

Una poética del pliegue¹

por Ana Porrúa
(Universidad Nacional de Mar del Plata)

RESUMEN

La producción de Juan Gelman —de *Violín y otras cuestiones a Relaciones*— puede inscribirse dentro de la poética sesentista caracterizada por la hegemonía de la narración y la apertura del discurso poético al resto de los discursos sociales, pero también establece una compleja relación con las vanguardias históricas. La noción de pliegue permite revisar las articulaciones de este conflicto; como espacio el pliegue separa ambas poéticas, la “coloquialista” y vanguardista, que pueden leerse en el interior del corpus propuesto en estado puro, yuxtapuestas, o bajo la forma del cruce que instala la polémica entre libros o textos de un mismo libro. La idea de pliegue como rasgo operatorio permite, por su parte, revisar la relación entre ambas poéticas en el interior de un poema, focalizando la materia, el lenguaje. En este caso la poética vanguardista funciona como cuestionamiento de la linealidad del texto sesentista.

Se podría pensar, quizás, en poéticas de autor estables, que insisten en la certeza de su propio pasado productivo y que, a lo sumo, proponen pequeños deslizamientos. También es posible —y está absolutamente legitimado por la crítica— entender una poética a partir de las rupturas internas que abren un orden diferente e irreconciliable. La producción de Juan Gelman, en cambio, al menos desde su primer libro *Violín y otras cuestiones* (1956) hasta *Relaciones* (1973), no se diseña solamente sobre la estabilidad o sobre el quiebre. Estas dos instancias están presentes en sus textos: hay una permanencia de ciertas tradiciones y trayectos, de ciertos referentes, de ciertas sintaxis, y hay puntos de ruptura de estos modos de leer y escribir; pero además, también hay superposiciones, luchas internas. La producción de Gelman, en definitiva, no puede ser entendida sólo a partir de los movimientos de avance, sino que es necesario tener en cuenta los movimientos de retroceso y de cruce.

La noción de *pliegue* deleuziana² permite abordar todos estos movimientos, entendiendo el pliegue en dos sentidos: como espacio y como rasgo operatorio. Deleuze utiliza la noción de pliegue para abordar la especialización del mundo barroco y sus procesos —inseparables— de conceptualización. El pliegue es aquello que separa, que da cuenta de la heterogeneidad: de la fundamental, cuerpo y alma, y de otras que se relacionan con ella, afuera (fachada) y adentro, superficie y fondo e incluso, legible y visible:

Lo propiamente barroco es esa distinción y distribución en dos pisos. Conocíamos la distinción de dos mundos en una tradición platónica. Conocíamos el mundo de innumerables pisos, según una bajada y una subida que se enfrentan en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en el océano de lo múltiple: el universo en escalera de la tradición neoplatónica. Pero el mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia. (Deleuze; 44)

¹ Este artículo forma parte de la tesis doctoral que analiza la poética argentina del '60 a partir de un recorte de la producción de Leónidas Lamborghini y Juan Gelman. La misma fue defendida en la Universidad Nacional de Buenos Aires, en diciembre de 1999 y se desarrolló bajo la dirección de la Prof. Beatriz Sarlo.

² Gilles Deleuze. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. La mayor parte de las citas de este trabajo corresponden a este texto. La referencia a algún otro libro del autor será consignada a pie de página, para evitar confusiones.

El pliegue distingue, trabaja sobre la diferencia, sobre una “Diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse en cada uno de los lados [...]” (Deleuze; 45), pero también pone en relación porque apunta a “una escisión en la que cada término relanza al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro” (Deleuze; 45). Los repliegues de la materia, el doblez infinito de las telas en la escultura de Bernini por ejemplo, no hacen sino enviar hacia los pliegues interiores del alma. Lo heterogéneo, entonces, es una forma de la homogeneidad, lo múltiple de la unidad; así se establece el juego entre los dos polos (entre los dos pisos), uno de los cuales es “todo es siempre la misma cosa. No hay más que un solo y mismo fondo. Y el otro: Todo se distingue por el grado, todo difiere por la manera...”. (Deleuze; 79)

1. El pliegue como configuración espacial

Fue a principios de siglo.
La ciudad
se ponía los pantalones largos,
iba en landó calzaba vías férreas,
ascendía hasta el cielo con ventanas.
Juan Gelman, “Un viejo asunto”³

ah gran caballo delitento toda colez para al alzor!
qué amor para estos días! qué repeteado su vuelisimo!
Juan Gelman, “Sucede”⁴

