



## **Universidad de San Andrés**

Maestría en Periodismo

Magíster en Periodismo

Alumno: Ignacio Di Tullio

### **“Relaciones intergenéricas: Poesía y periodismo en la obra de Jorge Aulicino”**

Tutor: Pedro Luis Barcia

Buenos Aires, febrero de 2021



**Universidad de San Andrés**  
**Departamento de Ciencias Sociales**  
**Maestría en Periodismo**

**“Relaciones intergenéricas: Poesía y periodismo en la obra  
de Jorge Aulicino”**

Tesis presentada para cumplir con los requisitos finales para la obtención del título  
de Magister en Periodismo

**Alumno:** Lic. Ignacio Di Tullio  
**Director del Proyecto:** Pedro Luis Barcia  
Buenos Aires - febrero de 2021

Buenos Aires, 23 de febrero de 2021.

Sra. Directora de la Maestría en Periodismo  
Dra. SILVIA RAMÍREZ GELBES  
Universidad de San Andrés

De mi mayor consideración:

Me dirijo a usted, en mi carácter de Director del trabajo de tesis: “Relaciones intergenéricas: poesía y periodismo en la obra de Jorge Aulicino”, del Lic. Ignacio Di Tullio.

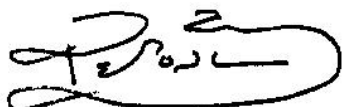
El tesista ha avanzado en un terreno casi intocado por la investigación en nuestro país, y ha alcanzado en su labor inducciones y conclusiones valiosas, debidamente fundadas por una puntual y neta ejemplificación, y avaladas, a la vez, por las palabras mismas del autor que estudia, quien tiene un pie en cada orilla del curso comunicativo que se estudia desde dos de sus géneros, pues Aulicino es, a la vez, Premio Nacional de Poesía y un reconocido redactor experimentado en uno de los órganos periodísticos más respetados de la Argentina.

Los resultados de la aplicación de sus sondeos por medio del método comparativo de ambas vías expresivas, -señalando sus coincidencias, confluencias y mutuas interrelaciones-, resulta un buen aporte al campo de estos estudios: Es un trabajo original, en su propuesta y en sus conclusiones.

Los apéndices ofrecen enfoques y materiales novedosos que enriquecen y sustentan la mirada del tesista sobre su materia. El apéndice final brinda una galería fotográfica con piezas originales.

Por lo dicho, recomiendo a usted, y por su intermedio a la Comisión Evaluadora que lo juzgue, su aprobación.

Muy cordialmente.



Dr. Pedro Luis Barcia  
DNI 5.868.680

## **Comisión evaluadora**



Universidad de  
**San Andrés**



# “Poesía y periodismo en la obra de Jorge Aulicino”



## Índice

Metodología.....	Pág. 8
Introducción.....	Pág. 12
Capítulo I. Periodismo y poesía.....	Pág. 15
Capítulo II. Jorge Aulicino, periodista.....	Pág. 31
Capítulo III. Jorge Aulicino, poeta.....	Pág.41
Capítulo IV. Poesía y periodismo en la obra de Jorge Aulicino.....	Pág.82
Conclusiones.....	Pág. 116
Epílogo.....	Pág.120
Agradecimientos.....	Pág. 123
Bibliografía. ....	Pág. 124
Anexos I. Entrevistas.....	Pág. 127
Anexo II. Selección de artículos periodísticos.....	Pág.158
Anexo fotográfico.....	Pág.181

Universidad de  
San Andrés

A la memoria de Luciano Damiani



Universidad de  
**San Andrés**

## Metodología

La presente tesis se propone explorar la relación discursiva entre la literatura y el periodismo, -más precisamente, en la prensa gráfica argentina y la poesía-, a partir de la obra de Jorge Aulicino en el período que va desde fines de la década del sesenta hasta mediados de los años ochenta. Mucho se ha escrito e investigado en relación a los vínculos entre estos campos expresivos, en particular en lo referido a la crónica y al ensayo como géneros autónomos. Desde fines del siglo XX se verifica una creciente producción de artículos y tesis sobre la condición de ambos géneros. La crónica, género híbrido y formato periodístico de gran vigencia en la actualidad de América Latina, y desde hace un tiempo experimenta un sostenido suceso a nivel editorial, y como género independiente, ha reafirmado con sus propias características. Asimismo, mucho se ha estudiado la influencia del ensayo literario y el lugar que este género ocupa dentro del discurso informativo.

Específicamente, este trabajo busca estudiar la relación estilística específica entre el género lírico y el género informativo a partir de los dos géneros mencionados: la crónica y el ensayo.

Más ceñidamente, el objetivo de esta tesis es verificar los puntos de contacto, las confluencias y los vasos que comunican a la poesía con el periodismo. Para ello se intentará mostrar en qué medida, a lo largo de la carrera del poeta argentino Jorge Aulicino, ha habido influencia de algunas de las operaciones y herramientas elementales del periodismo en la estructura, contenido, lenguaje y estilo de sus poemas. En su extensa trayectoria como periodista –que incluye más de treinta y

cinco años de carrera profesional— Aulicino ha logrado afianzarse como una de las plumas más precisas e inteligentes del periodismo nacional. Desarrolló la mayor parte de su carrera en el diario *Clarín* (donde se desempeñó en diversos cargos, y, con ellos, ejerciendo diversas aproximaciones a la escritura, y secciones con contenidos temáticos también diversos). Por dicha tarea le fue concedido, en el año 2017, el Diploma al Mérito Konex en el rubro “Periodismo literario”. Como poeta, oficio que desarrolló en paralelo al ejercicio de su actividad periodística profesional, Aulicino ha publicado un total de veinticinco libros (incluyendo cuatro antologías de su obra), una producción literaria que le valió el Premio Nacional de Poesía, máximo galardón al que puede aspirar un poeta en nuestro país, otorgado en 2015.

Una de las cuestiones a que se intentará responder en este trabajo es cómo se presenta la relación entre la corriente estética denominada objetivismo y el concepto de objetividad periodística. En razón de esto, se atenderá, como enfoque particular de esta tesis, al radio de influencia de esta corriente estética y en qué aspectos influyó en su labor como periodista.

En primer lugar, esta investigación intentará indagar, estudiar y analizar su labor periodística y poética por separado. Para ello, por un lado, se trabajará fundamentalmente con la obra literaria comprendida entre los años 1969 y 1988, período en el cual el autor publicó los libros *Reunión* (1969), *Mejor matar esa lágrima* (1971), *Vuelo bajo* (1974), *Poeta antiguo* (1980) y *La caída de los cuerpos* (1983). El motivo de selección de estas obras responde a dos criterios fundamentales. El primero considera que los dos primeros libros del autor constituyen una producción poética prácticamente desconocida en nuestros días y que permanece en los márgenes de su biografía como autor. Estas obras no han sido reeditadas y no

son reconocidas como su producción más relevante. Esto ha generado una desatención de la crítica sobre ellas, razón por la cual han quedado sin explorar aspectos que hacen a nuestro interés. El segundo criterio está orientado al análisis del giro estilístico y en el lenguaje que se produce en la obra de Aulicino con la aparición de *La caída de los cuerpos* (1983), en relación a sus primeras publicaciones. Este vuelco da cuenta de la transformación de su poesía y obedece, entre otros, a criterios estéticos, influencias variadas y renovadoras de su arte y motivos que pueden vincularse al contexto socio político que se vivía en nuestro país por aquellos años. Para este análisis literario se trabajará con los seis textos completos citados anteriormente.

En segundo lugar, se analizará la obra periodística del autor en el período que va desde 1977 hasta 1989, años en los que se desempeñó como redactor en las secciones “Internacional”, “Información General” y “Cultura” de *Clarín*. Para ello se trabajará con notas y artículos del archivo del diario aportado por el propio autor para esta investigación. Cabe remarcar que este archivo no figura disponible en el archivo del diario *Clarín*, con lo cual su digitalización constituye un valioso compendio periodístico al que se intentará poner luz.

A su vez, la investigación intentará realizar una aproximación comparativa entre el discurso literario (poesía) y el discurso periodístico a partir del material mencionado. Será esencial identificar el estilo, registros, temas y tonos empleados en ambos géneros discursivos, para lo que se impone establecer una cronología de la relación entre géneros. Se analizará el uso empleado de operaciones específicas de la poesía (condensación, capacidad de síntesis, adjetivación, ritmo, etc.) aplicadas al discurso periodístico. Por último, como ya se dijo, se analizará en qué medida el

objetivismo –en tanto corriente estética- establece un diálogo con el discurso informativo.

Para la realización de este trabajo se ha procedido a entrevistar varias veces a Jorge Aulicino, quien a su vez colaboró con un aporte fundamental para la escritura de esta tesis, con el mencionado archivo de notas de su paso por *Clarín* desde 1977 hasta 1997. Se realizaron entrevistas a poetas e intelectuales conocedores de su obra, entre los cuales se incluye a Jorge Fondebrider y Darío Rojo, este último integrante de la llamada “Generación del 90”, en la poesía argentina.

A pesar de que no figura entre los objetivos principales de este trabajo, será necesario establecer un marco histórico que sitúe al lector en la historia reciente de los poetas que han ejercido el periodismo en la historia de la cultura de nuestro país. En suma, esta investigación quisiera ser útil para poder dar debida dimensión tanto a la trayectoria individual de Jorge Aulicino como escritor, tanto como aportar un análisis sobre la hermandad existente entre la poesía y el periodismo en la Argentina.

Universidad de  
San Andrés

## Introducción

Cuando en octubre de 2015 la Academia Nobel dio a conocer el nombre de la ganadora del Premio Nobel de Literatura, la escena literaria mundial experimentó cierto sobresalto. Como suele suceder cada vez que se otorga dicho galardón, la autora galardonada –la escritora y periodista bielorrusa Svetlana Aleksíevich–, no formaba parte de la nómina de “eternos favoritos” a alzarse con el premio. No solamente se le negaba, una vez más, el reconocimiento a autores de la talla de Joyce Carol Oates, Haruki Murakami, Milan Kundera, Philip Roth o los poetas Adonis o Anne Carson, sino que el nombramiento de Aleksíevich parecía encerrar algunos interrogantes y suposiciones. Desde hace décadas, la crítica y la prensa especializada se han ocupado de recalcar el carácter político o humanitario de dicho premio. Por otro lado, es bien conocido el alcance del Nobel de Literatura a la hora de consagrar autores que muchas veces no son conocidos para los lectores comunes. El premio, en cierto modo, posiciona a los autores elegidos en una especie de “canon superior”. El caso de la autora bielorrusa (así como el nombramiento de Bob Dylan al año siguiente) ponía de manifiesto una tendencia en alza en los últimos años: la necesidad de la Academia sueca de reconocer autores inscriptos en discursos lingüísticos no tradicionales, por fuera de lo que usualmente es reconocido como literatura desde el punto de vista de los géneros literarios de mayor circulación (novela, cuento o ensayo). En otras palabras, se dejaba ver en la elección, cierta intención en un gesto parecido a un sello homologatorio. El mismo fallo del premio, de hecho, deja en claro el motivo principal por el cual se le adjudicaba el galardón. Sobre todo, se reconocía el valor de sus “escritos polifónicos, un monumento al



coraje y sufrimiento en nuestros tiempos”. El Premio Nobel a Alexsiévich habilitaba una afirmación que en su momento quedó flotando en la opinión pública: aquellos libros de crónicas de época con referencias a temas bélicos y reportajes a sobrevivientes de catástrofes nucleares, también debían ser considerados literatura. No solo eso, sino también la idea de que entrado el siglo XXI, se considera literatura a un discurso construido de voces provenientes de otros discursos.

Más allá del nombramiento, es preciso reconocer que desde los inicios del último cuarto del siglo pasado la investigación académica ha puesto los ojos sobre el tema y se ha ocupado de indagar de modo más o menos sistemático en las relaciones y vasos comunicantes entre la literatura con el periodismo. De modo que asociar a la Academia con la figura de un juez supremo de lo que forma o no parte del círculo literario resulta cuanto menos, ingenuo. El Nóbel a Alexsiévich podría ser considerado, pues, más que nada la culminación, el reconocimiento consagrador a nivel mundial de una discusión que no comenzó hace décadas ni que forma parte de los orígenes de ambos estudios discursivos, sino que constituye el génesis de un elemento que forma parte de nuestra especie: el problema mismo del lenguaje.

El presente trabajo no se ocupará, pues, de abordar exhaustivamente las relaciones entre la literatura (entendida como un conjunto de géneros) y el periodismo. En concreto, cuando se habla de “Literatura y Periodismo” en lo primero que se piensa es en la profusa labor encarada por el campo de la investigación académica con miras a temas como la crónica periodística como género híbrido, la influencia de la narrativa literaria (cuentos y novelas) en el estilo del periodista y el desarrollo y los avances del llamado “Nuevo periodismo” a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Si bien será oportuno considerar como punto de partida algunas categorías provenientes del ámbito de investigación mencionado, más bien este trabajará intentará no correrse del cruce entre un género literario puntual –el llamado género lírico, es decir, la poesía – con el periodismo y los aspectos que caracterizan la prosa y el estilo de algunos de sus géneros (como ser, por ejemplo, la noticia, la columna de opinión, el periodismo cultural, etc.).



## Capítulo I. Periodismo y poesía

### La cuestión del lenguaje

En su exhaustivo ensayo *Periodismo y literatura*, el escritor y periodista malagueño Juan Acosta Montoro, traza una original e ingeniosa cronología, no de los mencionados géneros sino del ser humano. El título de su obra no es azaroso. En la portada de los dos volúmenes que reúnen más de seiscientas páginas, el autor titula “Periodismo y literatura” y no al revés, quizás porque le interese resaltar que en el principio de los tiempos lo que ocurrió primero fue la comunicación y después surgió la literatura. Acosta Montoro se remonta al *homo sapiens* que habitó la Tierra hace sesenta millones de años, para afirmar que en el origen de todo estaba la comunicación, “la facultad, la necesidad natural de dar participación a otro de lo que uno tiene, de propagar y difundir lo propio y hacer saber a los demás alguna cosa; de conversar con otros”. (Acosta Montoro, 1973, pág. 19). En un principio, se trata de la comunicación táctil: fue la mano su primer emisor y la piel el primer receptor. Con el surgimiento del lenguaje aparece lo que puede considerarse como el primer invento del hombre en sociedad. Y el lenguaje, asegura el autor, nació de la necesidad de establecer comunicaciones. Es, a su vez, el origen de la carrera de la evolución humana en la carrera hacia una inteligencia superior. Después de habitar el territorio del lenguaje, es la necesidad de expresiones más elevadas, que apunten a la forma lo que lleva a este primer hombre a convertir a la comunicación en literatura. Según el erudito portugués Avelino de Figueiredo, es la tensión originada por la lucha que

supone “la expresión mediante la palabra lo que origina el arte literario en las sociedades humanas”. (ob. cit. p. 24)

Durante el período de la Antigüedad griega, numerosos conceptos ponen luz sobre la distinción entre arte y realidad. Un ejemplo es la distinción entre los términos *mythos* y *logos*. El primero, significa relato y alude a la mitología, a la historia de los dioses. *Lógos*, en cambio, se refiere a la razón, al discurso explicativo. Lo cual daría origen al arte como refugio de lo mítico y la ciencia como el saber lógico verificable, estable. Fue Aristóteles quien, en su *Poética*, al intentar definir el concepto de “tragedia” explora los medios miméticos, de imitación, a la que recurren los poetas. Son ellos, a su entender, los primeros héroes trágicos. La *poiesis* (del griego, “crear”, “hacer”) se ubica en el origen de la “primera literatura”: la poesía. Si se quiere, es por eso que podría considerarse la síntesis absoluta, la madre de todos los géneros literarios. Aristóteles destaca el carácter extraño y sorprendente con el que debía estar dotada la lengua poética. Vale recordar que tanto la tragedia, la comedia, épica, el cantar de gesta, el Teatro Isabelino... todo se escribía en clave poética. Y si bien hay antecedentes menores en la antigüedad grecolatina, la narrativa tal y cual la conocemos no se gestaría sino hasta mediados del siglo XIV, en el caso del cuento – el *Decamerón*, de Giovanni Bocaccio fue dado a conocer entre 1351 y 1353, y del año 1600, a partir de la publicación *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en el caso de la novela.

Muchos siglos después, el desarrollo de los estudios lingüísticos dio origen a la Teoría literaria tal y cual se conoce en nuestros días. Fue la escuela del Formalismo ruso (integrada, entre otros, por Viktor Schklovski, Roman Jakobson y Vladimir Propp) la que, a comienzos del siglo XX, aporta algunas definiciones interesantes.

Es Jakobson, en su artículo “Lingüística y poética” quien, completando el modelo de Karl Bühler, formula su teoría de las de funciones del lenguaje, entre las que menciona a la función “referencial, representativa o informativa” (aquella que alude al contexto), de la “función poética o estética” (que alude al “cómo”). (Jakobson, 1983, págs. 39, 40, 41)

En alusión al discurso literario, Schklovski formula el concepto de *ostranenie* (“extrañamiento”), un efecto dado por la función poética, a partir del cual la percepción humana se “desautomatiza” en relación a cualquier otra utilización de la palabra o función del lenguaje.

Al examinar la lengua poética, tanto en sus constituyentes fonéticos y lexicales como en la disposición de las palabras y de las construcciones semánticas constituidas por ellas, percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción, del automatismo. (Schklovski, 1978, pág. 69)

Schklovski concluye que la palabra poética, debido a su grado de elaboración, es un discurso “difícil y tortuoso”.

Si se buscara una referencia enciclopédica, por “literatura” se entiende cualquier forma de comunicación escrita por ser un producto del lenguaje (con ello incluiría al periodismo escrito), y por “*periodismo*” el conjunto de labores técnicas destinadas a proporcionar al público un conocimiento inmediato de los hechos que se constituyen en la actualidad.

Debido a su carácter referencial, el uso de la palabra encarnado en la lengua periodística es aquél que busca “informar”. Se asocia al discurso informativo con lo “neutro” y lo “estándar”, más allá de los “innumerables resortes connotativos” presentes en el lenguaje. Como contracara del lenguaje literario –que aspira esencialmente a la belleza estética –el lenguaje periodístico tiene como objetivos la

“eficacia y la economía expresiva”<sup>1</sup>. Sin embargo, a favor de la comunicación periodística –y siguiendo la línea expuesta por Georges Steiner–, es preciso concebir al periodismo como “una profesión intelectual cuya esencia interpretativa hace inevitable la integración dialéctica de la cultura y la capacidad de discernimiento de lo crítico, por un lado, y de las habilidades expresivas y técnicas, por otro” (Chillón, 1999, pág. 431) y no reducirlo a un mero oficio de carácter puramente práctico y técnico.

Un punto clave en todo estudio comparativo es el término “influencia”, ya que supone una obra de partida y la obra sobre la cual influye. Según Ihab H. Hassan, en el ámbito literario “*the concept (of influence) called upon to account for any relationship, running the gamut of incidence to causality, with a somewhat expansive range of intermediate correlations*”.<sup>2</sup> (Weisstein, 1995, pág. 157)

De allí que, de acuerdo a lo expuesto por J. T Shaw, la influencia no se pueda identificar con la coincidencia literal: “*Influence is not something which reveals itself in a single, concrete manner, but it must be sought in many different manifestations*”<sup>3</sup>. (ob. cit. p. 160)

La gran contradicción que suscita el título “poesía y periodismo” se debe a la incompatibilidad que sugieren ambos usos de la palabra. Sin embargo, desde la óptica de María Teresa Gramuglio, esta contradicción es solo aparente si de acuerdo a los postulados de Jakobson, se entiende a las funciones no como excluyentes, sino

---

<sup>1</sup> Aguilera, S/F, p. 24

<sup>2</sup> “El concepto de influencia enunciado para dar cuenta de cualquier relación, tomando la gama que va desde la incidencia hasta la causalidad, dentro de una amplia gama de correlaciones intermedias”.

<sup>3</sup> “La influencia no es algo que se revela a sí mismo de una manera única y concreta, sino que debe buscarse en muchas manifestaciones diferentes ”.

de énfasis o predominio en cada caso. En uno, predominio de la función poética; en otro, de la referencial”<sup>4</sup>.

Llegado este punto vale preguntarse cómo conviven en un mismo individuo dos inclinaciones tan distintas hacia la palabra. Más allá de las diferencias (en su mayoría de carácter lingüístico) es momento de establecer algunos puentes y entre ambas disciplinas.

Supuesta la cuestión del lenguaje como la plantea para Gramuglio, durante la Modernidad hay un componente histórico determinante, una “fractura” en la relación entre poesía y periodismo. La autora se refiere a;

una cuestión temporal, una “temporalización” hacia fines del siglo XIII que supone, a partir del crecimiento de los periódicos, un cambio sustancial en la “experiencia del tiempo que deriva en una sensación de aceleración” que modificó los hábitos y la experiencia de lectura” y que tiene al periodismo como el género del presente al contrario de la elaboración y la dilación que supone la experiencia de la lectura de un poema. (Gramuglio, 2006).

### **Algunos puntos de contacto**

En el juego de similitudes y diferencias entre poetas y periodistas hay al menos tres aspectos a destacar, a partir de los cuales es factible aventurar un cuadro que pretenda amalgamar a unos con otros.

- a. La entrevista con la realidad

---

<sup>4</sup> GRAMUGLIO, M. T, 2006, Notas sobre periodismo y poesía en la Modernidad. En Diario de poesía (71).

En *Cartas de Islandia*, un libro de cartas publicado en 1937, el gran poeta inglés W.H. Auden escribe a su amigo, el también poeta, Louise Mac Neice: “Un poeta debería ser una especie de periodista”. ¿A qué alude Auden en su sentencia? La frase podría leerse desde la perspectiva de la disposición hacia la realidad, propia del oficio periodístico. Tanto la razón de ser de publicación de un diario como la relación entre el paso del tiempo en el oficio de un redactor se refieren a la acción de sobrevolar, de pasar revista de la realidad “periódicamente”. La palabra “Periodismo” se refiere a la doctrina del acopio de noticias regularizada en un determinado lapso de tiempo, ya sea diario, quincenal, mensual o semanal. De allí que, a partir de las palabras de Auden, sea posible asociar esta figura a la de poeta, que también trabaja con una realidad (la propia o la de otros) en la que debe indagar y con la cual debe entrevistarse. El poeta comparte, en este caso, la actitud de caza. Quizás ambos busquen lo mismo, información. Solo que unos procesarán esa materia prima con el filtro dado por su oficio para con ella elaborar noticias mientras que los otros teñirán esa realidad con la voluntad de forma de la palabra poética. “La literatura y el periodismo coinciden en que en un punto son modos informativos, independientemente de su objeto y se expresan a través de representaciones narrativas que contienen información y que por ello son dos formas de conocimiento y de expresión del mundo”. (Martínez Costa, 1991, pág. 485).

Para el poeta Jorge Boccanera, poesía y periodismo son modos motorizados por la experimentación, la búsqueda y el cuestionamiento de la realidad. De allí que la poesía constituya para él “un reportaje profundo con la realidad”. (Boccanera, 2008). Sin embargo, mientras que el destino de la poesía encuentra en los libros su modo de immortalizarse, la palabra impresa en papel prensa en ocasiones se olvida



rápida­mente, es evanescente. Otras veces, tal como sugiere el poeta jujeño Jorge Calvetti en su poema “El periodismo”, vaga por destinos impensados:

El diario, ayer,  
latía con el pulso del mundo  
y ahora lo veo envolviendo fruta,  
arrugado, en el suelo,  
constelado por machas de pintura  
donde están pintando,  
cubriendo el pecho de un borracho  
dormido en un zaguán

b. Claridad, brevedad y concisión

Para Fabián Casas, desde el aspecto procedimental el periodismo se acerca a la poesía porque “incide en la corrección de una repetición” (Aguirre, 2006) Es posible establecer una relación entre estos tres aspectos característicos de la redacción periodística y el género poético. Así como la literatura ha influido en la redacción informativa, es posible afirmar que el periodismo “ha modificado muchos modelos expresivos del hombre” (Martínez Costa, 1991, pág. 45) en lo que se refiere a tanto cuestiones estilísticas, así como a estructuras literarias. La brevedad es una de las “leyes de hierro” de la cultura periodística, cualidad compartida con la poesía, especialmente durante del siglo XX. Solo que, a diferencia de la brevedad y concisión periodísticas, en la palabra poética estas cualidades esconden la salvedad de estar cargadas de un mayor poder de significación. La palabra poética condensa un océano de significaciones y cuanto más conciso y preciso sea el tratamiento del lenguaje, mayor será esa condensación. El cronista norteamericano Relman Morin alude al rema afirmando que

“todos esperan que sus respectivas crónicas queden escritas de tal manera que el lector las entienda sin dificultad desde el principio hasta el fin. Sin eso, todo lo demás es imposible. Segundo, todos quieren que su crónica sea por lo menos informativa y, si es posible, interesante. Por último, siempre que el tema lo permita, todos esperan suscitar cierto grado de emoción, hilaridad, sorpresa, maravilla y simpatía”. (Acosta Montoro, 1973, pág. 80)

Es cierto que la cita cuadra a la perfección con el objetivo de un prosista o de un novelista. Pero Acosta Montoro agrega a los poetas a este grupo, a “cualquier artista de su propio medio que desee expresar algo”. Casas parece, sin embargo, no adherir del todo a esta posición, al afirmar que “la poesía esta siempre en estado de pregunta mientras que le periodismo está siempre en estado de respuesta”. (Casas, 2014, pág. 65)

c. El “yo periodístico y el “yo poético”. Objetividad y objetivismo.

La objetividad es el valor más alto al que puede aspirar el periodismo. Dejando de lado géneros específicos como las editoriales y las columnas de opinión, la objetividad es el principio por el cual los lectores confían en la credibilidad de un medio. Se trata de un tratamiento de la información alejado de sesgos o miradas tendenciosas. Citando al periodista, escritor y periodista croata Luka Brajnovic, el académico Javier Restrepo asegura que “cuando la información parte de un conocimiento exacto y cierto, de una ‘reflexión consciente y de una rectitud intachable de intenciones, en esto consiste la imparcialidad, o la absoluta objetividad’”. (Restrepo, 2001, pág. 10)

El desarrollo de los estudios del género ha demostrado que el principio de objetividad es, al menos, cuestionable. Un mismo acontecimiento, al ser narrado por

distintos cronistas, tendrá como resultado diferentes miradas en el tratamiento de la información. El paneo que parte de la mirada subjetiva del periodista puede ser denominado “yo periodístico”. Por ello, no son pocos los teóricos de la información que opinan que la objetividad absoluta es una utopía. Para Teun Van Dijk al afirmar que “el yo puede estar presente como un observador imparcial, como un mediador de los hechos”. Así, es posible concluir que “para preservar la imparcialidad debe desaparecer el yo del periodista”. (ob. cit. p. 11)

La poesía, en tanto, supone la presencia de un “yo poético” o “yo lírico”, definido como el sujeto a través del cual el autor “habla” dentro del poema y expresa sus sentimientos o emociones. Lejos de apuntar a la objetividad, el “yo poético” responde a la singularidad de una mirada puramente subjetiva.

En referencia a una polémica suscitada por corrientes estéticas contrapuestas — como lo fueron el *neobarroco* y el *neobjetivismo* en la escena poética argentina durante las décadas del ochenta y los años noventa— Jorge Aulicino publica un ensayo titulado “Lo que ocurre de veras”, donde elabora una suerte de manifiesto de la poesía objetivista en la Argentina. Allí, Aulicino se refiere a una poesía “de mínima”, donde pone el foco en una estética que entre otros elementos reivindique lo “ficcional”, “basada en percepciones” y que “en la escuela de Poe, tenga noción de *efecto*: lo que implica artificiosidad —o artesanía, palabra próxima— pero también tener en cuenta al lector; y lejos de pedir un lector “cómplice”, pida un lector ‘indispuesto’ lateral y hasta desdeñoso, al que haya que conquistar”. (Aulicino, 1991, pág. 30) El movimiento poético denominado neobjetivismo puede ser entendido desde el punto de vista estético como una corriente que realizó una reelaboración del llamado *objetivismo norteamericano*. Conformado por un grupo de poetas de ese

país (como Louis Zukofski, George Oppen, Carl Rakosi y Charles Reznikoff) e influidos por las figuras de Ezra Pound y William Carlos Williams, durante la década de 1930 la corriente objetivista procuró tratar al poema como un objeto y “tal como lo plantea Rakosi, evitar ‘un estado de emoción poética’”. (Porrúa, 2007). Al respecto, la opinión de Aulicino es categórica acerca de la relación entre periodismo y objetivismo:

La poesía que tiene alguna deuda con el periodismo, en todo caso, es aquella que aparece con distintos nombres: “Poesía Objetivista” en Estados Unidos o la poesía de Cardenal en Nicaragua, que no tiene un nombre muy definido pero está dentro de eso. (Apéndice A)

#### d. Los tipos humanos

A lo largo de la historia del arte, la figura del poeta ha sido muchas veces asociada a lo diletante, la bohemia, la contemplación y la vida ociosa. Durante el siglo XIX, en Francia, fueron los llamados “Poetas malditos” (Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y Baudelaire) quienes colaboraron con sumar a estos atributos, otros como la desdicha, la incomprensión y el andar errante por la vida (el norteamericano Edgar Allan Poe también supo aportar lo suyo desde sus cuentos y especialmente con su poema “El cuervo”). Los cambios en el estilo de vida y en la arquitectura del siglo XIX en grandes ciudades como París reconfiguraron una manera de habitar el mundo. Y fue Walter Benjamin quien, a partir de una lectura aguda de la poesía de Charles Baudelaire, enuncia el concepto de *flâneur*, el paseante entregado al “callejeo” y a una mirada vagabunda y curiosa hacia las transformaciones de su entorno. En sus propias palabras, la escritora argentina Hebe Uhart se refiere a una actitud similar, requisito imprescindible para toda aquel que se disponga a escribir.

Estar “a media rienda” significa para ella algo así como no vivir urgido por los apremios del día para así poseer una mirada atenta cargada de agudeza y que permita no pasar por alto las revelaciones que la realidad tiene para ofrecer. (Villanueva, 2015, pág. 31) El periodista comparte en gran medida esta disposición.

En *El sabueso de las noticias*, el columnista Oscar Odd McIntyre se refiere al periodista como un “hombre que está a la pesca todos los días en un vasto lago de emociones potenciales”. La definición de McIntyre cuaja tanto para el cronista que intenta una pintura de costumbres (a la manera, por ejemplo, del Roberto Arlt de las *Aguafuertes porteñas*), como para el redactor de noticias que, en lugar de quedarse en la redacción, sale a merodear la calle al encuentro de acontecimientos que lo sorprendan.

“El reportero auténtico es un ser extraño. Por fuera, muchas veces parece voluble y cínico. En lo intrascendente es, por momentos, poco de fiar. Le agrada la chacota de sus amigos y su manera de vivir no siempre se ajusta a lo convencional. Sin embargo, cuando llega el momento de la prueba –cuando estalla la gran crónica–, se galvaniza instantáneamente en el más dinámico y eficiente de ellos seres humanos. Sus poses y baladronadas desaparecen. Se estremece y se lanza a la caza. Se convierte en el sabueso de las noticias”. (Acosta Montoro, 1973)

Todo aquél que haya estado, al menos por un momento, ya sea en la piel de un poeta o de un periodista, habrá reconocido alguno de estos perfiles en un par con quien haya compartido una tertulia literaria o en aquél que bebió café a su lado en el escritorio contiguo de una redacción periodística.

**Poetas periodistas en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX. La generación del 60: César Fernández Moreno, Juan Gelman, Juana Bigozzi, Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi y otros casos singulares.**

La historia del vínculo de la poesía con el periodismo la Argentina se remonta comienzos del siglo XIX. En la portada de nuestro primer periódico, el *Telégrafo Mercantil*, fundado el 1 de abril por 1801 por Francisco Cabello y Mesa, abre con el poema “Al Paraná”, de Manuel de Lavardén. El poema se inserta en un contexto periodístico interesante que habla del rendimiento económico de la región. A la vez, el poema contiene notas, algunas de las cuales apuntan a lo productivo industrialmente. Lo cual deja ver que ya en origen de la prensa gráfica argentina, ambos géneros se estrechaban las manos.

A los fines de enumerar poetas argentinos que ejercieron el periodismo hay nombres que resultan ineludibles. Una simple ojeada sobre el siglo XIX, nos hace identificar a autores que, como dice Milton, destinaban la mano izquierda a la poesía y la derecha a la prosa noticiara. Tal es el caso de, por dar algunos ejemplos, de Vicente López y Planes, Juan de la Cruz Varela, José Hernández, Olegario Víctor Andrade, y un largo etcétera.

Basta con poner un ojo en el siglo XX para dar con un listado de ilustres autores que dejaron su huella en redacciones de distintos periódicos, ejerciendo los más variados géneros del discurso informativo. Desde Leopoldo Lugones –destacada pluma de *La Nación*–, hasta Olga Orozco –quien como periodista utilizó innumerables pseudónimos para responder desde consultas sentimentales hasta predicciones astrológicas–, no han sido pocos los poetas que encontraron en el periodismo una profesión que los sustentara. Entre los años de 1920 y 1940, Jorge Luis Borges también colaboró con el diario de Bartolomé Mitre. Escribió también para la revista *El hogar* y junto con Ulyses Petit de Murat dirigió la revista *Multicolor* –suplemento

cultural que acompañaba la edición de los sábados del diario *Crítica*— a la vez que ejercía el periodismo cultural en *Sur*, la revista fundada por Victoria Ocampo en 1931. El poeta Raúl González Tuñón, conocido como “el pichón de Argentina”, coincidió con Borges (y entre otros, con poetas como Conrado Nalé Roxlo y Nicolás Olivari) en el diario de Natalio Botana. Hasta sus últimos días trabajó en *Clarín* como cronista de viajes y escribiendo reseñas de artes plásticas. De los poetas de la llamada “Generación del 40” resalta el nombre de Alberto Girri, quien también firmó sus textos en *Sur* y en *La Nación*. Si bien pertenece a la misma generación que Girri, un caso aparte es el de César Fernández Moreno, hijo del reconocido Baldomero Fernández Moreno, quien, a partir de un giro en su obra poética, se identificaría más con la estética de las generaciones posteriores que con la propia. Según el poeta Jorge Ariel Madrazo, a mediados del siglo XX la poesía argentina atravesó un momento en que “las vanguardias se acercaron a lo nacional y al pueblo, y lo populista-coloquial se acercó a la especificidad poética”. (Ferrari, s/f, pág. 135) En esa línea estética, la poesía de Fernández Moreno (otro nombre que coincidió en *La Nación* y la revista *Sur*) a partir de la década de 1950 “da un giro significativo, orientándose hacia un tipo de poesía menos preocupada por el brillo formal y abierta al tono conversacional, al registro irónico y a la reflexión política”. (Ferrari, s/f, pág. 136). En ese sentido, *Argentino hasta la muerte* es un libro esencial para comprender esta transformación en la estética.

Entre los poetas de la generación de 1950 y 1960 se da un fenómeno a partir de la creación del grupo “El pan duro”, cuya cabeza fue Juan Gelman y que, en 1955, año de su surgimiento, estaba integrado por nombres como Juana Bignozzi, José Luis Mangieri y Héctor Negro. Gelman es el poeta que impone el uso del diminutivo y

centra su poesía en lo urbano y lo cotidiano, acercando el uso de la palabra al tono de la letrística tanguera. A lo largo de casi veinte años, Héctor Negro, definido por muchos antes todo como letrista de tango, se encargó de la página de tango de *Clarín*, lo cual demuestra, por su parte, la fuerte presencia de la lírica urbana en el día a día de un medio gráfico de circulación masiva. Por otro lado, Juana Bignozzi, de profusa participación en el periodismo gráfico, afirma en un reportaje acerca de su propia obra poesía:

Quiero que lo que diga se entienda, pero no necesariamente que sea fácil de entender [...] Se es poeta para trabajar con la lengua de otra manera. En la poesía tiene que haber algún misterio, algo que el poeta ve y que el público no. Tenemos la obligación de revelar los misterios, pero de una manera distinta de la que tiene el periodismo”. (Fondebrider, 2010)

Esa manera distinta “de revelar los misterios” estaba dada por la hegemonía de la narración y la apertura del discurso poético al resto de los discursos sociales. Es casi obligatorio al hablar de estos poetas, asociar su poesía con una etiqueta aportada por la crítica y con la que muchos de ellos se identificaron: el “coloquialismo”. Según Jorge Aulicino, se trata de una etiqueta académica que pasa no tanto “por el lenguaje y su relación con el léxico sino por la forma “coloquial” o familiar de armar el discurso” (Apéndice A). Y si bien autores como Mario Trejo, Joaquín Giannuzzi y Leónidas Lamborghini no formaron parte del núcleo duro de los “coloquialistas”, a través del tratamiento de ciertos temas y figuras poéticas estos autores en cierto modo merodearon la estética del momento. Los “coloquialistas” dejaron su sello menos por ser una generación –entendida por ello como un grupo nacido más o menos en la misma década— que por imponer un sello estilístico, una marca estética que debía mucho a voces como las de “poetas mayores”, como Raúl González Tuñón



y, sobre todo, a ese gran faro que fue para la poesía latinoamericana la figura del peruano César Vallejo. Bajo esa influencia, y movidos por cierta impronta política (marcada por su militancia en la Juventud Comunista) fue que estos poetas compusieron su obra. A su vez, tanto Giannuzzi (quien a pesar de no firmar sus notas trabajó en la sección Policiales del diario *Crónica*), como Lamborghini (redactor de *Crítica*), fueron periodistas de profesión. A esta altura del análisis esta revisión histórica arroja un dato significativo: gran parte de la poesía escrita en ese momento histórico –y habría que sumar también no tanto ya por su estética sino por el momento histórico, a Mario Trejo, Alberto Szpunberg, Luisa Futoransky– tenía como comunes denominadores tanto a la participación política de sus autores como lo que encierra el tema central en el que este trabajo intenta profundizar, esto es el hecho de que como medio de vida ejercieran el periodismo.

Según Aulicino, especialmente en los integrantes del grupo “El pan duro”, esta elección no es casual en los “coloquialistas” sino que va de la mano de varios factores. En primer lugar, a nivel mundial el periodismo se había convertido en el medio de vida moderno por excelencia. En la Argentina la generación coloquialista se insertó en medios nuevos, que destacaban por la originalidad e innovación de sus propuestas. Se trata de la saga de publicaciones de Jacobo Timerman –*Primera plana, Panorama y La Opinión*– que habían tomado como modelo al periodismo de análisis y de investigación que se hacía en Europa. Aulicino agrega que se trataba de un periodismo definido “por opinar ‘sobre caliente’, sin editorializar tres semanas después un hecho”, sino que, por el contrario, ‘se escribía opinando’, lo cual representaba toda una novedad”. (Apéndice A)

En segundo lugar, el factor ideológico fue determinante. Timerman alguna vez reveló su “fórmula periodística”: en política era “centrista y democrático”, en cultura era “de izquierda” y en economía, “de derecha”. Ese halo de independencia y de novedad atrajo no solo a los coloquialistas sino y a muchos otros poetas y escritores. Para Aulicino, esta renovación, por otro lado, “hizo del periodismo un oficio más digno”.

Por último, la tercera razón por la que esta camada de poetas se dedicó al periodismo está vinculada a su nivel de preparación intelectual. En su mayoría eran graduados del Colegio Nacional de Buenos Aires. Y allí también se cuela lo ideológico.

Yo creo que también es una forma de rechazo a las generaciones anteriores y las tradiciones familiares anteriores, ya que todos en aquella época tenían que aspirar a ser abogados o médicos. Ellos se fueron por el lado bastardo. Se sintieron atraídos por el hecho de practicar un oficio que no era característicos ‘de un hijo de’, digamos, la clase media pudiente. El oficio elegido tenía que ver con la palabra, y a la vez, había un polo de atracción que era este nuevo periodismo que hacía el oficio más atractivo y daba cierta independencia en los temas culturales y políticos.<sup>5</sup>

Por todo esto no resulta desatinado afirmar que los llamados “coloquialistas” constituyeron el grupo de lo que podría darse en llamar el grupo de los “poetas periodistas”.

