentrado” (272). De hecho, los poemas de *El pan nuestro* podrían definirse justo por esos términos: elevación, profundidad, efecto, lirismo concentrado. En *El pan nuestro*, Pedroni continuará con su programa de escritura, que se había definido en sus primeros libros como *Gracia plena*. La respuesta frente al espacio de la fábrica no es desajustar o corroer la lengua del poema para poder expresar ese espacio y sus objetos; en cambio, Pedroni sostiene y en ciertos momentos exagera el efecto de una lengua poética, de la lengua que



construyó y ya domina. Esa lengua está marcada por los rasgos que Mastronardi dispersa en las primeras páginas de su prólogo a la *Obra poética* de 1969: “vocación celebratoria” (7) pero también “grave acento bíblico” (7); “pureza”, “transparencia”, “ternura” (7) “sentimiento aprobatorio del mundo y de la vida” (8), “lenguaje intemporal” (8), “aguda sensibilidad social” (9).

Una de las operaciones recurrentes en *El pan nuestro* es dotar de vida a lo inanimado, hacer de la materia muda de las cosas algo vivo; en este pasaje -que implica, como decisión artística, validar cierta definición y cierto alcance de “lo poético”- se juega gran parte del efecto de los poemas. Es por esto que un procedimiento central en el libro, especialmente en la sección “Fábrica”, donde se trata sobre todo de las cosas, es la prosopopeya:

He aquí un timón de arado.  
Tiene la giba de un camello,  
la línea del esclavo.  
A la vista del fuego  
pide perdón, arrodillado.  
El herrero lo mira fieramente.  
¡Es el amo!

(...)

La sangre salta por el aire  
a cada martillazo  
y cae en estrellitas  
sobre los que miramos  
-un poeta y cien niños  
con los ojos cerrados-;  
cae sobre nosotros  
y no somos manchados.

(Pedroni 1969: 246)

Hay poemas que se configuran íntegramente a partir de ese procedimiento, como “Un arado”, “Agua” o “Sangre”, que acaba de citarse. Además de crear un efecto de desautomatización en la percepción de un espacio impersonal como la fábrica (y de todos los elementos que intervienen en el proceso de fabricación de la maquinaria agrícola), la reiteración de la prosopopeya humaniza a los referentes, los reinventa desde la sensibilidad poética y favorece la identificación de los lectores. Así, este procedimiento contribuye a dar forma a esa “ternura” -reverso, sin dudas, del dramatismo- que señalaba Mastronardi en su introducción.

En *El pan nuestro* aparecen, además, los actores-personajes que trabajan en la fábrica o están ligados a ella: “los torvos herreros” (Pedroni 1969: 242) o el “herrero simple” (268), los obreros, el





lancero, “Papá Tuñín, el capataz activo” (265), “Mamá Angustia” (271), Ana María, la secretaria (295). Pedroni nombra a estos personajes desde el uso de la tercera persona:

Los herreros me miran hoscamente.  
Yo no soy uno de ellos.  
Toda la cara, bajo sus miradas,  
se me llena de dedos.

(Pedroni 1969: 242)