Es cierto que en la década del ‘60 “las poéticas emergentes [...] imaginarán su identidad contraponiéndose polémicamente” a las vanguardistas (Dalmaroni; 18); la resolución textual supone en la mayoría de los casos la eliminación de la poética de vanguardia. Desde este

³ Transcribimos a continuación todo el poema: “Fue a principios de siglo./ la ciudad/ se ponía los pantalones largos./ iba en landó calzaba vías férreas./ ascendía hasta el cielo con ventanas.// Era el imperio de los estancieros/ recién vendido a la Inglaterra, era/ la reyecía de los Apellidos./ el país dividido en cinco feudos/ donde engordaba el animal y pedro/ valía menos que un cuero de vaca.// El río entonces una madrugada/ fue despertado por extrañas voces./ palabras dulces o ásperos sonidos./ el aire anduvo averiguando qué/ demonios sucedía, qué lenguaje/ lo trizaba en cristales asombrados./ mientras los inmigrantes descendían/ con pantalones castigados, los/ bolsillos llenos de nostalgia y unos/ sueños, los pocos permitidos por/ la Compañía de Navegación.// Aquí vinieron italianos, turcos./ árabes, rusos, búlgaros, judíos./ eslovacos, polacos, españoles./ con los dedos del hambre en la mejilla./ con la lágrima seca sobre el pómulo./ con las espaldas hartas del fusil./ del knut, del palo de la policía.// aquí vinieron, construyeron casas./ relojes, sillas, lápices, pañales./ empujaron la reja, hicieron/ Hover del suelo gotas congeladas/ de trigo o de maíz, aquí vinieron/ y edificaron días, esperanzas./ árboles, hijos, pájaros, canciones./ aquí empezó a dolerles el huesito./ mientras el amo alcorta o anchorena/ mantenía queridas en París./ vendía el país por unas esterlinas./ paseaba sus polainas por Europa.// Aquí vinieron, si, los gringos, los/ estranjis, aprendieron a besar/ el mate largamente, a conversar/ en porteño mezclado, en guaraní./ dieron sus brazos para el frigorífico./ para las fábricas y se encontraron/cara a cara con los viejos fantasmas./ los azuzaron sus hermanos criollos/ (les decían “los gringos les roban el trabajo”)/ les persiguieron la mejilla y como/ muchos de ellos venían de la pólvora./ del aire en armas de las barricadas/ populares y muchos descendían./ por parte del dolor, de la pelea./ los amos les dictaron una ley:// ‘Queda prohibido para el extranjero./ jornalero, albañil, bracero o pobre./ pedir aumento de salario, unirse./ luchar por su camisa, el delantal./ la cuchara, el repollo, los manteles./ Tiene permiso para sufrir hambre./ golpes y lágrimas, humillaciones./ como los chinos de esta sucia tierra./ Puede olvidar de a poco que es un hombre./ y si lo recordase, hereje, bárbaro./ archívese, publíquese y devuélvase/ encadenado a su lugar de origen Esta es la ley, célebre por su número/ odiado, maldecido, esta es la ley/ 4144.// Clavada está en el medio de mi pueblo./ Todavía golpea en lo más puro.”. *Violín y otras cuestiones*, en ob. cit.; pp. 24-26.

⁴ Juan Gelman. “Partes”, *Cólera buey*; 58: “asaetado el delirante/ contento de su prez/ alza la cola el vuelo su caballo/ repite su color// ¡ah gran caballo delitento/ toda colez para el alzor! ¡que amor para estos días! ¡qué repeteado su vuelisimo!// acaballáramos el tiempo y es lo mismo! ¡piafáramos paciencia/ como pacallos que mismáramos/ todos los animales de la sed!”

silenciamiento, pero también como gesto de oposición, la poética sesentista abre el texto al resto de los discursos sociales. La producción de Gelman, sin embargo, insiste en resoluciones más complejas: la polémica se hace evidente en sus poemas ya que incorpora prácticas propias del texto vanguardista, y el pliegue espacializa, de distintos modos, este conflicto.