---

<sup>5</sup> Apéndice A

## Capítulo II: Jorge Aulicino, periodista

### Una breve cronología

A lo largo de sus más de treinta años como periodista, Jorge Aulicino parece haber recorrido la mayoría de los muchos rincones y aristas de una profesión que acompañó en paralelo a su otro gran oficio: la poesía. El periodismo fue su profesión central, su modo de ganarse la vida y de mantener a su familia. La cronología de los medios que lo contaron como periodista arroja que, entre fines de la década del sesenta y principios de los setenta, Aulicino hace sus primeras armas como colaborador en publicaciones funcionales al Partido Comunista, como el semanario *Nuestra palabra*. Entre 1974 y 1975 inicia su carrera en los diarios *La calle* y *La tarde*. En 1976, en plena instauración de la dictadura militar, ingresó como corresponsal de la agencia de noticias TASS en la Argentina, organismo oficial de la por entonces Unión Soviética. Por aquellos días, alternó este trabajo con su participación en otra agencia: Noticias Argentinas. Sumado a esto, hacia 1977, colaboró con algunas publicaciones en la Editorial Abril como las revistas *Abril* y *Panorama*. En 1979 tuvo un breve paso como corresponsal de *El Libertador*, un diario misionero de existencia efímera. Su repartida agenda profesional le dio tiempo para colaborar algunos meses con el suplemento cultural del diario *La Opinión*, entonces dirigido por Raúl Vera Ocampo. La Agencia TASS lo empleó hasta 1979, año en el que comienza a colaborar con la sección Internacionales del diario *Clarín*, cubriendo noticias vinculadas a América Latina. Paralelamente siguió colaborando con la agencia hasta 1980. Ese año marca su ingreso como redactor a *Clarín*. En su

primera etapa como empleado efectivo (1980-1989) se desempeñó en las secciones Información General (1980-1984) y Cultura –por aquellos años conocida como Cultura y nación—, en 1984 y 1985. Al año siguiente retorna a Información general, donde trabajaría hasta 1989, año que marca su alejamiento del diario. Es preciso aclarar que, durante la restitución de la democracia en 1983, hasta el año 1989 y en paralelo a su primera etapa en *Clarín*, Aulicino nuevamente incursionó en el periodismo partidario, en este caso, la prensa dependiente del radicalismo (UCR). Forma parte del proyecto y la gestación de varias publicaciones del radicalismo alfonsinista, como ser las revistas *Argumento político* (1983) y *Generación 83* (donde en 1988 y 1989 ocupó su primer cargo jerárquico como Jefe de redacción). A su vez, fue uno de los propulsores de la revista *El ciudadano*, donde escribió desde 1988 hasta 1989.

Los tres años en los que permaneció fuera del diario de los Noble, Aulicino trabajó en revistas de la editorial Atlántida (donde fue Redactor jefe de las revistas *Conozca Más* y *Misterios*). En 1992 se produce su retorno a *Clarín*, donde es nombrado editor del suplemento “La segunda” (suplemento que toma su nombre de un fraccionamiento del diario, que en aquella época se imprimía en dos grandes cuerpos, el segundo de los cuales comenzó a llamarse informalmente “La segunda” y luego llevó el título formal de Segunda sección). A partir de 1996, es Editor general de las páginas Cultura, Arte, Ecología y Ciencia y tecnología y en el año 2000 llega a la sección Espectáculos como Editor Jefe, donde trabajaría hasta 2005. Antes de eso, con el lanzamiento de la revista cultural *Ñ* en 2003 y en paralelo a su rol como Editor, colabora semanalmente con la revista escribiendo una columna para luego, en 2005,

pasar a integrar el *staff* de *Ñ* en 2005 bajo el cargo de Editor General Adjunto. Trabajaría allí hasta el 2012, año de su jubilación como periodista.

Además de su actividad en diarios y revistas, entre 1986 y 1992 integró el consejo editorial y fue columnista de una publicación que sería clave en la historia de las revistas literarias del último cuarto del siglo XX en la Argentina: el *Diario de Poesía*. Colaboró también en las revistas literarias *18 whiskys*, *Hablar de poesía* y *León en el bidet* y en la versión digital del periódico de poesía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Sin dudas, un aspecto a destacar en la carrera la carrera periodística de Aulicino es que, a lo largo de más de cuarenta años de trayectoria, ha ejercido la profesión en:

- a. **Diarios.** Ya sea del interior del país (*El libertador*, de Misiones) como de la Capital Federal (*Clarín*).
- b. **Revistas.** En su mayoría semanarios vinculados a la actualidad política (*Abril o Panorama*) pero también en revistas de divulgación científica (*Conozca más* y *Misterios*) y culturales (*Diario de poesía* y *Ñ*).
- c. **Agencias de noticias.** Ya sea nacionales, como Noticias argentinas, o internacionales, en el caso de TASS.
- d. **Editoriales.** Atlántida, desde 1989 hasta 1992.

Ha ocupado un amplio rango de jerarquías como periodista (Colaborador, Redactor, Redactor jefe, Columnista, Editor, Editor jefe, Editor general adjunto, Editor general, Jefe de redacción), se ha desempeñado en un variado número de secciones (Información general, Internacionales, Cultura, Espectáculos, Arte, Ecología y

Ciencia) y ha incursionado tanto en el periodismo político nacional como en la prensa partidaria (ya sea para el PC o para la UCR).

Este breve relevamiento de funciones y cargos pretende poner en relieve su gran ductilidad en el oficio y su capacidad de dejar huellas de su talento con la palabra en casi todos los rincones de la profesión.

### **Los Maestros. Los secretos del oficio**

Los comienzos de Aulicino en el periodismo no fueron resultado de una formación sistemática ni académica. Hasta hace no mucho tiempo atrás, en la Argentina no era imprescindible contar con un título universitario para ingresar a la redacción de un diario o integrar el *staff* de cualquier publicación periodística. Los años que lo encontraron inmerso en su militancia en el Partido Comunista (PC) coincidieron con sus primeros pasos en la actividad profesional. Desde el momento en el que decide colaborar como redactor en el periódico del partido Comunista, Aulicino asume el periodismo partidario como un órgano de formación tanto profesional como ideológica. A partir de entonces se dedicaría a “aprender el oficio en la misma práctica”. Su primer maestro en el periodismo fue Salvador Marini, Secretario de redacción del periódico del PC *Nuestra palabra*, durante el gobierno de Onganía. “Marini detestaba la burocracia partidaria pero todavía más la vanidad y la egolatría (...). Tenía un estilo breve, preciso y delicado. Quise mucho al petiso Marini, que para mí era otro santo laico, como Tuñón”. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 64). El autor amplía la influencia de este primer maestro, cuyo lema o consigna principal

era “breve, preciso y contundente” y quien para referirse elogiosamente a una nota –o tal vez para criticarla ligeramente–, decía de ella que era “linda, arropolladita”. Además de Salvador Marini, a partir de los inicios de la década del 70, Aulicino reconoce como maestros de la profesión a Horacio Tato e Isidoro Gilbert. Reconoce también que en aquella época leía con minuciosidad obsesiva a Osiris Troiani, a Mariano Grondona y a Pablo Giussani. En cada lectura estudiaba aspectos técnicos y de estilo –como la forma en que los periodistas que admiraba redondeaban un párrafo o utilizaban la sintaxis –así como otros de índole argumentativo como el uso prudente de la digresión, los ejemplos y las analogías, la economía de los adjetivos, etc. Las agencias de noticias en las que trabajó colaboraron en que su oficio incorporara ese esqueleto básico que debe tener la noticia, la nota periodística. “Sin equivocación en el orden, empezando siempre por lo más importante, prescindiendo de todo lo que se pudiera prescindir”. En la agencia *Noticias Argentinas*, por la cual tuvo un paso fugaz, en 1977, Aulicino se topó con otro de sus maestros: Horacio Tato, un obsesivo de la precisión y la responsabilidad ante las fuentes.

Un día me señaló una pavada que para mí fue una revelación. ‘¿Por qué pone *a las 20 horas*? Si pone *a las 20* y nada más, ¿de qué otra cosa se puede entender que está hablando que no sean las horas?’. Esa nimiedad contenía la filosofía del estilo periodístico, de todo buen estilo. Si todo está contenido en lo que se ha dicho... ¡afuera! Hasta es una poética. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 64)

Ya en la agencia TASS, Isidoro Gilbert también lo educó en el arte de tachar. “Como el material periodístico que se redactaba en la agencia soviética tenía destino internacional, Gilbert le insistía en la precisión y en que la información fuera didáctica, aunque breve, “como quien redacta para una enciclopedia, para otro planeta”. “Pensá como si te fueran a leer los zulúes”, decía. Creo que toda la literatura

consiste en borrar, más bien que en agregar. Y en escribir con distancia, como para los zulúes”. (Apéndice A)

Sería un error considerar a Aulicino como un académico. Sin embargo, con la restitución de la democracia tuvo, a partir de su experiencia como profesor, algunas reflexiones sobre los géneros que comenzaba a explorar. Estas categorías y su estilo y elementos se han ido modificando con el tiempo. A principios de los noventa ejerció la docencia como Profesor Adjunto en la Cátedra “Taller 3” de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires (UBA), cuyo titular de cátedra era Edgardo Silberkasten, quien le aportó definiciones teóricas que lo marcaron.

“Silberkasten, era un gran docente, siempre decía que en el periodismo se dividía en tres géneros posibles: La crónica, el análisis y la opinión. La crónica no es el género tal cual lo conocemos hoy en día, no se refería a la crónica literaria sino a la noticia y su forma de contar los hechos. La opinión es el género que más libertad le otorga al periodista, porque a diferencia del análisis, no se ciñe al rigor de los hechos. Es la forma periodística más parecida al ensayo literario, por la posibilidad de relacionar ideas y generar preguntas en el lector. Por otro lado, no tiene un método puntual, sino que parte de las asociaciones y apreciaciones que pueda hacer el periodista”. (Apéndice B)

Además de haber llegado a ser un buen amigo suyo, Aulicino reconoce en la figura de Jorge Ezequiel Sánchez (apodado afectuosamente “El Negro”) a un “comandante de primera”, además de un “modelo de periodista integral”. Algunos de sus atributos eran su estilo depurado y su planificación y organización. “Además de una enorme capacidad para asociar y tamizar la información, era un conocedor exquisito de todo el proceso industrial del periodismo, desde la máquina rotativa hasta la inflexión de una frase y la claridad o falta de claridad de un enunciado”. (Amarante & Elissagaray, 2010, págs. 69,70)



## Los años de *Clarín*

Si bien el vínculo de Aulicino con *Clarín* se inicia en 1979 –año en que comienza escribir colaboraciones para la sección Internacional sobre asuntos ligados a América Latina— su ingreso al diario se produce en 1980 y, según sus propias palabras, significó una profundización del ejercicio del periodismo. Esta etapa profesional representa el centro de su actividad profesional y está dividida en dos períodos: desde 1979 hasta 1989 y desde 1992 hasta 2011, año de su jubilación. En su primera etapa Aulicino se desempeñó como redactor en las secciones Información general, tuvo un paso de dos años por la sección cultural del periódico (por entonces llamada Cultura y Nación) para retornar a Información general hasta el fin de su primera período en el diario de los Noble.

En Cultura y Nación trabajé, entre otros periodistas, junto a Juan Bedoian. Luego entró Ricardo Cunis, quien lo reemplazó a Bedoian. Mi supervisor era Enrique Alonso. Las paradojas de la vida hicieron que después Bedoian fuera mi superior en *Ñ*, la revista cultural del diario que comenzó en 2003, donde me desempeñé como columnista y Editor adjunto. (Apéndice 1)

Su alejamiento de *Clarín*, en 1989, tuvo que ver con motivos vinculados con cierto aburrimiento en el desempeño de su trabajo, que le produjo cansancio y desgaste profesional. Es preciso mencionar que, durante este período, en 1986, también se había comprometido con un nuevo proyecto, el *Diario de Poesía*, que había aparecido en 1986 y donde Aulicino practicaba periodismo cultural (en su mayoría columnas y ensayos, pero también con responsabilidades en el Consejo editorial de la publicación). Y sumado a esto, anteriormente su actividad en *Clarín* ya se superponía con el periodismo partidario del Partido Radical. Durante los tres años en los que estuvo fuera de la redacción de la calle Tacuarí, fundamentalmente se dedicó al proyecto periodístico *El ciudadano* (que lo encontró entre sus principales

propulsores y había comenzado en 1988), además de su tarea como Redactor jefe en revistas de la editorial Atlántida. De estos años, evoca la figura de un periodista que, en adelante, lo marcaría tanto en lo profesional como en lo humano:

En *Argumento político* trabajé, entre otros, junto a Luis Gregorich, quien sucedió a Dante Caputo en la dirección de la revista. Junto con Jorge Ezequiel Sánchez también hicimos la revista “Generación 83”. Allí estuve como seis o siete años, como su segundo. “El Negro” Sánchez” que fue un gran tipo y un gran periodista. (Apéndice 2)

A comienzos de la década del 90, Aulicino da comienzo a su segunda y más extensa etapa en el diario. *Clarín* había iniciado un proceso de renovación, dado entre varias cosas por una sucesión de rediseños, un aumento considerable de la cantidad de periodistas que trabajan en la redacción y cambios en las secciones. A partir de 1992 y hasta 1996 se desempeñó como editor del suplemento dominical la Segunda Sección, para volver una vez más a en Información General, en 1996, donde editó las páginas de Cultura, Arte, Ecología y Ciencia y Tecnología y posteriormente pasar a la sección Espectáculos, en el año 2000. De todas estas secciones hubo una que es merecedora de un recuerdo de especial afecto: “La Segunda”, que según la evocación de Aulicino, fue inventada por “El Negro” Sánchez, era llamada así ser segunda sección del diario, en un momento en el que la edición de *Clarín* salía con muchísimas páginas y surgió la necesidad de dividirlo en dos. “Recuerdo las colas de gente que se formaban en la puerta de la redacción, gente que buscaba trabajo y quería tener antes que nadie los “Clasificados” que eran muy voluminosos”, comenta. (Apéndice 2). La segunda etapa en *Clarín* estuvo signada por cierto misticismo en la redacción, característico sobre todo en la sección que lo encontró como Editor. “Se trataba de un suplemento dominical focalizado en fenómenos urbanos, nuevas tecnologías, misceláneas, cómicas de calidad, culturas alternativas y arte” (Amarante

& Elissagaray, 2010, pág. 68). Pero era además el suplemento que le daba lugar y voz a todo aquello que era considerado marginal, travestis, tribus urbanas, “chetos”, etc. Por último, más allá de su paso por la sección Cultura y Nación (durante la década del 80) y de editar la página cultural del cuerpo del diario (en la década del noventa), hay un momento de la carrera periodística de Aulicino que merece ser observado con detenimiento. Se trata de su participación en la Revista Cultural *Ñ*, desde 2005 hasta sus últimos días en *Clarín*. Si bien él no había formado parte del diseño inicial ni del lanzamiento de la revista lanzada en 2003, desde el comienzo de la publicación, aún trabajando como Editor jefe de Espectáculos, colabora con una breve columna semanal. Pero en 2005 pasa a la revista como Editor general adjunto, involucrándose de lleno en el proyecto. Durante el tiempo que estuvo en el cargo, la publicación adquiere una calidad y un brillo notables y experimenta un crecimiento de sus ventas.

Fue un formato bien pensado que rompió con el tradicional suplemento de ocho páginas, bastante limitado para reflejar la actividad de un país y sobre todo de una ciudad monstruosa como Buenos Aires (...) Uno de sus méritos fue usar todos los recursos periodísticos: notas crónicas, reportajes, secciones de noticias, agenda, de manera de responder a las expectativas de un círculo de lectores más amplio que el de los iniciados y especialistas, con criterio periodístico y pivotando con la actualidad, las novedades de las librerías, las polémicas y tendencias. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 69)

Desde su punto de vista, la publicación modificó el escenario cultural a partir de la simple decisión de otorgarle más espacio a la cultura.

Del variado crisol de secciones que encontró a Aulicino como redactor se desprende la idea de que *Clarín* colaboró sustancialmente en su formación como periodista, al haberle posibilitado desarrollar su pluma en relación a temáticas tan disímiles. Su creatividad, su capacidad analítica, su “flexibilidad de enfoque” sumados a “cierto

desenfado que le permite reflexionar sobre acontecimientos de la historia de todos los tiempos como si se tratara de acontecimientos contemporáneos” (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 30) han hecho de la pluma de Jorge Aulicino una de las más inteligentes manifestaciones del periodismo de los últimos cuarenta años en la Argentina.



## Capítulo III: Jorge Aulicino, poeta

### Dimensiones de una obra

Desde la aparición de sus primeros poemas, a fines de la década del sesenta, Jorge Aulicino ha construido una obra que le valió el reconocimiento tanto de sus pares como de la crítica especializada. Poemas suyos fueron incluidos en antologías en España y Latinoamérica y traducidos al italiano, el inglés y el sueco. En palabras del escritor Marcelo Cohen, como poeta Aulicino supo “acatar el llamado de Rimbaud a la visión, aunque para ver ya no lo invisible sino aquello que se puede y debería verse” (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 189). Para el poeta Juan Arabia, desde sus primeros libros, Aulicino ha forjado “un proyecto consecuente, radical en su forma, emergente (en tanto formación) y que a la vez recupera una específica tradición del género”. (Arabia, 2020, pág. 5)

A lo largo de su extensa trayectoria como poeta ha publicado los libros *Reunión* (Ediciones del Alto Sol, Buenos Aires, 1969); *Mejor matar esa lágrima* (Imprenta Colombo, Buenos Aires, 1971); *Vuelo bajo* (Ediciones El Escarabajo de Oro, Buenos Aires, 1974); *Poeta antiguo* (Editorial Botella al Mar, Buenos Aires, 1980); *La caída de los cuerpos* (Ediciones El Lagrimal Trifurca, Rosario, 1983); *Paisaje con autor* (Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1988); *Magnificat* (plaquetas de Mickey Mickeranno, Buenos Aires, 1993); *Hombres en un restaurante* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1994); *Almas en movimiento* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995); *Hacia el mal* (Selecciones de Amadeo Mandarino, Buenos Aires, 1999); *La línea del coyote* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1999); *La poesía era un bello país* (antología, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2000); *Las Vegas*

(Selecciones de Amadeo Mandarino, Buenos Aires, 2000); *La poesía era un bello país. Antología* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2000) *La luz checoslovaca*, (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 2003); *La nada* (Selecciones de Amadeo Mandarino, Buenos Aires, 2003); *Hostias* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2004); *Máquina de faro* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2006); *Ituzaingó* (Edición electrónica, 2008); *Primera Junta* (Edición electrónica, 2009); *Cierta dureza en la sintaxis* (Selecciones de Amadeo Mandarino, Buenos Aires, 2008); *Libro del engaño y del desengaño* (Ediciones en Danza, Buenos Aires, 2011); *Estación Finlandia. Poemas reunidos* (Ediciones Bajo la Luna, Buenos Aires, 2012); *El capital* (incluido en *Estación Finlandia, Bajo la luna*, 2012); *El camino imperial. Escolios* (Ediciones Ruinas Circulares, Buenos Aires, 2012); *El Cairo* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2015); *Corredores en el parque* (Barnacle, Buenos Aires, 2016); *Jorge Aulicino* (antología, Ediciones Liliputienses, España, 2016); *La poesía era un bello país II. Antología* (Hebel, Santiago de Chile, 2016); *Mar de Chukotka* (Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2018) y *Un poeta griego huye de Londres* (Griselda García Editora, 2019).

En 2020, Ediciones en Danza publicó una nueva edición de su *Poesía reunida*, que abarca el período comprendido entre 1974 y 2020. En dicho libro está incluido su última obra hasta el momento, titulada *La lírica*. La obra de Aulicino contabiliza un total de veintiocho libros y cinco antologías, una producción literaria de treinta y tres títulos que lo hizo merecedor del Premio Nacional de Poesía, máximo reconocimiento otorgado a un poeta nacido en este suelo, otorgado en 2015 por el *Libro del engaño y del desengaño*, publicado originalmente en 2011. Desde hace años, Aulicino lleva adelante, a su vez, una esmerada tarea como traductor,

fundamentalmente de poesía italiana. Entre otros, tradujo a Eugenio Montale, Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Antonella Annedda y Biancamaria Frabbotta. En el año 2015 publicó la traducción completa de *La divina comedia*, de Dante Alighieri, por Edhasa. La Argentina es el país hispanoamericano con mayor caudal de versiones dantianas (evito “dantescas” por la connotación infernal que conlleva, reductiva de los tres espacios de ultratumba), desde la inicial de Bartolomé Mitre (a fines del siglo XIX), apuntemos la versión de las dos primeras cántigas, del ingeniero por Antonio Babuglia en la década de 1920; la total del insólito Francisco Soto y Calvo, en los años cuarenta; junto a una larga lista de traductores parciales, como las de Paul Groussac u Osvaldo Magnasco; la más consagrada de Ángel J. Battistessa, en 1972, y la más reciente, del psiquiatra Antonio Milano, versión publicada por el diario *Página 12*, en 2002.

Alguna vez, puesto a justificar su selección de los mejores poemas de la década de 1980, el poeta Fabián Casas afirmó: “Aulicino no está escribiendo poemas, está escribiendo una obra” (Casas, 2010, pág. 199). La afirmación pone luz sobre el peso de la noción de “obra”, en relación a los libros publicados por un autor a lo largo de vida. En un punto, alude a la etimología misma del término, ya que recae en la raíz latina *opus* o “trabajo”. Casas se refiere a la idea de que hay en Aulicino una construcción premeditada, la conciencia de un proyecto literario a lo largo del tiempo.

Desde esta perspectiva, la obra de Aulicino podría verse como la elaboración consciente de un trabajo que se sostiene en los cimientos de determinados tópicos, un procedimiento (o más de uno), el abordaje de los temas tratados, la relación con el contexto histórico, la inclusión de intertextualidades y variaciones estilísticas a

través de las cuales se percibe la posición del poeta frente a los cambios sociales, políticos de la civilización, etc. No se trataría de una mera sucesión de libros publicados en diferentes épocas o de una acumulación esporádica de poemarios sueltos o aislados. Según Casas, para la poesía de Aulicino es vital “desprenderse del lastre de las influencias” y agrega que es la propia poesía de Aulicino la que intenta “cambiar de piel y expandir su sensibilidad mediante otros recursos, como si agotada de decir, mutara para permanecer”. (Casas, 2007, pág. 59) La idea de que la poesía de Aulicino pueda leerse ordenadamente como una obra lleva a reflexionar en torno a su entramado, a su estructura interna, a los nexos que unen y vinculan sus libros. Al mismo tiempo, por contraste, cristaliza en el lector que frecuenta el género lírico una pregunta profunda e inquietante: si en el conjunto de poemas de otros poetas se visibiliza tal rasgo. Pero al mismo tiempo lo lleva a dimensionar el concepto de *obra*, a pensar en que si es difícil llegar alguna vez a escribir un verso decente o un poema que valga la pena, mucho más complejo es hacer público un libro entero, esto es, una obra anclada en el discurrir del tiempo en un momento específico de la historia. Y de allí, a la encumbrada dimensión que ocupa el concepto de obra entendida como una sucesión de libros orientados por un vector determinado, una verdadera “obra en construcción” que va completándose con el correr de las publicaciones.

Sin embargo, en cierta medida Aulicino rebate –o al menos pone en discusión– la noción de obra al referirse al “azar matemático” como procedimiento.

Nunca sé muy bien hacia dónde voy. Sí he sabido y me pasa ser consciente de que hay un punto en el que no puedo seguir haciendo lo mismo, en el que tengo que hacer otra cosa. Pero esa otra cosa no está definida de antemano. Es como cuando uno termina una relación: sabés que por ahí no va más, te tenés que ir, pero no controlás exactamente hacia dónde te vas, como una suerte de vía negativa. Se puede percibir el deseo, hacia dónde uno quiere ir pero no necesariamente como un proyecto”. (Aulicino, 2016)



Aulicino afirma que cuando uno entiende que la poesía es neurótica, que falla y vuelve a intentar por ese camino que ha fallado, entonces se toma en serio el oficio. Pero se trata de un tomarse en serio a la poesía cada vez, todo el tiempo. Y eso se traduce en lo formal, en la toma de decisiones, en la elección de las palabras más allá de la intención, en el momento previo a la escritura, en los climas, en los escenarios, en lo que el mundo tiene algo para decir y se decide a hablar:

Eso está presente siempre. Pensás en esos términos y no sos consciente hasta que irrumpe el acto de escribir. En ese acto todo es posible, y como todo es posible, no puede dejar de haber una vigilancia. Pero no una vigilancia policial, es una actitud de vigilia y de observación, de intervenir la libertad de las palabras para construir eso que el mundo te dio y que vos reconfigurás en el detalle de la palabra y de la imagen. (Aulicino, 2016)

¿Cómo confronta entonces lo expuesto por Casas con la afirmación del propio autor?

El mismo Aulicino se encarga de buscar cierto equilibrio en una respuesta esclarecedora. Cuenta que en la década del noventa percibió que lo que en ese momento estaba escribiendo estaba llegando a un final, que existía una suerte de límite desde el punto de vista estético, a partir del cual decide encarar por primera vez la escritura de un poema extenso. La obra de Aulicino hasta fines del siglo pasado estaba compuesta de poemas breves, textos “flash, de impacto, de brevedad” (Op. cit. 2006), por lo que el despertar de la escritura de un poema de “largo aliento”, aún sin tener en claro la estrategia a utilizar, representó para él algo novedoso. “Lo que sí podía sentir era que algo se saturaba en sí mismo, se clausuraba y es allí donde la palabra reclama otra cosa, otra estructura. En esta línea sí podría decirte que eso es un procedimiento” (Aulicino, 2016).

Más allá de los vaivenes y los contrapuntos de las diferentes opiniones, la cuestión procedimental pareciera ser un aspecto del cual Aulicino, en una palabra, reniega, al punto de considerar el trabajo “en serio” como procedimiento último.

El abordaje que yo hago del mundo, de la belleza y el misterio del mundo, se me materializa en un momento de mi vida como poética. Elijo escribir como forma de pararme frente eso que el mundo es, pero no sé por qué. Podría haber elegido la pintura o la ciencia o la filosofía, pero cuando hice esa elección supe que era la correcta, era lo que me permitía encerrar el mundo en mi bolita de cristal y hacer nevar adentro para ver lo que ocurre y de alguna manera ponerlo en palabras. (Aulicino, 2016)

## **Elementos de una poética**

Definir la poesía de Aulicino resulta una tarea compleja. En palabras del propio autor, los elementos que constituyen su poética son la presencia de un personaje asumido como observador imparcial, la existencia de una ficción y la sustitución de la metáfora por la imagen (Aulicino, 2000, pág. 117). El tratamiento de la imagen, tanto a través de circunstancias, individuos, paisajes o situaciones, ocupa un lugar central en su obra. Pero en su obra también es esencial la búsqueda de una lengua impersonal, paradójica y narrativa a través de un personaje inserto en el mencionado marco ficcional. Además, está claro, está la música, que para Aulicino, en conjunción con la palabra, que en la poesía crea un espacio propio (Op. cit. p.117). Palabra y música son una especie de ramaje ausente, un bosque que de pronto se materializa, aunque el resto del tiempo permanezca invisible. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 18)

En el estudio preliminar de su libro *Intersticios. Conversaciones con Jorge Aulicino* (Editorial Nueva Generación, 2010), Silvia Beatriz Amarante y Alejandro Elissagaray realizan un esmerado retrato del autor, en pos de reconocer las notas características, los rasgos esenciales de su poesía. Los autores hacen foco tanto en el aspecto estilístico como en la identificación de materia con la que trabaja el autor. Allí acentúan que en gran medida la originalidad de la poesía de Aulicino se desprende tanto del nivel expresivo como del planteo de sus contenidos.

El marco verbal se halla trazado sobre la base de la idea y de la ficción. Lo conceptual y lo ficcional se fusionan en una suerte de claroscuros que dejan entrever laberintos, silencios, personajes, historias concretas o abstractas, pulsiones del espíritu y de la piel, tradiciones, juegos de lenguaje, búsquedas de la fe, reinados ocultos de la razón y de la sinrazón, bahías del pensamiento y enigmas jamás descifrables (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 24).

La impersonalidad aparece como un rasgo ineludible de su poesía más que como una simple visión formal. De este rasgo destaca la capacidad de recrear una función primordial que tiene que ver “tanto con las cosas que se dicen como con el modo de hacerlo. “Canto e impersonalidad son a juicio del ponente la misma cosa” (Aulicino, 2000, pág. 117). Una primera aproximación a su obra lleva al lector a dilucidar qué lugar ocupa dicho rasgo en el mapa de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, el estilo desarrollado por Aulicino en sus primeros libros es bien distinto de su poesía a partir de la década de 1980. En referencia a la poesía que lleva el sello estético de Aulicino, Casas afirma:

Se trata de una construcción poética “seca, metafísica y emotiva, pero no sentimental. Una escritura que en términos *montalianos*, no deja de lado lo esencial por lo transitorio. Y que también tenía una cierta épica de aventuras, al estilo de Conrad, pero aventuras menores, que podían suceder en el interior de un pisapapeles. Era, también, una poesía con respiración de prosa (Casas, 2007, pág. 57).

Para intentar comprender cabalmente y de forma completa el desarrollo y evolución de su producción poética es preciso hacer un recorrido histórico y remontarse a sus primeras publicaciones. Para que ese estudio arroje alguna novedad, hay que revisar sus publicaciones anteriores a 1973, año de la publicación del que él considera verdaderamente como su primer libro. Sus dos obras reunidas, tanto en la publicada en 2011 como en la de 2020, recopilan su poesía tomando como primera publicación el libro *Poeta antiguo*. Sin embargo, existen dos volúmenes anteriores: *Reunión*

(Ediciones del Alto Sol, Buenos Aires, 1969) y *Mejor matar esa lágrima* (Imprenta Colombo, Buenos Aires, 1971), que son algo así como hijos no reconocidos por él. Se trata de ejemplares prácticamente inhallables e ignorados en las reseñas bibliográficas y en las biografías del autor. La intención de este trabajo es que el análisis de las obras mencionadas también aporte mayor definición a la evolución de Jorge Aulicino como poeta.

### **Un poco de historia. El taller “Mario Jorge De Lellis”**

Un espacio fundamental en la formación del poeta es el taller literario “Mario Jorge De Lellis” del que formó parte a principios de la década de 1970. Dicho taller constituyó toda una guía en lo que se refiere a su trayectoria ya que marca un punto de partida a partir del cual surge en el poeta la necesidad de recurrir a la dinámica de “taller”, de grupo. Las tertulias y los espacios de discusión de la obra de los artistas forman parte de la historiografía literaria. Sin embargo, por aquella época la idea de taller dista mucho de lo que en la actualidad conocemos como tal. Hoy en día existe una gran proliferación de esta clase de espacios, atravesados por la experimentación y la lectura crítica, pero a comienzos de los 70 no eran para nada frecuentes. En ese sentido es posible considerar al “De Lellis” –llamado así en honor al popular poeta del barrio de Almagro, muy influyente en Juan Gelman, Juana Bigozzi y otros autores de la generación del 60, aquella inmediatamente anterior a la que Aulicino formó parte– como un espacio autogestionado de trabajo (ya que no contaban con ninguna guía o coordinador) que fue pionero en su “rubro”. Aulicino recuerda este episodio en el mencionado libro *Intersticios*:

Surge la necesidad del grupo, del crítico, del testigo. En 1969 me integré al taller 'Aníbal Ponce', que funcionaba en el viejo teatro IFT, en la calle Boulogne Sur Mer, en el Once y fue la génesis del 'De Lellis'. Lo había fundado el Partido Comunista. Al taller lo coordinaba José Murillo. Convivíamos allí aspirantes a poetas y aspirantes a narradores. El 'Aníbal Ponce', nombrado así en homenaje al escritor al pensador y escritor reivindicado por el Partido Comunista, fue antecedente inmediato del taller 'Mario Jorge De Lellis'. No era casual que el grupo conformado en el 'Aníbal Ponce' coincidiera totalmente con las ideas generales y en la estética. Era un taller colateral al PC (Amarante y Elissagaray, 2010, p.52).

En el taller Mario Jorge De Lellis coincidieron escritores y poetas nucleados en torno al Partido Comunista. Al respecto, Aulicino reconoce que la lucha ideológica era frontal ya que, en su parecer, en la conformación de todos los grupos literarios intervienen aspectos ideológicos y estéticos. Según palabras del poeta, en rigor, la etapa con la que Aulicino se siente identificado en términos de trabajo creativo se extiende desde 1971 hasta 1973. Con el grupo del 'De Lellis' se juntaban en la Sociedad Argentina de Artistas plásticos en un patio de la entidad, en la calle Viamonte.

Por aquella sede desfilaron nombres reconocidos de la historia de las letras de nuestro país, tales como Daniel Freidemberg, Lucina Álvarez, Irene Gruss, Rubén Rechtes, Marcelo Cohen, Jorge Asís, Luis Benítez, Leonardo Moledo, Eugenio Mandrini y Alicia Genovese. Fue para él, sin dudas, una época feliz en la experiencia como autor nuevo. Aulicino evoca una anécdota simpática de la época al recordar que "la felicidad se terminó al caerse una viga del viejo caserón donde el grupo se reunía, en la calle México" (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 52), con cual los integrantes del taller se vieron obligados a ocupar la sede de la Sociedad de Artistas Plásticos, sobre Viamonte. Las reuniones transcurrían entre ese patio y en el café 'Florida', sobre la misma calle. En el grupo se leía y "analizaba la obra de poetas argentinos como Raúl González Tuñón, Juan Gelman y Joaquín Giannuzzi. Pero

también había una gran identificación con la obra de los franceses Paul Éluard y Jacques Prevert. Se leía intensamente la poesía italiana (la obra del poeta Césaire Pavese, pero también a Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, los denominados “herméticos”), la obra de los norteamericanos (Wallace Stevens a la cabeza) y de los poetas europeos Dylan Thomas, Henri Michaux y Fernando Pessoa (Op.cit. p.53), a la vez que se llevaban adelante discusiones y críticas feroces hacia la producción de los autores que conformaban el grupo. Aulicino rememora esta época como un conjunto de años que sirvieron, en definitiva, para perseguir un objetivo en común: “buscábamos la transformación del lenguaje que veníamos manejando y nos replanteábamos la cuestión social” (Op.cit. p.52) Como ya se mencionó, las dinámicas del grupo estaban atravesadas por la intensidad de las lecturas y la profundidad de los comentarios y el trabajo crítico sobre cada una de las lecturas. La denominación del nuevo taller estaba asociada a la identificación que los poetas sentían con la figura legendaria del poeta Mario Jorge de Lellis y los integrantes del grupo no encontraban ninguna dificultad en que tal nombre conviviera con otros de “valía internacional”. En un punto, la elección del nombre fundamentalmente estuvo vinculada a la idea de “poesía urbana y vanguardista, sintetizada en la obra un autor considerado menor”.

Eran habituales las visitas de escritores (Haroldo Conti e Isidoro Blaisten, entre otros), que se acercaban hasta la calle Viamonte para discutir cuestiones vinculadas al oficio literario y a los temas y técnicas presentados en sus libros.

Cuando hacía el taller en los años setenta todos estábamos en conflicto, primero con nosotros mismos, y después con aquello que se escribía, que nos era contemporáneo y que estaba en tensión. Gelman, Urondo, Bustos, esa generación. Y eso provocaba un debate profundo. El ‘De Lellis’ dura hasta el 1973 (desde 1971 hasta 1973, concretamente). En 1973 viajé a Chile por mi trabajo como periodista y estuve afuera de la Argentina casi todo ese año. Volví al país a fines de ese año (en agosto) y poco después (el 11 de septiembre de 1973)

tuvo lugar el golpe de estado que derroca a Allende. A mi regreso ya casi no quedaba nada de la primera camada del de Lellis, había gente nueva, con lo cual mis participaciones se volvieron ocasionales y finalmente abandoné el grupo. (Apéndice B)

Con el correr de los años, muchas de las lecturas y discusiones que tuvieron lugar en el marco del taller fueron decantando. En el caso de la poesía, leer un poema puede llevar segundos. Asimilar el contenido o la estética de determinados autores, puede llevar años. Pues bien, en el “De Lellis” no solo se leía, sino que se analizaba minuciosamente a cada autor que por allí pasaba, con la dedicación y profundidad de quien estudia no por obligación sino por entusiasmo.

**Los libros de Jorge Ricardo: *Reunión* (1969), *Mejor matar esa lágrima* (1971), *Vuelo bajo* (1974) y *Poeta antiguo* (1980)**

### ***Reunión* (1969)**

Si hubiera que remontarse a la primera ocasión en la que un poema de Jorge Aulicino se enfrentó con un público, habría que viajar a sus quince años de edad, cuando de la mano de un periódico estudiantil el autor dio a conocer sus primeras obras. Aulicino recuerda que en esos años operaba en él una influencia “místico-nerudiana”. El siguiente paso de su carrera estuvo favorecido por el poeta Rubén Derlis, quien lo incluyó en la antología *17 poetas*. Aulicino tenía en ese momento dieciocho años.

La publicación de su primer libro llega a la edad de veinte años y también estuvo impulsada por Derlis. Según el propio Aulicino, *Reunión* (el poeta jura no conocer por aquel entonces el cuento del mismo nombre, escrito por Julio Cortázar) constituye una etapa “whitmaniana-maicovskiana”. “Derlis publicó el libro con una nota inicial donde advertía que no era perfecto desde el punto de vista de la



‘preceptiva poética’, pero que estaba cargado de humanidad, etc.” (Aulicino, 2000, pág. 110). Concretamente en el prólogo del libro puede leerse:

Es visible en este primer poemario de Jorge Ricardo, la preocupación por el hombre y todo lo inherente a él. Hablamos del hombre como ente histórico y no como mera especulación idealista: el hombre que vive su tiempo, que está comprometido con él, que está “ocupado” en y por sus iguales. A ese hombre dirige este breve puñado de poemas el autor, poeta joven en edad y en itinerario político, pero que sabe que no puede distraerse en versitos cuando hay que intentar el poema. Y esto es lo importante, porque *Reunión* puede ser –y lo es– un libro objetable desde algunos puntos de vista de la preceptiva poética y hasta del sentido de “lo poético”, pero no se lo puede tachar de un versolibrismo anodino, porque en cada línea palpita el ser total: El Hombre Universal al cual todos aspiramos.

Un poeta nuestro dijo alguna vez que “si la poesía no dice nada es ruido”. Y la poesía que aquí presentamos puede no ser musical, pero está lejos del ruido, porque va cargada de humanidad creadora (Aulicino, 1969, pág. 7).

Un detalle para nada menor sobresale en sus primeros pasos como poeta. Aulicino, cuyo nombre completo es Jorge Ricardo Aulicino, elige firmar sus publicaciones como Jorge Ricardo, dejando de lado la estampa de su apellido en la portada de sus primeros cuatro primeros libros (*Reunión, Mejor matar esa lágrima, Vuelo bajo y Poeta antiguo*). Aulicino ahonda en las razones de este hecho en distintas entrevistas:

Fue un consejo de mi viejo que en su momento me pareció acertado teniendo en cuenta que la política había sumido a mi familia en la clandestinidad, término que se internalizó en mí desde los primeros años de vida. Me decía que no era conveniente dar a conocer mi apellido por las consecuencias que ello podía acarrear. Pero además de este criterio preventivo, a mi padre le parecía más bellos, más eufónico, digámoslo así, obviar el apellido y firmar simplemente Jorge Ricardo. Se terminó imponiendo la costumbre, pero no la aceptación absoluta. Una parte mía se resistía, la veía como una suerte de mutilación. (Amarante y Elissagaray, 2010, pág.49)

En un reportaje realizado por el poeta y crítico Jorge Fondebrider que forma parte de una de las antologías de su obra, Aulicino inclusive da una explicación en la cual profundiza en la idea de “mutilación” y revela detalles más íntimos vinculados a la elección del nombre:



Jorge Ricardo era mi nombre. La pregunta sería por qué firmé alguna vez como Jorge Ricardo. Tiene que ver con la clandestinidad. A mi viejo le gustó descubrir que, por otro lado, con solo eliminar el apellido todo quedaba bien. La verdad es que muchas veces lo sentí como una mutilación (imagino al decir esto un festín psicoanalítico). Después, mis amigos se dividían entre quienes postulaban que, si había empezado así, ya no podía volver atrás, y quienes decían que era mejor llamarse como uno se llamaba y que no había peligro en eso (Aulicino, 2000, pág. 111)

Jorge Ricardo pasa a ser Jorge Aulicino solo a partir de la publicación de *La caída de los cuerpos*, en 1983. De hecho, la edición de su *Obra reunida* (publicada en 2011 por la editorial Bajo la Luna) recopila su poesía a partir de *Vuelo bajo* —libro originalmente aparecido en 1974 y publicado por Ediciones del Escarabajo de Oro— en adelante. Es decir que su obra comienza a catalogarse a partir de ese año e incluye el tercer y cuarto libro de un autor que en su momento publicaba con otro nombre. Pero lo cierto es que ya antes de 1974 Jorge Ricardo había hecho su aparición como poeta en la escena literaria con dos libros que son hoy prácticamente inhallables. Se trata de dos obras que no han sido reeditados y de las cuales el autor reniega. Aulicino ha definido a *Reunión* como “un balbuceo” de poeta. De su temática (su espíritu “whitmaniano, de comunión universal y optimismo histórico”<sup>6</sup>) ha dicho que los poemas de ese libro le resultan lejanos y poco auténticos.

*Reunión* (publicado por Ediciones del Alto Sol) está integrado por nueve poemas. Aparecen en esta primera publicación, temas que tienen que ver con la denuncia social y la coyuntura sociopolítica por la que atravesaba el mundo hacia fines de la década de 1960.

Algo de ello, además de un marcado tono de proclama, se observa en el poema que abre el libro, titulado “De mis palabras”:

---

<sup>6</sup> Amarante S.B y Elissagaray, A. *Intersticios. Conversaciones con Jorge Aulicino*. Editorial Nueva Generación, 2010 . Pág. 180

No tengo ningún problema,  
les aseguro,  
de desnudarme en público las llagas,  
de mostrar este dolor ilícito,  
de deschavarme subversivo hasta la médula.  
Siempre he hablado  
de una manera simple,  
a puro pecho, a lengua llamarada,  
a manotazos, a veces balbuceando,  
escondiéndome en la dermis de mis semejantes.  
Siempre he hablado,  
mal o bien, pero en nombre mío,  
y hoy, hoy que me anudan las venas de mi gente,  
hablo en nombre de todos,  
lo mejor que puedo.