En la segunda mitad del libro, como una complejización progresiva y, al mismo tiempo, como una dispersión de la perspectiva sobre la fábrica, aparecen otros poemas en los que Pedroni “da voz” a estos personajes-actores, a través de una dramatización que constituye un procedimiento más que relevante en su obra, porque coloca a su poesía en esa dimensión antropológica sobre la que tanto insistió el poeta y constituye además uno de los modos de expresión de esa vocación social de su poesía (procedimiento que aparece en varios momentos de la *Obra poética*, como en el libro anterior a *El pan nuestro: Diez mujeres*). En *El pan nuestro* se leen las voces del sereno (“Serenos”, como se titula una de las secciones del libro; “Serenos y máquina”, “Serenos y Dios”); de su mujer (“Canción de cuna de la mujer del sereno”); de la mujer del herrero (“Ruego de la mujer del herrero a San Eloy”), de una joven enamorada de un herrero (“Grito”) o de la lavandera (“Canción de la lavandera”). Escritos en primera persona, estos poemas funcionan como breves monólogos dramáticos, en la medida en que instalan un “correlato objetivo” - en este caso los actores-personajes de la fábrica- y ese correlato “que actúa como sujeto lírico fertiliza las posibilidades connotativas del texto, objetiviza el mensaje y, al tiempo, universaliza los sentimientos individuales” (Pérez Parejo 2007). Estos monólogos, que nunca exceden el molde de la forma pedroniana, exacerban la dimensión dramática del libro de la que habla el poeta en su carta a Glusberg; en ciertos casos, además, estos textos se complementan a través del contrapunto, para presentar una visión más compleja del mundo ligado a la matriz de la fábrica, y darle más cohesión al libro. Es lo que sucede, por ejemplo, con los poemas en torno al sereno. “Canción de cuna de la mujer del sereno” es, como lo señala el título, la canción de cuna que la mujer del sereno le canta a su hijo durante la noche:

Duérmete, mi niño;  
duérmete mi amor.  
En la cama grande  
duramos los dos.

(...)

Mitad de la cama  
no tiene calor.



En la cama fría,  
qué pequeña soy.

(Pedroni 1969: 285)

Pocas páginas más adelante, el sereno le habla a Dios y le pide por su hija (“Sereno y Dios”):

Pero tengo una niña, y esa niña es hermosa.  
Señor, si ha de casarse, que no sea un sereno  
quien me la lleve un día. Sea un obrero bueno  
-labrador sudoroso o albañil rubicundo-;  
un obrero, el más pobre de los que tiene el mundo;  
pero uno que de noche duerma bajo su techo,  
con mi niña a su lado, con ella contra el pecho.

(Pedroni 1969: 291)

Estos poemas, *El pan nuestro* y, más allá, la obra de Pedroni, son susceptibles de ser leídos desde esa afirmación ya citada de Lugones en relación con *Gracia Plena*, afirmación que expresa una suerte de mandato o imperativo para la poesía y el arte en general: “hay también una moral en la religión de la belleza. La estética contiene en su nombre a la ética” (Pedroni 1999: 616). En efecto, la voz de Pedroni es una voz moralizante: canta el valor del trabajo y del sacrificio, de la humildad y la pobreza, e incluso del exceso, que aparece como la recompensa necesaria a los padecimientos del trabajo, tal como se lee en “Taberna”:

¡Dejadlos que beban  
el vino negro!  
Hoy es día de paga,  
y el vino es bueno.

Un mes seguido  
machando hierro.  
En la garganta  
tienen el fuego.

(Pedroni 1969: 269)

Como lo señala Terry Eagleton, el término moral en relación con la poesía “siempre supone un problema” (2007: 38). Es posible pensar la pertinencia de ese término de manera amplia: “los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos” (2007: 39). Sin dudas, la poesía de



Pedroni trata con estos valores y significados (el trabajo, el matrimonio, la familia, el hogar, la maternidad y la paternidad, entre otros), tratamiento que se relaciona con el deber más importante que Pedroni le asigna al poeta: “sostener el corazón del hombre” (1967: 3). Aunque la moral pedroniana se vuelve en momentos explícita, y aparece ligada a un código que determina el alcance, en términos de corrección o no, de diversos comportamientos y conductas humanas, como se lee en “Paga” (poema que sigue a “Taberna”, con el que establece un contrapunto directo):

Mamá Angustia, en la puerta,  
llora y da de mamar;  
llora porque su hombre en la taberna  
se está bebiendo el jornal.

No llores, mamá Angustia, que tu niño  
bebe tu mal.  
Míralo, en la luna de tu pecho,  
dispuesto a lloriquear.

Yo iré, si tú lo quieres,  
a buscar a tu Juan,  
que ha perdido el camino de tus ojos  
y no lo puede hallar.  
(...)