El pliegue es el diseño de un punto intermedio *entre* dos superficies, entre la poética de vanguardia y la poética “coloquialista” propia de la poesía de los ‘60. Uno de los modos de organización de estas materias es la yuxtaposición,⁵ la exposición de los dos lados del pliegue. Porque este movimiento, debe leerse como despliegue de las dos poéticas —la “coloquialista” y la “vanguardista”— en estado puro, teniendo en cuenta que el despliegue, tal como lo enuncia Deleuze, “no es, ciertamente, lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación.” (Deleuze; 51).

La noción de despliegue supone, en este caso, la ausencia de conflicto, ya que cada una de las poéticas será expuesta de acuerdo a los regímenes que le son propios. En la “coloquialista”, legible en textos como “Velorio del solo”, “María la sirvienta”⁶ o “Un viejo asunto” prevalecen las sintaxis lineales. Así, tal como se lee en el último de los poemas mencionados, la frase poética se aleja de la metáfora e impone las marcas del discurso argumentativo o narrativo —la ausencia de hipérbaton, los modos de encadenar las frases, el uso del tiempo verbal propio del relato y la acumulación de verbos que implican acción están dentro de este orden—; la sintaxis del texto, por otra parte, también obedece a esta linealidad, ya que se apega a las estructuras tradicionales del discurso que suponen proemio, narración, argumentación y epílogo.⁷ La ausencia de digresiones es, en este caso, el otro costado de la claridad que presupone un texto en el que el componente informativo tiene un peso importante.

La otra poética, aquella que como tradición apunta a “las normas más estrictas de la lírica” (Dalmaroni; 16) —cuyas articulaciones históricas son el romanticismo, el simbolismo y las vanguardias europeas del ‘20— puede leerse en la casi totalidad de los poemas de *Cólera buey*. Allí Gelman ensaya todas las posibilidades de la derivación surrealista —fónica, sintáctica o a partir de una imagen.⁸ El lenguaje se convierte en su propio referente y su lógica es la única ley que da legibilidad al texto, ya que la arbitrariedad suele encontrar su razón en el discurso del poema. Contra la frase poética narrativa o argumentativa, contra el relato, la información o la réplica, el ensayo de la poética vanguardista instala la sucesión encadenada de imágenes o la pura sonoridad, como en el poema “Sucede”, que impone la hegemonía del neologismo (en esta instancia bajo la marca de *Trilce* de César Vallejo). En ambos casos, los términos se transforman y desajustan la gramática programando una sintaxis incierta, impropia si pensamos en aquella que precede a la narración.

Gelman entonces escenifica los dos lados del pliegue: de un lado la materia narrativa como puro despliegue, del otro la materia sonora o de la imagen como pliegue infinito. Lo absolutamente diferente aparece, en este sentido, como lo necesariamente diferente; como “el otro mundo” que había de sí mismo, pero también de su contrario saturando sus ausencias. Al despliegue de uno de estos lados, corresponde, como dice Deleuze, el repliegue del otro.

Gelman escenifica esta convivencia, esta compleja articulación, yuxtaponiendo (creando el doblez propio del pliegue de papel) ambas poéticas. La yuxtaposición se lee con

⁵ Dice Deleuze, ob. cit.; 52: “Unas veces la superficie esta local e irregularmente plegada, y los lados exteriores del pliegue abierto están pintados, de modo que el estiramiento, la exposición, el desplegamiento, hace alternar las playas de color y las zonas de blanco, modulando las unas sobre las otras.”

⁶ “Velorio del solo” pertenece al libro del mismo nombre que se editó por primera vez en el año 1961, bajo el sello Nueva Expresión; “María la sirvienta” está incluido en *Gotán*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1962. Se usará para las citas la edición conjunta de los cuatro primeros libros de Gelman que figura en la bibliografía.

⁷ Esta es la clasificación de Aristóteles en su *Retórica*. Ver al respecto Bice Mortara Garavelli. *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991. [1988].

⁸ Sobre la derivación ver los textos de Michel Riffaterre incluidos en la bibliografía.

claridad si cotejamos los poemas de los cuatro primeros libros, con los de la primera edición de *Cólera buey* (1965):⁹ el itinerario es el que va de “El caballo de la calesita”, “Accidente en la construcción” o “María la sirvienta” (por solo dar algunos ejemplos) a “Viendo en particular”, “El beduino” o “Casos”.¹⁰ Pero la yuxtaposición, como modo de organizar materias en conflicto, también está presente en el interior de un mismo libro.¹¹