Los títulos de los poemas restantes del libro son “Una explicación breve”, “Por una muchacha”, “Versos a mis cotidianos enemigos”, “Los timbos universo”, “Canto de amor al mundo”, “El regreso”, “Para seguir viviendo” y “Reunión”. En “Por una muchacha”, un poema de amor, aparece a viva voz el sentimiento de hermandad:

...porque cada risa tuya  
me lleva a mis hermanos

pero también el tono “coloquialista” y urbano:

porque cada risa tuya  
me parte en dos en la vereda  
me tira la mufa por la borda  
me devuelve la luz  
me saca los carajos del bolsillo  
me trae el obelisco de regalo  
me presenta a un camarada en una esquina...

En “Versos a mis muy cotidianos enemigos”, en cierta medida, sienta posición política al acentúa la cuestión de desigualdad social:

Nosotros somos como el viento enfurecido,  
yo estoy del lado de los que doblan las espaldas  
bajo el látigo y el hambre, los dueños del rocío y de la tierra,  
los verdaderos dueños de todo,

los verdaderos dueños!  
Yo soy parte del Nosotros,  
yo estoy del lado del Nosotros y del Todos,  
YO AMO: no me negarán ese derecho;  
sépanlo señores amarillos, verdes o pelados:  
el Nosotros un día reinará en la Tierra.

Tal como lo hace saber Derlis en el breve prólogo del libro, las palabras “humano” o “humanidad” se repiten en casi todos los poemas. Es la voz fervorosa de un poeta joven, claramente influido por la poesía de corte social de Pablo Neruda, preocupado en todo caso por la deshumanización, por la explotación, la opresión de las masas y el sentimiento de solidaridad. Ejemplos de esto son “Canto de Amor al mundo” o “Los timbos universo”, donde enumera distintos tipos humanos al principio del poema:

Cada día mis zapatos andan  
de una punta a la otra del mundo  
se sientan con negros congoleños  
beben cerveza con obreros de Nápoles  
lavan la sangre de un vietnamita herido.

Más adelante, en el mismo poema, reafirma la idea de unidad y comunión humana:

Son multitudes enormes,  
miles de millones,  
vienen de ciudades y ríos y llanuras,  
unos de países de panes repartidos,  
otros de oscuros dominios de dólares y sexo,  
pero unidos, atornillados,  
atravesados por el pecho,  
en uno solo, en una cosa mínima:  
yo mismo,  
todos respiran por mí.

En palabras de Marcelo Cohen, los poemas de los primeros dos libros de Aulicino “rebotan de audacia cantora, de algarabía, de ingenuidad y de rabia”. (Aulicino, 2000, pág. 11). A *Reunión* lo vendió casi íntegramente el Partido Comunista de Ciudadela para una campaña financiera. “Fuera del partido, en el grupo que

formaban entonces –en un bar de Once– Derlis, Norberto Corti y Pancho Muñoz, entre otros, lo recibieron con afecto. Yo era el más nene” (op.cit, p.110)

Pero la publicación tuvo otros reconocimientos. Su amigo, el también poeta Pancho Muñoz, le recomendó a Aulicino que le enviara el libro a Raúl Gustavo Aguirre, uno de los fundadores de la revista *Poesía Buenos Aires*, quien para ese entonces era ya una pluma consagrada. Aguirre le respondió con una carta conmovedora en la que mencionaba entre otras cosas que en la obra en cuestión “había materia y muchas voces trabajadas con pasión”. Aulicino hace notar que más allá de lo expuesto por Aguirre en aquella misiva, la carta tuvo la virtud de permitirle “adivinar el mundo de un escritor, su cocina, sus relaciones” .:

Pensé en un hombre que tenía una máquina de escribir y utilizaba tiempo en contestar correspondencia... en fin, era una rutina, un oficio, algo que yo no conocía. A mis veinte años me resultó impresionante que gente adulta dedicara su tiempo, seriamente, a eso, a la poesía. Por supuesto, los poetas que yo leía no eran para mí – o no habían sido— seres reales, sino personajes imaginarios. (op. cit. p.110)

Los poemas de *Reunión* constituyen el punto de partida, necesario y obligado, de la construcción de una voz poética que, de no haber sido por aquellos balbuceos primeros, no hubiera podido continuar con su desarrollo.

### ***Mejor matar es lágrima (1971)***

Al referirnos al grupo de poetas nucleados en torno al ‘De Lellis’ se hace alusión a la llamada generación del ’70 en la poesía de nuestro país. Son poetas nacidos entre el período que va desde mediados de la década de 1940 hasta mitad de la década siguiente, con lo cual hacia 1970 todos ellos tenían entre veinte y treinta años y comenzaban a escribir y a dar a conocer sus textos. La generación anterior está integrada por poetas que son considerados “hermanos mayores”, pertenecientes a la

década de 1960. Entre muchos nombres (y pertenecientes a diversas líneas estéticas) se puede citar a Joaquín Giannuzzi, Héctor Negro, César Fernández Moreno, Juan Gelman, Juana Bignozzi, muchos de los cuales pertenecieron al grupo “El pan duro”. Se vislumbra un punto de contacto entre las generaciones mencionadas. Si hay una relación, se trata de cierta influencia en lo referido al estilo. Al recordar los años de la publicación de *Mejor matar esa lágrima*, su segundo libro, Aulicino destaca el influjo de la retórica perteneciente a la generación anterior:

El acento estaba puesto en lo que convencionalmente llamamos “humano”, en la emoción. Si habláramos en términos retóricos, me referiría a un uso de la metáfora que me parecía audaz –surrealista, vallejista– y al fluir de la lengua hablada. En mi caso, Vallejo me conmovía por su patetismo descontrolado y sus imágenes que violentaban la “preceptiva” poética. (Aulicino, 2000, p.121).

*Mejor matar esa lágrima*, también firmado por Jorge Ricardo, apareció en 1971. Consta de catorce poemas divididos en tres apartados: “Pedrolunes”, “La vieja” y “Polilla”. En la primera parte de la obra –más precisamente en “Romance de Pedrolunes que se muere”, poema dedicado a Daniel Freidemberg, uno de sus compañeros de taller– se percibe la influencia del lirismo de Tuñón a partir de temas como la bohemia, la rutina, la nostalgia y lo urbano:

Pedrolunes, después se puso marrón  
y se hizo pobre gil, obediente birome, corbata pulcra

El personaje de Pedrolunes aparece como el arquetipo del burócrata carente de rebeldía, una víctima de sistema opresor que recuerda al Mario Benedetti de

*Poemas de la oficina:*

Viene contento  
el nuevo  
la sonrisa juntándole los labios  
el lápiz faber virgen y agresivo  
el duro traje azul  
de los domingos.

Jorge Asís, otro de sus compañeros del “De Lellis” por aquellos años y autor del prólogo o nota de presentación, impresa en las solapas, destaca en este texto al tríptico formado por los poemas de Pedrolunes como el mejor poema del libro: “Perfecto, impactante, trabajado, bello, ‘amigo del signo de pregunta que se dobla hasta rodar y morirse’. Un *cross* a la mandíbula, como decía Arlt y afirmará después Mario Jorge De Lellis”. (Aulicino, 1971)

El estilo y las temáticas de Tuñón (la música y los adornos y personajes de las ferias, lo fantasmal, los puertos, los juegos de azar), se hacen presentes en el segundo poema del libro, titulado “Las vacaciones de Pedrolunes”. Allí Aulicino escribe:

Cansado de ponerse como el acordeón de un marinero  
o como un naipe de boliche,  
cansado de oler, algunas tardes  
como un álbum de retratos  
o un sótano  
o un eucalipto,  
cansado, en fin, de ponerse marrón  
y de jugar interminables trucos  
con un general manco, cubierto de medallas  
(la soledad, en una palabra)  
Pedrolunes gritó  
pero su voz estaba más flaca que él  
y no la oyó nadie...

En “La vieja”, segundo apartado del libro, aparece cierto influjo de Vallejo, pero también de Juan Gelman. En “Visitas de la vieja”, el primer poema de la sección, se lee, a manera de epígrafe el final de uno de los poemas póstumos de Vallejo, “Las ventanas se han estremecido”: “No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la vida nada es posible sino sobre lo que pudo dejarse en la vida”. Son poemas donde se hace presente la figura de la muerte, a la cual llama “vieja culona”, que

viene con sus trapos y su olor a flores podridas,  
con su taconeo de puta,  
con su risa quemada por el alcohol

de amores sórdidos y fatales en los puertos.

Más adelante, en el mismo poema, hace uso de una enumeración que nuevamente remite a Tuñón:

Viene de los retratos ovalados y de las cómodas antiguas.  
Del olor a hospital, de las hojas muriéndose,  
de los muñones de la desesperación  
en las escaleras de los subtes  
de las manchas de vino en los manteles  
de la bronca gastándose en ásperos boliches.

También la soledad, el desamor y la distancia atraviesan esta segunda parte del libro.

En el poema “Noción de soledad” se lee:

Vuelvo de desagotar el corazón  
de las alcantarillas,  
de los duendes que habitan los zaguanes legañosos  
y algunos boliches llenos de humo verde,  
de la garúa y las cosas sin ella  
de mi disfraz de tipo con corbata.

La segunda parte del poema abre con otro epígrafe, esta vez de Juan Gelman: “*habrá que ver cómo vivir sin ella/ la señora sentada al fondo de mi sangre*”. Allí se advierte el uso del diminutivo, típicamente gelmaniano, además del influjo de la voz poética del autor:

El invierno tiene solcito de sábado a la tarde  
tiene lluvias violetas,  
dormita, envuelto en trapos, en las bocas del subte  
y sus pupilas son como el fondo del vino.

*En mejor matar esa lágrima* la poética vira hacia un tono más melancólico y soledoso en relación al primer libro de Aulicino. Si bien estas son dos cuerdas predominantes en la obra, hay lugar para la entrevista con la realidad y la compasión hacia la tragedia en el último poema de la sección, titulado “Hiroshima”, donde concluye:

Mataron una ciudad  
como quien mata  
a un niño

El prologuista Asís afirma que el último capítulo de *Mejor matar esa lágrima*, titulado “Polilla”, encierra la figura del autor. “Jorge Aulicino es igualito a Polilla (...) Polilla apareció pronto; es donde con eficacia y belleza manifiesta la definición o el sinónimo mejor dicho de Poeta: Solo” (Aulicino, 1971). En la última parte del libro hay poemas dedicados a compañeros de generación (el propio Asís, Mirta Hortas) y a poetas y escritores e intelectuales que le son afines, como Ricardo San Esteban (el epígrafe del poema “Blue” dice “Y que lloren por ellos con salud pues han muerto peinados”) o Juan Alberto Nuñez. En “Blue”, precisamente, le habla a “los hombres de la desesperación bien afeitada”, acaso aquellos burócratas que no perciben la belleza del mundo, quienes no entienden

que el color de una mujer atragantara  
que el color de una mujer contase historia  
de una lluvia agonizando como un blue

Por último, una mención a “Un tal Bill, soldado de EE.UU. en Vietnam”, otro de los “poemas políticos” del conjunto. Según Asís, tanto en dicho poema como en el mencionado “Hiroshima”, Aulicino da allí

“una hermosa lección a dos extremistas dentro del campo de la poesía política los que tienen el prejuicio del prejuicio y por eso no quieren escribir cosas que sienten (si las sienten) y a los buenos chicos, aunque los hay también demasiado viejos que tienen buenas intenciones, pero son panfletarios” (Aulicino, 1971).

El poema, que tiene a Bill como protagonista, es el que presta el verso que da título al libro. La lágrima a la que se pretende matar, limpiar o borrar es una herida histórica que sigue abierta en el poema.

Mejor olvidar a Bill:  
a él le obligan a olvidar los gestos



que se ponía para el invierno,  
la chica que amaba sus lunares  
los agujeritos por los que se escapaba de su melancolía.  
Mejor matar esa lágrima  
que nos sigue gritando...

El libro mereció una mención de Juan Carlos Martini Real en la revista *Confirmado* en la cual se destaca que el estilo del autor es una mezcla de Vallejo y Raúl González Tuñón. Es posible reconocer en *Mejor matar esa lágrima* cierto espíritu *naif* y en relación a ello hay que recordar que al momento de su publicación el autor tenía tan solo veintiún años. Aulicino ha admitido que a sus dos primeras obras las siente “ajenas y decididamente extrañas”. Tal vez ello se deba a las “pinturas realístico-maravillosas”, que actualmente le suenan “lejanas y falsas”<sup>7</sup>.

### ***Vuelo bajo* (1974)**

A pesar de también estar firmados por Jorge Ricardo se podría afirmar que los poemas reunidos en *Vuelo bajo* (aparecidos bajo el sello Ediciones del Escarabajo de Oro, en 1974) marcan un giro en la poesía de Jorge Aulicino. Se trata, de alguna manera, del primer libro que es “reconocido” formalmente como tal por el propio poeta, más allá de que en varias ocasiones se haya pronunciado en relación a la distancia existente entre estos poemas (que ya comenzaban a dejar de ser “los primeros”) y su producción poética más reciente.

En *Vuelo bajo* se empieza a vislumbrar un giro estilístico que se acentuaría en el resto de las publicaciones. No solamente es posible hablar de poemas en los cuales el trasfondo político opera desde un costado distinto —menos declamatorio y afectado,

---

<sup>7</sup> Amarante S.B y Elissagaray, A. Intersticios. Conversaciones con Jorge Aulicino. Editorial Nueva Generación, 2010. Pág. 180

con influencias menos acentuadas—, sino también un mayor desapego hacia las temáticas abordadas. Aparece un tono que luego se convertirá en un sello de la poesía del autor: el desarrollo de una mirada más “impersonal”, más característica de su voz como poeta.

Según el poeta Fabián Casas, en sus primeras publicaciones Aulicino se somete a una educación por medio de la cual intenta desapegarse de los escombros retóricos de la poesía confesional y de combate y escapar así de una de las voces más centrífugas de ese período: la de Juan Gelman. (Casas, 2007, pág. 55). En su ensayo “Permanencia bajo el Arce”, Casas de pregunta cómo se escapa un autor del vozarrón que ha influido a su generación. Como respuesta, afirma que la solución está correr el foco de la mirada. “Aulicino pasa de Gelman a Joaquín Giannuzzi y Alberto Girri. Dos poetas que habían sido relegados en la opinión pública pero admirados secretamente por un grupo minoritario”. (Casas, 2007, 55).

En una entrevista concedida al autor de este trabajo, el propio Aulicino asegura que en dentro del ámbito de la poesía argentina, tres voces han sido fundamentales en su formación, alcanzando así llegar al rol de “padres literarios”. El poeta se refiere al Raúl González Tuñón de sus primeras publicaciones; Alberto Girri y Joaquín Giannuzzi.

Es a partir de *Vuelo bajo* que, según Marcelo Cohen, se percibe una atmósfera perturbadora de algo que no cuesta llamar incomodidad, un sentimiento que persistió en los libros siguientes, casi como un rasgo de temperamento, con las preguntas que suelen acompañarla y una pugna fértil por no elevarla a filosofía. “Contagia la lectura como un mal físico y toma distintos matices, desde el cansancio,

el *spleen* y la postergación, hasta una molestia franca por la vigilia a que obliga un mundo inaceptable, la crispación de la lucha y las vísperas”. (Aulicino, 2000, pág. 11)

Para Cohen, ya desde *Vuelo bajo* los poemas de Aulicino se deslindan en tres ámbitos. El primero el mundo, los hechos y los objetos del mundo, en muchos casos revestidos por la Historia. Aquí, por Historia se entiende al anclaje histórico que el auto resignifica a partir del estado de las cosas hacia 1974, año de la publicación de la obra.

El segundo ámbito es el sujeto, la “conciencia del existente poeta” (Aulicino, 2000, pág. 11). Aquí Cohen alude a la presencia de un sujeto convencido de que se impone la acción, pero dudoso de su capacidad de actuar, tentado por la inacción, repleto de fatiga, llamado por la contemplación y simpatizante de las estrategias individuales; no inocente sino apartado, arrogante en su ineficiencia. El tratamiento de otro tema, la muerte, aparece ligado a un sello de la Historia, una señal de la falta de garantías. Por último, el tercer ámbito es el arte. Arte como leyenda y sueño pero, a la vez, como contrapeso de la muerte. “Es la plenitud portentosa de la Capilla Sixtina pero también la novela incesante de los fugitivos y los puertos, el exotismo y el arrabal”. (Aulicino, 2000, pág. 11)

Ninguna de las dos ediciones que se han ocupado de reunir la poesía de Aulicino (ni *Estación Finlandia*, publicada por Bajo la luna en 2011, ni *Poesía reunida*, publicada por En Danza en 2020), recopilan la totalidad de los poemas de *Vuelo Bajo*. Ambos volúmenes se limitan a reproducir una selección –realizada por el autor–, de nueve poemas de la edición original. Puesto a justificar esta selección, durante una entrevista el autor afirmó que se trata de los poemas que más lo representan y con aquellos con lo que se sienta más identificado. Y en un punto, los poemas

seleccionados para las obras reunidas muestran una voz poética que comienza a diferenciarse del tono de los libros anteriores. La edición original aparecida en 1974, está constituida por tres secciones o apartados: “Lejano Oeste”, “Vuelo bajo” y “Otros homenajes”, que en total suman veinticuatro poemas y cuenta con un acápite de Fernando Pessoa (“Mañana te diré las palabras, o pasado mañana”).

Es preciso detenerse en las posibles asociaciones surgidas a partir de la expresión utilizada como título. El “vuelo bajo” entendido como una disposición hacia la vida, las cosas y los objetos, una actitud rasante opuesta a la grandilocuencia, vinculada con cierta tranquilidad, a veces tendiente a lo cansino. Pero es ese estado el que le permite al poeta ser un testigo objetivo de la vida, como quien al haber perdido la fe logra aprender a observar, como dice en uno de sus poemas, “de frente a los objetos, sin objeto”. O como quien luego de haber descansado mal la noche anterior, se despierta y debe encarar su día con la energía justa –ni más ni menos– requerida por cada acción que lo constituye. Y es esa forma de volar, opuesta a planear, la que le permite alcanzar determinadas verdades, visiones o epifanías, a espaldas del bullicio del mundo. El título adquiere, pues, otras dimensiones y se convierte casi en una declaración de principios en los libros posteriores.

En la sección de poemas titulada “Lejano Oeste” de la edición de 1980 contiene “Saludo a Bret Harte”, poema que da comienzo a la obra “visible” de Aulicino, en tanto figura en ambos volúmenes de su poesía reunida. De temática *western*, el poema es un homenaje al narrador y poeta norteamericano del siglo XIX (autor de prosa realista que adquirió reconocimiento a partir de sus cuentos y crónicas sobre los pioneros de California, y que ha sido considerada como precursora de la novela dura), y sirve para reconocer algunos rasgos de la poética de Aulicino, como la

reproducción del registro dialogal, por momentos narrativo, y cierto tono melancólico en el uso de la enumeración, una pintura nostálgica del Oeste norteamericano ofrecida a partir de unas pocas –aunque precisas– pinceladas, que pareciera evocar al célebre tono de Tom Joad en versión de John Ford de *Las uvas de la ira*. Dice el poema:

que duermas bien Bret  
bajo la música de los álamos  
y el esplendor de las colinas  
que duermas  
bajo el sol blando de un pueblo fronterizo  
que duermas bien detrás de los espejos  
y bajo el sonido distante de un arroyo  
arropado en la fragancia de una piel de alce.

En relación a obras anteriores, llama la atención el viraje estilístico respecto de la puntuación. El poema comienza en minúsculas y desde el punto de vista sintáctico, prescinde de cualquier signo de puntuación, valiéndose tan solo de los cortes de verso como único recurso para generar cierto ritmo, a través de determinadas pausas en su respiración.

En las obras reunidas no se incluye el poema “Joe Kidd”, que alude al personaje que interpreta Clint Eastwood en la película del mismo nombre, dirigida por John Sturges en 1972. Pero vale la pena hacer pie en que, si el primer poema evoca la memoria de un autor significativo, para Jorge Ricardo, el segundo se construye a partir de una película contemporánea a la aparición del libro, lo cual marca otra constante en la obra de Aulicino: el comienzo de una poética que se erigirá a partir de referencias a obras cinematográficas, personajes literarios o protagonistas de la Historia (como el *Billy the Kid*, del tercer poema del volumen), artistas, escritores, etc. Esta característica arroja una cualidad saliente de su obra: Aulicino es un

hombre vastísima cultura, un erudito cuya aproximación a estos temas no está impregnada de solemnidad ni pretende ser engolada, sino que, por el contrario, en ella se percibe un aire de curiosidad genuina, ajena a cualquier intelectualismo impostado. En el prólogo de *Intersticios*, el editor Roberto Alifano se refiere al autor como un poeta

lúcido como pocos, atento y metódico observador de la realidad (...) aunque cabe señalar que es un autodidacta, un hombre del todo ajeno al rigor de los exámenes y a esa *contradictio in adjecto* de la lectura obligatoria, un curioso lector que solo ha interrogado los libros que le interesan y lo acompañarán hasta el fin. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 14)

Si bien poema “Sin novedad” –que cierra la primera sección del libro lleva una dedicatoria para el poeta Guillermo Boido—, no comparte la atmósfera *western* de los poemas anteriores, lleva impreso el aire de lejanía, incertidumbre y espera. Aulicino convierte a los *saloons* del salvaje Oeste en tabernas portuarias donde los hombres aguardan, ilusionados, noticias provenientes de mar adentro:

Hace rato que no hay noticias del barco  
ballenero  
En los boliches de la costa,  
acariciando los pechos de nailon de las putas  
escuchamos el ruido de la lluvia  
sus cascabeles fúnebres  
su cubilete que suena  
como los huesos de la muerte.

Del apartado central –aquél que da título al libro—, Aulicino selecciona tan solo tres poemas (“Se acabaron los buenos trapeceistas”, “Lobo, cordero y dolores de tabaco” y “Riesgo”). El primero de los tres es también uno de los grandes poemas del volumen y presenta varias particularidades. En primer lugar, el epígrafe del poeta italiano Giuseppe Ungaretti (“caer tal vez fue gracia”), señala una referencia directa a un autor y a una corriente estética (el llamado “Hermetismo” del cual, entre otros,

formaron parte los poetas Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Dino Campana, Mario Luzi, y el propio Ungaretti) hacia la cual Aulicino comienza a emparentarse de un modo mucho más cercano y cuya afinidad se extenderá, en adelante, a lo largo del resto de su obra. A su vez, el epígrafe dialoga profundamente con la esencia del libro entero. Se trata de un texto que puede leerse, desde el comienzo, tanto como metáfora del sentido o postura de alguien hacia la vida:

Me acerqué al calor para enfriarme  
al amor para partir  
quería escapar  
y pido perdón  
respetuosamente  
pido perdón y saludo con un infinito  
silencio  
con la gorra en la mano  
sin lágrimas  
sin ningún tipo de excusas

como una toma de posición frente a la forma de encarar el oficio poético

Caros míos:  
viajar por las metáforas  
no es más que una prueba de destreza  
tanto más aplaudible cuando se hace sin red

o como un fresco que añora un tiempo en el que se vivía de otra manera frente al desencanto hacia la fascinación que los ojos del mundo le prestan a los “fuegos de artificio” y a las piruetas de poca monta, presas del engaño:

Quedan pocos maestros del trapecio:  
la enorme mayoría trabaja con red.  
La enorme mayoría logra pese a todo  
piruetas fascinantes  
que el público aplaude a rabiar.

Todo ello sostenido por el imaginario circense del trapecista. En términos de publicación la singularidad del poema tiene que ver con que, si bien en la edición de

1974 el poema cuenta con el mencionado epígrafe, no posee dedicatorias. Sin embargo, en la reciente edición de la *Poesía reunida* aparecida en 2020, el poema está dedicado a Irene Gruss. Fallecida en 2018, además de compañera de Aulicino desde las épocas del “taller Mario Jorge De Lellis”, la poetisa fue una amiga suya. La lectura del poema, ahora dedicado a Gruss, aporta una nueva interpretación y es la prueba de cómo a partir de una modificación –si se quiere de índole “paratextual”– la intención de un poema puede resignificar su sentido. El hecho, además de homenajear con justicia y precisión la obra y la figura de Irene Gruss, es una muestra del dinamismo y la vitalidad de un poema a más de treinta y cinco años de su primera publicación.

En lo que respecta a apartado central del libro, quedan afuera de la selección del autor algunos poemas notables –como el poema “Carta”–, que se refiere magistralmente al tema de la muerte desde una perspectiva reveladora: la de aquél que no está en las acciones que lleva adelante y por ende no se realiza en las cosas que hace o en las personas con las cuales se relaciona:

Arropado en la frazada de mi muerte  
soportaba el frío cada de amanecer  
con el frío de mi muerte congelaba el llanto  
como un extranjero entraba a las mujeres  
como un turista torpe provocando desastres

Para luego, concluir, dirigiéndose a una tribuna invisible, con tono irónico,

Amigos:  
pasé por algunas mujeres  
extranjero y despeinado  
y en cada una fui dejando  
jirones de la frazada de mi muerte  
Y cada vez era más visible y profundo mi  
vacío



En el poema “Fuera de juego”, tampoco incluido en las obras reunidas. También aparece la muerte, aquella a la que se había referido como “la Vieja”, en su libro anterior.

Porque estamos hechos de muertes sucesivas  
y es la muerte acumulada en el alma  
la que no nos deja cantar

Para luego sentenciar,

Ya no somos nadie en el pozo de la muerte

Y más adelante en el poema, referirse a lo poco a lo que puede aspirar el ser humano en el transcurso de la vida, por momentos sobrándola

Apenas hemos reído algunas noches  
temblando por dentro  
sin atrevernos a mirar lo que cada uno  
escondía en la espalda

para dar cierre al poema con un giro sustancial:

Y con los ruidos que la muerte nos dejaba soltar  
hemos hecho un código confuso  
Pero no era difícil de entender:  
La luz estaba adentro  
era el corazón de la muerte acumulada.

La edición original de *Vuelo bajo* incluye en su último apartado (“Otros homenajes”) una serie de poemas entre los que se reconoce la importancia que tienen para Aulicino autores de las procedencias, disciplinas de las artes y estéticas, más diversas. como ser William Shakespeare (en el poema “Ofelia”); el cantautor chileno Víctor Jara, que había fallecido un año antes de la aparición del libro, en 1973 (el poema que integra el libro se titula, precisamente, “Víctor Jara”); o el poeta portugués Fernando Pessoa (“Homenaje a Fernando Pessoa”). También hay lugar

para el homenaje a quien llegó a ser una voz muy admirada por Aulicino, el poeta paraguayo Elvio Romero (un poema lleva su nombre).

El poema “Tierra de nadie” –según el autor, influido por la lectura de la novela *El sendero de los nidos de la araña*, de Italo Calvino—, el autor da cuenta del comienzo de cierta ruptura relacionada con su identificación hacia lo que se vivía en esa época en el plano político. Aulicino confiesa que en ese momento de la Historia no compartía la desmesura ideológica de sus compañeros, a los cuales, sin embargo, admiraba (Aulicino, 2000, pág. 113). Debido a ese desencanto, el autor se inmolaba, dentro del poema, en una tierra de nadie:

El sol crece en mis hermanos.  
Yo me acuesto entre los que mueren en la sombra  
pero mis hermanos mueren en el sol  
y son hermosos sus cuerpos.  
Yo seré el que pasó tropezando.  
Yo moriré de este lado de la línea  
o quizá en el límite borroso  
pero no en el sol...

Por último, mención aparte merece el mejor poema de esta sección: “Balzac o Elogio del trabajo”, otro de los textos que también fue incluido en las distintas obras reunidas. El poema, breve, escrito en un solo enunciado, da la sensación de que no frena para tomar aire y presenta un ritmo inusual respecto del resto de los textos del libro, dado a partir del corte de los versos. Comienza con un recurso que destaca por su originalidad, una animalización del paso del tiempo, que sirve para reconocer la labor infatigable del autor de *La comedia humana*:

Nadie sino él había descubierto  
la manera tozuda que tienen los días  
de andar picoteándolo todo. Sentado  
a su mesa por siglos y siglos  
solo se levantó un par de veces:  
una para ir al baño

y otra para posarse en el viento  
de la historia y ser transportado  
hasta el fondo de los siglos  
es decir, hasta el fondo de los hombres

La elección de la tercera persona gramatical se convertiría en una constante de la obra posterior del poema. La particularidad del corte de los versos se observa en el tercero (donde deja una palabra suelta después de colocar un punto y seguido) y en los versos séptimo y octavo, donde la figura “viento de la historia” está partida por el salto de un verso a otro, generando un efecto extraño al leer el poema, una suerte de ruptura de la expectativa. A su vez, la ironía se hace presente en el detalle de la cantidad de veces que Balzac se ha levantado de su silla y en el hecho de que una de las dos veces que se levantado ha sido para ir al baño. El juego entre las expresiones “fondo de los siglos” y “fondo de los hombres” está emparentado por la expresión aclaratoria “es decir”, lo cual refuerza la coloquialidad o el tono dialogal que adquiere el texto hacia el final, para cerrar diciendo:

que lo llevarán  
hasta que muera el último  
representante de la especie, amén.

El uso de la voz religiosa “amén” dota al verso final de cierta jocosidad, de algún grado de ironía –ya que el poema no se refiere a ningún componente religioso– a la vez que responde a una resolución efectiva que honra el título del poema y de la sección. Pero este tipo de resoluciones en los poemas cobrarán fuerza en la posterior obra del poeta y en un punto son un indicador de la gama de recursos y registros que cada vez más comenzará a mixturar de forma magistral.

El poeta y ensayista Santiago Kovadloff concluye que, a su entender, la solidez lírica de la obra se desprende de un desplazamiento fundamental, aquél que va de “la

comprensión de la subjetividad como centro emisor de mensajes a la comprensión de la subjetividad como meta de exploración poética”. (Aulicino, 1980, pág. 5)

### ***Poeta antiguo (1980)***

La siguiente publicación de Aulicino apareció en 1980 y constituye el último libro de la serie de volúmenes firmados como Jorge Ricardo. La mitad de las piezas que componen el libro fueron escritas entre 1975 y 1976 y coinciden con el último periodo en el que el autor integró las pilas del Partido Comunista, del que después de una fuerte crisis y habiendo militado casi catorce años, se desafilió en 1979. De los libros de Aulicino, *Poeta antiguo* (publicado por el sello editorial Botella al mar) es, por otro lado, el primero en haber sido incluido en su totalidad, tanto en la edición de la obra reunida publicada en 2012 como en la aparecida en 2020.

La obra consta de veintiocho poemas divididos en tres partes: “Circunstancias (I)”, “Poeta antiguo” y “Circunstancias (II)” y tiene, a modo de acápite, un verso en donde el poeta británico-estadounidense T. S. Eliot –uno de los padres del modernismo durante el siglo XX– se pregunta: “¿Cuándo la rota silla brindará reposo?”. La elección en la cita pone luz tanto sobre una lectura cuya influencia Aulicino considerará como capital en el desarrollo de su propia obra; así como en la relación entre el espíritu del verso elegido y el sentido de su poesía: pareciera graficar a la perfección una estética de la cual el autor poco menos que se apropiará. En otras palabras, el lector entra a *Poeta antiguo* con palabras y con un tono que perfectamente podrían ser el de Jorge Ricardo. También es posible hacer una lectura política de la frase de Eliot, si se la asocia a la convulsionada situación por la que atravesaba el país en ese entonces.

Más de la mitad de los poemas de la primera sección se ocupan de circunstancias relacionadas con el lenguaje, el uso de la palabra, la poesía o la figura del poeta.

“Moción de orden”, el poema que abre el libro, por ejemplo, comienza diciendo:

Muchos de los que nos precedieron  
en el uso de la palabra  
no tenían ganas de hacerlo

¿A quiénes se refiere con aquellos que “los precedieron”? ¿De qué uso de la palabra está hablando? ¿Acaso de la palabra dicha o se refiere a la palabra escrita? En cualquiera de los casos, Aulicino toma con ironía la figura de la “moción de orden”, propia de las asambleas, los debates o los juicios:

Por eso hago una moción de orden:  
que todo el que pida la palabra  
sea previamente sometido a vejámenes  
y pruebas de eficacia.

En conclusión, en el poema queda flotando la idea de que, después de que muchos hablaran sin ganas, alguien solicita “orden en la sala” para pedir que, en adelante, antes de que alguien abra la boca, se mida “su eficacia” y se lo someta a vejaciones. Es posible realizar una lectura política del poema, sino del libro completo. La aparición de *Poeta antiguo* coincide con la dictadura cívico-militar que gobernó a la Argentina entre el golpe de estado de marzo de 1976 y la entrega del poder a un gobierno constitucional en diciembre de 1983. A pesar de que buena parte de la obra que Aulicino publicaría en el futuro dialoga con la historia de civilización y las ideologías, el propio autor reconoce que si bien los poemas de los libros publicados entre 1973 y 1983 no se refieren directamente a sucesos de la coyuntura política, es posible encontrarse con metáforas y significados que pueden ser asociados con lo que el país atravesaba (el siguiente libro de Aulicino aparecería 1983 y su título, *La*

*caída de los cuerpos*, resulta al menos sugestivo). Así, tanto las vejaciones que se mencionan en el poema como la idea dura y mecánica que transmite la expresión “pruebas de eficacia” en relación al uso de la palabra quedan resignificadas si se las interpreta desde una perspectiva política. Más que a referencias directas, el autor se refiere a cierto tono de hastío presente en éste y otros de sus libros:

Los poemas de la primera y de la segunda partes tienen alusiones al clima de cansancio y desencanto de parte de mi generación, y también polemizan más o menos abiertamente con el realismo socialista y la idea de que el poeta es un inútil social, esto se ve especialmente en los de la primera parte. Los de la tercera parte aluden en muchos casos a la época en términos de "derrota" o retirada, por ejemplo, “Generación”, o los dos primeros aleluyas irónicos. En casi todos se mezclan cuestiones de época: decepción, fracaso, tratados con ironía. (Apéndice 2)

Los dos poemas siguientes (“Rimadito” y “Sonetito crepitante y bien rimado en homenaje a mutuas confesiones”) plantean un estilo de titulación con cierta sorna a partir del uso de los diminutivos, algo infrecuente en sus libros anteriores. El empleo de las rimas también pareciera estar cargado de ironía (¿acaso una forma digerir la situación que atravesaba el país?). A su vez, contienen versos poderosos, que también se podrían relacionar con “el Proceso”. El comienzo del primero de los poemas citados es categórico:

no se puede escribir con un revolver en la cabeza  
más vale escribir con un revolver en la cintura

El propio autor se refiere a la relación del poema con el contexto al recordar que por aquellos años “la irracionalidad se había adueñado de lo político”.

Hacia 1975 yo dormía con un revolver Smith y Wesson calibre 38 largo en la mesa de luz. Esto no me inspiró un poema revolucionario en los términos del realismo lírico socialista que circulaba, sino un poema irónico dramático que se refiere a ‘escribir con un revolver en la cabeza’. ¿A quién le hablaba? ¿A los camaradas o a la reacción? Para esa época carecía de optimismo y no creía en la poesía como instrumento revolucionario. (Aulicino, 2000, pág. 113)

En tanto que el final de “Sonetito...”) añora un tiempo pasado que el autor evoca con nostalgia:

se derrumba la taberna donde la farra  
seguía hasta el alba  
pero el que retuerce los colores del alba  
¿qué aguarda?

Nótese la locución lunfarda “farra”. Si bien no constituye un pilar dentro de su estilo, el uso del lunfardo, ocasionalmente constituye otra variante de recursos en la poesía de Aulicino.

El apartado final del libro da comienzo con un acápite del poeta Juan L. Ortiz (“No olvidéis que la poesía, / si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva, / es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin”). El mencionado poema “Generación”, aquél que da cierre al libro, está dedicado a Marcelo Cohen, narrador y traductor y compañero de Aulicino en el taller De Lellis. En alusión al clima de derrota mencionado por el autor, a manera de ejemplo, pueden citarse los siguientes versos:

Los primeros escopetazos nos sorprendieron como las lluvias  
de la estación imprevisible;  
cayeron perdigones en los platos, esquiras en el dulce.  
Alguno se olvidó los papeles en la mesa,  
pero al saltar el alambrado perdimos algo más que los calzones.

Según Aulicino, al momento de ser escritos la finalidad de los poemas al ser escritos no era la de dialogar estrictamente con los acontecimientos políticos por los que atravesaba la Argentina.

Salvo los poemas que se refieren –con algo de humor macabro–, directamente al momento político, en los poemas de discusión sobre el realismo solo tenía la intención artística de montar un escenario de personajes inventados, que discuten o pontifican. Mis ideas, que no podía expresar por represión “política” -me refiero a que me reprimía por respeto a la izquierda- aparecen ahí. (Apéndice 1)

En el poema “Circunstancias”, por ejemplo, dibuja un paisaje desolador a partir de una suma de imágenes claras, una enumeración que delinea con precisión el paisaje o escena. El poema dice:

La ciudad arrasada. Ni vino  
ni lugares de calidez. Sólo  
el verano, pesado,  
muele moscas, ternura,  
cotorritas que trajo el río,  
aridez.  
El centro de la vida está abandonado.

Los versos finales denotan una delicada elaboración del trabajo con la imagen, de una tan ingeniosa y gráfica que estremece por su grado de inventiva:

La distracción es fatal para el poeta  
acusan las torcazas que beben el agua estancada  
de los ojos de los muertos

Otro ejemplo del clima de patetismo de época transmitido en ciertos poemas del conjunto es el poema “Sin aliento”, que comienza:

Ha caído una rara  
sensación sobre el cuarteto de cuerdas  
en una esquina del vals  
tocan a difuntos.

Consultado acerca de cómo atravesó aquella época oscura de nuestro país, Aulicino afirma nunca haber pensado en que durante aquellos esos años pudiera pasarle nada. “El clima era el de una cuarentena, precisamente, pero yo no pensaba en el peligro real”. Precisamente ése es el clima que prevalece en todo el libro

En el prólogo de *Poeta antiguo*, Kovadloff reflexiona en torno a la figura del poeta antiguo, aludiendo a la figura de poetas grecolatinos como Homero, Safo, Virgilio, Catulo u Horacio. Agrega que el componente esencial que los vuelve antiguos es la cosmovisión heroica, según la cual el hombre se define por su “indeclinable anhelo



de trascendencia y, a la vez e irremediamente, por su inscripción en la finitud” (Aulicino, 1980, pág.6). Esta ambivalencia trágica ocupa el centro de la vida del ser humano. Así, el poeta antiguo resulta también un poeta ambiguo, pero la ambigüedad “no consiste en la imprecisión de lo difuso sino en el reconocimiento – polémico y no pasivo— de lo difuso como instancia última de lo real”. (op.cit. p. 7). Esta “esencial indeterminación de la realidad”, tal como la menciona Kovadloff, parece ser la cuerda principal que resuena en todo el libro. Y allí radica la ambigüedad de la lectura de estos poemas.

Según el comentario de contratapa de Elida Manselli, se trata de una obra que hurga en la “no certeza como aspiración”, donde todos los elementos “se ordenan expresivamente en un caleidoscopio de medios tonos” que convierten al volumen en un “libro de aproximaciones”. (op.cit. p.58) Y desde el establecimiento de un vínculo “intelectualmente más rico, más reflexivo, del escritor con la palabra traducido en la tenacidad con la que busca el enlace entre una viva inquietud experimental y un intenso anhelo expresivo” es que el poeta escribe “para tratar de saber qué quiere decir y no para transmitirnos de antemano lo que ya sabe”. (Aulicino, 1980).

Por último, Kovadloff realiza una esclarecedora enumeración de las cualidades de Aulicino como poeta, entre las cuales se encuentran “su manejo de la ironía tierna, la habilidad de ensamblar elementos provenientes de diferentes estratos culturales del lenguaje”, lo cual convierte al poeta en un “hurgador de la cultura” y deja ver la “eficaz digestión intelectual en la confección de su estilo (...) como en la amplia gama de extranjerismos, coloquialismos y modismos de raíz lunfarda”. (Aulicino, Poeta antiguo, 1980, págs. 9-10)

### ***La caída de los cuerpos (1983)***

Para el poeta Fabián Casas, el siguiente libro de Aulicino –*La caída de los cuerpos* (Ediciones El lagrimal trifurca, 1983)—, “marca un cambio sustancial” en su poesía (Aulicino, 2000, p. 111). A pesar de que Aulicino afirma que ese cambio existió, prefiere situarlo antes, en los años en los que formó parte del taller “Mario Jorge de Lellis”, que lo formó en lecturas fundamentales como T.S Eliot, Eugenio Montale, Cesare Pavese y Wallace Stevens, y lo preparó para la publicación de *Vuelo bajo*, primer libro “reconocido” por Aulicino. En la contratapa de la edición del citado volumen, puede leerse “Jorge Aulicino nació en Buenos Aires en 1949. Firmó Jorge Ricardo sus anteriores libros de poemas. Es periodista” (Aulicino, 1983). El propio autor repasa los pormenores del cambio de firma:

En 1983, cuando saqué *La caída de los cuerpos*, Nilda Sosa me dijo: ‘Bueno, ya es hora de que te dejes de pavadas’. Una mujer deshizo lo hecho por el padre (continúa el festín lacaniano). (Aulicino, 2000, p.111)

Con la referencia psicoanalítica a Lacan, el autor se refiere al origen de su anterior firma. Había sido su padre, Rafael, quien durante los años en los que les tocó vivir a él y al resto de la familia, en la clandestinidad (“palabra que conozco desde que nací, pero que hasta ese momento no había comprendido”, afirma el autor en la misma entrevista), le había desaconsejado utilizar el apellido, al momento en el autor daba sus primeros pasos como poeta publicado. “Además de este criterio preventivo, a mi padre le parecía más bello y más eufónico, digámoslo así, obviar el apellido y firmar simplemente Jorge Ricardo”, aclara el autor (Amarante y Elissagaray, 2007, p.49). Lo cierto es que esta especie de mutilación y posterior reposición de la palabra de su apellido –la elección de que al final del asiento biográfico que figura en la contratapa

aparezcan las palabras “es periodista” suena a una declaración de tono afirmativo— puede ser interpretada al menos como un antes y un después en la obra, un proceso que en su poesía alcanzaba cierto grado de maduración. “Entretanto me hice grande y vino otra dictadura”, afirma. (Aulicino, 2000, p.111). Aulicino ha afirmado que su poesía es política, también es cierto que en sus poemas no se refiere directamente a la coyuntura política.