(Pedroni 1969: 271)

Es cierto que la voz poética expresa su empatía por la figura de esta madre afligida, aunque también toma distancia. En este sentido, es interesante el modo en que se cierra el poema, con dos versos que dictaminan un orden de lo real: “Tu hombre es un herrero./Lo debes recordar” (1969: 271). En este cierre abrupto, abrupto por el cambio de tono con respecto al resto del poema, resuena esa afirmación de Zola en *El naturalismo*: “Todo lo que puede decirse es que hay un determinismo absoluto para todos los fenómenos humanos” (2002: 57).

La voz poética de *El pan nuestro* es también una voz que esquematiza, porque es una voz que necesita de los extremos y del contraste. Aunque esta cuestión merece un análisis pormenorizado, es posible mencionar, como ejemplo, el modo en que, a lo largo del libro, se tensan lo masculino y lo femenino, el hombre y la mujer, dos fuerzas opuestas y complementarias, una en las antípodas de la otra. En ocasiones esta tensión se enuncia de forma tal vez demasiado obvia, como en “Agua”: “el hierro candente/se hunde en ella masculinamente”; en el poema “Versos a la máquina de escribir” se lee: “tu nombre de mujer,/grato a mi corazón de hombre” (1969: 302). La tensión reaparece de forma constante, como en el poema “Grito”, que se abre con esta estrofa:



Madre, aunque te haga llorar,  
amo al herrero fogoso,  
con todo mi cuerpo blanco,  
por todo su cuerpo rojo

(...)

Cuando me abrazó, en los suyos,  
puse a calentar mis ojos.  
Sentí el hierro en mi cintura;  
hierro y humo en mi contorno.

(Pedroni 1969: 277)

El impulso tan candoroso de muchos poemas de Pedroni lleva al lector a pensar en cierta ingenuidad. En su reseña de la *Obra poética* publicada en 1999, Pablo Gianera escribe sobre esta cuestión:

Podrá ser ingenua en todo caso también su percepción (el vínculo que establece con el referente) pero no su puesta en forma. Para decirlo de otra manera: el sencillismo, esta claro, no es un “más allá” de la poesía; se funda siempre en el artificio, es un procedimiento trabajado y hasta tortuoso (...) Resulta difícil, y hasta inútil, negar la maestría métrica y prosódica de Pedroni: tan difícil como no advertir la progresiva cristalización de su poesía (Gianera 2000: 26)

La ingenuidad aparece, entonces, como el señuelo de la forma. Así, esa tensión antes señalada entre lo masculino y lo femenino se expresa también en otras imágenes sintéticas y saturadas de sentido, como la que construyen los dos versos finales de la “Canción de la lavandera”, donde la lavandera lava su ropa y la de su marido, empleado de la fábrica: “su pañuelo de trabajo/con el mío de llorar” (1969: 273). Sin dudas, la elaboración de imágenes como esta última, tan concisas como poderosas -al decir de Lugones: el mucho espíritu en la poca materia-, son una marca de Pedroni, lo que podría llamarse “la síntesis Pedroni”; en estas imágenes con un enorme poder de condensación se cifra la sencillez, que no es tal. Tal como la descripción de la colonia agrícola, en un solo alejandrino: “La calle sale al campo pasando por la plaza” (1969: 249). La efectividad de estas imágenes se apoya, por supuesto, en el trabajo con el verso y la rima.