Mostrar los dos lados del pliegue, exponer poéticas en estado puro: este es un ejercicio propio de la poética gelmaneana que había no solo de su escritura, sino también de su instalación en la poética del ‘60 argentina. Porque Gelman respeta, como nadie lo hizo en el ‘60 argentina, los regímenes, las lógicas, que cada escritura trae aparejados en el tejido de las tradiciones y, a su vez, en praxis contemporáneas: tal es así que puede escribir la biografía del inmigrante como lo hacían los escritores de Boedo, o bien las nuevas biografías políticas, junto a los poemas en los que predomina el ejercicio lúdico del neologismo, al modo de Vallejo o de Gironde, o bien la derivación de imágenes y la prosificación lírica en la misma línea que el surrealismo francés. Estas praxis están siendo consolidadas contemporáneamente o bien por la misma línea a la que Gelman pertenece, los denominados sesentistas, o bien por otros poetas como Alejandra Pizarnik, Mario Trejo o Enrique Molina.

La yuxtaposición, en este sentido, significa alternancia de formas que responden a regímenes diferentes; este despliegue de las dos poéticas es *la condición de manifestación* del pliegue, aquello que nos permitirá leer el ejercicio del pliegue. El gesto podría pensarse como una pedagogía democrática, ya que expone aquello que luego será sometido a la mezcla, a la ambigüedad del cruce.

Porque el pliegue proporciona otro modo de organizar las materias en conflicto: no ya la yuxtaposición en estado puro, sino la tensión de una poética en la otra en el interior de un mismo texto. Aquí el texto se escribe en el punto intermedio y no ya en sus lados; permite pensar la polémica no solo a partir de la diferencia, sino de la unión.

En esta instancia el puro despliegue del orden narrativo será sustituido, aunque no siempre completamente, por el pliegue que, de formas diversas, trabaja a contrapelo de la linealidad diseñada por el texto sesentista y presente en la tradición que éste retoma. Acá es donde se lee el movimiento completo del pliegue: plegar-desplegar-replegar, como ejercicios sobre dos órdenes —narración e imagen— asociados a las poéticas ya mencionadas.

Así, en primera instancia, la imagen aparecerá como pliegue de la narración y su función, en estos casos, será la de desviar o dilatar el orden del relato, tal como se verá en el análisis del poema “Pedro el albañil”. La figura que se diseña en estos casos es la del rodeo o la curva en algún sector de una línea recta. En otros sectores de la producción del autor,

⁹ *Cólera buey* tuvo dos ediciones; la primera se realizó en La Habana en 1965 y la segunda en Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1971. Esta última agrega a los siete libros de la primera dos más, *Traducciones I. Los poemas de John Vended* (1965-68) y *Traducciones II. Los poemas de Yamanocuchi Ando* (1968), además de dos largos poemas “Los poemas de Dom Pero” y “Pensamientos (octubre 1967)”. La edición que se utilizará de aquí en más para las citas es la de Seix Barral, Buenos Aires, 1994 y la sigla asignada al libro es *CB*.

¹⁰ Juan Gelman. *CB*. El primero de los poemas mencionados pertenece a la sección *El amante mundial* (1962); p.16, mientras que los dos restantes componen, entre otros, la sección titulada *Partes* (1963); pp. 42-3 y 48-9 respectivamente. Transcribimos, a modo de ejemplo, un fragmento de “El beduino”: “había tornado como un beduino/ conservaba no obstante el acento en la esdrújula/ y su voz era como un desierto infinito/ donde los animales más extraños se amaban/ sus manos ascendían brevemente/ a subrayar el gesto de amor de una esmerángula/ o la danza nupcial de los promecos”.

¹¹ Esto se ve claramente en *Cólera buey* si cotejamos los poemas ya mencionados con otros como “Juguetes”: “hoy compré una escopeta para mi hijo/ hace ya tiempo que me la venía pidiendo/ y comprendiendo mi hijo que no hay plata que alcance/ pero pidiéndola proponiendo los sitios de la cocina de la pieza/ donde recién traída la escopeta esperaba/ que el saliera del sueño donde estaba esperándola/ para verla tocarla convertirla después en otro sueño/ no para matar bichos o pájaros o arruinar las paredes las plantitas”. Podrían agregarse a este cotejo “Épocas” y “Gotán”, entre otros.

específicamente en *Fábulas* (1971), el componente narrativo será mínimo y la imagen ocupará prácticamente la totalidad del texto.