*La caída de los cuerpos* tiene una significación en el cambio de tono o de estilo de mi trayectoria. Y además tiene un sentido político, porque fue escrito durante los primeros años ochenta, hacia fines de la dictadura. Y para mí coinciden dos cosas. Una, con el sistema político en el que vivíamos y otra, la ruptura que produce en términos estéticos o personales. Si bien yo no pertencí a una generación que se enfrentó con la anterior, en algún momento uno tiene que soltarse de la mano del padre. Este libro marca ese momento. (Aulicino, 2012)

Según el autor, el poema “La poesía era un bello país” es el texto que mejor resume la experiencia del autor durante los llamados “años de plomo” en la Argentina. (Aulicino, 2016, pág. 9). El poema dice:

lo que no lleva el agua lo que queda en la pileta  
dando vueltas negándose girando resistiendo  
cáscaras de huevo peladuras de papas  
lo que insiste en quedarse lo que no entra  
basuras restos lavados resistiendo  
lo que se pega y despega  
lo lavado lo chupado girando  
las cáscaras lo exterior resistiendo

Una posible interpretación del texto no exenta del intento por descubrir huellas de lo político, arroja que aquello “que resiste” (“resistiendo”, conjugación repetida tres veces, en el comienzo, a mitad y al final del poema) se puede relacionar a la fidelidad hacia una ideología determinada, en una época signada por el terror, las desapariciones y los secuestros. En ese sentido, hacia ese lugar mira la palabra “chupado” o la expresión “lo lavado” pero también el hecho de que esos restos del

poema estén presos de un remolino. La sintaxis coincide con la elegida en la mayoría de los textos del volumen. Sobresale la ausencia de comas, puntos y mayúsculas, lo cual colabora en buena medida con la idea de movimiento expresada en el poema: en la voracidad de un remolino no hay pausas, ni puntos ni altos. Dicho en otras palabras, la violencia y atropello del remolino no atiende sintaxis alguna, no piensa. Poemas como “Poesía eres tú” (que toma su título de la rima de Bécquer pero le da un giro irónico); “Michelángelo” (donde, a través de un proceso de ficcionalización, el propio Miguel Ángel asume la voz del poema, el “yo lírico” en primera persona) o Jan Vermeer (junto a Cézanne, Francis Bacon, Miguel Ángel y Monet, de los artistas preferidos de Aulicino), dan cuenta del acervo cultural del poeta y de cómo esta materia, hecha de intertextualidades y ecos provenientes de distintos períodos de la Historia del Arte, comienzan a ganar lugar en sus libros. Otros ejemplos de ello son los poemas “Lo que aconteció a Lutero”, “Una mujer vestida de verde y un hombre vestido de gris” (cuyo título rinde homenaje al nombre del primer capítulo de *Cosecha roja*, novela negra de Dashiell Hammett que inaugura el género policial negro); “Última sinfonía” (donde una situación mundana queda entrelazada con la experiencia de la Novena sinfonía de Mozart) y “La poesía tiene una felicidad que le es propia”, un genial viaje a través de los tiempos con Haendel como protagonista. Luego de que el músico alemán señala “en el pentagrama el momento en que comenzó a quedarse ciego”, muchos años después un turista visita la casa natal donde contempla ese manuscrito y es invitado “a sentarse y escuchar el furioso/ advenimiento del Mesías”.

Para el narrador y crítico Elvio Gandolfo, tanto en *La caída de los cuerpos* como en *Paisaje con autor* (el siguiente en orden de publicación, que apareció en 1988) el

motivo de la aventura aparece trazado a partir de tres ejes. En primer lugar, se refiere a la aventura marítima “biplana”, “de piratas”. Luego, la aventura nostálgica, tanto de la “caballada”, “el aire libre” o el “desierto a nivel individual”, como de los “temibles pero saludables a nivel colectivo y mítico”(Gandolfo, 1989, pág. 34); por último, Gandolfo menciona la aventura “íntima, del personaje solo” la que Gandolfo juzga como “la más raigal para Aulicino”, construida a partir de elementos del “tango y el policial negro” (Gandolfo, 1989, pág. 34).

Una mención aparte merece el poema “Documental”, donde el autor pareciera impostar su voz poética para recrear el tono televisivo de un documental:

Los biólogos empeñados en repoblar de tortugas  
las costas de Bermudas descubrieron  
que los bebés de las tortugas  
necesitan cruzar por sus torpes medios  
las playas del mar en el que se internan para crecer.

El poema es, en algún punto, una rareza ya que no es común en poesía el ejercicio ficcional de buscar voces o crear personajes.

Si *La caída de los cuerpos* puede o no ser leído como un libro bisagra en la obra del poeta es, al menos, discutible. En lo que no parece haber dudas es en la idea de que se trata de un libro que da cuenta de su solidez y madurez como poeta.

## Capítulo IV. Poesía y periodismo en Jorge Aulicino. Apuntes para una poética del periodismo

La aproximación de estas dos formas de escritura no es tarea que frecuente la crítica. No es habitual encontrar en los estudios y análisis de ambos campos intentos de pontear entre ellas. Más bien, una propuesta como la nuestra puede ser sorpresiva por infrecuente. O que se la perciba como forzada. Pero cuando cursamos las declaraciones de un autor que ejerció ambas vías, percibimos en su personal reconocimiento, en sus señalamientos puntuales, los nexos, los empalmes, las mutuas influencias, formas sutiles o muy definidas, según los casos, de un real *feed back*. Es terreno casi inexplorado por el que avanzaremos.

### “Mis cosas”

Hablar de la relación discursiva entre la poesía y la obra periodística de Jorge Aulicino supone, desde varios puntos de vista, una continuidad. A lo largo de su carrera, como periodista se ha desempeñado cumpliendo con el horario típico al que está sujeto todo matutino. Ingresaba a la redacción de *Clarín* pasado el mediodía y retornaba a su hogar bien entrada la noche. Al llegar a su casa, cenaba, se reencontraba con su familia y luego de distenderse un rato, cuando ya todos se hubieran acostado a dormir, aprovechaba toda la extensión de la noche para dedicarse de lleno a la escritura literaria. A pesar de que actualmente está jubilado como periodista, esta disposición nocturna hacia la literatura es una de las herencias que le quedó de sus años en las redacciones.

“El periodismo me acostumbró a vivir de noche. En los matutinos se trabaja de tarde y se termina tarde. Estoy acostumbrado a continuar... bueno, en mis cosas. En lugar de irme a

dormir, seguía con mis cosas, en mi casa. Con mis cosas me refiero a mi trabajo que no era periodístico: con la poesía, traducciones, etc. Siempre seguí de largo. Volvía del trabajo y seguía despierto. En lugar de aprovechar la noche para dormir y trabajar de mañana en lo mío, preferí continuar a la noche. Y es una costumbre que todavía llevo adelante y que a esta altura ya no puedo abandonar. A la mañana la encuentro muy ruidosa mientras que la noche ofrece mucha concentración y silencio y eso para mí es muy favorable”. (García Urbai, s.f.)

Durante su época como periodista su día comenzaba al mediodía y terminaba al amanecer. El periodista ocupaba buena parte de las horas de luz mientras que el poeta trabajaba de noche, en silencio. Más allá de que ya no ejerce como periodista, una vez relevado de sus funciones profesionales, Aulicino ha sostenido esta dinámica que lo ha llevado a publicar desde el 2012 –año de su jubilación– y hasta la fecha, un total de once libros en ocho años. Lo cual pone de manifiesto que, a pesar tratarse de un horario que transcurre a contramano del reloj del mundo, al poeta le ha dado buenos resultados. Consultado acerca de la causa de su grado de prolificidad en la última década, Aulicino ha reconocido que la respuesta a su creatividad se debe, en parte, al hecho de, una vez jubilado, haberse podido dedicar exclusivamente a la poesía. La expresión que elige para referirse a sus quehaceres literarios (“mis cosas”) tal vez contenga cierto pudor hacia lo que escribe en privado. Su rutina está dividida entre sus obligaciones –diurnas– y aquellos otros trabajos, los nocturnos, que requieren de intimismo y privacidad y no necesitan otro editor más que el propio ojo y la inspiración del poeta. Un poema de la italiana Alda Merini ilustra a la perfección el espacio de intimidad que habitan aquellos que trabajan de noche:

Los poetas trabajan de noche  
cuando no tienen el tiempo encima  
cuando calla el ruido de la gente  
y cesa el linchamiento de las horas.  
Los poetas trabajan en lo oscuro.  
halcones nocturnos, ruiseñores  
de dulcísimo canto,  
y temen ofender a Dios.

Pero los poetas, en su silencio,  
hacen mucho más ruido  
que una dorada cúpula de estrellas.

Siguiendo con la idea de continuidad, vale hacer hincapié en uno pilares de este trabajo. En varias entrevistas el autor ha confesado en qué medida el oficio aprendido en las redacciones contribuyó a la consolidación del escritor. En los estudios e investigaciones referidos a la relación entre narrativa (novelistas, cuentistas y prosistas) y periodismo, es común dar con múltiples observaciones y teorías que versan sobre los modos en los que el género informativo ha moldeado la pluma literaria, o viceversa. Sin embargo, en el ámbito académico es inusual el estudio de casos en los cuales el periodismo ha modificado la obra de un poeta. En ese sentido, el autor reconoce las numerosas huellas que van desde lo estilístico hasta cuestiones vinculadas a la técnica, pero también señala algunas exigencias mencionadas en el primer capítulo de este trabajo, como la búsqueda de la precisión y la concisión:

Aprendí a escribir poesía trabajando como periodista. Cuando empecé a trabajar en periodismo no tenía ninguna experiencia sistemática de aprendizaje en la escritura. Era todo intuitivo. Leía poesía, trataba de escribir como escribían los poetas que yo leía. Y el periodismo me da una disciplina no para escribir poesía en un comienzo, sino para escribir periodismo. Es decir, tengo que seguir determinadas reglas y, sobre todo, saber aunque sea lo básico de la gramática: cómo se hacen las oraciones. Y después, el periodismo tiene una exigencia de utilizar la palabra más precisa, la que más se adecúa a lo que uno quiere transmitir. Eso es también una práctica que a mí me sirvió en la poesía. (Apéndice A)

Al volver sobre lo expuesto en el primer capítulo de este trabajo, es oportuno resaltar que al referirse a Horacio Tato, considerado por Aulicino como uno de sus maestros, el autor señala que la búsqueda de la precisión, esa “nimiedad contenida en el estilo periodístico” es en realidad la cualidad de todo buen estilo. Si algo ya está contenido en lo que se ha dicho... ¡afuera! Hasta es una poética”. (Amarante & Elissagaray,



2010, pág. 64). El autor retoma, para referirse a la noción de “poética” aquello de “breve, preciso, contundente”, lema marcado a fuego por Salvador Marini. “El petiso” Marini, Jefe de redacción de *Nuestra Palabra*, es considerado por Aulicino no solo uno de sus grandes maestros sino el primero de ellos, ya que *Nuestra palabra* significó él su primera experiencia periodística. Lo cual lleva a inferir que esta preceptiva heredada del periodismo no solo fue central en el autor, sino que lo acompaña desde los inicios en la escritura y sin duda ha influido en el desarrollo y la maduración de ambas escrituras.

Esa especie de brevedad y concisión para mí fueron válidas para ambas, para el periodismo y para la poesía. Yo tomé del periodismo cierta poética, no el estilo solamente, sino el punto de vista que teóricamente tiene que tener el periodismo. Después que me digan que el periodismo sirve para influir de un lado o de otro eso es una cuestión macro, de cómo un medio orienta la información. Pero en la estructura de la noticia, del ladrillo del periodismo o la crónica, lo que hay es una exigencia profesional de que haya distanciamiento. (Apéndice A)

Para el poeta, traductor y crítico Jorge Fondebrider, en el caso de Aulicino el periodismo no solo contribuyó con la poesía desde también desde el punto de vista de lo procedimental y de una determinada predisposición hacia la realidad. Siguiendo la mirada de Joaquín Giannuzzi –uno de los poetas-periodistas citados en capítulos anteriores—, el periodismo “obliga a una mirada directa sobre las cosas y sus detalles”. Fondebrider apunta que “la práctica periodística obliga a mirar de una cierta manera y a escribir considerando determinadas restricciones (el tiempo, el espacio asignado) que tal vez le hayan ayudado a sesgar lo que ve en los poemas” (Apéndice C).

El poeta Darío Rojo, otra de las fuentes consultadas para esta tesis, centra su mirada en torno a la relación discursiva más en el plano del lenguaje, el tono empleado y el

lugar donde Aulicino se sitúa tanto frente al hecho poético como al acontecimiento del que quiere dar cuenta en sus columnas o coberturas:

La falta de pretensión y amaneramiento creo que es uno de los puntos que tienen ambas obras en común, nunca la voz impostada, el servicio franciscano a lo que se quiere decir. La naturalidad de la expresión, algo así como una pausada y detallada elocuencia es otro punto posible. La habilidad para rodear a la presa desde los detalles significativos de modo que el acercamiento parezca, aunque no lo sea, de una frontalidad abrumadora. (Apéndice D)

En una entrevista realizada por la poeta Carina Sedevich, el propio Aulicino reafirma lo expuesto por su amigo Darío Rojo y establece un claro punto en común entre ambas disciplinas, el extrañamiento, un fenómeno desarrollado en el primer capítulo de esta tesis.

“En general el periodismo me enseñó a colocarme en una especie de extrañamiento. Eso fue una revolución para mí. Y ese extrañamiento es el único punto de vista posible para la poesía (...) Los poemas son el intento de reproducir el extrañamiento. Esa frase de Thomas Merton, ‘la imagen cotidiana del hombre es su enemiga’, debería ser uno de los diez ítems de un decálogo”. (Sedevich, s.f.)

### **La política: puente entre periodismo y poesía**

Los inicios de la actividad periodística de Jorge Ricardo Aulicino se remontan a comienzos de la década del setenta y están estrechamente ligados a la actividad política. Nieto de inmigrantes italianos provenientes de la región hoy conocida como Basilicata, e hijo de padres comunistas —su padre, Rafael Aulicino, primero había sido anarquista—, Jorge fue el mayor de tres hermanos en una casa en la cual creció empapado de conversaciones y discusiones que atravesaba cuestiones ideológicas, políticas y religiosas. El principal interlocutor a quien enfrentó fue su padre, con quien reconoce haber tenido cruces complicados. “Mi padre era ateo y antiperonista; discutíamos sobre peronismo y religión. No sé si soy tanto o más *gorila* que lo que

fue él, pero siempre tuve un punto de vista menos negativo sobre algunos aspectos del peronismo”. (Amarante, Elissagaray, 2010, p.37)

Durante los años de la infancia en Ciudadela, Aulicino también reconoce la profunda gravitación de dos figuras que lo marcaron. Por un lado, su abuela materna, católica, a quien le atribuye el origen un profundo sentimiento de religiosidad natural que se encendía cuando discutía con su padre.

Por otro lado, Ana, la segunda mujer con la que se casó su padre después del fallecimiento de Adelina, su primera esposa. La “segunda madre” de Jorge Aulicino fue maestra y directora de escuela, profesora de italiano y traductora. Si bien en la casa familiar del autor la cultura estaba a la orden del día debido a la devoción de su entorno hacia los libros, la buena relación con su madrastra lo acercó a la lectura de los primeros autores italianos al tiempo que le enseñó las lecciones iniciales de la lengua del Dante Alighieri, autor que traduciría. Dos poemas pertenecientes a su obra reciente se encargan de evocar a las figuras paterna y materna. En el poema “Ahora, que las cosas no son fundamentales para mí”, del libro *Corredores en el parque* (2016), realiza un retrato compuesto por distintos rasgos físicos y morales que evocan la figura de su padre, atravesado por el paso del tiempo:

Papá se achicó con los años.  
Aunque no podía contener su ira natural  
y tampoco descuidaba su pelo ni su cara,  
hablaba a veces en italiano  
y se mostraba atento a muchas cosas que para él antes no eran nada.

En el poema “La firmeza de la soledad de los manubrios”, del libro *El Cairo* (2015), como si se tratara de una epifanía casual, revelada a la vuelta de la esquina, la evocación de una imagen mundana que proviene del pasado reciente (una hilera de motocicletas estacionadas en una vereda porteña), reflota el sentimiento de

añoranza hacia la figura de su madre, presente en el poema en la falta de reconocimiento en las pintadas de las paredes. La imagen final del poema, sugiere, a través de un principio de ausencia, que la gente distraída en los grafitis políticos (la sociedad en su conjunto) permanece ajena a esa “gran verdad” representada por la familia y más precisamente, por la madre.

Sustancial es esta ancha soledad en las motocicletas estacionadas sobre la vereda.  
Tarde de diciembre, 2013. Buenos Aires.  
Sustancial en el agobio que siente hasta el sol estrellado  
contra un cielo de celeste ardiente.  
El desierto de gentes recorrido, de beduinos, de motociclistas sin raíces,  
pero cuyas raíces portan el lejano partir de una embarcación cualquiera,  
una chalupa guerrera, un barco al paio, un petrolero.  
Raíces imantadas de desierto y de soledad y de palabras  
que se recuerdan, que mitigan, que ahondan a la vez, el fantasma.  
Nadie escribe en estas paredes Viva mi madre. Nadie escribe la verdad.

En el génesis de la relación “poesía y periodismo” que se convertiría en un péndulo oscilante a lo largo de su vida, fruto de las intensas lecturas que marcaron a fuego los años y las noches de su adolescencia, fue en plena secundaria cuando publicó su primer poema en un periódico estudiantil. El acontecimiento puede parecer a simple vista un hecho intrascendente. Sin embargo, el hecho de que la publicación de su primer poema haya encontrado como canal de difusión nada menos que a un periódico, marca el inicio de lo en un futuro signaría su vida: poemas y prensa gráfica, en este caso puntual, estrechándose las manos.

En cierta medida, su padre también es una figura importante en lo que se refiere a la relación del autor tanto con su vocación como con la que luego sería su profesión. Cuando cursaba el cuarto año en el Colegio Nacional 13 “Coronel Tomás Espora”, Aulicino fue expulsado de la institución por mala conducta y le comunicó a su padre la decisión de cursar el quinto año libre, a la vez que realizaba trabajos esporádicos.

Para Aulicino padre no existía otra posibilidad que no fuera estudiar o trabajar. La expulsión consolidó su interés por la literatura, pero no le atraía la idea de estudiar Letras en la Universidad por su carácter sistemático: “No me imaginaba en la Universidad, ni creía que ésta me sirviera para profundizar mi vocación literaria. Todo esto me llevó a ser más solitario”, afirma. Pero a su vez, esta expulsión actuó como disparador de su compromiso militante, ya que un año después de este hecho, en 1966, se afilió a la Federación Juvenil Comunista. “Durante trece años asumí una militancia, primero en la Federación Juvenil Comunista barrial y luego en los grupos culturales”. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 40). En ese cruce de caminos entre lo vocacional y la necesidad de trabajar, y dado que sabía que no podía ganarse la vida como poeta, lejos de desalentarlo, fue su padre quien le aconsejó que se dedicara al periodismo. “tenía que tener un oficio. Elegí el periodismo. Y me gustó. Cuando me preguntan por mi oficio digo periodista. Pero en las biografías literarias no pongo esa palabra”. (Sedevich, s.f.)

Sus inicios en su carrera en la gráfica están marcados por la militancia política. Durante la dictadura del general Juan Carlos Onganía, Aulicino ingresó al semanario *Nuestra palabra*, un órgano del Partido Comunista. La víspera de otra dictadura, el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional que tuvo comienzo en marzo de 1976, encontró a Aulicino dividido entre el periodismo comercial (en los periódicos *La Calle* y *La Tarde*) y el partidario.

Durante la campaña electoral de 1983 retornó al periodismo político. Colaboró con la revista *Argumento*, en ese momento dirigida Dante Caputo, quien luego ocuparía el cargo de canciller durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Además, fue Secretario de Redacción de la *Revista Generación '83*, dirigida por el ex diputado nacional

Federico Storani. De 1988 a 1989 fue editor político de *El Ciudadano*, muy vinculado al radicalismo alfonsinista.

Pasando en limpio algunos datos de esta cronología, sus inicios en la militancia en el Partido Comunista datan de 1966 y son anteriores a la publicación de su primer libro (*Reunión*, en 1969). Sin embargo, fue de la mano de su afiliación al PC que llegó su primera experiencia periodística en *Nuestra palabra*. De fondo, como un bajo continuo, la figura gravitante de su padre influyó y alentó a su hijo en los tres frentes. En la ideológico, a través de su ejemplo en la militancia (aunque había sido anarquista, Rafael Aulicino fue comunista); en lo literario (el padre del poeta era un amante de los libros y solo tuvo plena conciencia de otorgarle libertad a su hijo para que leyera todo lo que estuviese a su alcance, sino que lo alentó a que comenzara su formación en el taller “Mario Jorge de Lellis”). Y por último en lo periodístico, al ponerlo frente a la elección de un oficio que le permitiera ganarse la vida. Tanto *Nuestra palabra* como el “De Lellis” estaban vinculados al PC.

Mi padre construyó para mí un mundo cultural atravesado por Marx, Lenin y todo el siglo XIX. Por esto, para él era importantísimo que yo fuese a la universidad y yo no quería. Entonces me dijo que fuese a un taller literario de un compañero de él porque si lo que quería era escribir entonces que lo hiciera en serio, que aprendiera y trabajara duro y fuese consecuente con lo que había elegido. (Aulicino, 2016)

Su desafiliación del Partido Comunista, en 1979, coincide con sus primeros pasos en *Clarín*. Y poco después, con la formalización de su cargo como redactor en el diario de los Noble, la llegada de *Poeta antiguo*, libro publicado en plena dictadura. Acerca de ese libro, Aulicino afirma: “Mis ideas, que no podía expresar por represión “política” -me refiero a que me reprimía por respeto a la izquierda- aparecen ahí” (Apéndice A).

Para Darío Rojo es imposible eludir la referencia política desde el hecho de que una de sus obras reunidas se titula *Estación Finlandia*, en alusión a la estación de ferrocarril de San Petersburgo adonde en 1917 llegó Lenin proveniente de Alemania para dar inicio a la Revolución de Octubre. En el poema homónimo es el propio Aulicino (o su personaje) quien le habla a Lenin y lo evoca a través de la frase “Todo el poder a los soviets”. Sin embargo, Rojo aclara que en su obra lo político y el comunismo se pueden vincular con lo religioso, en donde “lo político es un componente más (aunque fundamental) del destino humano”. En este sentido, Rojo destaca como una virtud que su poesía no haya caído nunca en lo panfletario o en el tono de “llanto o alabanza”. (Apéndice D)

Durante la dictadura la situación concreta de Aulicino fue bastante inusual; con militancia de izquierda e incluso trabajando para la agencia TASS, nunca tuvo la necesidad de exiliarse, lo que desde su perspectiva personal para observar los acontecimientos lo transforma más en la figura de un espía que el de una víctima o de un héroe. Aulicino confiesa que nunca sintió que por aquellos años pudiera pasarle nada. En la agencia soviética TASS, a pesar de estar totalmente expuesto, se sentía protegido. Pero confiesa que durante la dictadura el clima que se vivía era el de una cuarentena.

Estuve en Europa en esos años, un mes, más o menos, en la ex RDA. Me encontré en Berlín con una realidad contradictoria: yo llevaba información de los organismos de derechos humanos para los alemanes y también para eventuales exiliados que encontrara; los comunistas que vivían en el exterior, casi todos cuadros que cumplían misiones internacionales, se enojaban porque los informes contabilizaban demasiados muertos, y ellos estaban empeñados en demostrar que el gobierno militar no era tan duro; pero los de otras izquierdas se enojaban porque contaban demasiados pocos. Era el año 78. Para entonces, la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos, que realmente no era una colateral del PC, era políticamente pluralista de verdad, les parecía a los ex montoneros y ex “erpistas” muy “blanda”... Bueno, no sigo con esto porque me enoja. En Barcelona poco menos que me dieron que si estaba vivo en la Argentina era un colaboracionista. Yo no sé si me alejé del PC



y del resto de la izquierda por la blandura de los ex camaradas o por la dureza idiota de los exiliados extremistas. (Apéndice B)

Fondebrider asegura que la relación poesía-política en la obra de Aulicino solo es viable en la medida que la poesía representó para él, durante mucho tiempo, una de sus pasiones principales. Por considerar que es demasiado general hablar de “la poesía de Aulicino”, para Fondebrider el análisis de su obra reclama una mayor segmentación y que solo “cierta poesía de Aulicino”, puede vincularse con la política. Tal vez, la mejor definición sobre este tema la ofrece el propio autor, al afirmar que “todos los días uno escucha las noticias, sale a la calle, le pasan algunas cosas y ve otras. Y no puede ser que nada de eso refleje en la poesía”. (Aulicino, 2000, pág. 119). Es innegable la presencia de referencias claras a la política, según el autor. Pero no de política entendida como “un terreno de comunión social o de redención colectiva, sino como actividad elemental y, al mismo tiempo, alta. Como fatal dimensión de los seres humanos”. (Aulicino, 2000, pág. 120). De allí que el autor entienda que la política forma parte de la manera en que el individuo aborda la realidad.

### **La poesía entra en el periodismo**

Tal como se ha detallado anteriormente en este trabajo, en palabras del propio autor, los elementos que constituyen la poética de Jorge Aulicino son:

1. La presencia de un personaje asumido como observador imparcial.
2. La existencia de una ficción.
3. La sustitución de la metáfora por la imagen.



Estos elementos están insertos en una determinada búsqueda del lenguaje, caracterizada por:

- a. Cierta ascetismo de una voz orientada siempre hacia lo impersonal.
- b. La presencia de lo paradójico.
- c. El tono narrativo, introducido a través de un personaje inserto en el mencionado marco ficcional.

Pretender reconocer la suma completa de estos rasgos en la totalidad de la obra periodística de Aulicino resulta descabellado, fundamentalmente porque el autor ha desarrollado su labor en distintas secciones. Pero, sobre todo, porque existen determinados géneros periodísticos más permeables a la poesía que otros. José Luis Martínez Albertos se refiere a los géneros periodísticos como “diferentes modalidades de la creación literaria destinadas a ser divulgadas a través de cualquier medio de difusión colectiva (...) concebidas como vehículos aptos para realizar una estricta información de actualidad (Martínez Costa, 1991, pág. 485)”. Para Martínez Albertos, los géneros periodísticos surgen de la Teoría de la Información, por “cierto mimetismo científico por similitud a los géneros literarios”, con lo cual quedan ligados a la literatura como “forma concreta de este tipo de modalidad expresiva pero limitados a la información de actualidad” (op. cit. p.485).

Los artículos de Jorge Aulicino para la sección Internacional significaron el comienzo de su relación profesional con *Clarín*, donde ejerció por un breve lapso de tiempo el rol de Colaborador. Si en dichas notas, pertenecientes a los años 1978 y 1979, no se evidencia una ligadura entre el discurso poético y periodístico, ello se debe a las exigencias de la redacción periodística propia de la sección. En su mayoría

se trata de noticias vinculadas al escenario político latinoamericano. Allí se observa que su estilo está orientado al tratamiento objetivo de acontecimientos. Predominan fechas, hechos puntuales e información “dura”, con lo cual el espacio para el desarrollo literario es prácticamente nulo

La primera etapa formal de Aulicino en *Clarín* (desde 1980 hasta 1988), representó su ingreso al diario como Redactor en las secciones Información general y Cultura y Nación. Durante este periodo incursionó en la crónica, el reportaje, el “informe especial”, la informalmente denominada “nota periodística” (o “nota”, a secas) y la cobertura periodística de hechos puntuales. Y es esta etapa, y tal vez debido al lugar que la búsqueda de formas estéticas que los mencionados géneros habilitan, donde comienzan a visibilizarse rasgos de estilo y una impronta personal. En otras palabras, se puede deducir que durante esta etapa su estilo ganó en definición y personalidad, hasta consolidarse como una voz reconocible, una donde las licencias poéticas comenzaban a ser cada vez más frecuentes.

### **El reportaje**

Tanto en las entrevistas glosadas como en los reportajes tradicionales –de “pregunta-respuesta”– de la primera etapa en *Clarín*, dan cuenta de la presencia de una mirada cargada de lirismo. En el primer párrafo de la entrevista a María Elena Walsh, por ejemplo, se lee: “Un departamento de altos ventanales, casi neutro, a no ser por la alfombra de yute multicolor. Un lugar libre e íntimo, en suma. Luz, libertad, distancia. Y la distancia acentuada por respuestas parcas, que apelan a la sensatez”. (Anexo II, B). Se trata del párrafo introductorio de una entrevista. Pero el trabajo detallado con las imágenes y la sintaxis enrarecida por la ausencia de nexos

en las enumeraciones, al mismo tiempo sitúan al lector en el comienzo de la lectura de lo que podría ser un poema. La inclusión del sintagma (“casi neutro”) funciona como una ínfima digresión por la que se filtra una nota de simbolismo, propia de la palabra poética. ¿A qué se refiere el autor con un departamento “casi neutro”? Lo que en la redacción periodística podría resultar ambiguo o poco claro, aquí opera como un pequeño verso mezclado con el resto de la oración. Un verso “en estado de pregunta”.

En el reportaje que Aulicino le hace a Juan Gelman, pilar fundamental del coloquialismo, destaca la pregunta inteligente, que escapa a lugares comunes y a fórmulas consabidas. Se trata de un tradicional reportaje de “pregunta-respuesta”. Pero podría leerse también como un diálogo entre “poetas-periodistas”, donde ambos buscan definiciones precisas. En la conversación se hace presente otra de las cualidades del poeta: su lectura entre líneas de lo que Gelman responde. Aulicino conoce y ha leído muy bien a Gelman y ello le permite subir la vara de la interlocución. Estos elementos convierten a la entrevista en un texto elevado donde destaca la capacidad del entrevistador de no conformarse con lo dado. Aulicino apunta a la profundidad y, fruto de ello, el nivel cultural del reportaje adquiera dimensiones complejas. El texto es una muestra de cómo el recurso de la pregunta también puede adquirir ribetes poéticos, en tanto va cargado de ingenio, creatividad y voluntad de forma.

### **La nota periodística**

Información general, sección que luego fue conocida como Sociedad, fue el espacio que le permitió a Aulicino valerse de una mirada atenta hacia realidad. En palabras

del narrador uruguayo Juan José Morosoli, una mirada “que se queda un poco en las cosas”, un punto de vista que interroga la realidad, dotado de curiosidad y capacidad de reflexión. Esta mirada es a la vez poética y periodística y está signada por el detenimiento de quien intenta cuestionar el mundo que lo rodea, ya que los objetos y los hechos no le son indiferentes. Ése es el abordaje de Aulicino, que busca al mismo tiempo la belleza y el misterio del mundo. “La realidad se me materializa en un momento de mi vida como poética. Elijo escribir como forma de pararme frente eso que el mundo es, pero no sé por qué” (Aulicino, 2016). En el autor, esa postura frente al mundo es compartida, tanto como por el poeta como por el periodista.

Las notas que llevan por título “La música ambulante” (Anexo II, 3) y “Pescar, a pesar de todo” (Anexo II, 4) son ejemplos claros del tipo de texto que Aulicino escribió para Información general a comienzos de la década de 1980. Haciendo honor al género al que pertenecen, se trata de textos en los que el autor descubre las notas salientes (personajes, hábitos, modas, etc.) de la sociedad que lo rodea. Entre los artículos de estos años, se pueden citar una nota titulada “La vida íntima del zoológico”; otra, sobre el universo de las muñecas de porcelana en la Capital Federal; un informe sobre la vida de los clubes de barrio y otro sobre el movimiento contracultural de los *punks* en Buenos Aires. Tanto la sección Información general desde su propuesta de reconocer las distintas texturas y estratos de la sociedad como el propio Aulicino, desde el hilado fino de su óptica, ambos se empeñaban en honrar aquél famoso dicho del poeta Paul Éluard: “Hay otros mundos, pero están en éste”.

Sin caer en costumbrismos, como un etnólogo que recorre la ciudad de incógnito, realiza una serie de radiografías, que destacan por su nitidez, de las costumbres de los porteños. En “Pescar, a pesar de todo”, pone el ojo sobre un personaje

característico de la Capital Federal: el pescador de la Costanera Norte. Como se ha dicho, evadiendo cualquier lugar común y pensamiento trillado, Aulicino se focaliza sobre todo en la pregunta en torno a qué alimenta la convicción y la fe de los pescadores. El poder de lo enigmático (aún en lo que, a simple vista, no pareciera serlo) es otra de las constantes, tanto en su poesía como en sus notas. Lo enigmático aun como una dimensión que se abre como un resquicio en medio de la realidad más mundana. “Prefiero los enigmas a los misterios. “Enigma” es una palabra con carga científica o policial. En mi poesía he querido acercarme eficientemente a los enigmas que plantea la realidad, entendida ésta como un absoluto”. (Aulicino, 2000, pág. 118).

En notas como “Pescar, a pesar de todo”, se revela ante el lector la dimensión teatral de la vida humana en las grandes ciudades. El autor elige determinados perfiles humanos y los convierte en personajes. La misma elección de ellos, transforma a estos personajes (y a las actividades que practican) en metáforas de otras cosas. Lo mismo sucede con la elección de las declaraciones y el poder simbólico que contienen: “Hay que hacer prescindencia de lo que uno pesca; lo importante no es el resultado sino el hecho de estar aquí, al pie de la caña” o “La pesca, lo que sacás, es lo de menos. La pesca es lo que importa, ni siquiera el lugar importa”. En la última frase se ve el ojo de un poeta que se queda con la carga de lirismo de una declaración que, por lo que tiene de simbólico, podría también ser parte de un poema. Aulicino demuestra que, como periodista o como poeta, posee un oído atento a la poesía que forma parte del habla cotidiana. Por el año de publicación de la nota, el título pareciera operar como una referencia al clima político del país durante el comienzo de la mencionada década.

En tanto “La música ambulante” se refiere a la costumbre de los porteños de usar auriculares. En tiempos de los primeros *walk-man*, Aulicino pone su mirada en la pintura de un nuevo personaje de la ciudad –el oyente ambulante de música–, y rehúye a la tentativa de simplemente informar una nueva moda. Por el contrario, se centra en el fenómeno humano de la nueva modalidad, que implica “ir con la música a cualquier parte sin interrumpir los pensamientos o las conversaciones” (Anexo II, 4). En final de la nota, también sobrevuela una pregunta: “La nueva modalidad ofrece por ahora el contraste del ciudadano sumergido en la intimidad de sus auriculares en medio del tránsito, los miles de ruidos y ajetreos de la ciudad (...) Es sin duda un signo de la época, en tantos aspectos intolerable, que nos tocó en suerte” (op. cit. A. II, 4). La expresión que alude a la época “en tantos aspectos intolerable”, se puede relacionar nuevamente con la coyuntura social y política de ese momento. Hayan sido o no buscadas o formuladas consciente o inconscientemente, tanto los poemas como los artículos de Aulicino durante la época del Proceso y los años anteriores al mismo, connotan derrota, pesadez. Como si se tratara del peso de una herida abierta que, de algún modo, se posa sobre ambos discursos. Como muestra de ello, vale recordar el acápite de uno de los libros publicados en esa década. En *Poeta antiguo* (1980), obra que por otro lado fue publicada un año después de su desafiliación al Partido Comunista, la cita es de T.S Eliot: “¿Cuándo la silla rota brindará reposo”?

### **La crónica**

Consultada para este trabajo en el año 2017, la poeta argentina Irene Gruss solía remarcar que uno de los puntos más altos de la carrera de Jorge Aulicino como

periodista lo conformaban sus coberturas de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires junto a su compañera Nilda Sosa. Desde su primera edición, en 1975, la Feria irrumpió en la escena cultural como un cautivante fenómeno masivo que congregó a autores locales e internacionales.

A partir de 1981, desde la sección “*Clarín* en la Feria del Libro”, Aulicino realizó una completa cobertura que, por otro lado, daba cuenta del espacio asignado por el diario a un hecho cultural que crecía año a año. Pero la tarea del autor no se limitó a una tradicional cobertura informativa, sino que lo innovador de la propuesta tuvo que ver con la incorporación de elementos diferenciales como testimonios de escritores, detalles de las polémicas y discusiones, así como descripciones detalladas, que impregnaban vitalidad y frescura a los textos y, gracias a la mirada transparente y lúcida de Aulicino, otorgaban al lector la sensación de haber estado allí, presenciando los hechos. La gran calidad de las coberturas que llevaron adelante junto a su colega, lo hicieron merecedores del Premio a la mejor cobertura periodística, otorgado por la Fundación El Libro, en las ediciones de 1984, 1985 y 1986.

Con el retorno a la democracia, en 1983, la Feria experimentó un acentuado crecimiento de visitas. El lema de la edición de 1984 fue “La poesía” y ese año contó con la presencia de Elvio Romero, poeta paraguayo amigo del autor y radicado en Buenos Aires, que también del algún modo establece un puente discursivo, ya que aparece tanto en las notas (Anexo II, 6 y 20) como en la poesía de Aulicino. Al libro *Reunión* pertenece el poema “Elvio Romero”, que no figura en ninguna de las obras que reúnen la poesía del autor. El poema dice:

usted, amigo, canta a la madera  
y eso está bien; canta al rumor  
de las raíces y eso está muy bien;  
canta al vino caído de las fiestas  
al fondo de la tierra; canta  
a la sangre cuando cabe en sus sílabas;  
canta al acero en el agua  
señor, usted canta muy bien  
y su canto es una lluvia de otro planeta (...)

No parece casualidad que en 2004 Aulicino haya sido el encargado de escribir la necrológica “Elvio Romero, el adiós a un poeta exquisito” (Anexo II, 20). Se trata, más bien, de la despedida de un amigo y un colega en la poesía, por lo que la nota hilvana poesía, amistad y periodismo.

En el párrafo que evoca la figura de Romero, Aulicino escribe: “Era un tipo de estatura media, cortés y atractivo, algo galán”. Llama la atención la puntuación elegida. Aulicino elige una forma poco frecuente en la redacción periodística y prescinde de la conjunción “y” para unir el último elemento de la enumeración, lo cual le imprime a la oración ritmo infrecuente, que podría ser considerada una “respiración” tomada de la poesía. En la poesía de Aulicino las enumeraciones son un recurso frecuente, donde en muchas ocasiones el autor ignora los nexos, quizás para no caer en una sintaxis propia de la prosa. Es el caso del poema “La poesía era un bello país”, del libro *La caída de los cuerpos*:

lo que no se lleva el agua lo que queda en la pileta  
dando vueltas negándose girando resistiendo  
cáscaras de huevo peladuras de papa...

En el párrafo final de la misma nota puede leerse: “Una suave exaltación, melancólica y vital, había en aquel acento de tu tierra que nunca perdió (...) Solía levantarse temprano y escribía sus poemas de mañanita”. Quizás, en un lenguaje más coloquial o que apuntara a una mayor comprensión, la misma oración pudiera haberse



ordenado de otra manera, anteponiendo el verbo “haber”, para formar la oración impersonal (“En aquel acento de su tierra, que nunca perdió, había una suave exaltación, melancólica y vital”). Sin embargo, en cierto modo Aulicino prefiere comenzar la oración refiriéndose a “una suave exaltación”. Desde luego que ambas formas son correctas. Lo que demuestra su elección es la posibilidad dentro de nuestra lengua de anteponer los elementos que se quieren destacar. El recurso puede relacionarse con una decisión estilística. Pero al mismo tiempo constituye un hipérbaton, recurso poético que permite alterar la sintaxis habitual de una oración, principalmente con fines métricos o de énfasis.

Es preciso remarcar que el artículo predomina el tono impersonal, una búsqueda constante en su poesía. Este es otro punto de contacto entre el poeta y el periodista:

Desde el punto de vista de la poética, si el periodismo tiene una poética en sí mismo, es esa: la del distanciamiento y la despersonalización. El poner esa barrera entre la emoción y el lector. Tengo que transmitir las cosas como son. No meterme yo a llorar o a gritar de alegría.