Aunque se abre con un soneto en alejandrinos (“Génesis”), *El pan nuestro* es una colección de diversos versos isosilábicos; Pedroni expone, otra vez, su manejo del verso corto, del verso de arte menor (como en “Taberna”, “Canción de cuna de la mujer del sereno” o “El cadete te ama, telefonista”), especialmente, al decir de Gianera, “la proliferación romancesca de octosílabos” (2000: 26) (como en “Grito” o “Canción de la lavandera”), pero también heptasílabos (“Último pito”) o pentasílabos (“Expedición”). En este punto la poesía española es la referencia obligada: “toda su vida admiró a los clásicos españoles y entre sus contemporáneos a Hernández y a Lorca”, afirma Elena Chautemps en la



entrevista ya citada (Pedroni 1996: 152). Los versos de arte mayor también están presentes (“Sirena”, “Certificado de trabajo”, “Serenos y máquina”), en particular el alejandrino (además de “Génesis”, “Serenos y máquina”, “Ana María me trae el café”). Al igual que en su obra previa, la rima asonante y consonante tiene una presencia contundente. El verso corto rimado es la marca de Pedroni, que hace del poema una canción. Como escribe Mastronardi: “Pedroni utiliza las estructuras y formas estróficas que mejor se conciertan con la canción y el romance” (1969: 9).

El trabajo con diferentes versos isosilábicos, la recurrencia de procedimientos como la prosopopeya o la construcción de poemas que funcionan como monólogos dramáticos centrados en las voces de ciertos personajes vinculados a la fábrica hacen que ese referente omnipresente en *El pan nuestro*, que aparece mencionado a través de sus partes en los títulos de los poemas, pierda su dimensión concreta y material para volverse un espacio saturado de humanidad, esa humanidad que desde hace tiempo había elegido la poesía de Pedroni como su ámbito propio.

En las primeras líneas de una carta fechada en enero de 1942, José Portogalo destaca en *El pan nuestro* “ese acento de viva simpatía por los seres humildes y las cosas pequeñas”. Luego de relevar, en la correspondencia del poeta, algunas de las afirmaciones y dictámenes de sus contemporáneos sobre el libro que establecen un conjunto de valores poéticos como la sencillez, este trabajo se centró en esos dos focos del libro que enuncia Portogalo: las cosas y los seres. En relación con las primeras, el objetivo de la lectura fue revisar la configuración de la lengua del poema en *El pan nuestro* y su trabajo con la materialidad del ámbito que constituye su núcleo. En el caso de los segundos, se revisaron los poemas centrados en los “actores-personajes” de esa fábrica, para analizar, la voz poética y la construcción de imágenes en la poesía pedroniana, sostenida en el trabajo con la versificación.

## **Bibliografía**

Alle, María Fernanda (2019). “José Pedroni en los años 50: de poeta del ‘descontento campesino’ a poeta “comunista”. *Saga. Revista de Letras* 11: 34-66. Disponible en <https://sagarevistadeletras.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/77/70>. Último ingreso 23/10/2021.

Delgado, Verónica y Espósito, Fabio (2016). “1920-1937. La emergencia del editor moderno”. De Diego, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica: 63-96.

Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Eagleton, Terry (2007). *Cómo leer un poema*, Madrid, Akal. Traducción de Mario Jurado.

Gianera, Pablo (2000). “Místico a la manera pagana de las églogas”. *Diario de poesía*, 56: 25-26.



Helder, Daniel García (2021). "Para una genealogía del lenguaje objetivo". *Bazar Americano* 14, 79. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=26>. Último ingreso 2/11/2021.

Pedroni, José (1967). "La poesía debe ser comunicación, dice Pedroni". Entrevista de Inés Malinow. *Vosotras*, 1643: 2-3.

Pedroni, José (1969). *Obra poética* (I y II), Rosario, Editorial Biblioteca.

Pedroni, José (1996). *Papeles dispersos. Cartas. Discursos. Entrevistas*, Santa Fe, Ediciones Culturales Santafesinas.

Pedroni, José (1999). *Obra poética*, Santa Fe, Centro de publicaciones UNL.

Pérez Parejo, Ramón (2007). "El monólogo dramático en la poesía española del siglo XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo", *Espéculo*, 36. Disponible en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>. Último ingreso 31/10/2021.

Zola, Émile (2002). *El naturalismo*, Barcelona, Península. Traducción de Jaume Fuster.