En estos casos la función del pliegue ya no es ordenar o jerarquizar poéticas, ni tampoco yuxtaponerlas (gesto en el que cada una de éstas desarrolla su diferencia), sino más bien mezclar, desjerarquizar o mejor dicho desprivatizar los usos que cada una de estas poéticas trae aparejados por su propia praxis. Así, Gelman cuestiona los presupuestos de la poética sesentista y también de las prácticas vanguardistas contemporáneas —el Surrealismo y el Invencionismo.

Ahora bien, no hay una distinción cronológica en la praxis de estos dos modos de organizar las materias en conflicto. No es que la producción de Gelman proponga primero el despliegue de la poética “coloquialista”, luego de la “vanguardista” y, finalmente, ensaye las formas del pliegue. Estos movimientos son simultáneos; es cierto que existen cortes que permiten leer el despliegue de una u otra poética, pero el elemento polémico aparece en forma intermitente, dentro de un mismo libro o en el cotejo entre un libro y otro: todo momento de exposición de una nueva poética o de la hegemonía de un orden sobre otro, supone el momento anterior, lo incluye. Esta es la marca de la escritura gelmaneana, la regresividad,¹² que se lee con claridad en *Relaciones*. Casi todos los poemas del libro se arman a partir de una sucesión de preguntas, a partir de la paradoja¹³ que hace posible el cuestionamiento de las certezas propias del texto sesentista. La paradoja trabaja en contra del “sentido común” de la poética narrativa: “el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda/ ¡el chiquito pordiosero del tren pide no más que una moneda?! ,no un perro verde no la música de un reloj no/ la sombra de las esquinas o lluvia o ala que/ / revuelva el cielo con una cucharita de leche/ calor subiendo a la cara de los astros?” (“abrigos”; 87). A la aserción, que podría ser identificada con la linealidad de la poética “coloquialista”, le sigue una serie de preguntas que se abren en círculos, proporcionando nuevas “verdades”, nuevas percepciones de un referente paradigmático de la línea de “la poesía social” retomada por los sesentistas. Los enunciados no niegan, sino que ponen en suspenso ciertas valoraciones. Sin embargo, todos estos presupuestos están presentes en otro poema del libro, “noticias”, que permite el retorno a “la práctica consolidada”: “ocurrió en un obraje de Pampa bandera jurisdicción de Quidlipi/ Chaco Argentina Sudamérica un hachero/ envejecido en el duro trabajo del monte de casi 70 años llamado Ildefonso Godoy/ falleció en el obraje solo y sin familia” (73).

La regresión tiene que ver con el carácter de inclusión e inhesión¹⁴ propios del pliegue: en cada despliegue de una poética en estado puro está contenida la otra —como su contraparte necesaria— porque la yuxtaposición es un modo de la tensión, una de sus organizaciones. En este caso, el de la puesta de ambas poéticas en un espacio común, la regresión puede entenderse a partir de algunos de sus sentidos que permiten describir el modo de proceder y los efectos; el despliegue en estado puro establece un “límite” o un “cerco” entre poéticas disímiles. Pero, simultáneamente, la formulación paradójica de la frase poética envía hacia otros sentidos del término, tales como “incrustación” o “encerramiento en las redes”, así como también

¹² Miguel Dalmaroni explica la constitución de la poética gelmaneana como oscilación entre dos “redes de estrategias literarias” que responden a dos tradiciones —la lírica y la narrativa. El movimiento de regresión supone el “retorno a una práctica consolidada”. Sin embargo, encuentra en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1968) el momento de resolución del conflicto y nosotros proponemos la falta de resolución y la regresión continua, aun después de que se produce el crecimiento desmesurado de uno de los órdenes, como en *Fábulas*.

¹³ Deleuze define la paradoja, justamente, como una “serie de proposiciones interrogativas que proceden según el devenir por adiciones y recortes sucesivos.”. Ver *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989; p. 32.

¹⁴ Transcribimos a continuación las definiciones latinas de estos términos. *Inclusión* (*includo-is-ere-clusivus*): encerrar, incluir// terminar, limitar, acabar// Dificultar, impedir, detener, interceptar, obstruir, cerrar, tapar/ / cerrar, rodear/ / Ajustar, insertar, engastar, incrustar. *Inhesión* (*inhaereo-is-ere-haesi-haesum*): estar pegado, unido, adherido a// (fig) Estar ligado, ser inherente// estar fijo, sujeto// pegarse, agarrarse, asirse, aplicarse a// quedar encerrado en las redes. Ver Agustín Blánquez Fraile. *Diccionario Latino-español*, Barcelona, Sopena, 1975.