Además de las celebradas crónicas de la Feria del Libro, durante este período Aulicino escribió para Información general una serie de notas que pueden ser formalmente consideradas como parte del género crónica, para muchos teóricos e investigadores el género periodístico más cercano a la literatura.

En su libro *La invención de la crónica*, Susana Rotker se refiere a “procedimientos como la ‘poetización de lo real’, que forman parte de la *literariedad* y de la condición de prosa poética de las crónicas” (Rotker, 1992, pág. 155)

Un caso que puede ser tomado como ejemplo es el texto titulado “Una *matinée* en el cine porno” (Anexo II, 11), que en varios pasajes recae en el tono irónico y hasta humorístico. Pero en contraste con el manejo de la ironía presente sobre todo en los

primeros libros de poemas, aquí ese tono está orientado a poner en relieve lo que de absurdo tiene la experiencia. En la crónica, Aulicino entrelaza con habilidad las vivencias de la función en el cine condicionado con el argumento de la proyección. En la escritura, sobresale una búsqueda “a tientas”, empeñada en nombrar objetos y situaciones que carecen aún de nombre y sobre las cuales no recae ninguna idea preconcebida por el lector. La búsqueda de Aulicino como cronista es esa indagación a través del lenguaje, una exploración que ensaya palabras de cara a intentar poner definición a las zonas neblinosas de una realidad ignorada o desconocida. Y lo hace, en este caso, a través de la adjetivación:

Parece que estas exhibiciones no integran la picaresca basta de las ciudades. Causan otro tipo de alucinación, silenciosa, ensimismada, sin descartar el aburrimiento.

Aquí también las descripciones adquieren la dimensión de la inventiva poética. Al punto de que cualquier lector conocedor de la poesía de la poesía tiene la sensación de estar leyendo al poeta Aulicino. Pero inclusive quien desconozca su poética logrará reconocer que en la voz periodística de Aulicino la construcción de las oraciones opera una conciencia no solamente orientada al contenido sino también a la forma. Se trata de construcciones gramaticales que “suenan” –nos son ajenas a la idea de musicalidad, propia de la poesía—, e incluso están dotadas de cierto ritmo y armonía, como si hubieran sido leídas en voz alta antes de ser entregadas a un Editor.

### **Las efemérides**

No se sabe si, hacia mediados de los ochenta, Aulicino era para sus compañeros de *Clarín* un redactor más o si lo miraban como el poeta que para entonces ya era. Ya se ha dicho que su ingreso al diario de los Noble se produjo en 1980, el mismo año

de la publicación de *Poeta antiguo*. En 1988 aparece *Paisaje con autor*, uno de los títulos más destacados e influyentes de la poesía argentina del último cuarto de siglo pasado. No será posible, en este trabajo, determinar quién era Jorge Aulicino para los periodistas que trabajaban a su lado. Lo que sí es posible afirmar es que el oficio de poeta es indivisible del resto de las ocupaciones o trabajos de un individuo. Sobre esto, Juan Gelman ha escrito en su poema “Arte poética”:

Entre tantos oficios ejerzo éste que no es mío,  
como un amo implacable me obliga a trabajar de día, de noche...

Esta óptica sugiere la idea de que Aulicino no ha sido un mero periodista, sino, ante todo, un poeta trabajando en una redacción, un “poeta-periodista”. Como tal, no solo ha puesto énfasis en el uso cuidado del lenguaje, sino que ha puesto especial atención al mundo de la poesía. Tanto en la sección Información General como en Cultura y Nación –ya sean noticias acerca de algún premio o reseñas de libros –la gran mayoría de las notas relacionadas con el género lírico llevan su firma. En esa línea, sobresalen las efemérides que recuerdan el nacimiento, fallecimiento de poetas o conmemoración de la publicación de algún libro importante. Por sus artículos y entrevistas han desfilado nombres como Nicolás Olivari, Ricardo Molinari, Juan Gelman, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Alberto Girri entre muchos otros. Entre los artículos seleccionados para este trabajo hay dos que destacan por su particular lirismo. El primero es un homenaje a quien Aulicino ha mencionado en repetidas oportunidades como uno de sus maestros: Raúl González Tuñón. El texto se titula “El gurú secreto” (Anexo II, 10) y pertenece a la segunda etapa del autor en *Clarín* (1992-2011). Si bien tanto en el periodismo como en sus poemas, el estilo de Aulicino está atravesado por una mirada impersonal que le escapa a lo

autorreferencial y toma cierta distancia hacia los hechos, quizás por su admiración hacia González Tuñón, este artículo puede leerse como una excepción a esa regla. Se trata de un texto “personal” y, por ello, conmovedor –tono infrecuente en el autor, pero necesario para el ejercicio de la evocación— que reflexiona sobre el significado de un maestro. Mediante una sentida semblanza, Aulicino realza cualidades morales de la figura del poeta que supo ser también, para él, un maestro no solo en la literatura sino también en la vida. Allí escribe:

Fue parte de cierta estirpe de intelectuales y hombres de acción que creó una secreta tradición, tal vez ya desaparecida. Representaban una pureza que no he visto nunca más en mi vida. Vivían en la austeridad y con alegría. Fueron gurús secretos e imprimieron a dos generaciones de periodistas y escritores una concepción de las cosas que trascendía la doctrina. Una actitud inmanente: aquellos hombres levitaban”. (op. cit. II, 10)

Aulicino evoca la figura de otro poeta-periodista –que también pasó por la redacción de *Clarín*— mediante el manejo de la imagen visual, uno de los recursos sobre los cuales se erige su obra poética y que pretende reproducir “paisajes, escenarios y situaciones concretas y en palabras de Stevenson, debe retener ‘el ojo de la mente’” (Aulicino, 2000, pág. 117) Este recurso logra que el lector visibilice el mundo privado de González Tuñón: la austeridad de la vivienda de la calle Amenábar, el retrato de Baudelaire (según Tuñón, el “padre de la poesía moderna”) y el tren pasando a escasos dos metros de la ventana del comedor.

Si bien no se refiere a la figura de un poeta, el artículo titulado “El octavo loco” (Anexo II, 8) que conmemora el cuadragésimo quinto aniversario de la muerte de Roberto Arlt, es otra muestra del lirismo orientado al periodismo. A manera de ejemplo, basta con citar el comienzo del texto:

“No murió pronunciando graves ni entrecortadas palabras de ocasión. Varios minutos antes, la chica de la pensión del barrio de Belgrano les había servido –a él y a su mujer– el café, que se enfrió en la bandeja. El tipo, alto, posiblemente se tiró hacia atrás el mechón de pelo

que solía caer sobre su frente, puso el inevitable cigarrillo entre los labios y se agachó para atarse los zapatos. ‘Qué hora es’, preguntó la mujer, que en ese momento le daba la espalda. ‘No sé’, dijo él. Y la mujer oyó a continuación un ronquido. Roberto Arlt había caído al piso y agonizaba. Era un domingo. Un domingo 26 de julio de hace 45 años”. (Op. Cit. II, 8)

Al igual que el registro utilizado en sus poemas, en Aulicino el lenguaje jamás suena artificioso. El fragmento elegido denota imaginación y habilita la conjetura a favor de hacer visible una situación concreta e íntima del escritor perteneciente al grupo Boedo. Pero no se sostiene desde el tono grandilocuente, sino que opta por palabras llanas pertenecientes al lenguaje coloquial (alude Arlt como un “tipo” y describe que “se tira” hacia atrás el mechón de cabello). Los poemas de Aulicino recorren la misma senda al optar muchas veces por expresiones y palabras “al alcance de la mano” aun cuando estas se insertan en situaciones de otra época. La obra del autor está protagonizada por “personajes” que habilitan una zona infrecuente en la poesía, la posibilidad de “ficcionalizar” la voz del poema. Aulicino ha reconocido que no siempre sus personajes se identifican con él y que no le interesa parecerme a ninguno de ellos ya que muchas veces no lo representan. Lo que pareciera extraño para cualquier lector de poesía, no lo es para nada desde la perspectiva del poeta, que entiende que “lo que escriben los poetas es ficción, ya que cuando los sentimientos asumen una forma literaria se vuelven impersonales o al menos dejan de ser tan personales (..) y esto es así sencillamente porque la poesía es literatura”. (Amarante & Elissagaray, 2010, pág. 180)

La ficción se presenta, pues, como otro posible común denominador entre el discurso poético y el periodístico. Aún en las crónicas que no se valen de la conjetura, al igual que lo que sucede con los personajes que toman la palabra en sus poemas, podría afirmarse que lo que un periodista escribe al componer una crónica es ficción, desde el momento que sus sentimientos asumen una forma literaria. Lo cual se ve

potenciado por el concepto de “poetización de lo real” de Rotker, para quien “las crónicas también forman parte del discurso poético ya que, al leerlas, la relación entre denominación y el contexto aparece en primer plano”. (Rotker, 1992)

### **Las columnas de opinión**

En una de las entrevistas realizadas para este trabajo, Aulicino ha reconocido la deuda que determinados géneros periodísticos mantienen con el ensayo. Se refiere a las columnas de opinión, género reservado en las redacciones para quienes mejor escriben, ya que no se apoya totalmente en los procedimientos o en el oficio del periodista, sino que es por definición, “metódicamente a-metódico”. El autor entiende que la columna de opinión en el ensayo moderno.

El ensayo es la idea fundada con el canto, pero casi en bruto, sin desarrollo conceptual, ya que no son cosas acabadas. Todo lo que se llama opinión en el periodismo, ese subgénero, en definitiva, ensayo: una opinión rápida sobre temas “muy calientes”. El ensayo tradicional toma temas más generales que tienen un desarrollo en el tiempo. Pero el ensayo de ideas sobre la actualidad y sobre la realidad inmediata es el tipo que frente a algo que pasa elabora en el momento una cantidad de ideas sobre un fenómeno que se está produciendo y las da ahí, “sobre el pucho”. (Anexo I, A)

A lo largo de la historia de la literatura abunda la figura del poeta-ensayista. Una revisión azarosa arroja nombres como Cesare Pavese, Seamus Heaney, W. H. Auden, Octavio Paz o T. S. Eliot. Tanto la poesía como el ensayo se valen de la pregunta, con el fin de poner duda la realidad. Otra similitud entre ambos géneros está relacionada con que ambos géneros hacen un uso muy específico del lenguaje, una suerte de modulación de la cual se desprenden ideas, reflexiones o sensaciones y texturas. Y podría afirmarse también que ninguno de los dos discursos posee un método específico, sino que su razón de ser descansa, precisamente en la ausencia del mismo.

El autor remarca que el periodismo es el ensayo moderno y agrega que la importancia del periodismo radica en que se trató de un fenómeno que cambió todo el siglo XX a través de una manera de mirar, comunicarse y hacer las cosas que no existía. Por ello, su influencia sobre la literatura, e incluso sobre la poesía, resulta evidente. (Apéndice A) Durante la década del noventa Aulicino era ya un periodista formado y consolidado en su cargo, que había pasado por una cantidad considerable de secciones y cargos. A este período corresponde la serie de columnas que escribió para las páginas de Cultura, Arte, Ecología y Ciencia y Tecnología, correspondientes a Información General, a partir de 1996 hasta el año 2000. Estos textos se dividen en columnas breves –de mil quinientos o dos mil caracteres– y en recuadros de opinión verdaderamente breves, de menos de mil caracteres.

El poeta Fabio Morábito –quien colaboró *Ñ* durante la época en la que Aulicino fue Editor Adjunto– escribió durante algunos años una columna semanal en esa revista. Los textos fueron luego reunidos en un libro, publicado por Gog y Magog en 2014, que se tituló *El idioma materno*. Morábito reconoce la dificultad de escribir textos tan breves:

Fui aprendiendo a encontrar atajos, al no argumentar de manera ensayística sino de manera poética, apelando a ciertas analogías, y asociaciones que fueran muy rápidas pero que no son verificables, que no son ensayísticas, realmente. Eso me fue dando el tono, y poco a poco fui entrando en ese ritmo, en ese tamaño de texto. Siempre se puede quitar algo del texto. Llegaba un momento en que tenía que contar los caracteres por el tamaño que me exigían en el diario. Eso representa una enseñanza casi ética para un escritor. La columna breve tiene una síntesis que la acerca a la poesía. De manera involuntaria, algunas de esas columnas terminan por tener el tipo de pensamiento, de imaginación que uno puede llegar a encontrar en la poesía, donde hay asociaciones y afirmaciones que de algún modo nos tocan pero que no podríamos traducir en términos muy racionales. (Morábito, 2014)

Al igual que las columnas de Morábito, “por el tipo de asociaciones, de pensamiento e imaginación”, las notas de opinión de Aulicino se acercan notablemente a la poesía.



Pero también por un elemento propio de la poesía de Aulicino, como lo es la ficción –en este caso a través del desarrollo de un pensamiento conjetural tomado del periodismo narrativo que, en un punto, “ficcionaliza” los hechos. Un ejemplo de ello es el comienzo y el final del texto titulado “Una noche especial en Devoto” (Anexo II, 18). El primer párrafo comienza: “Es probable que, en los pasillos de la cárcel, Francoise Chiappe haya enarbolado el puño en las filas de presos guerrilleros que esperaban recuperar la libertad”. El autor no escribe como un cronista que fue testigo de lo que cuenta, sino como un narrador que imagina lo que pudo haber sucedido. Y lo hace para satisfacer cierta voluntad de forma, para narrar lo probable, lo que no sabe si aconteció. Para salvar su atrevimiento, esta maniobra narrativa insertada en el periodismo salva la ficción a través del beneficio de la duda presente en las palabras “es probable”. Lo mismo sucede al final del texto: “Tal vez aquella noche el cielo no estaba nublado. Pero hay cierta oscuridad de época en la escena, que persigue a Chiappe hasta hoy”. En este final, se observa como Aulicino repite la maniobra anterior con una finalidad estética (“hay cierta oscuridad de época en la escena”).

“La épica oscura” (Anexo II, 17) es una reflexión sobre las dos vertientes del género policial: el clásico y el negro donde el autor, ingeniosamente elabora una breve cronología del género y la orienta hacia el final del texto, donde siembra una pregunta que vincula a la literatura con la ficción. El título de ésta, como del resto de sus columnas parecen tomados de poemas o novelas. Su forma de titulación es absolutamente literaria ya que no se limita a dar información, sino que, por el contrario, tiene cierto afán estetizante. En este sentido, también se lo puede considerar poético.



La columna de Ecología que lleva por título “Saquen las manos de ese río” (Anexo II, 13) repite la variante del citado en el párrafo anterior, ya que toma un hecho de la realidad y busca una relación perteneciente a la historia del arte y de la cultura o, más específicamente, a la literatura. La perspectiva de Aulicino ofrece siempre una perspectiva cultural de la Sociedad, un punto de vista siempre poético de la realidad. En ocasión de polémica en torno a la limpieza del Riachuelo, el autor abre su columna con una original pregunta atravesada por la lateralidad de su pensamiento y cargada incorrección política “Por qué habrían de tener, ¿la Boca y la ciudad en general –y municipios del conurbano– un río limpio donde la gente pueda bañarse?”. Aulicino escapa a los lugares comunes del periodismo, retirando su mirada de las cargadas ínfulas del debate de lo inmediato, para posarla en el perdurable horizonte de lo artístico y dotarla de frescura y creatividad. Su mirada no siempre tiende al pragmatismo, sino que recurre a lo mitológico. Por ejemplo, cuando argumenta a favor del estado del Riachuelo tal como se lo conoce: Cuando se escucha “Nieblas del Riachuelo”, por ejemplo, nadie duda de que son nieblas pesadas y malolientes. Entre los colores de los cuadros de Quinquela se adivina incluso ese olor, que tiene una presencia casi física”. Asimismo, le interesa llegar a “la verdad”, no la instalada por el discurso de los medios, sino la tomada por los latidos del pulso ciudadano, cuando afirma que “los porteños no sienten que el Riachuelo –un pedazo de antimateria– sea un estigma”.

Al final de la nota, escribe: “Pero está claro: el Gobierno solo está maquillando sus aguas”. Y el lector se queda suspendido con esta imagen poética: la del agua maquillada.

Por su brevísima extensión, los recuadros de opinión titulados “La resaca de Buenos Aires” (Anexo II, 14); “Buenos Aires, ciudad Abierta (Anexo II, 15) y “Videoclip” (Anexo II, 19) guardan una estrecha relación con la poesía, dada por la capacidad de síntesis en el lenguaje periodístico, al punto de que prácticamente pueden ser leídos como poema, en tanto mantienen una marcada similitud con su tono poético. En el primero de los textos citados, por ejemplo, escribe:

“Bosques públicos usurpados, demolición de un restaurante que bloqueaba la vista del Río, ratas ‘grandes y salvajes’ que escapan del Riachuelo cuando se hacen obras para evitar inundaciones... (...) El Aeroparque creó a su vez un grupo parásito de taxistas que amarga la vida a los que quieran ir del avión a su residencia en un salto. Testimonios de una ciudad soñada donde se entronizaron el abandono y la rapiña”.

En el texto “Buenos Aires, ciudad abierta” –donde parafrasea el título de la *Roma, città aperta*, el film de Rossellini— incluye la mención de un poema de Edgar Bayley (“Es infinita esa riqueza abandonada”), para referirse a la propuesta cultural del Gobierno de la Ciudad durante el verano de 1997. Por último, en “Videoclip” se ocupa de un tema bien conocido por el autor, la Feria del Libro de Buenos Aires. Lo llamativo de este texto es la acotada cantidad de caracteres (menos de mil) en los que llega a desarrollar una idea y, como es usual en sus opiniones, una reflexión y una comparación: “La Feria es un videoclip. Y la última esperanza de los que aún creen es que, de todos modos, este rito pagano en torno al libro puede conducir, en última instancia, a la lectura”.

### **El periodismo entra en la poesía. La “poesía periodística”.**

Además del citado poema de Jorge Calvetti –“El periodismo—, es posible encontrar algunos antecedentes de poemas escritos sobre hechos ocurridos en el marco de una redacción o que se refieren a géneros periodísticos. El propio Aulicino admite que

“se ha escrito poesía sobre noticias periodística, poesía experimental basada en el reporte o que extrae frases de crónicas y las modifica” (Anexo I). Un ejemplo es Joaquín Giannuzzi, otro referente para el autor, quien en su poema “Accidente aéreo” escribe:

Leímos que el accidente aéreo se produjo  
a causa de una falla en el radar, cuando la niebla  
devoraba esa noche el aeropuerto.  
Aquí están los rostros en las fotografías  
reproducidos en frío de los desolados documentos personales.  
Destinos resueltos en una conmoción instantánea  
al final de una parábola  
cuyo curso no entró en los cálculos;  
paralizados por un error  
no previsto en la materia irresponsable  
no del todo dispuesta  
a coincidir con nuestras informaciones,  
o por falta de amor en una cierta sección del mecanismo.

Una muestra clara de lo que podría denominarse “poesía periodística” es el libro *Epígrafes para la lectura de un diario*, del poeta italiano Valerio Magrelli. Según Guillermo Piro –traductor de la obra– el método de Magrelli consiste en hojear el diario en busca de una revelación que justifique la compra (Magrelli, 2008, pág. 6), como si pretendiera hallar notas poéticas mezcladas entre la información. El poeta italiano afirma que lo que más lo fascina es la capacidad omnívora del diario, capaz de reunir todo el conocimiento humano, como en un tiempo hacían los cofres medievales (Piro, 2008). Algunos títulos de los poemas del libro son “Titulares”, “Política internacional”, “Crónica”, reportaje”. “Reportaje”, “Horóscopo”, “Precio”, “Correo de lectores”, “Publicidad”, “Breves”, “Fotografía” y “Noticias de agencia”. En el caso de Jorge Aulicino, también es posible encontrar en su obra poética, algunas piezas que se refieren al género informativo. Un ejemplo es el poema “Episodio de redacción” –que integra el libro *Primera Junta*:

La planta de marihuana salió sola  
y él la dejó solo de vista,  
solo de vista.  
La cronista transmitió la frase  
de increíble contenido  
pero de exacta factura.  
El editor, sin embargo,  
prefirió poner adorno en lugar de vista  
para mejor comprensión de sus lectores.  
Una construcción de verdad  
fue sacrificada en el altar  
de la ética del lenguaje.

El poema narra las vicisitudes típicas de una redacción. Pero en este caso se presenta una situación un puntual donde acontece un problema lingüístico, una encrucijada en la que las exigencias del oficio periodístico prevalecen sobre la poesía, por cuestiones de “ética de lenguaje”. La fórmula “solo de vista” contiene una carga que, por medio de la “función poética”, desarma la expresión coloquial y conocida “de adorno”. Sin embargo, como una especie de verdugo del lenguaje, el Editor se fe obligado a sacrificar lo que de poético hay en ella y optar por una “construcción de verdad”.

El comienzo del poema “Los patos” (del libro *Hombres en un restaurante*), dice:

La gorda belleza es un arte poco probable  
sostuvieron los periódicos hoy.  
El tiempo es húmedo y frío, inhabitable.  
Vuelan cenizas detrás del Instituto  
y las hojas de los árboles  
están cubiertas de hollín y de tierra.

No se sabe si la afirmación a la que alude el poeta es verdadera. ¿Existió realmente ese periódico? ¿O se trata más bien de la metáfora de una verdad instalada, tomada del imaginario social? En cualquier caso, le sirve a Aulicino como punto de partida para hablar de los patos impertérritos, a los que observa como un personaje fuera de cuadro, un testigo que no quiere entrar en escena. El cierre del poema no elabora una relación manifiesta entre los patos y su contexto decadente. Simplemente los

retrata como sobrevivientes de un mundo apocalíptico en donde las formas ocultas de la belleza son ignoradas por los medios de comunicación y las creencias populares. Si el poema terminara en la palabra “industrial”, se trataría de una maniobra o recurso mediante el cual el autor cerraría el poema con una pintura desdibujada, que ignora el final. Sin embargo, se vale de los dos puntos para que el verso final vaya cargado de una pesada sentencia, que dialoga con los primeros versos:

Los patos crecieron y son muchos  
Simples patos carroñeros  
o fuegos fatuos de la basura industrial:  
importa cualquier noticia que contradiga los periódicos.

Nuevamente se trata de un texto que demuestra que la búsqueda de la belleza y lo cotidiano, la realidad y la gastada voz conformada por los enunciados vacíos de los integrantes de una sociedad –y, en este caso, el periodismo– van por caminos opuestos.

### **Poeta-periodista**

En reiteradas entrevistas realizadas para este trabajo, Jorge Aulicino reconoció haber aprendido a escribir poesía haciendo periodismo, lo cual equivale a afirmar que ha tomado del periodismo cierta poética: la de un trabajo con el lenguaje a partir del cual a la palabra “hay que restringirla, limpiarla, porque es la naturaleza del propio discurso, ahí tiene más sentido. (Aulicino, 2016). Esta preceptiva es compartida por la poesía, que en todo momento tiene a la síntesis y a la condensación de sentido como máximas aspiraciones. Una poética del periodismo que se vale de otros mecanismos, otro uso del lenguaje, de la imagen y la metáfora y a través de una actitud poética o subjetiva que es la de mantener cierta distancia, incluso en lo más

personal. Distancia que, por otro lado, ya observaba en poetas como Cesare Pavese, quien a través del desapego hacia sus personajes, influyó en los cambios estéticos de su poesía. Lo estilístico no constituye, pues, el único costado de la mencionada poética, de la que el autor abreva, sino también desde el “punto de vista que teóricamente tiene que tener el periodismo”, una distancia con respecto a sus textos que, por algún extraño principio de pudor, se terminó convirtiendo en una ética, que siempre rechaza la autorreferencialidad (Apéndice A).

Por otro lado, el periodismo acercó a Aulicino a una experiencia sistemática de aprendizaje en la escritura, acaso una fuente de conocimiento que reemplazó a la sistematicidad institucional de una universidad. Antes de eso, su conocimiento estaba regido por la intuición y por el intento de imitar a los poetas hacia los que sentía especial afinidad.

El periodismo me da una disciplina no para escribir poesía en un comienzo, sino para escribir periodismo. Es decir, tengo que seguir determinadas reglas y sobre todo saber, aunque sea lo básico de la gramática: cómo se hacen las oraciones. Y después, el periodismo tiene una exigencia de utilizar la palabra más precisa, la que más se adecúa a lo que uno quiere transmitir. Y luego –pero esto ya por una cuestión puramente personal- yo vi que la actitud de distancia que había que poner para escribir una noticia (sin adjetivar, por más que uno estuviera escribiendo la cosa más terrible no había que tomar partido con ningún adjetivo, con ninguna expresión de simpatía ni de antipatía por lo que escribía) todo eso lo tomé como una poética para mí mismo, para mi poesía. En ese sentido digo que el periodismo a mí me sirvió. A mí escribir la noticia despojada absolutamente de cualquier acontecimiento por horrible que fuera me parecía fascinante (Op.Cit A)

Escribir es, para él, acercarse a la “belleza misteriosa del mundo” (Aulicino, 2016).

Ha logrado dicho fin a través de dos escrituras, dos discursos que podrían parecer antagónicos, como la poesía y el periodismo. En su concepción de la poesía, mito, relato y lírica son para él una misma cosa: “Contar un hecho, según como se lo haga, es para mí un hecho poético. El tema es cómo. El imperativo de la poesía es dar

cuenta de una especie de totalidad. Si uno ve algo desde una mirada puramente lírica, científica o exclusivamente sensorial, eso no es la totalidad. (Aulicino, 2015).

Jorge Aulicino ha dicho que en la poesía la palabra se hace honesta<sup>8</sup>. La lectura de un buen poema produce, según sus palabras, “un impacto físico global, que activa emoción e inteligencia, todo el sistema nervioso”<sup>9</sup>. En su caso, ambos postulados se cumplen, tanto en el caso de su obra periodística como en sus poemas.



---

<sup>8</sup> Aulicino, Jorge. “En la poesía la palabra se hace honesta”. Entrevista realizada por Flora Vronsky y publicada en el sitio [www.artezeta.com.ar](http://www.artezeta.com.ar)

<sup>9</sup> Aulicino Jorge. “Poesía *online*”. Entrevista realizada por Carina Sedevich para el sitio web [ardea.unvm.edu.ar](http://ardea.unvm.edu.ar)

## Conclusiones

Si bien no figuraba entre los objetivos principales de este trabajo, la confección de una cronología histórica de los poetas que han ejercido el periodismo en la historia de la cultura de nuestro país resultó un punto de partida fundamental en la realización de esta tesis, ya que sirvió para verificar similitudes y contrastes entre la obra de Aulicino y la tradición de poetas-periodistas que lo precedió.

Debido a que a lo largo de la historia de nuestro país las razones por las que los poetas se volcaron al periodismo como medio de vida han sido de lo más variadas (desde razones políticas hasta el anhelo de representación y *status*, pasando por vocaciones auténticas y elecciones vinculadas a la búsqueda de una ocupación que difiriera de forma opuesta con la escritura literaria), no es posible hablar de un patrón común que aúne ambos discursos o escrituras en un mismo individuo. Lo que sí es posible determinar es que, dentro de la escena poética argentina, en el caso de dos grupos literarios en particular, se presentó la singularidad de que un número considerable de sus integrantes se hayan dedicado tanto al periodismo como a la poesía. Ellos son la generación de 1960 –en este caso, especialmente el grupo denominado “El pan duro— y la generación de 1970 (una parte del grupo de los poetas reunidos en torno al taller “Mario Jorge De Lellis). Asimismo, es preciso señalar que han trabajado en distintos medios (revistas y diarios) y que el ejercicio de su oficio en muchos casos estuvo ligado a medios de marcada orientación política (en ocasiones, publicaciones vinculadas con el periodismo partidario) y que han pasado por secciones y suplementos que van desde Cultura hasta Policiales.



Puntualmente, en el caso de Jorge Aulicino se observó, a través del relevamiento de sus cinco primeros libros de poemas y de los artículos publicados desde 1978 hasta, pero también mediante el trabajo de campo realizado, que algunos de las confluencias entre ambas disciplinas son:

- a. **El lenguaje.** A pesar de su alto nivel cultural y de su grado de ilustración, ni como poeta ni tampoco como periodista Aulicino es artificioso ni engolado. Este aspecto genera un particular contraste entre el abordaje de algunos temas que podrían considerarse parte de la “alta cultura” y una lengua más bien llana y accesible. De la lectura de sus notas y poemas se desprende la sensación de que apuntaran a un mismo tipo de lector. Se acerca a la jerga del lunfardo, pero no abusa de ella y utiliza expresiones y giros coloquiales o del habla popular.
- b. **La disposición hacia la realidad.** Tanto como poeta como periodista, comparte el punto de vista inquisitivo y cuestionador, en ambos casos una mirada similar hacia el mundo o las cosas.
- c. **El tono impersonal.** Se evidencia cierta toma de distancia hacia los hechos de la realidad que hacen que tanto en artículos periodísticos como en los poemas, lo autorreferencial no forme parte del primer plano o directamente no aparezca.
- d. **La capacidad de síntesis.** Común denominador en ambos discursos, respetado por Aulicino en ambas prácticas de escritura, independientemente del uso del recurso de la enumeración y del tono narrativo de algunos de sus poemas.

- e. **La ficción.** Elemento que en su poesía se hizo presente a partir de su tercer o cuarto libro. En la obra periodística se evidencia fundamentalmente en sus columnas de opinión y sus crónicas.
- f. **El componente narrativo.** Por tratarse de una obra cercana a la poesía narrativa, su poesía se ve claramente emparentada con su prosa periodística. Esta narratividad en la poesía es un aspecto todavía más acentuado en sus libros posteriores a la década del 1990.
- g. **Lo estilístico.** Tanto en la poesía como en sus artículos en ocasiones se repiten:
- i. **Recursos de estilo:** Comparaciones, sinédoques, enumeraciones y un estilo marcadamente similar en los comienzos y cierres tanto de columnas de opinión como de sus poemas.
  - ii. **Dominio del ritmo y de la musicalidad,** tanto en versos como oraciones.
  - iii. **Marcas gramaticales.** Uso peculiar y alteración de ciertas normas de puntuación. Licencias propias de la libertad estilística que el género lírico propone en relación a la sintaxis y la puntuación.
  - iv. **El trabajo con la imagen.** Uno de los rasgos esenciales tanto de su poesía como de sus crónicas y notas periodísticas.

El propio autor en sus declaraciones ha ratificado los rasgos, los nexos y los puentes entre ambas formas de comunicación ejercidas a lo largo de su vida.

Si bien el componente ideológico se hace presente en su poesía (especialmente en sus primeros libros, a partir del fervor de la militancia, pero también en obras posteriores, a partir de un marcado sentimiento de desencanto), sería un error catalogar la poesía de Aulicino como “poesía política” (al menos no es “política” en relación a un discurso propagandística o panfletaria. Sin embargo, si por política se entiende a la dimensión profundamente constitutiva de nuestra especie, lo político sobrevuela toda su obra. La relación periodismo y política solo se hace presente en su obra en los momentos en los que se incorporó a medios partidarios, es decir, antes de ingreso a *Clarín* y durante la vuelta a la democracia, cuando escribió para medios vinculados a la UCR.

No se puede explicar un poema. Si eso sucede, la magia se desvanece y el poema se echa a perder. Fue Alberto Girri quien dijo alguna vez que a la poesía “no se la define, se la reconoce”. Más allá de las relaciones y razones, de las evidencias que pueda arrojar esta tesis, quizás su mayor descubrimiento sea la propuesta del concepto “poeta-periodista”, donde ambos géneros conviven en un mismo individuo. En el caso de Jorge Aulicino, el “lírico” constituye la cuerda fundamental de su vida. Es difícil imaginar que un poeta pueda vincularse con prácticas del lenguaje ajenas a la literatura sin que la poesía se filtre por su búsqueda del lenguaje, sea cual fuere que éste lleve adelante. En Aulicino, esa búsqueda fue el periodismo. Las peculiares modalidades que su ejercicio exige, a su vez, revirtieron sobre su producción poética, en una vital *contaminatio*, que sirvió como tierra nutricia de su creación lírica.

Más allá de este humilde aporte, los lectores más agudos quizás logren reconocer por sus propios medios la poesía que habita en sus artículos.

## Epílogo

En muchos diarios y revistas digitales se ha impuesto la moda de informar al lector el “tiempo de lectura” de los artículos y noticias. Debajo de la bajada, un número indica el promedio de minutos que le llevará leer la nota completa. Detrás de esta estadística propuesta por los medios electrónicos se esconde un modo utilitario, cuantitativo y frío de relacionarse con la lectura, que lleva al lector ansioso a saltar de título en título, “economizando” ese acontecimiento que debiera suponer la lectura de un periódico.

¿Cuánto tiempo lleva realmente leer una nota? Más allá de la operación por la que un “lector promedio” completa la extensión que va desde el primer párrafo hasta el punto final, si el texto es bueno –si está compuesto de un algo que podría denominarse “materia” periodística—, el lector quedará rumiando una pregunta o elaborando para sus adentros una reflexión que lo suspenderá del tiempo. En ocasiones, una frase precisa o inclusive tan solo una palabra permanecerá en su mente como un acorde armonioso, justo, original.

La misma pregunta vale para un poema. Solo que la poesía, por lo general, no suele ocuparse de acontecimientos de la realidad inmediata. En algún lugar, alguien abre un libro de poemas que el azar le ha puesto enfrente. Después de la lectura del primer poema, nuestro lector sale a la superficie desorientado, aturdido como si le hubiesen hablado largamente en otro idioma. No solo no ha “comprendido” sino que, en el medio de la noche cerrada de lo que él juzga su ignorancia, se siente estafado. Pese al mal paso, se acuesta con intención de quedarse dormido y olvidar el asunto. No logra conciliar el sueño.

Pasan días, semanas, frustraciones, alegrías, ascensos, enamoramientos, dolores. Pasan los meses, las graduaciones, las estaciones, algunos velorios. Pasa la belleza, de largo; los años, mismo. Un buen día, uno como una nota inscripta en la agrídulce partitura del azar, el mismo libro vuelve a sus manos. Lee el primer poema y frente a ese texto, que le es vagamente familiar, permanece sumido en un silencio estremecedor: el silencio sagrado del texto recién leído. Nada y todo ha cambiado para que él se haya convertido, de una vez, en un lector. Porque si antes conocía el texto – y tan solo lo “conocía”— ahora, en cambio, lo desconoce. Profundamente desconoce el poema y se desconoce a así mismo en ese individuo al que, después de un largo paréntesis de tiempo, un poema ha vuelto a hablarle en otro idioma. Pero esta vez, sin saber muy bien porqué, cree haber comprendido. ¿O es la poesía la que asimiló que debían correr los años para el mismo lector fuera comprendido por el poema? Como sea, cierra el libro y se acuesta. Tampoco esta vez podrá dormir.

Hastiado del vacío que le genera la manera en que le exigen que escriba, cansado del “periodismo de guerra” (compuesto tan solo por hechos duros), un amigo cercano renuncia al diario que lo empleó durante más de diez años. Se queja de un clima bien conocido en muchas redacciones, uno compuesto por la pérdida de “mística” en el oficio, la ausencia de estilo, y la falta de correctores. “La falta de poesía”, atino a responder, entre risas, con cierto nerviosismo. Mi amigo baja la cabeza.

Como alguna vez ha señalado Jorge Aulicino, de la mañana a la tarde las hojas de un diario se convierten en “papel para envolver verdura”. La magia está en que, en el transcurso fugaz de aquellas horas, un artículo impreso en ese papel sucio y descartable, logre una capacidad de resonancia propia de la palabra poética.



Universidad de  
**San Andrés**

## **Agradecimientos**

Al cubrir el costo de esta Maestría, mi padre depositó en mí su confianza y apoyo. Mi madre, con sus oraciones y pensamientos, me allanó el camino en más de una oportunidad.

Durante gran parte de la elaboración de este trabajo, mi mujer absorbió las responsabilidades de la casa y el cuidado de nuestros hijos, permitiéndome así concentrar mis esfuerzos en la escritura, contagiándome fortaleza a través de su sensibilidad e inteligencia y acercándome café recién preparado. Los pequeños Renzo y Mateo tuvieron que postergar algunos momentos de juego con su padre.

Pedro Barcia ha sido un director amable y atento, que supo alentarme sabiamente en todo momento. A su vez, fue un guía eficaz que colaboró con bibliografía fundamental. En lo que a la corrección se refiere, respondió con creces, con la responsabilidad, prestancia y celeridad que lo caracterizan.

Desde Madrid, Laura Ventura se hizo presente como una eficiente codirectora de esta tesis, pero ocupó también su rol de amiga entrañable, rescatándome con su desparpajo cada vez que mi ánimo flaqueó. En cada una de esas ocasiones, me regaló la confianza necesaria para encarar este trabajo con entusiasmo.

Victoria Tonelli, colega en la Universidad y querida amiga, como tesista ha sido una compañera que recorrió en paralelo este camino y resolvió buena parte de mis dudas gramaticales.

Pablo Maradei y Verónica Frittaoni y sus hijos Olivia y Felipe: su amistad es uno de los regalos más grandes que me ha dado esta maestría.

Silvia Ramírez Gelbes, Renata Marinelli y Johanna Chiefo, por su comprensión.

A los poetas Darío Rojo y Jorge Fondebrider, por tomarse el tiempo para responder cuestionarios y encuestas.

Por último, Jorge Aulicino, quien con su generosidad se brindó en cada entrevista y aportó material valioso: libros inhallables y valiosísimo material de archivo.

A todos ellos, gracias por su infinita generosidad.

## Bibliografía

- Acosta Montoro, J. (1973). *Periodismo y Literatura* (Vol. 1). Madrid: Guadarrama.
- Aguilera, O. (S/F). *La literatura en el periodismo*. Madrid: Paraninfo.
- Aguirre, O. (Diciembre-abril de 2006). La escucha de lo que nadie está oyendo. *Diario de Poesía*(71).
- Amarante, S., & Elissagaray, A. (2010). *Intersticios. Conversaciones con Jorge Aulicino*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Arabia, J. (6 de junio de 2020). La herencia vernácula. *Perfil*.
- Aulicino, J. (1969). *Reunión*. Buenos Aires: Ediciones del Alto Sol.
- Aulicino, J. (1971). *Mejor matar esa lágrima*. Buenos Aires: Imprenta Colombo.
- Aulicino, J. (1974). *Vuelo bajo*. Buenos Aires: Ediciones El escarabajo de oro.
- Aulicino, J. (1980). *Poeta antiguo*. Buenos Aires: Botella al mar.
- Aulicino, J. (1991). Lo que ocurre de veras. *Diario de poesía*(20), 30.
- Aulicino, J. (2000). *La poesía era un bello país*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Aulicino, J. (2012). *Entrevista Leer es un placer*. Buenos Aires. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=pM\\_BwD7YvOA](https://www.youtube.com/watch?v=pM_BwD7YvOA)
- Aulicino, J. (30 de 10 de 2015). Jorge Aulicino: entrevista. *UNER noticias*. Obtenido de <https://noticias.uner.edu.ar/videos-cultura/287/7>
- Aulicino, J. (16 de junio de 2016). En la poesía la palabra se hace honesta. <https://www.artezeta.com.ar/jorge-aulicino-entrevista/>. Obtenido de <https://www.artezeta.com.ar/jorge-aulicino-entrevista/>
- Aulicino, J. (2016). *La poesía era un bello país II. Antología poética*. Santiago de Chile: Hebel.
- Boccanera, J. (junio de 2008). Poesía y periodismo, dos modos de indagar. *Caravelle, Journalisme et littérature en Amérique*.
- Casas, F. (2007). *Ensayos bonsai*. Buenos Aires: Emecé.
- Casas, F. (2010). *Otro río que pasa*. Buenos Aires: Bajo la luna.



- Casas, F. (2014). *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas. Selección de Osvaldo Aguirre*. Buenos Aires: Gog y Magog.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y periodismo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona - Servei de publicacions.
- Chillón, A. (1999). *Literatura y Periodismo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de publicacions. Servei de.
- Ferrari, M. (s/f). *Antología. La poesía del siglo XX en Argentina.* . Madrid: Visor.
- Fondebrider, J. (15 de agosto de 2010). Juana Bignozzi: La ideología es una forma de eternidad. *Ñ*.
- Fuentes, C. (2002). *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gandolfo, E. (1989). La saga continúa. *Diario de poesía*, 34.
- García Urbai, M. (s.f.). *La esquina*. Obtenido de [www.radionihuil.com.ar](http://www.radionihuil.com.ar): <https://www.youtube.com/watch?v=Y49ZZSyIwII&t=120s>
- Gramuglio, M. T. (Diciembre-abril de 2006). Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad. *Diario de poesía*(71).
- Jakobson, R. (1983). México: Siglo XXI.
- Lodge, D. (2002). *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- Magrelli, V. (2008). *Epígrafes para la lectura de un diario*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Martínez Costa, M. d. (1991). *Los saldos de la vieja polémica*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Martínez, D. (2003). *en Rivera, Jorge, El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Morábito, F. (2014). Entrevista con Fabio Morábito - El idioma materno. *La cueva del Erizo*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TiG-qld9PYA&t=458s>
- Piro, G. (27 de julio de 2008). Los diarios son una forma de vida. *Prfil*, pág. 14.
- Porrúa, A. (2007). *Crítica Cultural*, 2(2).
- Restrepo, J. D. (junio de 2001). La objetividad periodística. ¿Utopía o realidad? *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*(74).
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra buena.