“intercepción” o “estar ligado a” que suponen otra puesta en relación de las materias en conflicto.

Es justamente esta definición del pliegue como movimiento de avance y retroceso la que nos permite pensar la poética gelmaneana sin incluirla en una estética barroca o neo-barroca. El libro de Deleuze discurre en realidad sobre la relación de las teorías leibnizianas con el barroco y trabaja básicamente con los pintores encuadrados en esta estética; sin embargo, al momento de analizar ejemplos contemporáneos aparece la heterogeneidad: los barrocos por excelencia serán Mallarmé en la poesía y Paul Klee en la pintura. La noción de pliegue, entonces, sirve para pensar otras estéticas que en su momento se encuadraron de modo diferente; de hecho Mallarmé y Klee representan, como antecedente y como emergente, el momento cultural de las vanguardias históricas de la década del '20. La noción de pliegue puede servir entonces para pensar articulaciones particulares, de un estilo, y globales, de una poética determinada.

2. El pliegue como rasgo operatorio

Si antes hablábamos del pliegue como espacio que ordena la lógica de constitución y funcionamiento de la poética gelmaneana, al pensar el pliegue como rasgo focalizamos la materia, el lenguaje y sus formas de articularse.¹⁵

Esta forma del pliegue también aparece en algunos textos de los primeros libros del autor, conviviendo con el despliegue de la poesía sesentista y cuestionando su linealidad. El pliegue descompone o desordena ciertas *disposiciones* de la frase y el texto poético.¹⁶ Con respecto a estas últimas se podría leer “Pedro el albañil”:

1. Aquí amarán, aquí odiarán, decía Pedro,
2. cantando, levantando las paredes,
3. se le habían endurecido las manos en el oficio
4. pero en las palmas todavía se le alzaban dulzuras y tristezas
5. que iban a dar al muro, al techo
6. y después, con el tiempo, ardían sordamente
7. o entraban a los ojos de las mujeres dulces en las habitaciones
8. y ellas entristecían como quien se descubre una nueva soledad.
9. Pedro, desde el andamio,
10. solía cantar el Quinto Regimiento,
11. les hablaba a los compañeros de Guadalajara, Irún,
12. se callaba de pronto a solas con su España. (GO; 131)

¹⁵ Deleuze analiza las texturas de la materia en el Barroco a partir de sus modos de plegarse. En este sentido, es interesante ver la alusión a los trabajos de luz y sombra en la pintura de El Greco o Tintoretto. (*El pliegue...*; 44), el análisis del “busto de Luis XIV de Berinini, [en donde] el viento cine y drapea la parte alta del manto, a imagen del soberano barroco que afronta los elementos [...]” (156) o la descripción del “bodegón” barroco que “ya solo tiene por objeto los pliegues” (157). En el orden del pensamiento, la alegoría también funciona para el autor como una forma de pliegue ya que habla de la diferencia entre lo visible y lo legible, tal como lo hacen el concetto y el entimema (46 y 68). Esto es así porque “volviendo al modelo del tejido barroco, se dirá que el conocimiento no está menos plegado que lo que conoce [...]” (68)

¹⁶ Tomamos la definición del trabajo de Roland Barthes. *Investigaciones retóricas I. La Antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982 [1970]; 65: “[...]definiremos a la *Dispositio* como el arreglo (sea en sentido activo, operatorio, sea en sentido pasivo, reificado) de las grandes partes del discurso. La mejor traducción es quizás *composición* recordando que *compositio* en latín es otra cosa: se refiere únicamente a la organización de las palabras dentro de la oración; en cuanto a la *conlocatio*, ésta designa la distribución de los materiales dentro de cada parte. Según una sintagmática aumentativa tenemos pues: el nivel de la oración (*compositio*), el nivel de la parte (*conlocatio*), el nivel del discurso (*dispositio*).” Nosotros denominaremos todas las modalidades (y sobre todo la constitución de la frase poética) con el término mayor que las engloba, “dispositio/disposiciones”.

A partir del tercer verso se produce una interrupción del hilo narrativo (presentación y accionar del personaje) que se retomará recién en el noveno. La interrupción es producida por las formas de la inflexión y la inclusión propias del pliegue¹⁷ y había en este caso de la constitución de la imagen como construcción a partir de un detalle presente en el texto narrativo (las manos). El pliegue tuerce, desvía, altera el orden del relato y la imagen, doblemente metonímica en principio (manos/palmas), despliega una serie metafórica que se construye alrededor, rodeando este significante. Pensado desde una disposición narrativa el pliegue funciona como digresión, produciendo un nuevo encuadre con cierto grado de autonomía. Supone entonces un trabajo sobre la disposición textual, que se lee en el orden de las operaciones retóricas como ruptura de la linealidad, aunque esta finalmente se recupere. La imagen es entonces, como decíamos antes, pliegue en un despliegue narrativo.

En otros poemas como “Desfile popular del 11 aniversario de la R. P. China” se lee la acción del pliegue sobre la disposición de la frase poética:

Era posible en una calle en Pequín,
la mañana pasaba con obreros mezclados al otoño
como llena de rastros de parientes amados, casos íntimos, vuelos,
y cabezas, cabezas,
ondeando al sol entre banderas.

Bajo la luz de octubre
otra luz encendía la oscuridad del aire:
un río de ternura frente a la paz celeste de las puertas,
quiero decir: un río de victoria,
o sea: una corriente de rostros en libertad como de plata,
es decir: el otoño sonaba como pisado por millones de pies dulces,
mejor dicho: ocurría la suavidad del alma
como Pequín, como banderas, casos íntimos, rostros
y la Revolución. (VS; 118)

Aquí nos encontramos con algunas frases verbales y adverbiales (“quiero decir”, “es decir”, “o sea” y “mejor dicho”) que suponen el encadenamiento de un desarrollo explicativo propio del lenguaje oral, que implica retomar siempre una materia mencionada con anterioridad. En “Desfile popular...”, en principio, el nexos se repite cuatro veces y siempre para desandar la misma imagen: todos los enunciados se postulan como explicación de una metáfora inicial (“un río de ternura frente a la paz celeste de las puertas”). Pero además, lo que encadenan las frases verbales o adverbiales son otras metáforas, construyendo una serie que se aleja cada vez más de la explicación. De hecho, si la segunda y tercer metáfora son más legibles que la primera, ya que se relacionan más claramente con su objeto (la Revolución China, o el desfile en su conmemoración) dada la incorporación de los significantes *libertad* y *victoria*, en la cuarta y la quinta estos índices desaparecerán y se darán nuevas formas de metáfora que implican otros campos semánticos, aunque rodeen al mismo objeto. La explicación será paradójicamente, la zona privilegiada de la metáfora.

La disposición de la frase poética en el texto sesentista supone cierta linealidad que tiene que ver con una sintaxis, pero también, como ya dijimos, con un encadenamiento de los enunciados que implica cierto desarrollo argumentativo o narrativo. Ambas linealidades están anuladas en

¹⁷ Ver los capítulos II y III de Gilles Deleuze. *El pliegue...* Es interesante en este punto retomar la etimología latina del término *Inflexión* (inflecto-is-ere-flexi-flexum. de in y flecto): Doblar, encorvar, torcer, cambiar, arquear, volver, desviar, torcer, hacer desviar// Dirigir, atraer hacia// cambiar, alterar// mover, conmover, inclinar// acentuar o marcar con circunflejo.

“Desfile popular...” a partir de la serie que se abre con los dos puntos: el texto se construye bajo la forma del rodeo ya que todas las metáforas giran en torno a una metáfora inicial; los enunciados aparecerán bajo la forma de círculos concéntricos expansivos. Por su parte, las construcciones “o sea” y “mejor dicho”, tan asociadas a la lengua coloquial y a su posibilidad de construir un hilo argumentativo, no ordenan la causalidad o la secuencia propia de un desarrollo narrativo. Por lo tanto, cambian aquí de función, se descentran y aparecen como una huella de otros poemas en los que ensayan su valor recto, ya que nos sitúan en el espacio de la definición como espacio plegado.¹⁸

Por último, otra de las configuraciones del pliegue como rasgo en los primeros libros de Gelman, se dará bajo la operación de rotación, como repetición de una serie de términos que ponen en escena las posibles combinatorias, los distintos lugares de las estructuras gramaticales:

*Mi rostro cae como tu corazón
tu corazón que cae bajo la lluvia de este otoño,
una lluvia de pájaros grises que sube de mi rostro
como el otoño sube hasta tu corazón,
he recorrido rostros, calles, puertos,
antes de recorrer tu corazón de otoño
como un pájaro gris las calles de la lluvia,
tu corazón va solo como un puerto
del que todas las lluvias han partido
menos ese pájaro parecido al otoño
construyendo mi rostro para tu corazón. (VS; 110)*

Los mismos términos ensayan funciones sintácticas diversas diseñando líneas que se ramifican a partir de alguno de sus componentes (que adquiere uno o más desarrollos propios) y círculos que retoman significantes ya dados, en una operación de rotación. La rotación en este caso supone un componente lúdico que significa trabajar sobre el casillero vacío y reponer términos en otro orden. La operación se hace posible desde una frase matriz (la del primer verso) y a partir de una estructura sumatoria, que descansa en la repetición de términos (sujetos/objetos) y de formas verbales. La repetición tiene que ver, a la vez, con variaciones en la disposición de la frase y con permanentes retrocesos o dilaciones, que funcionan como recolectores de los sujetos y objetos anteriores: nunca un término queda suelto.¹⁹

La rotación diseña obviamente figuras circulares; la operación tiene que ver con círculos concéntricos y círculos superpuestos, que hablan de un fuerte proceso de repliegue del lenguaje político sobre sí mismo, que se leerá en esta instancia sobre todo, como regresión en el orden de la frase y de la disposición textual.

El pliegue supone en todos estos ejemplos analizados volver sobre una misma materia. Esta materia puede encuadrarse en el modo de la definición como en “Desfile popular...”, o bien espectacularizar el modo de constitución de la imagen, tal como lo hace en los otros tres poemas. En todos los casos lo que aparece con claridad es el movimiento de inflexión propio del pliegue que se lee en dos sentidos, como rodeo o doblez, pero también como cambio o desvío. En “Pedro el albañil” y “Mi rostro”, a la inflexión se agrega el movimiento de inclusión que implica la tensión o compresión²⁰ de algún elemento que luego será distendido, armando en

¹⁸ Deleuze analiza los encadenamientos de silogismos o de definiciones y los entimemas como propios del pliegue del tejido barroco; en ob. cit.; 68.

¹⁹ La rotación en “Mi rostro” se practica sobre una serie homogénea. En otros poemas posteriores de Gelman, la serie se transforma en heterogénea y la rotación se hace mucho más compleja. Este es el caso de “otras preguntas”, *Cólera buey*; 44.

²⁰ Dice Deleuze con respecto al pliegue que “en la medida en que plegar no se opone a desplegar, se trata de tensar-destensar, contraer-dilatar, comprimir-explotar”. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, ob. cit.; 16.

los dos últimos casos una serie que se ordena bajo esta lógica, ya que aquello que se destensa proporcionará otro elemento a tensar y así sucesivamente.

Yuxtaponer poéticas en estado puro, retornar sobre una práctica ya consolidada, trabajar con las figuras del rodeo sobre la linealidad de la frase poética, replegar la materia poética sobre sí misma, son las operaciones que constituyen la poética gelmaneana; son los modos de poner en relación, de espacializar materias en conflicto, posibles a partir del pliegue. De este modo, Gelman escribe dentro de dos poéticas, la sesentista y la de vanguardia, respeta los regímenes de ambas y hasta se podría decir que los satura. Pero también cuestiona ambas poéticas, cuando cruza sus modalidades en el interior de un mismo texto.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland

1982 *Investigaciones retóricas I. La Antigua retórica*, Buenos Aires, Ed. Buenos Aires, Serie Comunicaciones [1966].

Deleuze, Gilles

1989 *El pliegue. Leibniz el barroco*, Barcelona, Paidós [1988].

1989 *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Dalmaroni, Miguel

1993 *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Almagesto. Colección Perfiles.

Gelman, Juan

1989 *Violín y otras cuestiones/ El juego en que andamos/ Velorio del solo/ Gotán*, Buenos Aires, Tierra Firme [1970].

1994 *Cólera buey*, Buenos Aires, Seix Barral [1971].

1973 *Relaciones*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

1971 *Fábulas*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.

Mortara-Garavelli, Bice

1991 *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra [1988].

Riffaterre, Michel

1983 *Sémiotique de la piste*, Paris, Seuil [1978].

1979 "La métaphore filée dans la poésie surréaliste" en: *La production du texte*. Paris, Seuil.