Schklovski, V. (1978). El arte como artificio. En E. S. Tinianov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

Sedevich, C. (s.f.). *www.ardea.unvm.edu.ar*. Obtenido de <https://ardea.unvm.edu.ar/entrevistas/poesia-on-line/>

Steiner, G. (1982). *El género pitagórico*. Barcelona: Gedisa.

Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt&Ríos.

Weisstein, U. (1995). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.

Wolfe, T. (2010). *El Nuevo periodismo*. Madrid: Anagrama.



Universidad de  
**San Andrés**

# Anexo I

## Entrevistas



Universidad de  
**San Andrés**

## **Apéndice A**

Entrevista a Jorge Aulicino realizada en su departamento del barrio de Almagro, Buenos Aires, el 17 de febrero de 2017.

**IGNACIO DI TULLIO: En primer lugar, quisiera que enumeraras cuáles son, a tu entender, los principales rasgos de la generación de poetas llamados “coloquialistas”. ¿Por qué, específicamente, se los conoció con ese nombre?**

**JORGE AULICINO:** El rasgo principal por el cual son llamados así tiene que ver con el lenguaje coloquial. Más que por el lenguaje y su relación con el léxico, por la forma “coloquial” o familiar de armar el discurso. Creo que es eso lo que distingue el estilo de ellos, en general, y que tiene su especie de culminación o arquetipo en la poesía de Juan Gelman. Esto es lo que yo creo. Tomando a Gelman como ejemplo, no es que usen el lunfardo todo el tiempo (aunque lo usan a veces). Es más bien la sintaxis y el ritmo del lenguaje hablado. Eso tiene la representatividad mayor el Gelman, que además uso mucho el diminutivo, de manera “familiar”. La palabra en diminutivo, que es muy típica del lenguaje porteño más coloquial.

Después tienen rasgos muy diferentes entre sí. Joaquín Giannuzi está dentro de esa generación. También Juana Bignozzi, Francisco “Paco” Urondo... tienen cada uno su particularidad.

**I.D.: ¿Esos que mencionaste son para vos las voces más reconocidas de esa generación?**

J.A.: Si, aunque Giannuzzi estuvo mucho tiempo en el “limbo” sin una etiqueta muy definida. Después finalmente lo pusieron dentro de ese grupo. No porque él haya formado parte del grupo cuando se inició porque en realidad él no tenía relación con ninguno de ellos. A su vez, Gelman y Bignozzi estaban sí en un mismo grupo, que era el grupo “El pan duro”.

**I.D. ¿Urondo también?**

J.A.: No. Urondo se acercó a Gelman específicamente a Gelman y a Buenos Aires – porque él venía de Rosario–, es a través del grupo “Poesía Buenos Aires”, donde estaban Raúl Gustavo Aguirre, Bayley, Rodolfo Alonso, Moro y todos los que orbitaban alrededor de esa revista. Urondo se acerca a Gelman por una relación personal y supongo que también porque trabajaron en los mismos medios como periodistas. Y es cierto que adquiere la poesía de Urondo –que ya tendía a una cosa más desestructurada–, pero va adquiriendo un tono, un fluir cada vez más coloquial a medida que se acerca a Gelman.

**I.D.: ¿Y César Fernández Moreno entraría en este grupo de coloquialistas?**

J.A.: César empezó siendo un típico poeta de la década del cuarenta. Y después rompe un poco con esa tradición que era justamente “tradicionalista”. Yo lo pondría dentro de ese grupo, aunque no formaba parte humanamente, porque no sé qué contacto tendría o no tendría con ellos porque se fue a vivir a París. Pero por la estructura de su poesía, sí que es un coloquialista típico. “Argentino hasta la muerte es un poema” que está escrito como si fuera una charla. Yo creo que entraría en esa

corriente, que se clasificó así a posteriori, porque en ese momento nadie decía “estos son los coloquialistas”. Eso es una clasificación académica que vino mucho después. No sé quién fue el primero que usó el término. Antes de los ochenta nadie usaba ese término. Recuerdo que cuando yo empecé ya se empezaba a hablar de la “escuela coloquialista” de los sesenta. Pero tuvieron que pasar veinte años. Y hay que referirse a eso casi que con pinzas porque no es más que eso: una etiqueta puesta por comodidad para relacionar una cantidad de poesía que se empezó a escribir por aquella época.

**I.D. Es curioso lo que decís porque además dentro de esa corriente coloquialista llamada así por la academia por ser una corriente estética, dentro de esos coloquialistas nos encontramos con gente que había formado un mismo grupo o que se conocían, pero también otros que entran en esa etiqueta más allá de que quizás no formaban un grupo. A veces coincide con que se les dice coloquialistas a un grupo determinado...**

J.A.: No. Cuando se empieza a “vulgarizar”, por llamar así al término, se empieza a suponer que coloquialismo fue como el grupo surrealista. No fue así. En realidad, el término se comenzó a usar como los entomólogos podrían usar el término para designar una familia de poetas por su producción y no por el lazo que tenían entre ellos.

**I.D.: ¿Y también por su generación?**

J.A.: Claro. Por el momento histórico, por el lapso histórico y por las características estéticas. Pero no por el hecho de que hayan formado un grupo de amigos o de gente que compartía una estética o una revista literaria, como sí es el caso de los surrealistas que efectivamente fueron un grupo a partir de “A partir de cero”, la revista de Aldo Pellegrini, quién obró físicamente como centro del grupo surrealista. Entre ellos formaron un grupo al que solo le faltó (y de hecho no sé si no lo hicieron), formar un manifiesto. Enrique Molina entre los más veteranos, Madariaga, Latorre... y muchos otros grupos que ya se perdieron. “Coloquialista” es una etiqueta académica que se le puso a una determinada poesía que se escribió en determinada época. Pero no sé quién fue el primero en usarla. Pero recuerdo, ya en la década del ochenta, haber leído artículos de Luis Gregorich en los que hablaba de coloquialismo. De todos modos, hay que decir que el coloquialismo es solamente un sector de los sesenta, tampoco es la única tendencia que había en ese momento porque en la misma época escribió Pizarnik, por ejemplo, y un montón de gente que no tenía nada que ver con esto. Giannuzzi mismo. Recién ahora empiezan a ponerlo en esa corriente. Ricardo Zelarrayán, que era un tipo de los sesenta, también entraba porque había que meterlo en algún lado, pero no era coloquialista a pesar de tener un tono medio coloquial. Pero había mucha complejidad y muchas cosas que no tenían nada que ver con esa corriente.

**I. D. : ¿Y además de Gelman, qué otros son los más coloquialistas?**

J.A.: Esos que te mencioné. Pero sobre todo Fernández Moreno, que es mucho más coloquialista estilísticamente hablando que, por ejemplo, Juana Bignozzi, que es más formalista en algún sentido, más estricta en la construcción. Giannuzzi es muy difícil

ponerlo en ese grupo. Es coloquialista porque tiene cierto vocabulario común y corriente, porque las escenas de los poemas son cotidianas, pero formalmente su poesía no fluye coloquialmente, sino que es hasta más sentencioso.

**I.D.: A veces hasta parece un poeta más “filosófico”, por así decirlo...**

J.A.: Si. Más reflexivo. Roberto Juarroz también era un tipo más de la época y no tenía nada que ver con el coloquialismo. Viel Temperley tampoco.

**I.D.: Da la casualidad de que todos los poetas que nombraste también ejercieron el periodismo : Gelman, Bignozzi y Giannuzzi también. ¿Por qué estos periodistas terminan dedicándose al periodismo y no a otra cosa? ¿Reconocés rasgos comunes entre ellos o algo que asemeje su obra periodística a su obra poética?**

J.A.: Es que el estilo periodístico no es estrictamente algo coloquial, al contrario. Es muy riguroso y no admite la “pseudo desprolijidad” coloquial. Me parece que lo que los relaciona, la razón por la cual ellos eligieron el periodismo, es porque el periodismo era un medio de vida muy moderno. Eran tipos muy preparados, muchos de ellos graduados de Nacional de Buenos Aires. Pero creo que también entra lo ideológico. Yo creo que también es una forma de rechazo a las generaciones anteriores y las tradiciones familiares anteriores, ya que todos en aquella época tenían que aspirar a ser abogados o médicos. Ellos se fueron por el lado bastardo, digamos. Y creo que lo eligieron por esa razón. Gelman podría haber sido cualquier cosa, como abogado o ingeniero. Tenía los recursos y la formación para entrar a la universidad y para hacerlo. Pero el periodismo es algo que tienta a poetas desde las



más diversas tendencias porque permite una práctica constante con el lenguaje, aunque esté muy acotada y esté muy metida en “carta bombo” porque el periodismo se hace de una determinada manera y no hay vuelta, es una práctica constante: todo el día estás escribiendo y eligiendo palabras.

Antes de ellos desde luego que hubo otros que trabajaron en medios tradicionales, pero lo que pasó con la generación coloquialista es que empezaron a trabajar como periodistas en medios muy nuevos, muy originales y raros para la Argentina. Es decir, en toda la saga de publicaciones que sacó Timerman: *Primera plana*, *Panorama*, después *La Opinión*, que eran copia del periodismo de análisis y de investigación que se hacía en Europa. Por algo Timerman le pone así a su diario. Un periodismo de análisis sobre “caliente”, no editorializar tres semanas después un hecho, sino que sobre la marcha se escribía opinando, digamos. Eso era lo nuevo.

**I.D.: O sea que en esa época había en la Argentina una proliferación de medios que invitaban a escribir de esa manera.**

J.A.: Si y yo creo que eso los atrajo también. El hecho de poder llegar a escribir en esos medios. Había muchísima gente de la literatura escribiendo allí, y no solo poetas. Además, estaba Miguel Ángel Bustos, que no era coloquialista, Casabellas, que era una especie de lugarteniente de Timerman. Era poeta y vendía más del lado del grupo de “Poesía Buenos Aires”. Se sintieron atraídos por el hecho de practicar un oficio que no era característicos “de un hijo de”, digamos, la clase media pudiente, era algo que tenía que ver con la palabra, y a la vez había un polo de atracción que era este nuevo periodismo que hacía el oficio más atractivo y daba cierta independencia en los temas culturales y políticos. En lo económico Timerman tenía

una línea conservadora. Pero como él dijo una vez, en política era “centrista y democrático”, en cultura era “de izquierda” y en economía, “de derecha”. Esa era su fórmula. Con ese halo de independencia y de novedad eso los atrajo a ellos y a muchos otros. Hizo del periodismo un oficio más digno también, Fijate que a los que hicieron periodismo en otros medios en otros medios, nadie los recuerda. Por ejemplo, Giannuzzi y Lamborghini fueron periodistas de *Crónica*. Eso no daba ningún lustro. Ni firmaban sus notas ni tampoco les importaba que los reconocieran porque estaban trabajando ahí.

**I.D.: O sea que hay otro componente además de que fueron poetas sino que hay una cuestión ideológica que los nucleaba. ¿Escribían todos ellos en medios “de izquierda”?**

J.A. Si. O medianamente liberales y que permitían de alguna manera, hacer política. Ahí también había un común denominador. Lamborghini, a quien mencionamos, no podría decirse que es coloquialista, sino un “experimentalista”, por así decirlo. Salvo cuando hace parodias, cuando mete el lenguaje gauchesco.

Pero volviendo al tema, tanto él como Giannuzzi entraron en la parte del “periodismo basura”, algo que no daba ningún prestigio decir que se estaba allí, sino que buscaron un medio de vida y por rebelión o por lo que fuera no quisieron seguir ninguna carrera universitaria y dijeron “¿qué es lo que más se hacer o lo que más se acerca? Periodismo.” Uno entraba al periodismo así en aquella época. No había que cursar ninguna carrera universitaria. Si más o menos escribías bien, si tenías cierto talento para la escritura, trabajabas de periodista.

Yo, por ejemplo, no sabría explicar por qué elegí el periodismo. A mí no me tentaba nada que fuera un estudio sistemático. No quería estar en la universidad. Tenía que elegir una carrera o algo que me permitiera vivir y dije: “bueno, más o menos escribo, me gusta leer...”. Se me dio una oportunidad para empezar y empecé. No pensaba en llegar a escribir en *La Opinión* o en un medio de prestigio. Me metí ahí. Y después, con esa idea me metí en el periodismo de partido, ahí estaba queriendo hacer política.

**I.D.: ¿Y en tu caso cómo dialogan ambas actividades, poesía y periodismo? Porque tu primer libro es de 1974. Y te iniciaste en el periodismo en 1970. Es decir, ya hacías periodismo antes de publicar.**

J.A.: Empezaba a escribir, en realidad. Porque cuando empecé a escribir no hacía mucho que escribía. Aprendí a escribir poesía trabajando como periodista. Yo cuando empiezo a trabajar en periodismo no tenía ninguna experiencia sistemática de aprendizaje en la escritura. Era todo intuitivo. Leía poesía, trataba de escribir como escribían los poetas que yo leía. Y el periodismo me da una disciplina no para escribir poesía en un comienzo, sino para escribir periodismo. Es decir, tengo que seguir determinadas reglas y sobre todo saber aunque sea lo básico de la gramática: cómo se hacen las oraciones. Y después, el periodismo tiene una exigencia de utilizar la palabra más precisa, la que más se adecúa a lo que uno quiere transmitir. Eso es también una práctica que a mí me sirvió en la poesía. Y después sí –pero esto ya por una cuestión puramente personal- yo vi que la actitud de distancia que había que poner para escribir una noticia (sin adjetivar, por más que uno estuviera escribiendo la cosa más terrible no había que tomar partido con ningún adjetivo, con ninguna

expresión de simpatía ni de antipatía por lo que escribía) todo eso lo tomé como una poética para mí mismo, para mi poesía. En ese sentido digo que el periodismo a mí me sirvió. A mí escribir la noticia despojada absolutamente de cualquier acontecimiento por horrible que fuera me parecía fascinante. Ahora no sé por qué. Esto es una cuestión absolutamente personal. No creo que nadie –o en todo caso muy pocos de los poetas que hicieron periodismo- hayan sentido que en el periodismo encontraron esto. Me parece que siempre lo concibieron como una fuente de vida, como un trabajo, y como un lugar de exposición en la medida en que trabajaban en esos medios que tenían un prestigio en la clase media intelectual.

**I.D.: ¿Pero hay una relación directa entre la poesía y el periodismo en tu escritura? Alguna vez leí que tiene que ver con la capacidad de síntesis. Había un editor que te pedía que la escritura periodística fuera “arrepolladita”...**

J.A.: Ese era el petiso Marini, un editor del periódico del Partido Comunista. Él calificaba la nota como “arrepolladita” como un elogio. Pero la consigna de él, su lema era “breve, preciso y contundente”. Y esa especie de brevedad y concisión para mí fueron válidas para ambas, para el periodismo y para la poesía. Yo tomé del periodismo cierta poética, no el estilo solamente, sino el punto de vista que teóricamente tiene que tener el periodismo. Después que me digan que el periodismo sirve para influir de un lado o de otro eso es una cuestión macro, de cómo un medio orienta la información. Pero en la estructura de la noticia, del ladrillo del periodismo o la crónica, lo que hay es una exigencia profesional de que haya distanciamiento. Uno no puede decir “el hijo de puta de fulano hoy declaró...”. Hay que decir nombre

y apellido, político, abogado... No se puede calificar y hay que tomar una actitud emocionalmente distante. Salvo que sean “notas”, las llamadas notas dentro de los géneros del periodismo donde interviene más la subjetividad, el punto de vista de alguien que no está atado a la transmisión de la noticia sino a la percepción personal. Pero eso, dentro del periodismo es un género que siempre se reservó más a los que sabían escribir mejor en los diarios.

**I.D.: Pero a lo largo de tu carrera periodística vos trabajaste en distintas secciones que te permitieron escribir ese tipo de notas o columnas de opinión que parecieran tener un componente literario mucho mayor. Por ejemplo, en las columnas que escribías en Ñ...**

J.A.: Bueno, pero eso era periodismo cultural...

**I.D.: Está bien, pero ese tipo de periodismo, ¿tenía más que ver con la literatura que lo que hacías en espectáculos o en policiales?**

J.A.: Claro. Ese tipo de periodismo no por nada terminó siendo la *non-fiction*. Creó una escuela que para muchos es literatura, un modo de literatura. Es decir, una literatura basada en hechos reales, que no deja de transmitir el hecho pero que además lo hace teniendo en cuenta la subjetividad del aquél que cuenta, como la crónica. En el periodismo de ficción o de no ficción, como lo quieras llamar... o en la literatura de no ficción, --porque la *non fiction* viene de eso, es decir, una literatura no ficticia--, toda esa escuela que aparece en los cincuenta o sesenta es el resultado de todas esas notas que se llamaban a veces “notas de color” o “notas humanas”, que terminan convirtiéndose en una escuela entre literaria y periodística. Porque los mismos Tom

Wolfe, Gay Talese, Truman Capote, todos ellos empezaron en una franja intermedia entre el periodismo y la literatura y es como que hubieran cerrado todo ese período que había existido desde siempre, que era como un subgénero del periodismo, que se practicaba en una zona aparte de la crónica diaria. Estos tipos terminaron convirtiéndolo en una escuela.

Ahí es donde se descubre el nudo que ata los dos mundos, el de la literatura y la ficción. Pero no es poesía periodística como tal.

La poesía que tiene alguna deuda con el periodismo, en todo caso, es toda la que aparece con distintos nombres: “Poesía Objetivista” en Estados Unidos; la poesía de Cardenal en Nicaragua, que no tiene un nombre muy definido pero está dentro de eso.

**I.D.: Está ese libro de Valerio Magrelli titulado *Epígrafes de la lectura de un diario*, escrito a partir de las secciones de un diario. Allí habría, tal vez, una relación posible. O una poesía escrita a través de poemas sobre noticias.**

J.A.: Hay mucha poesía escrita así.

**I.D.: Que, por ejemplo, copian una bajada como cuerpo de un poema y después la desarrollan.**

J.A.: Se ha usado. Se ha escrito poesía sobre noticias periodísticas... Hay poesía experimental basada en el reporte, o extraer frases de crónicas e inventarlas de otra manera...

Pero lo que creo es que, desde el punto de vista de la poética, si el periodismo tiene una poética en sí mismo, es esa: la del distanciamiento y la despersonalización. El poner esa barrera entre la emoción y el lector. Tengo que transmitir las cosas como son. No meterme yo a llorar o a gritar de alegría.

**I.D.: ¿Y ahí sí reconocés que encontraste una marca del periodismo que luego usaste en tus poemas?**

J.A.: Si. Me atrajo esa “poética” del periodismo que también usé para escribir los poemas también. Con otras intenciones, con otros mecanismos, llamémosle con otro uso del lenguaje, es decir, usando la imagen, usando la metáfora... pero con una actitud poética o subjetiva que es la de mantener cierta distancia, incluso en lo más personal.

**I.D.: Eso vos reconoces que lo tomaste del periodismo. ¿Pero lo habías visto también en poetas que leías, que te gustaban o que te influenciaron? ¿Giannuzzi tiene un poco esa marca?**

J.A.; Si, Giannuzzi tiene algo de eso. Y muchos de los que leíamos cuando yo recién empezaba: Cardenal. Y también todos los norteamericanos que leíamos en el “De Lellis”: Ezra Pound, William Carlos Williams. Y toda la poesía narrativa de Pavese que también tiene algo de eso. Por ahí no es tan objetivista, pero sí en cuanto a que lo que el tipo va dando es un relato, el poema como relato, con una situación y un personaje. Todos estos poetas empiezan a caer en nuestra experiencia personal, después. En general, no estaba conectado con el periodismo. El puente con el periodismo lo hicieron por estar más conectados con la narrativa que con la poesía.

estos poetas se dedicaron a otra cosa: Williams era médico, Cardenal se hizo Trapense...

Pavese es un tipo que narra con una cierta distancia, no comprometido con el personaje. Todo eso yo creo que influyó. Pero paradójicamente, todos esos poetas están lejos del periodismo. No tenían que ver con el periodismo. En cambio, en mi generación, varios de los que fuimos siguiendo ese tipo de poesía, sí empezamos a hacer periodismo.

**I.D.: Te referís a Irene Gruss, Daniel Freidemberg...**

J.A.: Marcelo Cohen, Jorge Asís. Todo el “De Lellis”, en general, tuvo que ver con el periodismo.

**I.D.: ¿Eso sería, en tu generación (y mismo en tu poesía) una relación posible entre objetivismo, entre la propuesta del aproximación al hecho que propone el objetivismo, con el periodismo? ¿Con la manera en que el estilo periodístico te “pide” que escribas la nota?**

J.A.: Si. Coincide porque hay algo en la época que lleva a que en distintos lugares del mundo se tienda a una poesía de este tipo, que no sé de dónde viene exactamente. Y en algunos casos coincide con la práctica del periodismo. Lo que sí hay es como un espíritu que uno, yo diría a lo largo de todo el siglo XX, las dos cosas: el periodismo y la poesía o la literatura en general: se acercan mucho y a través de distintos puentes. Y a veces, aunque los escritores no estuvieran directamente comprometidos con la práctica periodística. Igual sienten ese influjo porque me parece que es un influjo de época. Es el siglo del periodismo, de la ciencia, de la tecnología. Hay como una cosa



de precisión y de manejo distante, menos emocional y menos lírico, menos elegíaco o menos nostálgico que está en todo el siglo, en toda la práctica cultural del siglo.

**I.D.: Y en muchos casos, en tu generación, eso se da estilísticamente en varios autores que formaron parte de tu grupo. Me refiero a la poesía de esos autores.**

J.A.: Me parece que sí. En el caso de al menos dos o tres, por ejemplo de Irene Gruss o Freidemberg. Menos en Rubén Reches, que era más clásico. Y después en la narrativa no tanto.

**I.D.: Pero en la narrativa de Cohen hay cierto objetivismo...**

J.A.: Es cierto. Pero en el “Turco” Asís menos porque se dedicó a una literatura, digamos, “picaresca”. Pero yo creo que hay un clima de época que proviene de todo esto, de que fue un siglo de grandes cambios que ya desde las vanguardias se empieza a sentir. La vanguardia demuestra que el sentimentalismo y ese rasgo de “la cosa muy hacia adentro” es como que el siglo ya no te la permite más, no se la permite a nadie. Es más un movimiento hacia afuera, desde el Futurismo hasta el Imaginismo norteamericano. A partir de allí ya se siente que hay una cosa a través de la cual se siente que el siglo “tira para afuera”. Se ve en Raúl González Tuñón, por ejemplo, con ese movimiento de imágenes sucesivas, o Gironde que escribe sus *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*. Todo es rapidez y todo es pintura de lo exterior.

**I.D.: Y en el caso de Tuñón, todos los elementos que componen su poesía, ¿no?**

J.A.: Claro, él elige todos los elementos que tiene a su alrededor. Lo marginal, lo circense, la cancioncita de barrio, los boliches de tango, pero sin espíritu tanguero (porque no tienen esa cosa nostálgica del tanguero), porque él lo toma más del lado pintoresco el motivo de lo tanguero. *La calle del agujero en la media* está dedicado a una ciudad que no era de él. Y son como lamparones, *flashes*, que tira sobre esa realidad.

**I.D.: ¿O sea que tu generación viene de un tipo de poesía con la cual no compartía mucho, con ese estilo, con esa manera de ver las cosas? ¿Había un contrapunto ahí?**

J.A.: La cuestión con el coloquialismo, que era la generación inmediatamente anterior a la nuestra (ellos nacidos alrededor de la década del treinta y nosotros, de la década del cincuenta) eran tipos que nos llevaban veinte años. La relación con la poesía de ellos... A ver. Primero, uno se enteraba de la existencia de la poesía en el colegio secundario leyendo clásicos o Neruda o los poetas más populares. Después cuando entrabas a buscar qué era lo que se estaba escribiendo, lo primero que destellaba era el coloquialismo. Era Gelman, Juana Bigozzi, en menor medida Urondo. Había una relación conflictiva que, en mi caso personal, más allá del lenguaje, con el que uno podía estar de acuerdo –compartían un lenguaje más cotidiano y menos elevado y más desestructurado--, la diferencia era que ahí había sentimentalismo, una cosa tanguera. Nostalgia, pérdida, la cosa de la mujer perdida... Esto era lo que no me atraía de esa corriente. Por eso cuando aterrizan estos otros autores, que no eran leídos por la generación anterior (Williams, Pound, a quienes ellos por poco ignoraron), a mí se me abre algo distinto. Yo dije: con un

lenguaje nuevo, no elevado, no pretencioso, se puede hacer una poesía no tan predominantemente afectiva, no tan sentimental.

**ID.: Y además ese rasgo de la poesía que les gustaba a ustedes tuvo una gran influencia en el periodismo.**

J.A.: El periodismo es algo del siglo XX, tal como lo conocemos. Había periodismo en el siglo XIX pero era otra cosa: no era un periodismo popular sino de ideas. El periodismo de noticia, comercial y masivo es del siglo XX. Es uno de los grandes fenómenos del siglo XX, del cual es heredero internet y toda la revolución virtual.

Y había que escribir, que era hacer literatura. Porque en un punto, todo lo que es escrito es literatura.

**I.D.: ¿En el periodismo hay algo del ensayo también?**

J.A.: Por supuesto. El ensayo como tal, cuando empieza a llamarse ensayo, en la época de Voltaire, es porque ya surge otro público. Son tipos que ya empiezan a escribir de otra manera, para leer en lo inmediato, sin el rigor del ensayo filosófico. Sin comprobación, sin demostración lógica. Eso era Montaigne y toda la tradición ensayística francesa. El ensayo es ese género que ahí, es la idea fundada con el canto pero casi en bruto, sin desarrollo conceptual. Por eso se lo llama ensayo, porque no son cosas acabadas. Y muchos textos periodísticos tienen que ver con eso. Todo lo que se llama opinión en el periodismo, ese subgénero, en definitiva es ensayo. Es una opinión rápida sobre temas muy calientes. Por ahí el ensayo tradicional es más sobre temas más generales que tienen un desarrollo en el tiempo. Pero el ensayo de ideas sobre la actualidad y sobre la realidad inmediata es el tipo que frente a algo que pasa

elabora en el momento una cantidad de ideas sobre un fenómeno que se está produciendo y las da ahí, sobre el pucho. Esa es la característica de las notas de opinión, que para mí son ensayos periodísticos. Y los diarios empiezan a rescatar esta denominación. *El New York Times* tiene una sección titulada “Ensayos”. Son ensayos de actualidad, donde hay un principio de reflexión sobre algo que está aconteciendo. El periodismo es el ensayo moderno.

Y ya te digo, para mí un fenómeno que cambió todo un siglo, sobre una manera de mirar y comunicarse y hacer las cosas que no existía, tenía que influir sobre la literatura. E incluso sobre la poesía. Y de la misma manera la poesía y la literatura tenía que meterse también ahí. Una especie de trabajo de ida y vuelta. Los periodistas usaron relatos literarios (o a veces una imagen poética) y la literatura tomó del periodismo esta estructura, básicamente: más concisa, más precisa, más impersonal. Hemingway tenía como manual el manual de estilo del *Toronto Star*. Pero como manual de escritor, no de periodista.

**I.D.: Bueno, las notas de Hemingway en el Toronto Star son literatura pura. ¡Y son de la década del veinte!**

J.A.: Y ahí ya existía el *non fiction*. Ya venía gestándose desde la década del veinte pero todavía no había recibido ese nombre. Yo creo que después en los sesenta todo eso se convierte y se le pone un nombre. Eso que es un híbrido que está entre los dos mundos.

Incluso en las agencias de noticias. Porque en las agencias de noticias clásicas se permitía una línea de relato o de opinión. Y estaban firmadas. Eso no era noticia, era

un relato intermedio. Ya estaba en las agencias. Ese tipo de material incluso las agencias lo vendían aparte a los diarios.

Ocurría acá Argentina, también. Walsh lo hacía. Walsh llegó a la consagración de todo esto que fue hacer un libro, que fue *Operación masacre*. Recién los empezaba a hacer Capote y simultáneamente los estaba haciendo acá. No es que leyó a Capote y dijo “voy a escribir un libro así”. Y también pasó en otros países. Pero en Estados Unidos le pudieron el nombre. Lo que lo hizo más visible a este periodismo fue el hecho puntual de que se hiciera en libros.

**I.D.: O las recopilaciones de artículos periodísticos de Capote publicadas en libro.**

J.A.: El salto del periodismo al libro fue un salto importante para poner en relieve todo ese contenido ensayístico y literario que tenía el periodismo. Empezó en la década del treinta o cuarenta. Las *Aguafuertes* de Arlt, por ejemplo, se publicaron enseguida. El *Nuevo Periodismo* lo que trajo aparejado fue que se escribiera y publicara en libro directamente, sin pasar por el diario.

**I.D.: ¿Y en el caso de Borges, si tomaras su obra periodística? ¿Es el mismo Borges?**

J.A.: Si. Es el mismo Borges. Conserva su estilo, el de los cuentos. Perder el estilo solamente lo podés perder en un cable de agencia, que es un estilo preformateado. Ahí no hay estilo. Es un estilo de computadora, que casi podría escribir una computadora. Walsh empezó escribiendo cuentos policiales. Pero ese Walsh es el mismo de sus trabajos de periodismo de investigación. No se pierde el estilo.

La crónica, el análisis, el relato son géneros periodísticos que precisamente permiten que el estilo perdure. Que haya algo identificatorio del autor. Lo que hay sí es siempre una especie de obligación del medio que no te permite ser demasiado complicado ni dar nada por sabido. Esas son reglas básicas del periodismo. No podés dar sobreentendidos. Cosa que a los periodistas culturales que no escriben notas en otras secciones les suele pasar. Ideas que en un medio intelectual son más o menos conocidas. No podés en periodismo hablar del superhombre sin explicar un poco de qué estás hablando, por ejemplo. Ni siquiera podés decir Nietzsche sin escribir el nombre de pila, como para que alguien que no lo conoce lo busque en una enciclopedia. Exagerando ese estilo de no sobreentendidos se llega a ese periodismo de batalla, digamos. Se tolera un poco más cierta cosa no tan explícita en el periodismo de autor, que tiene que tener una base mínima de claridad para que un lector pueda entender. No se puede escribir notas sin información, sin ubicar la idea en un tiempo y un espacio. Cosa que en literatura se puede permitir. Cortázar puede escribir "Casa tomada" sin explicar nada, sin hablar del peronismo, por ejemplo. Pero por ejemplo, en Walsh, a poco de comenzar a leer *Quién mató a Rosendo*, encontrás todo, está todo. Está escrito como una novela, pero sabés en qué momento ocurre lo que el tipo está contando. No digo desde el mismísimo comienzo, pero con el relato la información va apareciendo y es probable que eso le venga del periodismo. Ahora, si después vos querés entrar en una cuestión más metafísica, por decirlo de alguna manera, e ir borrándole información, ahí entrás en un terreno más de la literatura, en ese híbrido. En los modos y mecanismo del relato literario.

## **Apéndice B**

Entrevista a Jorge Aulicino realizada en agosto de 2019 en su departamento del barrio de Almagro.

**IGNACIO DI TULLIO:** ¿Cómo se llamaban tus padres?

**JORGE AULICINO:** Mi madre se llamaba Adelina y mi padre, Rafael. La mujer de mi padre, mi madrastra, se llamaba Ana.

**I.D:** **¿Serías tan amable de establecer una cronología de las secciones por las que pasaste durante tu primera etapa en Clarín (hasta 1989) y de los otros medios en los que trabajaste?**

J.A: Desde 1980 hasta 1988 estuve en “Información general”. Desde 1984 al 85, en Cultura y Nación. A fines del 85 pide irme. En Cultura y Nación trabajé, entre otros periodistas, junto a Juan Bedoian. Luego entró Ricardo Cunis, quien lo reemplazó a Bedoian. Enrique Alonso era mi supervisor. Las paradojas de la vida hicieron que después Bedoian fuera mi superior en *Ñ*, la revista cultural del diario, donde me desempeñé como columnista y Editor adjunto. La revista comenzó en el 2003.

En *Argumento político* trabajé, entre otros, junto a Luis Gregorich, quien sucedió a Dante Caputo en la dirección. Junto con Jorge Ezequiel Sánchez también hicimos la revista “Generación 83”. Allí estuve como 6 o 7 años como segundo del “Negro” Sánchez. “El negro” Sánchez fue un gran tipo y un gran periodista. Fue él quien inventó la “La Segunda”, llamada así porque era la segunda sección del diario. En ese momento Clarín salía con muchísimas páginas y surgió la necesidad de dividirlo en dos. Recuerdo las colas de gente que se formaban en la puerta de la redacción, gente

que buscaba trabajo y quería tener antes que nadie los “Clasificados” que eran muy voluminosos. Pero te estaba hablando de “La segunda” ... donde se les dio lugar a los travestis, las tribus urbanas... a todo lo que en ese momento era considerado marginal. “El negro” también estuvo en la revista *Viva*. Fue quien le dio a la revista su brillo.

**I.D: Te saco del periodismo un momento. Contame dónde se juntaban con el grupo de escritores y poetas que conformaron el taller “Mario Jorge De Lellis”.**

Nos juntábamos en la Sociedad Argentina de Artistas plásticos en un patio de la Sociedad, en la calle Florida. El De Lellis dura hasta 1973. Desde el 70 al 73, concretamente. Casi todo 1973 estuve en Chile. Volví a fines de ese año (en agosto) y poco después (el 11 de septiembre de 1973) es el golpe de estado. Cuando vuelve ya casi no quedaba nada de la primera camada del de Lellis. Y ya no me sentí parte y no seguí.

**I.D: Tuviste también un paso por la docencia universitaria, ¿no es así?**

J.A:Fue a principios de los noventa. Ejercí la docencia como adjunto en la cátedra “Taller 3” de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires (UBA). El titular de la Cátedra era Edgardo Silberkasten. Silberkasten, un gran docente, siempre decía que en el periodismo se dividía en tres géneros posibles: La crónica, el análisis y la opinión. La crónica no es el género tal cual lo conocemos hoy en día, no se refería a la crónica literaria sino a la noticia y su forma de contar los hechos. La opinión es el género que más libertad le otorga al periodista, porque a



diferencia del análisis, no se ciñe al rigor de los hechos. Es la forma periodística más parecida al ensayo literario, por la posibilidad de relacionar ideas y generar preguntas en el lector. Por otro lado, no tiene un método puntual sino que parte de las asociaciones y apreciaciones que pueda hacer el periodista”.

**I.D: Mi pregunta va en relación a los libros que te tocó escribir o publicar durante el Proceso Militar (1976-1983). Alguna vez me comentaste que tu obra no se refiere directamente a la dictadura. Sin embargo, entiendo que en *Poeta Antiguo* hay empleo de figuras o construcciones que pueden llegar a dialogar con ese período histórico, tanto en los apartados "Circunstancias I y II" como en la sección de poemas que da título al libro. ¿Qué opinás al respecto?**

**J.A.:** Los poemas de la primera y de la segunda partes tienen alusiones al clima de cansancio y desencanto de parte de mi generación, y también polemizan más o menos abiertamente con el realismo socialista y la idea de que el poeta es un inútil social, esto se ve especialmente en los de la primera parte. Los de la tercera parte creo que aluden en muchos casos a la época en términos de "derrota" o retirada, por ejemplo, Generación, o los dos primeros aleluyas irónicos. En suma creo que se mezclan cuestiones de época en casi todos: decepción, fracaso, tratados con ironía.

**D: ¿Pero entonces considerás que fueron escritos con esa intención?**

**A:** Todo esto puedo decirlo ahora, ya que en ese momento no tuve intención, salvo en los que te mencioné, que hablan directamente del momento político con algo de humor macabro. En los poemas de discusión sobre el realismo, me parece que solo

tenía la intención artística de montar un escenario de personajes inventados, que discuten o pontifican. Mis ideas, que no podía expresar por represión "política" -me refiero a que me reprimía por respeto a la izquierda- aparecen ahí.

**D: ¿Cómo atravesaste esos años?**

A: Nunca pensé en esos años que pudiera pasarme nada. El clima era el de una cuarentena, precisamente, pero yo no pensaba en el peligro real. Trabajaba en la agencia TASS que era como decir que trabajaba en la embajada soviética, así que sentía que estaba protegido aunque totalmente expuesto, es decir, que actuaba en una vidriera. Podía pensar que los vidrios no eran anti-balas, pero prefería no pensar en nada. Estuve en Europa en esos años, un mes, más o menos, en la ex RDA. Me encontré en Berlín con una realidad contradictoria: yo llevaba información de los organismos de derechos humanos para los alemanes y también para eventuales exiliados que encontrara; los comunistas que vivían en el exterior, casi todos cuadros que cumplían misiones internacionales, se enojaban porque los informes contabilizaban demasiados muertos, y ellos estaban empeñados en demostrar que el gobierno militar no era tan duro; pero los de otras izquierdas se enojaban porque contaban demasiados pocos. Era el año 78. Para entonces, la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos, que realmente no era una colateral del PC, era políticamente pluralista de verdad, les parecía a los ex montoneros y ex "erpistas" muy "blanda"... Bueno, no sigo con esto porque me enoja. En Barcelona poco menos que me dieron que si estaba vivo en la Argentina era un colaboracionista. Yo no sé si me alejé del PC y del resto de la izquierda por la blandura de los ex camaradas o por la dureza idiota de los exiliados extremistas.

## **Apéndice C**

Cuestionario respondido por el poeta, traductor y periodista Jorge Fondebrider.

### **1. ¿Cómo definirías la poesía de Jorge Aulicino? ¿Cuáles son, a tu entender, los rasgos más característicos de su obra?**

En primer lugar, no veo necesidad alguna de definirla, sobre todo porque, constituyendo un corpus tan voluminoso, presenta muchas alternativas diferentes. Para definir algo es necesario que haya una sustancia común y yo creo que, en el caso de Aulicino, hay elementos que permiten distinguir distintos modos de escritura y no una escritura uniforme. Hay sí, algunos elementos recurrentes que podrían asimilarse a esos distintos modos: una manera de oblicua de acercarse al objeto del poema, una calidad especulativa que permanentemente pone en duda lo que se afirma, una idea de la descripción que en ocasiones aspira a una cierta objetividad, algún rasgo de humor basado en la observación. Con todo ello construye algo así como un lirismo no convencional, incluso en ciertos poemas más extensos que, podría decirse, tienden a una suerte de épica abstracta.

### **2. ¿Qué relaciones o puntos de contacto encuentra entre la poesía objetivista y la obra de Aulicino?**

Aulicino está más cerca de la escritura realista que de otras manifestaciones de la poesía. Fue miembro del Diario de Poesía, publicación muy influyente en la que algunos de sus miembros adscribieron a lo que ellos mismos llamaron objetivismo, que es, convengamos, una de las varias formas del realismo literario. De ahí la confusión, que no atañe exclusivamente a lo que escribió Aulicino, sino también a lo

que escribimos otros miembros de la publicación y algunos de los poetas a los que consideramos como nuestros padres literarios (ej. Joaquín Giannuzzi). Es, creo, un malentendido. Martín Prieto, en su Breve historia de la literatura argentina lo perpetuó. Sinceramente, harían falta muchas explicaciones más para saber de qué habla.

**3. ¿En qué medida considera que la poesía de Aulicino puede leerse en clave política?**

En la medida que, durante mucho tiempo, la política fue una de las pasiones principales de Aulicino. Pero hablar de “la poesía de Aulicino” es mucho. Remito a la primera respuesta y diría “cierta poesía de Aulicino”, porque no puede responderse que toda su poesía sea política.

**4. ¿Es posible una relación entre la voz poética de Aulicino y su estilo periodístico? ¿Considera que hay algún rasgo, técnica o herramienta que el autor haya compartido entre el género informativo y el lírico?**

Creo que la práctica periodística obliga a mirar de una cierta manera y a escribir considerando determinadas restricciones (el tiempo, el espacio asignado) que tal vez le hayan ayudado a sesgar lo que ve en los poemas. A este asunto se refirió Giannuzzi, uno de los poetas argentinos más admirados por Aulicino (los otros podrían ser Alberto Girri y Edgar Bayley, por ejemplo), cuando hablaba de que el oficio periodístico le había permitido una mirada directa sobre las cosas y sus detalles.

## **Apéndice D**

Cuestionario respondido por el poeta Darío Rojo (integrante de la Generación del 90 y miembro de la revista *18 whiskies*).

### **1. ¿Cómo definirías la poesía de Jorge Aulicino? ¿Cuáles son, a tu entender, los rasgos más característicos de su obra?**

Quizás uno de los puntos centrales de la obra de Aulicino sea cierta expresión de la inteligencia, me refiero a un tipo de inteligencia específicamente poética. En la que distintos recursos van en busca del objetivo de aclarar algo que nunca está formulado por completo. Este modo clásico de entender la literatura se ve continuamente actualizado por la variedad de recursos: la distancia a la pura abstracción, una semiótica de las emociones, la agudeza en la observación, el inusual imperio de lo real, la materialidad de la palabra como testigo de su historia (historia de la lengua), y todo esto configurado para que la ficción sea lo que instrumenta al poema. Este uso de la ficción bien puede ser una herramienta común de la literatura, pero en la poesía actual ya no lo es, de ahí su novedad y sobre todo su efectividad, su posibilidad de dejar de ser el que habla desde la tarima para que las cosas empiecen a hablar con la ayuda de fuerzas externas a la voluntad.

### **2. ¿Qué relaciones o puntos de contacto encuentra entre la poesía objetivista y la obra de Aulicino?**

Es extraña la relación entre la obra de Aulicino y el objetivismo, porque si bien hay una relación de parentesco, si leemos al objetivismo desde sus axiomas más que

desde su veta militante y coyuntural, un libro como *La caída de los cuerpos* podría leerse como una manual antiobjetivista. La multiplicidad de estructuras que ahí se presentan: enumeraciones, variaciones de proposiciones, y amplitud de voces, etc., son lo opuesto al monoaural de la geografía de la escena, de la sintaxis cercana a la prosa y su fe en el razonamiento “deductivo” de un yo programático, pero de todos modos no se lo ve como un Judas, tal vez, por no tener una filiación con el imaginario del neobarroco, algo en que los objetivistas y Aulicino coinciden en su rechazo.

Hay un objetivismo de Gianuzzi que se va adentrando cada vez más en la esencia del pensamiento, hay un objetivismo sincero y estratégico practicado por buena parte de los integrantes del *Diario de poesía*, un objetivismo bobo que fue el que más descendencia tuvo, y el objetivismo de Aulicino que es como las acuarelas de un pintor que practica varios estilos. Pero eso sí, si hay que presentar batalla es muy probable que estén todos en la misma mesa.

### **3. ¿En qué medida considera que la poesía de Aulicino puede leerse en clave política?**

Si vemos que la primera obra reunida de Aulicino se llama *Estación Finlandia* y obviamos la posibilidad de leerla en clave política, parecería que estamos frente a una negación, pero a pesar de esto, y de otros datos, creo que desestimar esa lectura es algo posible. En su obra lo político, y en muchos casos el comunismo específicamente, pareciera estar más cómodo en el ámbito de lo religioso, en donde lo político es un componente más (aunque fundamental) del destino humano, quizás sea por eso que nunca se roza el panfleto, llanto o alabanza.

Con respecto a la relación entre esos libros que mencionas y a la realidad política de esa época, es raro lo que me pasa, pero hay varios motivos que me llevan casi a desvincularla.

Entiendo perfectamente que puedan ser leídos con una relación directa y estrecha, no es que no crea en este tipo de vínculos y flote en un lirismo puro, basta ver los últimos poemas de poeta antiguo, específicamente estos versos “nos toca callar con el pecho cargado de raíces” dedicado al hermano, periodista político, o “la ciudad arrasada” o un poema llamado generación que dice “Los primeros escopetazos nos sorprendieron como las lluvias de la estación imprevisible”; dedicado a Cohen.

La situación concreta de Aulicino durante la dictadura fue bastante inusual; con militancia de izquierda e incluso trabajando para la agencia Tas nunca tuvo la necesidad de exiliarse, lo que desde su perspectiva personal para observar los acontecimientos lo transforma más en la figura de un espía que el de una víctima o de un héroe. De todos modos, creo que está más presente esa perplejidad que la crudeza de los hechos. Creo que hay otro hecho en su vida que de alguna manera se impone sobre lo que va a decir, que es justamente su cambio de maestros (esto lo digo porque se puede ver en sus lecturas y porque recuerdo que cuando él conoce el *I ching* lo primero que le pregunta es si debe abandonar a los antiguos maestros, pensemos también en llegada de Aulicino a Jorge Ricardo, un hecho fundamental) resumiendo de mala manera, el paso de Tuñón a Eliot lo lleva a dar cuenta de la realidad por encima de la historia directa, donde una muerte es la muerte. Distinto sería el caso de Jorge Ricardo. Otras de las razones del porque no puedo leerlo epigonalmente con la dictadura, es que si los leemos ahora pensando en aberraciones semejantes (obvio que más leves) del poder de turno también pueden leerse de modo

semejante, no en vano la historia de la humanidad, con todos sus detalles, es uno de los materiales que usa Aulicino para producir sus textos.

### **¿Es posible establecer alguna relación entre la poesía de Aulicino y su obra periodística?**

Seguro que hay una relación entre la obra periodística y la poética, pero me cuesta saber exactamente cuál es, me refiero a la relación principal.

Incluso cuando pienso en otros poetas tampoco me resulta clara esa relación, creo que lo que suelo hacer es una comparación entre la calidad de ambos más que pensar el tipo de vínculo, tampoco sé por qué hago esa comparación.

Hay varias cosas raras en la obra periodística, y lo raro es que estamos llamando obra periodística a algo que podría desglosarse en más géneros, y esto es algo que sobre todo hace Aulicino. Digo, hay una obra en prosa, que incluye ensayos breves, piezas casi humorísticas, y las específicamente periodísticas: crónicas, reseñas, semblanzas, etc.

Esa actitud de negar lo ensayístico de parte de Aulicino quizás le resta un poco. Esto es complejo, porque pareciera que darle la importancia que tiene mejoraría su calidad, a algo que ya está escrito. No sé si es el caso, pero la sensación que me da es que la obra ensayística (o la obra periodística completa) tiene algo más que ofrecer.

Aulicino considera a su obra periodística como algo esencialmente efímero, muchas veces dijo lo de papel para envolver, pero si pudiéramos leerla en un libro creo que nos asombraríamos por la amplitud de los temas, y sobre todo por su lucidez.

La falta de pretensión y amaneramiento creo que es uno de los puntos que tienen ambas obras en común, nunca la voz impostada, el servicio franciscano a lo que se



quiere decir. La naturalidad de la expresión, algo así como una pausada y detallada elocuencia es otro punto posible. La habilidad para rodear a la presa desde los detalles significativos de modo que el acercamiento parezca, aunque no lo sea, de una frontalidad abrumadora.



Universidad de  
**San Andrés**

# **Anexo II**

## Selección de artículos periodísticos



Universidad de  
**San Andrés**

## Selección de artículos de Jorge Avlicino

Apéndice 1. "Los turnos del poder". Internacionales. 2 de febrero de 1978.





**Clarín cultura y nación**  
Buenos Aires, jueves 1º de noviembre de 1984

## María Elena Walsh o los mágicos caminos de la creación

# Ese es el fondo: un tenaz amor por las palabras

Entrevista de Jorge Ricardo Aulicino

Un departamento de grandes ventas, casi neutro, a no ser por la alfombra de yute multicolor. Un lugar libre e íntimo, en suma. Luz, libertad, distancia. Y la distancia acentuada por respuestas parcas, que apelan a la sensatez. O disminuida por dos ojos azules expectantes. María Elena Walsh, en suma, esa mezcla de severidad y ternura de buena maestra. Este fue el diálogo que mantuvo Clarín Cultura y Nación en la última, luminosa, semana de octubre, con motivo de la reciente edición de sus poesías completas.

—Acaban de aparecer sus poemas completos. Me gustaría que hablaras, entonces, de tus comienzos en aquella década del cuarenta, influida por el neorromanticismo, hasta llegar a ese salto a la canción popular...

—Sí, por supuesto, estaba influida, y hasta copiaba de mis contemporáneos, poetas que escribían dentro de las formas tradicionales, lo que por otra parte coincidía con mis lecturas, clásicos españoles e ingleses. Pero después de publicados los primeros libros, decidí que tanto ese trabajo como la vida literaria no me atraían demasiado. Era un medio cerrado y perverso, estaba lleno de maldades y, lo que es peor, pequeñas maldades, pequeñas vanidades. Y parecía por entonces que uno tenía una carrera literaria... de la que quise muy rápidamente disparar, de paso también disparar del país en que era otra cópsula hermética.

—¿Qué pasaba en ese momento que todos tus contemporáneos vivían ese síndrome romántico? ¿Cómo sentían el país? ¿Cómo se sentían espiritualmente?

—Creo que vivíamos bastante en habia, a pesar de que nuestras vidas eran duras. La mayoría de los poetas y yo no ganábamos la vida muy duramente. Y eran también épocas muy duras. Había un fenómeno muy importante en el país, que era el peronismo, no menos importante que el antiperonismo, en el que militábamos casi todos. Pero en nuestra tarea literaria me parece que pretendíamos sobrevolar o sublimar mucho esa realidad, entonces nos mantenía esa versificación llena de ángeles y jardines.

—Pero habría una gran angustia en todo eso.

—Aunque sublimáramos, transmitimos una atmósfera de encierro que posiblemente sentiríamos todos, más allá de lo político. Un encierro humano, social, que hemos sentido siempre los argentinos y forma parte del contexto histórico, social y literario. Creo que viene de ahí la angustia, y de la censura que imponía una sociedad muy rígida, muy fuerte. Entonces esas normas creo que nos impedían hacer ingresar en la poesía otros ingredientes.

—¿A partir de cuándo sentís la necesidad de hacer canciones?

—Me voy muy joven del país. En Europa trabajé y concuro a los musicales, en la época de oro de los grandes autores de canciones. Siento que mi capacidad de versificar puede ser encuadrada no estrictamente en la poesía, sino en canciones destinadas a los escenarios. No es tanto por eso que se dice de buscar público, sino por una necesidad más profunda, una necesidad de juego, de apertura. Por eso empecé por las canciones y los poemas infantiles. Fue una fuga del dramatismo de la poesía.

**"Papá Trenet"**

—Hubo alguna figura en especial que te haya atraído, influido para ese cambio?

—Estaban los grandes, empezando por papá Trenet, el apogeo de Brassens, el comienzo de Jacques Brel, el éxito de Boris Vian, que no tenía tanto éxito sino entre las minorías. Y muchos otros, autores "menores", pero maestros en el arte de la canción. Prefiero referirme a ellos como letristas, no tanto como intérpretes porque no creo que tenga importancia. Como letrista, el grande me pareció Brassens... y Trenet, claro, cada uno en su momento.

—Volviendo a la etapa anterior, ¿cómo conociste a Juan Ramón Jiménez?

—Sí, él hizo un viaje aquí, su único viaje a la Argentina, en 1948, yo había publicado Otoño Imperdonable, habíamos intercambiado algunas cartas...

—Eras una adolescente en aquella época...

—Tenía 18 años, y con un grupo de jóvenes lo fuimos a buscar al puerto. Fue recibido muy calurosamente y se



Copyright Clarín, 1984

comportó con mucha generosidad. Entonces me invitó, en una especie de beca personal, a pasar algunos meses en su casa. Una experiencia interesante y dura. Era un hombre de carácter muy peculiar, los andaluces no son precisamente unas castañuelas. Un carácter seco, muy mordaz, pero, por supuesto, un gran maestro.

—¿Así que de Jiménez a Brassens... ¿Cómo fue ese cambio? En alguna antología de poesía argentina he visto que incluyen una canción tuya, infantil. ¿Pensaste en algún momento que eso te representas más?

—Uno es representado por todo lo que hace. Si tuviera muy distintas actitudes, sentiría que todas me representan igualmente, lo que pasa es que por un ordenamiento maníaco separo las letras de los poemas. Porque son distintos. La letra tiene que someterse a una medida, a una duración determinada, a una música. El poema, por más que uno se mantenga dentro de las formas tradicionales, es más abierto y de más difícil percepción.

**Monumento a Manuelita**

—Separas por una cuestión técnica, no por género.

—También por género, porque creo que la canción tiene derecho a ser banal, efímera, accidental.

—Sigue habiendo una jerarquización. La canción es una cosa...

—...y la poesía otra. Por más poéticas que sean las letras, yo no puedo comparar a Brassens con Ricardo Molinari. Brassens es un extraordinario letrista, sus letras pueden tener algún valor poético, pero la poesía está en otra jerarquía.

—¿Esto siente una letrista que ha conseguido que un personaje suyo, Manuelita, vaya a tener muy pronto un monumento?

—Sí, es muy exótico que se haga un monumento a Manuelita, hay un llamado a concurso para construirle una estatua en Pehuajó... Naturalmente, la canción consigue tener mayor repercusión popular, rodando en las voces de los chicos a través de los años...

—Pocos personajes infantiles lograron un monumento. Creo que hoy uno al flautista de Hamelin.

—Y a Caperucita, que la sacaron y la reemplazaron por Yrigoyen, en la plaza Libertad.

—No es lo habitual.

—Un famoso monumento a un personaje infantil es el de la sirenita de Andersen. Además Andersen es el personaje nacional de Dinamarca. No es un general ni un rey, es Andersen.

—Y esto es muy lindo, pero ¿qué va a pasar con la única, cada vez más encerrada? La única libertad que tiene es la canción ¿no?

—La poesía fue casi siempre para lectores escasos. Y en contadas ocasiones para muchedumbres, digamos a través del arte dramático, de Shakespeare. Pero va a seguir siendo lo que fue siempre, un arte para entendidos.

**Siempre habrá poetas**

—Quizá desaparezca. No hay razón para pensar que ha de ser eterna.

—Sin embargo, no recuerdo en mi vida que se haya publicado tanta poesía como ahora. Y si no hay necesidad de

(Continúa en la PÁGINA SIGUIENTE)



# Ese es el fondo: un tenaz...

(Viene de la PÁGINA ANTERIOR)

los lectores de frecuentar la poesía, va a haber frecuente necesidad en los que escriben de publicarla.

—Podrá no haber poesía, pero siempre habrá poetas... Bécquer al revés. Pero cuando hablaste de ese cambio tuyo hacia la canción mencionaste el juego, ¿por qué?

—El juego, la levedad, la diversión, algo que me sacara de ese sentido trágico de la poesía, que termina en la locura.

—Y encontraste en la fábula, en el mundo infantil, esa posibilidad de juego.

—Y en el folklore, que es pariente.

—¿Cómo ocurrió?

—En Europa, cuando hice el primer viaje. Tuve un reencuentro con la infancia... porque tuve una infancia con reminiscencias europeas, mi padre trabajaba en el ferrocarril y lo premiaban frecuentemente con un viaje a Europa. Entonces mi infancia estaba llena de ecos de Europa. Porque él acostumbraba a jugar con nosotras, con sus hijas, cantando y cantando rimas en inglés.

—Los años cincuenta fueron un momento en que la poesía local se inclinó hacia el mundo popular. Pero ahora eso ya no tiene tanta vigencia. De pronto se vuelve a poetas anteriores, los chicos ya no se acuerdan de ese período inmediatamente anterior, piensan en poetas más grandes, en Borges, en Molinari, en Juarroz.

—Son tentativas. Siempre estamos buscando nuestra identidad. Posiblemente hay una revisión de los "viejos"

porque en ellos se encuentra una actitud muy profunda y coherente con la poesía. En cambio, en otras generaciones hay mucho menos profesionalismo, con perdón de la palabra, y más facilidad.

—Hay más bien "chantapufismo" en esa actitud hacia lo popular, querés decir.

—Hay menos rigor también en lo que se llama poesía seria.

—Después del cincuenta...

—Vos decís después del cincuenta.

—No, yo lo que noto después del cincuenta es una adhesión a los temas populares, una especie de tanguismo en la poesía.

—Eso por un lado. Por otro lado, hay gente que reconoce influencias bastante exóticas, Hölderlin, por ejemplo, los poetas románticos. Mucho de arqueología poética.

—¿Seguis vinculada al mundo literario?

—No estoy vinculada a ningún mundo en realidad.

## El fantasma del barrio

—Entre tus últimos poemas hay un "Contratango". ¿No te gusta el tango?

—Es contra el espíritu tanguero. Ese espíritu nostálgico del barrio, profundamente anacrónico, machista. Creo que es uno de los fundamentos de nuestro atraso cultural, político, de todo. No me refiero a los grandes y buenos tangos de ayer y de hoy, me refiero a ese espíritu de jbaro que quiere reducir todo al pasado de algún lugar geográfico muy diminuto.

—¿El espíritu tanguero es causa del atraso cultural o es un efecto?

—Una de las causas. Ese espíritu pequeño, que no quiere ubicar un presente y mucho menos un futuro, ese escapista hacia el pasado, es una causa del atraso.

—Quiere decir que aquello de "pinta tu aldea y pintarás al mundo", que se le atribuye a...

—A mucha gente se le atribuye.

—Quién lo habrá dicho... no sirve de mucho.

—Sí sirve, pero es que estamos hablando de quien pinta la aldea del pre-

sente, no la del pasado. Los grandes autores de tango pintaban su aldea cuando existía; y ese barrio y esos personajes que eran sus contemporáneos.

—Bueno, Manzi, Cacicamo ya cantaban con nostalgia...

—¿Y nosotros qué hacemos? ¿Seguimos con la nostalgia, la duplicamos, la mos con la nostalgia... y cuándo llegamos al cuadruplicamos... y cuándo haciendo un presente? Pero estamos haciendo un repertaje sobre el tango... eso, a los especialistas de tango.

## El folklore es mujer

—El espíritu del tango te interesa.

—Pero me llama mucho la atención que saqués el tema del tango y no toques un tema en el que sí me he especializado, que amo fervorosamente, y que es el del folklore.

—Todavía no lo había tocado.

—Y no lo vas a tocar...

—¿Por qué no?

—Porque a nadie le importa. Porque el folklore es mujer y el tango es hombre. El folklore es como la sirvientita de tierra adentro.

—El tango está demasiado presente para alguien que vive en la ciudad, nada más que eso. No sé si es un problema sexual o es que uno al folklore lo recibe como de otro país.

—Sí, son dos mundos.

—Como sea, el folklore ha entrado mucho en la ciudad, no se pueden quejar.

—Digamos esto que se llama proyección folklórica, o música nativa. Las letras originales, que son de una poesía y una nobleza muy elevadas, no son las que circulan a través de los intérpretes profesionales.

—Bueno, ¿qué pasa con el folklore, por qué querías tocar el tema?

—Digo que es curioso que se saque el tema del tango, que no es mi especialidad.

—¿Por qué ese amor por el folklore, en qué momento apareció?

—Muy tempranamente; porque el folklore es hispanoamericano, y tiene una gracia poética enorme, yo no lo podía desconocer.

—¿Lo descubriste por el lado de la poesía española?

—Sí, por el lado de España, y por aquí también, yendo a las fuentes, a las provincias donde todavía se canta.

—¿Descubriste una relación, una especie de continuidad entre lo hispano y lo argentino?

—Sí, por supuesto. Tenemos un tronco y sus ramas. Muchas de nuestras coplas y canciones son las coplas y los romances españoles agauchados.

—El folklore, la canción popular, la canción infantil: todo esto es un lugar donde no aparece la tragedia.

—O aparece de otra manera.

## El amor por las palabras

—No gravita tan pesadamente, es curioso.

—Es uno de los tantos sentimientos con respecto al tema. Pero yo no tengo conclusiones petrificadas.

—Pero parecería que la canción ofrece un escape del dramatismo, de la tragedia de la poesía. Por lo menos de aquella poesía de los cuarenta.

—Si escape se le puede llamar a tomar por otro camino. Utilizar otro medio de transporte. Porque de eso se trata.

—¿Para llegar a dónde?

—Siempre a lo mismo, a trabajar con las palabras, al amor por las palabras, ése es el fondo.

—Me decías, antes de empezar la grabación, que te molesta el papel que algunos te asignan de dar respuestas sobre temas políticos.

—No, no me molesta. Me resulta reiterativo. Además, me hacen preguntas de oráculo, por ejemplo, "¿crees que va a bajar la inflación?". Cosas así.

—Creerán que los creadores tienen alguna secreta relación con los sabios. Quizás es una suposición. Alguien que produce belleza debe estar muy cerca de la sabiduría.

—Creo que la gente quiere ser tranquilizada y espera de los artistas un mensaje de solidaridad, de optimismo. Y es lógico que lo espere, pero más de lo que uno puede decir a través de su propia obra... Lo único que puedo es tener expresiones de buenos deseos. Nada más.

Universidad de  
San Andrés



CLARIN ★ Buenos Aires, lunes 11 de mayo de 1981 ★ CLARIN

PORTEÑOS CON AURICULARES

# La música ambulante

*Los peatones con la música a cuestas ya dejaron de ser un fenómeno aislado para convertirse en verdadera moda. Tratándose de innovaciones, los jóvenes tienen, por ahora, la exclusividad. Un poco cara, porque el minireproductor a cassette más barato del mercado no baja de 500.000 pesos.*



Desde hace un tiempo, Buenos Aires cuenta con un nuevo personaje: el oyente ambulante de música.

Se lo distingue en la multitud por unos pequeños auriculares conectados a un aparato de alrededor de 400 gramos colgado de su cuello, del hombro —como una carterita— o adosado al cinturón.

Esa nueva modalidad de ir con la música a cualquier parte sin interrumpir las conversaciones, los pensamientos o las diversiones de los semejantes fue posible por la irrupción masiva de minireproductores de cassette estereofónicos, que comenzó hace aproximadamente tres meses.

♦ **Marcas y precios**

En plaza se encuentran ya las marcas Toshiba, Aiwa, Sony, National y Unisef, y sus vendedores afirman que son adquiridas a buen ritmo. Salvo el "stereo boy" de Unisef, que puede comprarse a 50 millones de pesos viejos, los equipos minireproductores se cotizan alrededor de los 100 millones moneda nacional.

Algunos modelos son reproductores y grabadores. Uno solo viene asimismo con radio (FM y AM): ésta tiene el tamaño y la forma de una cassette y se coloca en el reproductor de la misma manera que aquéllos.

Se pueden adquirir también auriculares extra, por 17 millones de pesos, que se acoplan a algunos modelos mediante una ficha especial y permiten la utilización simultánea por dos oyentes.

Las únicas previsiones aconsejables son la de pararse en cada esquina para cerciorarse de que el cruce está expedito y mirar adelante para evitar un choque con otro peatón, en el caso de que se utilice el aparato durante un paseo o alguna diligencia.

♦ **Autismo musical**

Tales dificultades remiten a los temores de algunos especialistas en el sentido de que la nueva modalidad de escuchar música provoque una suerte de bloqueo de la realidad que, además de ocasionar accidentes, pudiera desarrollar conductas cada vez más proclives al aislamiento.

Pero "la tecnología ha salido al cruce de tales previsiones", según Osvaldo Pereyra, vendedor de una casa de música en Florida y Córdoba. "Ya hay un modelo que viene provisto de talk-line, dispositivo que permite escuchar al mismo tiempo la música y los sonidos exteriores tantas veces como el usuario lo desee".

No es totalmente seguro que ese dispositivo ahuyente los temores más profundos de quienes vienen observando el auge de los auriculares en Buenos Aires, pero en todo caso Alejandro Marcos Pendito, también vendedor de un negocio de discos, considera que "es preferible que los muchachos escuchen su música predilecta mientras patinan y no que se copen con fenómenos colectivos de agresividad, como el punk".

"El que utiliza estos aparatos demuestra interioridad, la voluntad de disfrutar de algo como la música en cualquier momento de la vida, lo contrario al que casi agresivamente lleva su radio encendida a todo volumen por la calle", agrega Pendito.

La nueva modalidad ofrece por ahora el contraste del ciudadano sumergido en la intimidad de sus auriculares en medio del tránsito, los miles de ruidos y ajeteos de la ciudad de Buenos Aires.

Es sin duda un signo de la época, en tantos aspectos intolerable, que nos tocó en suerte. ¿Será también un mojón en el camino hacia la reivindicación de la personalidad o contribuirá —como temen agoreros— a forjar una juventud desvinculada del mundo circundante? Ni tanto ni tan poco, podría ser la respuesta de los más optimistas...

José Gómez

Jorge R. Audino



CLARIN ★ Buenos Aires, sábado 16 de mayo de 1981 ★ CLARIN

LA GENTE, LA CIUDAD Y EL RÍO

# Pescar, a pesar de todo

Archivo 1980



Una afición poderosa, quizá para muchos inexplicable, lleva a innumerables porteños a seguir practicando la pesca en la Costanera Norte, en un río hace años contaminado y en medio de los escombros que un inacabable proyecto de urbanización acumuló sobre la ribera. Parafraseando a los antiguos marinos que daban prioridad a la navegación en lugar de la vida, los impertérritos pescadores porteños podrían decir **"Pescar es necesario, vivir no es necesario"**.

Hay algo de esa vieja convicción en **Alberto Chamorro**, propietario de un taxi-flet, quien desde hace 25 años frecuenta la zona. Dice: **"Hay que hacer prescindencia de lo que uno pesca; lo importante no es el resultado sino el hecho de estar aquí, al pie de la caña. A veces —añade— vengo con la patrona, traemos unos sandwiches y pasamos el día entero... estar en casa viendo televisión no es más gratificante"**.

Chamorro es pescador de ley y, por cierto, no se conforma con la Costanera, aunque su presa predilecta sea el pejerrey que "cuando hay sudestada y el río está limpio, llega todavía hasta la costa". Mientras con su aparejo extrae una bolsa de nylon del lecho del estuario, señala sin amargura: "El río está cada vez más sucio, ni por casualidad uno pesca en la cantidad y calidad de antes".

Chamorro quisiera que "por lo menos limpien los verdines de la Costanera" llenos de basura que arroja la sudestada.

De los diez o doce pescadores apostados frente al Aeroparque Jorge Newbery, solo **Alfredo Altamirano** ha tenido alguna suerte: logró sacar **tres patíes** y un bagre grandes. "No los como ni que me paguen, pero por aquí suele pasar un viejito en un jeep que se los lleva y los come todos... dice que con bastante limón no se les siente el gusto a petróleo".

Asienten sus amigos **Félix Delgado** y **Daniel Oscar Fernández**, mientras otros cuatro camaradas disputan ferocemente un truco, sobre un cajón de manzanas, al lado de una dudosa parrilla donde el viento enfría unos restos de chinchulines.

"La cosa se pone fiera", dice Delgado, **"cuando abren las compuertas del Maldonado, una vez a la semana... aquí no quedan entonces peces ni pescadores"**.

♦ **Novatos**

Junto al veterano Chamorro, en esa rotonda que la Costanera hace sobre el río a la altura del aeroparque, **Alberto Vázquez**, operador de "ibeñes" jubilado, y su nieto, **Pablo Chebli**, se entrenan en el uso de la caña. Ninguno de los dos sabe pescar, pero Pablito se entusiasmó con ese asunto durante las últimas vacaciones en el mar y el papá le regaló la cañita.

"Nunca pesqué, no tuve tiempo para eso, trabajaba...", cuenta el abuelo mientras Pablo limpia el aparejo de diversas porquerías que se le han enganchado. "Ahora, como estoy jubilado, vengo para acompañar a mi nieto".

Exige paciencia disponer el equipo, armas los aparejos, renovar la carnada, atisbar la punta de la caña,

pero **Andrés Lasela**, propietario de una distribuidora de libros a crédito, descubrió hace cuatro años que eso tenía un notable efecto sedante.

"A la Costanera es la primera vez que vengo, saqué algunos bagrecitos, pero lo que tiene la pesca es que te hace olvidar de todo", apunta. "Hace cuatro años, cuando pasaba por aquí los sábados a la noche y veía la cantidad de pibes y personas grandes que se disponían a quedarse pescando hasta la madrugada, decía: están todos locos. Hoy los comprendo", añade.

Detrás de la Ciudad Universitaria, sobre el collar de escombros que hace doce años se arrojaron allí para iniciar un proyecto de parquización que nunca se concluyó, se alzan dos solitarias figuras. Cuando el cronista llega a ellas caminando sobre inestables bloques de ladrillos, pisando algas y alarmando a corpulentos roedores, descubre que son dos muchachos. Y entre ellos, una tercera presencia: un niño.

Sopla un viento fresco, pero los hermanos **Ramírez**, de 23 y 24 años, plomero uno y cortador de ropa de confección el otro, la pasan bien, sentados en los escombros y jugando con el chico. "La pesca, lo que sacás, es lo de menos", dicen.

"La pesca es lo que importa, ni siquiera el lugar importa", arguyen ante el comentario del cronista sobre el escenario circundante. Un avión se descuelga sobre la hilera de edificios que cierran el horizonte, a espaldas de los pescadores; la marejada carcome los escombros y el cielo vira del rojo al violeta. Oscurece.

Alguien prende un fuego, varias decenas de metros de escombros más allá. "Ese", dice uno de los Ramírez refiriéndose al acampante, **"seguro que se va a pasar la noche aquí: pesca para comer"**.

Jorge K. Aulicino  
Roberto Ruiz



# Los pactos del silencio

Por Jorge  
Aulicino

Una revista de humor político mostró en una de sus últimas tapas un iceberg con varios rostros ocultos de personeros del Proceso y solo algunos que emergían en la superficie. Está claro que la revista quiso hacer gráfica la idea de que los juicios iniciados contra representantes del régimen militar revelan solo una parte de la descomposición moral y política que soportó la Nación en los últimos años.

Pero esa descomposición parece mucho más amplia como para que quede representada en algunos perfiles conocidos, aun cuando pudieran haberlos las principales responsabilidades. Si el iceberg pudiera mostrarnos todas sus caras, se vería una infinidad de rostros anónimos que integraron o fueron víctimas de una espesa red de "familias" y grupos de poder.

La Argentina se dividió en un gran número de núcleos que ocultan informaciones de interés común y hablan de un sistema de conducción y corrupción quizá generalizado. El cronista que se dedica precisamente a notas de interés general descubre a cada rato denuncias que se quisieran hacer conocer, pero que no se quieren asumir, como si cierta "omertá", cierto código de silencio fuera inviolable aun cuando altos representantes del régimen estén sentados en el banquillo de los acusados.

El cronista descubre entonces una contradicción entre el hecho de que públicamente se pueda hablar ya de irregularidades y presuntos crímenes cometidos por altas figuras del régimen, y el temor de quienes quisieran descubrir otras injusticias vincula-

das a sus actividades personales y cotidianas, lo cual hace pensar en que el poder se ha multiplicado en un sinnúmero de poderes, como una gigantesca ame-

Médicos de una importante obra social citan al cronista para hablarle del modo arbitrario e injusto en que se conducen las cosas en un sanatorio. Hablan de jefes nombrados a dedo, vaciamiento de servicios en favor de la medicina privada, prepotencia e ineptitud, peligro de fuentes laborales, pero no quieren —y es comprensible— que sus nombres figuren al pie de esa denuncia.

El caos de horarios en la estación terminal del Ferrocarril Roca fue motivo de una nota en este diario; cierto número de testimonios vinculados al hecho fueron proporcionados por informantes que no quisieron revelar su identidad, y se cuidaban incluso de llamarse por sus apodosos frente al cronista por temor a represalias de la empresa ferroviaria o de la policía que actúa en la estación. Eran, claro, personas que se ganan la vida dentro de ese ámbito.

Ahora bien, ningún "secreto profesional" ampara al periodista jurídicamente. No revelar las fuentes es una cuestión que sostiene en beneficio de su actividad, porque muchas informaciones no podrían ser conocidas si se mencionara quién o quiénes la proporcionaron.

Esto constituye una encrucijada para el periodista o el medio en el que se desenvuelve.

Parece evidente, al menos para este cronista, que la "omertá", el pacto de silencio, no sobrevive por el temor a lo que venga de arriba, de muy arriba, sino al po-

der particularizado, reproducido igual a sí mismo en cada fracción de las áreas de actividad de los argentinos.

Un colega cuenta al cronista esta anécdota: un policía lo detiene porque cruzó una bocacalle con el semáforo en rojo. Enterado que se trataba de un periodista, el policía se resigna: "Si te coimeo, me esgrachás en el diario, así que andá". De la boleta de infracción ni hablar. ¿Por qué? Porque era posible que el periodista integrara un circuito de poder colocado por encima de aquel que integraba personalmente el policía. Todos los días se deben procesar en la Argentina tales canjes de silencio. A veces se canjea silencio por silencio; a veces silencio por seguridad laboral o personal.

Cualquier sistema político aspira a manejar de algún modo la información. El proceso parece haberla secado en sus fuentes diseminando su estructura conspirativa a todos los segmentos de la sociedad.

Las sociedades autoritarias intentan monopolizar la información. El proceso la prorrata en minifundios, logrando que las parcelas menores fueran férreamente custodiadas por decenas de procesitos, de minúsculos reinos.

Hay, sin embargo, quienes parecen dispuestos a romper esta red, aun sin mencionar sus nombres.

El informante que suministró al cronista datos sobre el manejo de una obra social, que llamaba diciendo "habla el doctor", un día dijo "habla el doctor del policlínico", lo cual es un avance, dentro de todo.



CLARIN ★ Buenos Aires, miércoles 18 de abril de 1984 ★ CLARIN

UN GRAN POETA PARAGUAYO, EN LA FERIA DEL LIBRO

# Elvio Romero y su épica, exiliados en Buenos Aires

El paraguayo Elvio Romero, uno de los grandes nombres de la poesía hispanoamericana, sostuvo que el hecho de que la Feria del Libro esté dedicada a la poesía "acentúa sus rasgos latinoamericanos: nuestra poesía tiene vigencia y es la mejor del mundo". Contento y esperanzado en la democracia argentina, afirmó que lo que ocurre aquí "vitaliza a todo el continente".

30

"Donde voy, me preguntan: ¿hay escritores en el Paraguay? ¿Hay actores en el Paraguay? ¿Hay televisión en el Paraguay? Falta que me pregunten si hay electricidad en el Paraguay, si hay Paraguay".

Toda la obra del poeta Elvio Romero (1926) es la exaltación de un Paraguay mítico y guerrero, pero a este hombre que logró para sí y para su país el reconocimiento de Pablo Neruda, de Rafael Alberti, de Miguel Angel de Asturias, de Gabriela Mistral, se le pregunta si el Paraguay existe.

Tal vez por eso ha terminado ahora un libro que comenzó en 1958 y que se llama *Los valles imaginarios*, una especie de síntesis mítica de su tierra, una "saga en el corazón de su patria" que continúa y remata la emprendida en *Despiertan las fogatas, Días roturados, El sol bajo las raíces, Destierro y atardecer*.

♦ **Cosas absurdas**

A pesar de la épica maravillosa que Romero en persona y sus libros significan, este poeta se ve obligado a hablar con recatada ironía de "mi país olvidado" ("¿Qué ha sucedido en esta tierra/ que signa a sus hijos con miedo/ de estar atados a su sombra./ de asumir todos sus silencios;/ que nadie cumple su destino/ y andan errantes por el cielo?"; se pregunta a sí mismo con propiedad en *Los valles imaginarios*).

Sin embargo, "nada es inamovible, la historia termina siempre por revertirse. Existe una atmósfera cultural distinta en el Paraguay y aunque tenemos cosas absurdas, como la prohibición de Augusto Roa Bastos, como la más reciente prohibición del libro del joven poeta Jorge Canese, el movimiento cultural es fuerte. Hay un movimiento de la nueva canción que es importante, aunque tropieza con grandes dificultades".

♦ **Años de negras dictaduras**

"El fenómeno argentino —reflexiona Romero— tiene una repercusión inmensa en el continente. Es que siempre la Argentina tuvo una influencia cultural notable, siempre fue importante lo que hiciera la Argentina. Y el Paraguay, su vida cultural, se formó bajo la égida de las editoriales argentinas. Desgraciadamente, en estos años de negras dictaduras, el Brasil desplazó a la Argentina y rompió una comunidad cultural y espiritual histórica".

Lo que hoy ocurre en nuestro país tiene, según Romero, repercusiones políticas que ya se notan. "La clausura de un diario opositor, como el "A.B.C.", que tuvo escaso eco en la prensa continental, es consecuencia de los acontecimientos que se están produciendo en los países vecinos al Paraguay. Yo creo que el gobierno de mi país ya se siente intranquilo".

♦ **La feria es del libro**

Elvio Romero respira a gusto el aire de la Feria del Libro. Exiliado en Buenos Aires desde hace casi treinta años, ve la décima versión de la muestra como el comienzo de una serie que "puede nuclear culturalmente a América latina".

"Yo estuve en la feria de Frankfurt, una feria importante. Pero ésta es completa, porque tiene ahora toda la literatura latinoamericana, mientras que la no latinoamericana también está integralmente representada. En Frankfurt, Latinoamérica no tiene el lugar que debería tener."

"Hay cosas de esta Feria —continúa— que son inéditas. Por ejemplo, el hecho de que esté dedicada a la poesía. Eso acentúa sus rasgos latinoamericanos. Es muy interesante el empuje que tiene la poesía en nuestro continente. A pesar de todo, aquí se lee poesía, cosa que no ocurre en Europa. Y es que la poesía nuestra es la mejor del mundo en este momento. Ha alcanzado un rigor nunca visto en el idioma y ya ha perdido toda dependencia con Europa. Está impregnada de aquello que Stephan Alexis llamó en 1961 realismo maravilloso. Le hemos enseñado a los europeos lo que ellos no supieron ver en sus propios autores, porque ya Dostoyevsky había hablado de la realidad mágica".

♦ **Increíble avidez**

Caminando con Clarín en medio de los stands, invadidos de colegiales que blanden sus cuadernos en procura de autógrafos y de familias que se detienen casi absortas ante la colorida riqueza bibliográfica, Romero habla de la "increíble avidez del público argentino".

Se le pregunta si acaso esa avidez no es en realidad una especie de fetichismo cultural, una especie de hipnosis.

"No lo creo —responde— porque el que se acerca a un libro no queda impune. El libro es un alimento espiritual poderoso y un instrumento que esclarece y cambia a las personas. El que ha leído poesía, el que ha leído libros, tiene una cara; el que no pasó por esa experiencia tiene otra. No se ría, es rigurosamente cierto".

Jorge R. Aulicino

Elvio Romero, en la X Feria del Libro

## Actividades para hoy

• La jornada de hoy estará dedicada a Libia y a las provincias de Misiones y Corrientes. A las 17, acto de la editorial Tres Tiempos "La casa nueva", de Florencio Escardó. Hablarán Florencio Escardó y otros (SA).

• A las 17.30, "La crítica literaria en la Argentina", mesa redonda con Octavio Corbalán, David Lagmanovich, Ignacio Zuleta y Ernesto Shoo (JH) "La cenicienta". Grupo Argentino de Teatro Infantil. Actor: Luz Tomasini (LL). Acto del Territorio Nacional de Tierra de Fuego. Audiovisual (VO).

• A las 19, Día de la Provincia de Corrientes. "Invocación Guaraní", de Florencio Godoy Cruz. Palabras de la secretaria de Cultura de la provincia, arquitecta María Esther Escobar Pazos de Sala. Homenaje y entrega de una distinción a Gerardo Pisarello. Palabras del profesor Florencio Godoy Cruz, Federico Palma y Rafael R. Villola. Presentación de la obra "Análisis literario", por Ana Emilia Lahitte. Teresa Parodi interpretará piezas de folklore correntino (SA). Día de la provincia de Misiones: "Grabado e imprenta en las misiones jesuíticas", proyección de diapositivas de Susana Dominguez Soler (JH) Día de la República Yamahiriya Árabe Libia Popular Socialista. Conferencia de Miguel Elias (LL). Acto de la Editorial Sudamericana. Presentación del libro *El peón de la reina*, de Virginia Gamba. Participación de Gustavo Figueroa, Sergio Cerón y Fernando Millia (VO).

• A las 20.30, acto de Ediciones Tres Tiempos. "Antropología filosófica", de Luis Farré (JH).

• A las 21, acto de la embajada de Estados Unidos. Películas de jazz (VO). Desarrollo nuclear en la Argentina", conferencia de Carlos Castro Madero (LL).

• A las 22.30, acto de la Editorial Enrique Rueda. Conferencia: "Estructura de la psique según Jung", por Antonio Las Heras (JH). Acto de Ediciones Tres Tiempos. Presentación del libro *Ulrico Schmidl y las tierras del Plata*, Nicolás Cócero y Federico Kirbus (VO). "La puerta abierta", videotextual de F. Centro Cultural San Martín. Sala de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires (LL).

• A las 23, actos Continentales. Experiencias de paciencia, encarnaciones, siguiendo metodología con electrónica de back, bajo la dirección de un médico. Presentación de un coro de diéval (SA).

♦ **Firma de libros**

Entre otros firmarán sus obras C. Bernardo Iremblat, P. María Esthela Mempo Glencor, E. Escardó, Matildeferrari, C. Fermin Elmer, Eugenia Gamboa, Dalmir, la Kosice, da Terán, Marta Pérez y Gerardo Le...



**Clarín cultura y nación**  
Buenos Aires, jueves 15 de marzo de 1984

---

**Testimonios sobre la censura de libros durante el "proceso"**

*La reciente decisión oficial de levantar la prohibición que pesaba sobre algunos libros y autores durante las épocas del "proceso" volvió a actualizar el tema de la censura. Esa sombra que se abatió sobre la vida cultural del país durante esos años no fue solo una veda intelectual: planteaba también la posibilidad de la eliminación física del hombre que producía esa cultura. Los testimonios de seis escritores que se transcriben en la presente edición de Cultura y Nación revelan, con horror y patetismo, esos "rostros" de la prohibición. También son indicios de que la censura ha dejado un sedimento, una profunda herida que no es fácil curar. La lista de centenares de libros prohibidos durante el régimen militar que se incluye junto a estas confesiones —de hecho incompleta, ya que hubo otras formas de restricción no difundidas— ilustra asimismo solo algunas de las cosas que los habitantes del país perdieron en esos años sombríos.*

La obra de la censura durante el gobierno militar fue profunda y no se refleja enteramente en la numeración de libros, obras de teatro y cine que "no pudimos ver". La censura tuvo un doble efecto: impedir que ciertas obras llegasen al dominio del público y sembrar la intranquilidad entre los autores. Está claro —lo demuestran los testimonios— que la censura era mucho más que un golpe intelectual. Era un presagio de muerte en el tiempo político que finalizó el 30 de octubre último.

La censura fue un correlato de la guerra sucia. Fundada, desde luego, en una visión del mundo —si así puede llamársela— no se equivocó al medir con excesiva puntilliosidad la obscenidad de un texto o su poder disolvente. Si la represión se basó en el concepto de seguridad nacional que supone un ataque integral dirigido desde afuera, la censura complementó esa "guerra" en el plano "logístico". No importaba equivocarse con una obra o dos. Lo importante era convertir el hecho de escribir, pintar o filmar en un terreno peligroso. Porque se suponía que de ese modo se podía privar de base de sustentación ideológica a la subversión.

La censura fue también terrorismo de Estado. Se fundó en pautas tan paranoicas como las que regían para la represión ilegal. Prohibir las obras significaba una advertencia. La censura "tiró al bulto" y por eso no se equivocó. Lo que se

# DISPAREN CONTRA LOS ESCRITORES



moviera "de un modo extraño" debía caer. Así otros evitarían moverse de igual forma.

¿Para qué la censura debía hacer una prolija lista de libros prohibidos que definiera su pensamiento respecto de lo prohibible? Era mucho más eficiente moverse con tres o cuatro ideas gruesas. No hacía falta adentrarse en los vericuetos de la moralidad —de lo que es o no verdaderamente obsceno o pornográfico, verdaderamente "disolvente"—; bastaba con algunos disparos que crearan la previsión. Por eso no necesitó prohibirlo todo. El "enemigo", que se suponía grande e incierto, casi total, recibiría los avisos.

Y por cierto el enemigo —nada menos que todos o casi todos— recibió el mensaje. Obras completas de autores que no habían sido rozados por las prohibiciones bajaron de las estanterías. Era mejor prevenir que dudar. La gente huyó literalmente o se refugió en el silencio. Algunos continuaron publicando o, por lo menos, trabajando.

La obra de la censura fue que una generación entera de argentinos se acostumbrara a vivir sin pasado literario inmediato. La vida es más difícil sin hermanos mayores o amigos mayores. Se cuenta solo con los padres, a los que a veces es todavía más difícil acercarse. La nueva generación argentina se formó sin hermanos mayores. Probablemente haya tenido que hacer una experiencia

incompleta. Los que conocían ciertos libros, en un gesto automático, los olvidaron.

La represión —la censura fue una parte de ella— dividió psicológicamente a los escritores y a los lectores entre un tiempo pasado prohibido y un presente irreal. La literatura y el arte son mitos, recreados e historizados. Una importante porción de ese rostro. Así transcurrieron años de muerte y de hielo.

La democracia tiene una virtud fundamental: no inventa nada,

Ilustración de Horacio Fidel Cardo

Jorge R. Aulicino



CRONICA DE UN ESCRITOR QUE NO DABA IMPORTANCIA A SU GENIO

# ROBERTO ARLT, EL OCTAVO "LOCO"

Hace 45 años, y en un domingo como hoy, moría Roberto Arlt, autor de novelas capitales de la narrativa argentina, inventor frustrado, temible bromista, creador de penetrantes aguafuertes en las que se retrata el espíritu crispado de los argentinos de la década del treinta. Una vida consumida por millares de cigarrillos, trasnoches, fabulosos proyectos de enriquecimiento rápido, tensas veladas de redacción, fue la de este escritor que extrajo de las pensiones baratas y los oficios medicos el material humano que convirtió en el polvo de oro de la mejor literatura.

No murió pronunciando graves ni entrecortadas palabras de ocasión. Varios minutos antes, la chica de la pensión del barrio de Belgrano les habla servido — a él y a su mujer — el café que se entrió en la bandeja. El tipo, alto, posiblemente se tira hacia atrás el mechón de pelo que le cae sobre su frente, puso el inventario de guerrillo entre los platos y se agachó para ponerse los zapatos. "¿Qué hora es?", preguntó la mujer, que en ese momento le dio la espalda. "No sé", dijo él. Y la mujer volvió a continuación un ronquido.

Roberto Arlt había caído al piso y agonizaba. Era un domingo. Un domingo 26 de julio de hace 45 años.

La mujer, Elizabeth Shine, su segunda mujer, quedaba después que en los minutos previos al para escribir Arlt había estado hablando de su futuro hijo — ella estaba embarazada — dijo que Arlt hubiese querido que fuera niña y que quería llamarla Géma. La mujer, Elizabeth, luego le contó que se pelearon horriblemente, incluso a golpes, en la calle. No obstante, lo amaba, como, quizá, también él la amaba.

¿Por qué acordarse de la manera casi sordida en que Arlt dejó este mundo? El autor de esta nota se siente atrapado por el ritual de los aniversarios? ¿El mito del torturado lo asalta en la ocasión, que sería propia más bien para recordar que Arlt ha sido uno de los más grandes autores de ficción de estas latitudes? Y, se sabe, la ficción tiene una felicidad que le es propia.

No se trata de eso. Se trata de decir que, a los 42 años, Arlt no era un desconocido. Tampoco era un marginal. Tenía singularidad y estaba seguro de lo que había hecho, bastante de lo mejor que se había escrito en las décadas del veinte y del treinta en el Río de la Plata.

Pero, seis meses antes —hay un documento en el Registro de Patentes de Invención y Marcas de Fábrica— ese hombre de flagelo con sus experimentos un modesto taller en Lanza, donde buscaba un sistema para fabricar medallas de plata, había pensado en su carrera de la mala. "En la ocasión trata de decir, entonces, que Arlt reunía las condiciones señaladas por Juan Carlos Onetti para reconocer a un artista, a saber: "Un hombre capaz de soportar que la gente se vaya al inferno, siempre que el olor a carne quemada no le impida continuar realizando su obra, y un hombre que, en el fondo, en la última profundidad, no dé importancia a su obra".

No murió pues diciendo: "Ay patria mía", ni "Deme más luz", ni "Cerrame el ventanal que arrastra el sol". Sencillamente, no sabía la hora, y probablemente no sabía casi nada. Excepto, como diría su indudable alter ego, Silvio Astier: "Yo creo, señor, que Dios es la alegría de vivir". Un hombre que piensa de esta manera está lejos de tener algunas palabras escogidas para pronunciar allí donde lo sorprenda la muerte.

**Modelo fácil de armar**  
La memoria de Arlt se reconstruye fácilmente. Bastan algunas piezas que circulan con profusión.

El mismo Onetti propone dos, contradictorias el tipo sorprendido en la redacción de *Crítica* mirando desconsoladamente una flor que se marchita y que lleva las bocanadas de sus compañeros con un "¡gus, ¡gus ven que se está muriendo!", o el tipo que, ausente en la penumbra de un taxi traspalado por una barra de intelectuales, está en brutales estrididos cuando alguien dice: "Cuando yo estrené mi obra *Tal y Cual*", y cuando puede contentar la risa dice por fin: "Vos, Fulano, me recés el Premio Nobel de la memoria".

La única persona en el mundo que se acuerda de la obra *Tal y Cual*?

Otras piezas para el rompecabezas se leen en el libro de Roberto Arlt cuyo brutal padre germano le anticipaba, en una casa de la calle Mendes de Andes, en Flores, "mañana te voy a pegar". El Roberto Arlt que dormía sobresaltado, recorda para que no avanzara, porque al día siguiente el padre presuroso sin dudas estaría esperándolo en la galería inundada de mariposas y pajaritos con el collar en la mano.

El Roberto Arlt que escapa de la casa a los 16 años, que se hace amante de padre, mecánico, dependiente de almacén, fotógrafo de tumbas, y al mismo tiempo, se gana con Juan José de Souza Botto, el poeta de moda, por la plaza de Flores para darse

corte con las chicas; o el que mira desdénadamente a Elias Castelnuovo, el alma tutelar del grupo literario de Bodo, y le demanda: "Usted debe decirme por qué mi novela es mala". Y entonces Castelnuovo le dice: "Usted es una mezcla de Máximo Gorki con Vargas Vila", lo que equivale a decir, un autor de folletines proletarios.

Después está el Arlt de *Crítica* y de *El Mundo*, el de las aguafuertes que duplican la tirada del diario, el de las caricaturas sangrientas, el que espanta a una arrojada admiradora con un gesto obscuro, el que se acostaba sobre una mesa de la redacción y se quedaba horas mirando el techo, el étnico, el impredecible, el antacadémico, el que prefería los bares de malandras a las tertulias del Tortón.

Por último, está el semianalfabeto que escribía con faltas de ortografía, pero "con tanta fuerza..."

De todo esto, se reconstruye un escritor popular.

♦ El octavo loco, la ficción en sí misma

Por empezar, Arlt era tan analfabeto, literariamente hablando, como Jorge Luis Borges. No leyó solo a Dostoyevsky y Ponsón du Terrail (el creador del bandido Rocambolo). Leyó a Flaubert, a Edgar Allan Poe, a Verlaine, a Baudelaire, a Tolstói, a Bakunin, a Julio Verne, a Nalgar, Las mil y una noches. Conviene con la gente del grupo de Florida. Ricardo Güiraldes lo tuvo de "secretario". Con absoluta certeza, leyó toda la literatura de su tiempo, también a Stendhal.

¿Oyó inocentemente a Dostoyevsky? Eligió, por cierto, lo mejor o lo que más amaba. Exactamente como cualquier otro. Pero, por sobre todo, amó la ficción en sí misma. Entre Arlt y la literatura social de su tiempo había un abismo. Arlt tenía una tremenda facilidad para liar, fingía escribir de esta manera: "Me domina una emoción inextinguible al pensar en Ester Primavera. Es como si de pronto una ráfaga de viento caliente me volantara el rostro...". Sin embargo, las cartas de las amigas está nevada. *Carimbambos blancos aterciopelan las borqueras de un mogal*...

Seamos francos: ningún escritor "serio" soportaría este comienzo sin reírse. El asunto es lo que viene después: seres atravesados por desgarramientos cósmicos, planes élicos y filosóficos jugados en un mundo de marionetas, crueldades mayores que las descriptas por ningún realismo social; crueldades de marionetas; seres que siguen ser literarios, tonadamente seres que se mueven extrañamente entre la violencia increíble del bajo fondo y los libros de aventuras; seres mitad seriedad, mitad alegría. Y detrás de ellos, el creador gozoso, el octavo loco, el Arlt de los siete demonios y la física felicidad: "Yo creo, señor, que Dios es la alegría de vivir".

Su obra comprendió cuatro novelas (*El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, *El amor brujo*), dos libros de cuentos y dos de aguafuertes. Varias obras de teatro.

No consiguió vulcanizar las medias. Unos años después, las fabricarían de nylon. Pero en su prosa hay algo de la rudeza de un químico que más que trabajar con fórmulas, está habituado a manipular reactivos.

Había escrito que deseaba que su cuerpo fuera incinerado y que, por lo tanto, se inscribiera en la Sociedad de Cremaciones. No hay constancia de esa inscripción, ni de la sociedad, pero sí de que sus cenizas fueron esparcidas en las confluencias del río Capatín y el Abra Vieja, en el Tigre.

Fue de aquella banda de los años veinte que sabidamente sabe reunir: Natalio Botana en las páginas de *Crítica*; los González Tuñón, Nicolás Olivari, César Tiempo... Incluso, Borges.

Época, se dice, en que la gente no se guardaba demasiado rencor y tenía tiempo para preocuparse por una literatura que no se preocupaba, a su vez, por el poder.

Así, Buenos Aires, vista a través de la luz de cristales de colores subidos de Arlt, entró en una dimensión distinta. Una dimensión estelar. Como si nos hablara de las penurias de sus hombres un ser desconocido, que tratara piadosamente de velander.



Ilustración de Hermann-Joachim Schütz

Copyright Clarín, 1987

Jorge Aulicino



# Juan Gelman

Autor de libros fundamentales, que marcaron un cambio en la forma de escribir versos y de recorrer las estancias del habla porteña, Juan Gelman es probablemente el poeta más leído y admirado hoy en la Argentina. En un reportaje revelador, Gelman habla de su poesía, del exilio, de su mujer y de país.

Entrevista de Jorge Aulicino

—Maldecido de un último libro, ¿cuál es el tema? Avanza a un paso. ¿Es el guiso del exilio? —Se parecen hacer un tema con el tema del exilio. Espero que sea un error, porque yo ahora no estoy exiliado. Vivo fuera del país es para mí una elección.

—No es un exilio elegido? —Yo no puedo decir que me siento expatriado de este país ahora. No simplemente por razones legales y jurídicas. Está la gente, están los amigos, están los árboles. En fin, muchas cosas, las de siempre. De manera que esto no es un exilio. Los argentinos son gente abierta a lo largo de años y el exilio también puede serlo. Pero, ¿cómo se relacionan ambas cosas? —El exilio es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿El tema es que en general lo que me ocurre a mí y supongo que a otros es que hay una obsesión que he llegado a escribir ciertas cosas que después pueden ser un libro. En otros casos es una especie de obsesión saliente, por decirlo de algún modo, que corre por debajo de las otras. Son cosas, ¿no? Y en ese lapso yo escribo, mientras tanto, otros libros movidos por una obsesión más aparente, más presente en cada momento.

—¿Cómo es esa obsesión? ¿Qué tipo de obsesiones son las que pretende que deba dar? —Yo creo que no es deliratorio. Como una vez me dijo Hugo Gola. Ya hablé ahí a Italia en el '36 o '37 y lo conté a Pasolini, que en aquel entonces había publicado un libro de poemas que se llamaba Los cenizas de Gramscio, que causó un revuelo en Italia por la forma de escribir, por el tema. Entonces, cuando voy a escribir a Gola, que me había que la cosa como me había ido, y decía, y le digo, mira apóstrate entre libro que a mí me mucho me creyó, pero por esto y lo otro, y entonces —añadía yo por la siguiente pregunta— me dice: ¿y cómo es Pasolini? Y bueno, me dice: Le digo palabras salientes, una obsesión saliente. Entonces Gola, perdí la mirada en la noche posterior, me dice: ¿Tiene la obsesión saliente? Eso es una señal de voluntad, pero así con la voluntad no va a salir.

—¿Cuál es el tema de este libro? —En este caso, la cosa es un poco diferente. Yo tradujo la obra de Van Gogh, cuando pretendía hacer un libro. Los poemas quedaron un tiempo, se escribieron muchos poemas que quedaban. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

—¿Cuál es su palangana? O qué le importa en la poesía? —Lo que me interesa es el tema de la poesía. Yo creo que me gusta mucho. Tenga en cuenta que yo escribo. Después voy a meter uno de los poemas en un cuaderno que me gusta. No sé si es verdad, pero es un tema que me interesa desde que me acuerdo.

**FICHA**

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930. Su primer libro, *Válido y sin cuestiones* (editado por Roca, Guadalupe Tolosa, Borenoche) publicó el primer libro en 1959. *Válido del este* (1961) y *Gula* (1962) que corren un ciclo de su producción. Luego de algunos años de silencio, publica *Los poemas de Stanley Stein* (1967), *Validos* (1971), *Cebra* (1974) y *Relaciones* (1974). En los años setenta escribió una serie de libros, *Relaciones* (1974), *Los poemas de Stanley Stein* (1967), *Validos* (1971), *Cebra* (1974) y *Relaciones* (1974). En los años setenta escribió una serie de libros, *Relaciones* (1974), *Los poemas de Stanley Stein* (1967), *Validos* (1971), *Cebra* (1974) y *Relaciones* (1974).

# "La obsesión es lo que me hace sentir a escribir"

# Gelman



Apéndice 10. "Raúl González Tuñón. El gurú secreto". Cultura y Nación. jueves 18 de agosto de 1994.

Un poeta que murió hace veinte años sigue guiando a periodistas y escritores

Es difícil que alguien haya imaginado que la influencia de Raúl González Tuñón habría

# RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

## El gurú secreto

de llegar, por ejemplo, a las canciones de rockeros intransigentes como Los Redonditos de Ricota o Divididos. El autor de esta nota, un poeta de poco más de 40 años, cuenta cómo el autor de "La rosa blindada" marcó a su generación e imprimió su sello sobre cinco décadas de la vida cultural argentina.

Por Jorge Aulicino

El que escribe estas líneas redactó más de un artículo sobre Raúl González Tuñón. Nunca supo si lo hacía como periodista, como poeta, para defender posiciones o atacarlas. Ahora que se cumplen veinte años de la muerte de Raúl, desea empezar esto de otro modo. Y el deseo es decir: "sea lo que yo sea, Tuñón fue mi maestro".

Fue parte de cierta estirpe de intelectuales y hombres de acción que creó una secreta tradición, tal vez ya desaparecida. Representaban una pureza que no he visto nunca más en mi vida. Vivían en la austeridad y con alegría. Parecían gurúes secretos e imprimieron a dos generaciones de periodistas y escritores una concepción de las cosas que trascendía la doctrina. Una actitud immanente: aquellos hombres levitaban.

No es una simple cuestión personal que yo los recuerde en una crónica sobre Raúl. Quisiera mostrar, a través de mi experiencia, que ya no hubo en el país maestros de aquella naturaleza. Hombres que hayan marcado tan vivamente a alguien con palabras, con gestos que ardan, que creaban una nueva realidad. Por ejemplo, a un tipo como yo. No fui únicamente testigo de la existencia de hombres así. Quiero decir que yo sea producto de estos hombres cuya presencia está viva hoy incluso en mis decisiones más íntimas, subraya la idea de que no existe ya, acaso, ese género de intelectuales. O que han pasado para mejor o peor los tiempos de tan brutales transferencias.

Me preguntó ahora cómo Tuñón impregnó cincuenta años de la cultura argentina. Me preguntó cómo puede ser que las inscripciones en el París de 1968 tuvieran algo que misteriosamente se relacionaba con Tuñón. Y cómo puede ser que haya involuntariamente algo del Tuñón del Surprise Party en Doorn o el de la canción a George Brancroft o el de la canción a George Brancroft en Los Redonditos de Ricota. Y cómo puede que haya, sin que ellos lo sepan, jirones de Tuñón en el caprichoso blues sobre el tema folclórico del arriero de Divididos. El violín del diablo (1926), La calle del agujero en la media (1930), Todos bailan (1935), La rosa blindada (1936), Versos para el viento (1938), El roncón (1939), El roncón de la isla perdida (1969); nombres para orientarse, como boyas o puntos luminosos, en un autor que mezcló el music hall, la copla, el himno, el blues, el vals criollo y rozó

el tango más simple, a pura guitarra, si se permiten estas analogías para describir los matices de sus textos.

Los chicos podrían amar siempre a Tuñón así como él amó al Gran Martín Gaitán. Tengo a mi lado, ahora, una página de la revista *Art* donde hay fotos del entierro de Tuñón el 16 de agosto de 1974. Los muchachos que sostienen el féretro —entre ellos su hijo Pilo— tienen polo largo, pantalones de bocamangas acampanadas y sobretodos de solapas anchas y redondeadas como los que usaban Los Beatles en *El submarino amarillo*. No me parece una casualidad.

Unos días antes lo fui a ver al hospital. No recuerdo cuál era, pero al atravesar un patio de aquella ruina descañada vi a un enfermo acostado a una ventana entre dos plantas de malvón. Tuve la misma impresión que cuando caminaba la primera cuadra de la calle Amerindar para ir a su casa. La primera vez que lo hice, junto a Daniel Freidemberg y Marcelo Cohen, recorrimos toda la plaza. Después, tuvimos aquella sorpresa que todos vivieron cuando iban a su departamento —135 de Amenábar, planta baja al fondo— el tren pasaba a dos metros de la ventana del comedor, en el que solo había una mesa cuadrada y unas bibliotecas y, contra los lomos de los libros, el retrato de Baudelaire —"el padre de la poesía moderna", decía siempre como si fuera la primera vez—. Tampoco todo esto me parece casualidad.

Lo que enseñaba Tuñón no estaba en las palabras que decía en esos encuentros. Sus palabras, mil veces dichas, eran en todo caso retribuciones



Raúl González Tuñón

que insistían en hacernos ver a César Vallejo cantando la internacional con el dedo el alto en el tren que llegaba a un grupo de escultores a un congreso en Madrid, durante los años fulgurantes y agónicos de la República, en Bertolt Brecht, mojado y vestido con mameuco azul, fumando un habano durante las sesiones, o a Hemingway con la careta colorada de fanfaronería y de risa después de disparar sobre un conejo en el frente de Madrid y provocar casi un zafarrancho de combate.

Quiero decir este submundo, este trasfondo, era una realidad que nadie dejaba de percibir. Tuñón tal vez estaba en las barricadas de París porque sin duda, y quizá en mayor grado que para los surrealistas, la poesía era para él un modo de vivir. Y ya lo de "modo", manera, forma, me va molestando. No una forma, sino la vista tal como es, o como se presenta en el autor de los zón.

Raúl, que aprendió en los años veinte esta manera oriental de percibir el movimiento contradictorio y espiritual de las cosas —y lo percibió en los lugares del Paseo de Julio (hoy Leandro Alem)—; que fue más que surrealista sin conocer a los surrealistas; que decía que había aprendido a escribir imitando a un Baudelaire de malas traducciones y al poeta anarquista local Héctor Pedro Blomberg; que superponía Chilecito y Pabellón, los puertos petroleros y las alucinaciones del teatro de marionetas, y de un mundo borrascoso y a la vez íntimo y misterioso, era sin embargo un hombre ético, que vivía honestamente sin hacer gala de honestidad. No se poseía. No era dueño de sí. Descreía profundamente de su magisterio y de cualquier destino.

San Juan de la Cruz debió explicar a la Inquisición, pero quizá también a sí mismo, que sus "místicas extrañas" y sus "dios somarrosos" remitan a Dios. Tuñón, que se declaraba pantheísta, sabía que Dios está en cada fragmento, y que cada partícula no es

solo parte del todo sino que, contradictoriamente, el Dios es a la vez el todo y cada escurrida del cosmos, bruma de hierba, cristal caído en la calle. Pero habría que traerlo de potestades por futuro. Y utilizaba el término saudade no como equivalente de nostalgia sino como lo que define esa rara sensación de añoranza por lo que siempre está ocurriendo y escapando hacia adelante.

Finura, precisión, lirismo, imaginación alucinada, sobriedad poética, amor por hampones, revolucionarios, conspiradores, marineros, contrabandistas y personajes de circo conocidos en la realidad pero fixados en algún registro de superficción, lo hace a la vez testigo del proceso en que se forja una cierta literatura en el país: recitales, costuras y lo hermano en espíritu con Brecht, el de la ópera de dos cantantes que pedía: "No sé si la verdad como cesárea —mañana habrá pan—, sino como Lenin: mañana estaremos perdidos, a merosques...".

En este hilo tendido sobre una alegre catástrofe de letras y de ideologías, de personas y lugares vividos sin veras y sin embargo extremadamente racionalizados, se balanceaba Raúl, el funambulista. Un sabio, antes que un santo. Alguien a quien se puede llamar "maestro" en ese amplio sentido cultural que chule la solemnidad y la jerarquía.

“ Fue parte de cierta estirpe de intelectuales y hombres de acción que creó una secreta tradición, tal vez ya desaparecida. ”

1914-1994  
80 AÑOS  
Dirigiendo las mejores Enciclopedias, Diccionarios, Historias Argentinas y Mundiales.  
También el surtido completo de Novedades.  
LIBRERIA GENERAL DE TOMAS PARDO  
Maipú 618. (1006) Cap. Fed.  
322-0496 • 393-6759



Apéndice 11. "Una matinée en el cine porno". Segunda Sección. Domingo 24 de abril de 1994.



EXPERIENCIAS

Tres solitarios en la entrada de un cine no son santos. Muchas expectativas, gestos y miradas esquivos, y ansiedad insatisfecha.



# Una matinée

Un cronista se aventuró una tarde de este tibio otoño por uno de esos cines porno que pululan con insistencia por Buenos Aires. La experiencia (¿cómo explicarlo?) fue caótica: Ya ni el sentimentalismo ni el sexo alteran la respiración. Pase y mire, pero ajústese a la butaca.

HACE una cantidad de años, de cuyo número exacto el cronista no quiere acordarse, en cierto cine del barrio de Once se produjeron escenas dignas de una jaula de leones cuando se proyectó un ciclo de las películas de Armando Bó cuyo personaje excluyente y reiterativo es, como se sabe, Isabel Sarli. En la capital de un país latinoamericano, más o menos por los mismos años, el cronista asistió a una función de lo que allí se llamaba burlesque -al estilo norteamericano- y vio rugir a una multitud como podría hacerlo una horda en un campamento nupero de la antigua California. Nada de esto se repitió la semana pasada en una sala de cine acondicionado del centro de la Capital Federal. El sexo "explicito" no produce los mismos arrebatos, al menos en lugares públicos.

Parece que estas exhibiciones no integran la picaresca basta de las ciudades. Causan otro tipo de aburrimiento, silenciosa, ensimismada, sin descartar el aburrimiento. En principio, el público podría dividirse entre los que se retiran de la sala cuando se suceden seis o siete episodios de ejercicios gimnásticos vinculados con el sexo y los que se van cuando pasan más de ocho mi-

nutos sin que se produzcan novedades sexuales en la pantalla. El cronista entra cuando se juega el núcleo central del drama de Suzanne, una oportunista casada con el dueño de un motel dudoso cercano a San Francisco, hastiada de una vida mediocre y de la lascivia de su marido.

Unas veinte cabezas aisladas en la penumbra del cine asisten a unas escenas burrosas en el porche, donde Suzanne lee un libro de poemas y resiste los requerimientos de un galán lugareño que luego de comunicarle que su apodo es Palo, pasa de hecho y de palabra a revelar el origen de esta ocurrencia. Suzanne responde sin inmutarse, con el dejo de fastidio de cualquier chica americana. "Tú siempre quieres sentirte importante, Tony" y el cielo californiano se oscurece no tanto para acompañar el estado de ánimo de Suzanne como por la mala calidad de la película.

## Manos arriba

Solo seis minutos más tarde, irrumpen en el motel un negro que viene de París, un dulce outsider que cautiva de inmediato el corazón de la chica, al punto de que ella le lee sin más versos del poeta de su preferencia que no tienen nada de líricos y parecen un fragmento de la diatriba de un hombre indignado porque alguien olvidó llamar "señora" a su señora. Desde luego, en pocos segundos se sabe que la chica del motel no usa slip debajo de su minifalda turquesa y el negro romántico también podría apodarse Palo, con las diferencias cromáticas del caso.

Pero ni el sentimentalismo ni el sexo alteran la respiración de los veinte espectadores aislados, que de hecho solo dan señales de vida cuando inopinadamente se encienden algunas luces en la sala mientras continúa la proyección de la película. Entonces, un jubilado se tapa los ojos con la mano como si algo lo perturbara, un mocho de campera de nailon parece que perdió un objeto en el suelo y un coreano se da vuelta para mirar qué sucede allí arriba, en la cabina. El cronista no puede establecer el motivo de esta primera interrupción de la luz en medio de la proyección, pero a la segunda, ocurrida diez minutos después, se siente tentado a sospechar que se trata de un verificación de la casa respecto a que todos los animales estén en un sitio normal.

En medio de interrupciones luminícas, colores desgastados y nuevos poemas de Suzanne, gira al policial, porque entra en el baile Gus "El enano" Scungelje, un antiguo enemigo del dueño del motel, quien se fugó de la cárcel y está refugiado en un gallinero donde soporta con estoicismo los ejercicios matinales de su compinche y la novia de su compinche. A los pocos minutos, Gus se ha apoderado del motel, el marido, Suzanne, el Negro, Palo, su hermana y una ocasional pareja de viajeros -la mujer, segundos antes, ha triscado con Palo en el lavabo-, obliga a varios de los presentes a montar un show sexual en el que el mismo interviene y acepta la rara propuesta del Negro Romántico de que le pegue un balazo para que Suzanne pueda cobrar un seguro de 100.000 dólares que puso a su nombre.

Durante estas secuencias que tienen ribetes de "Horas de angustia" -aquella película en la que Humphrey Bogart hace un convido que también obliga a los habitantes de una casa a que le den albergue- pero con más sexo que angustia, se asiste a la singular revelación de que el compinche de Gus "El enano" Scungelje es el ranito del poeta que ama Suzanne. Luego, el negro es liquidado por Gus y casi todos los demás por la policía mientras Suzanne recita de nuevo la diatriba del marido indignado que leyó al negro cuando lo conoció.

## La lección de anatomía

Las luces se encienden y más de la mitad de la concurrencia se queda en la sala que funciona en continuado a esperar el comienzo de la nueva película. No hay casi carrasposos ni movimientos. Casi todos padecen parálisis súbita que les impide sacar la vista de la pantalla en blanco, suelta. De pronto, el jubilado que parecía perturbado se quita la mano de los ojos, se da vuelta y le pregunta al cronista si tiene una pastilla. El cronista dice que no y repara en que ahí no hay checolitreros.

La pantalla se ilumina antes de que se apague un plátano pero no es una señorita que se pone una nueva película sino que la película empezó por la mitad y esas escenas no importan porque no es una película sino una serie de sketches del



# en el cine porno

tipo pretextos para el coito, filmados en interiores y casi todos sobre el mismo sillón en el que se verán además los insistentes interiores de varias señoras a través de secuencias impecables para una lección de anatomía.

Después, sí, la segunda parte del show, que no corresponde a ninguno de los títulos anunciados en el programa. No es "Abismo en el monte" o "Loca condesa", tampoco "Sueño mojado", sino simplemente "Killer" (Asesino) y allí también hay un convicto que huye de Sing Sing en un tacho de basura que de modo inverosímil se cae de una camioneta. Desde luego, este hombre encuentra en los ascensores, en un barco y en los baños públicos ocasiones sexuales que no desaprovecha, incluso cuando todavía está convalesciente de una operación quirúrgica para modificar sus rasgos.

El filme presenta posiblemente una escena

atrevida, cuando es la de interrumpir un encuentro de alcoba con una llamada telefónica cuando el personaje todavía no completó el menú de ejercicios sexuales que es rutina en estos casos (frente, perfil, etcétera).

La película utiliza también la técnica "anochecer involuntario", que oscurece más de una escena, y plantea un enigma acerca de la capacidad erótica de un hombre en fuga, pero no excede las convenciones del policial duro. Por esto, y quizá también porque son las siete y hay que volver a casa, varios hombres con portafolios abandonan el local. Junto a ellos, el cronista. En las últimas butacas un espectador ha seguido el camino del coreano y ronca aparatadamente, mientras entra un muchacho abrazado a una

chica, la única mujer que pisó la sala en toda la tarde. Se rien entre ellos, como si entraran a un cuento de las "Mil y Una Noches".

Jorge Aulicino



Apéndice 12. "Detuvieron al asesino del zodiaco". Policiales. 2 de junio de 1996

APUNTES Y JUEVES 20 DE JUNIO DE 1996

ESTADOS UNIDOS

# Detuvieron al asesino del

En Nueva York lo buscaban desde 1990 • Había prometido matar a una persona por cada signo del Zodiaco • Se le atribuyen ocho ataques en cinco años, cuatro de ellos mortales

NUEVA YORK (Especial para Clarín) - La policía capturó al llamado "asesino del Zodiaco", uno de los criminales en serie más enigmáticos de la historia de Nueva York, que seleccionaba a sus víctimas por su signo astrológico.

Sus ataques aterrorizaron a la ciudad desde 1990, pero nadie pudo resolver el misterio hasta el martes pasado, cuando Heriberto Seda (26) confesó ser el autor de los "crímenes del Zodiaco".

Anoche, el comisionado de policía Howard Safir, en una conferencia de prensa, informó que Seda cometió, en diferentes épocas, ocho ataques a balazos contra personas elegidas por su signo, y que logró matar a cuatro de ellas siempre disparándole por la espalda.

**Atrincherado**

Las circunstancias de su arresto fueron tan extrañas como la sucesión de sus asesinatos y agresiones. Después de pegarle un tiro en la espalda a su hermana, Seda se atrincheró en su casa, ubicada en uno de los barrios más pobres y desolados de Brooklyn, y durante 3 horas y media estuvo resistiendo un cerco de más de 100 policías.

Al rendirse finalmente, entregó una nota firmada con una cruz rodeada por un pequeño círculo y tres números siete invertidos. Uno de los policías se dio cuenta que eran los mismos símbolos que usaba el asesino del Zodiaco.

Entonces compararon las huellas dactilares de Seda con las que había en viejas notas enviadas por el criminal buscado durante cinco años, y resultaron ser idénticas. Ayer a la madrugada, el detenido terminó confesando todo.

**La sangre y los astros**

Esta extraña historia comenzó el 8 de marzo de 1990, cuando Mario Orozco, de 49 años, recibió un tiro en la espalda, en Atlantic Avenue, Brooklyn. A partir de allí, los ataques se repitieron todos los jueves, cada 21 días. Orozco sobrevivió pero Joseph Proce, de 78 años, de Tauro, no tuvo la misma suerte: fue baleado en un parque y murió días después en el hospital.

Las personas atacadas en ese año fueron de Escorpio, Géminis, Tauro y Cáncer, en ese orden. El asesino dejaba cartas en el lugar del ataque y enviaba notas a los diarios en las que se burlaba de la policía por no poder atraparlo. Decha que sabía perfectamente la fecha de nacimiento de sus víctimas y que iba a matar una persona por cada signo del Zodiaco.

Casi toda la fuerza policial de Brooklyn y Queens, los condados en que ocurrieron las agresiones, estaba dedicada a su búsqueda. El alcalde de entonces, David Dinkins, ofreció una recompensa de 10.000 dólares. Se le recomendaba a la gente no revelar su fecha de nacimiento a desconocidos. Pero entonces el asesino se esfumó misteriosamente.

Volvió a atacar al año siguiente en el Central Park, en Manhattan, a un vagabundo que sobrevivió y recordó que antes de la agresión alguien le había preguntado el día de su nacimiento.

No se sabe cómo Seda obtuvo los da-

el asesino se cobra una víctima por cada una de estas faltas a la moral católica (la gula, la pereza, etc).

Como la ficción es a veces terriblemente parecida a la realidad o las dos se alimentan mutuamente, hay antecedentes novelescos del asesino del Zodiaco. El propio destripador de Londres, que detonó la histeria de la sociedad victoriana, enviaba cartas a Scotland Yard que de hecho funcionaban como pistas.

Tal vez el juego perverso consista en establecer adivinanzas que puedan demostrar que el asesinato es también un arte.

**Una poética del crimen**

La Policía sabe bien que el llamado modus operandi, aunque no recurre a simbologías complejas como los pecados capitales o el Zodiaco, intenta ser algo así como el signo de un pensamiento. Desde el guante blanco que Arsénió Lupin abandonaba en la escena del robo, hasta las cañillas que el tonto asaltante de castas de Mijailovitch dejó abiertas, todas son señales, mensajes, que procuran hacer del exterminio o del latrocinio una especie de obra que trascienda. Esto es que se recuerde, como un misterioso y enfermizo poema.

Jorge Aulicino

Confesión. Heriberto Seda tiene 26 años. Terminó confesando que es el "asesino del Zodiaco". Antes, se había atrincherado en su casa y allí resistió a unos 100 policías, que fueron a detenerlo porque había baleado a su hermana.

N.Y.C. POLICE NARCOTICS

0800-8 Marina Alzen

Apéndice 13. "Saquen las manos de ese río". Ecología. 3 de mayo de 1997.

**ECOLOGIA**

**OPINION**

Por  
**JORGE AULICINO**  
De la Redacción de Clarín

## Saquen las manos de ese río

¿Por qué habrían de tener la Boca y la ciudad en general –y municipios del conurbano– un río limpio donde la gente pueda bañarse? Toda una mitología se vendrá abajo cuando las aguas del Riachuelo se vean al menos con el antiguo color pardo o leonado de los ríos de la provincia de Buenos Aires. Cuando se escucha el tango "Nieblas del Riachuelo", por ejemplo, nadie duda de que son nieblas pesadas y malolientes. Entre los colores de los cuadros de Quinquela se adivina incluso ese olor que tiene una presencia casi física. Toda la Boca se acostumbró a vivir en un muelle de las brumas contaminado que se insinúa, cuando no se nombra como tal, en las guías de turismo. La verdad, los porteños no sienten que el Riachuelo –un pedazo de antimateria– sea un estigma. Hasta es una reserva de las capas geológicas de la industrialización argentina: saladeros, frigoríficos, astilleros, metalúrgicas, contribuyeron a formar el inimaginable "barro tóxico" del que hablan los funcionarios de Medio Ambiente.

Es lógico que una obra de esta índole se resista a vivir. Lleva muerta muchos años; en los términos limitados de la historia local –los primeros amagos de limpieza fueron hace 100 años– los años equivalen a siglos. El Riachuelo está paradójicamente habitado por seres que no necesitan oxígeno. Es también un reservorio de la antívida.

Pensando así el asunto, se puede justificar a los funcionarios de hoy y de ayer. ¿Cómo demoler una obra maestra de la civilización? ¿Cómo acostumbrarse a respirar aire limpio a sus orillas? ¿Cómo entrar a los tugurios donde se toca blues o se come pizza o buseca? ¿Cómo atreverse a pensar siquiera que alguien pueda nadar en ese río, en medio de árboles y veleros? ¿Qué tiene que hacer en la ribera esa imagen feliz? ¿Cómo arrebatarse a los bosteros el título insultante que ellos asumieron con orgullo y devuelven como un bumerán? Pero está claro: el Gobierno sólo está maquillando sus aguas. Nada cambiará realmente.



Universidad de  
San Andrés



## INFORMACION GENERAL

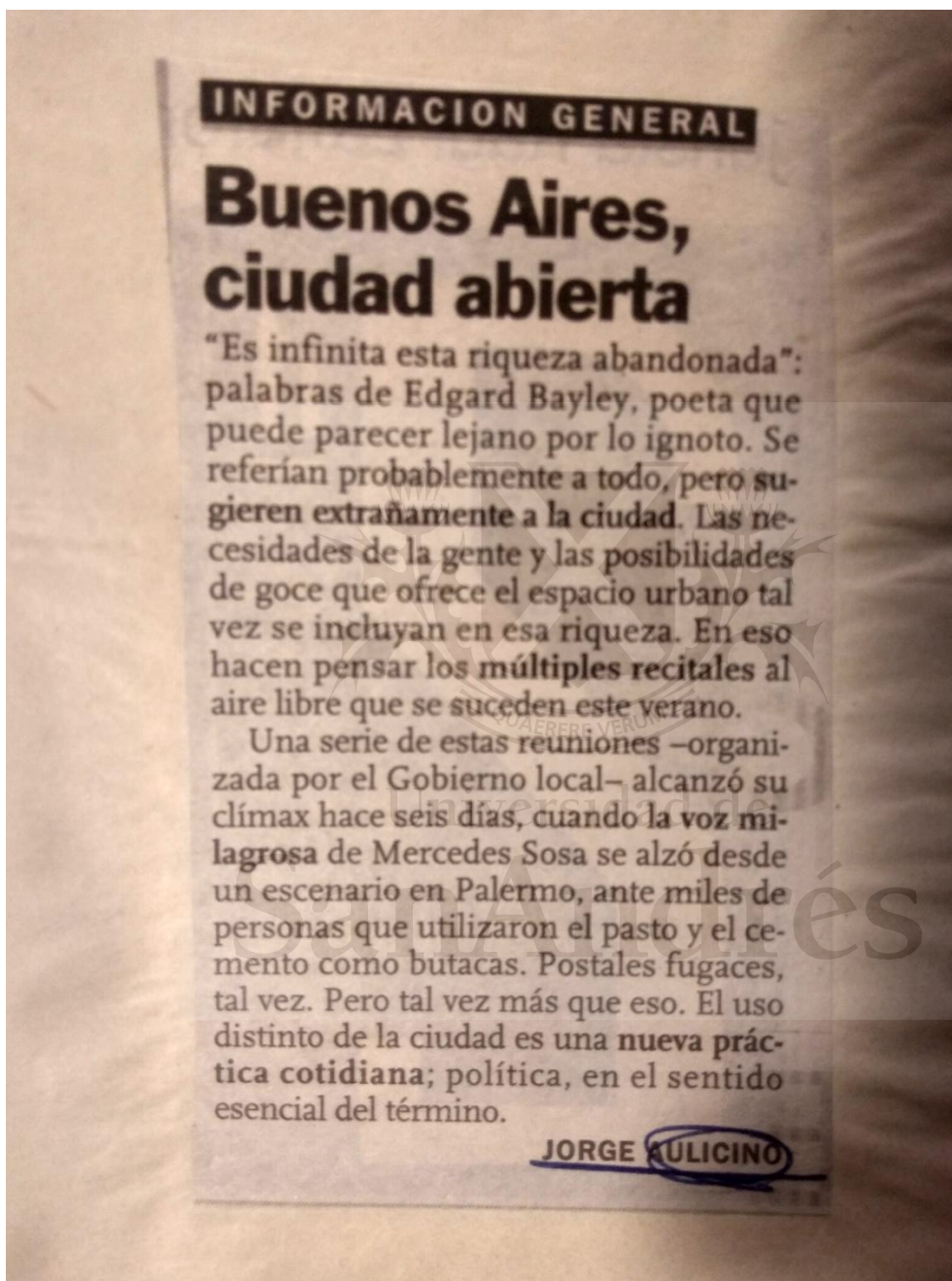
# La resaca de Buenos Aires

Bosques públicos usurpados, demolición de un restaurante que bloqueaba la vista del Río, ratas "grandes y salvajes" que escapan desde el Riachuelo cuando se hacen obras para evitar inundaciones: mover un ladrillo o sacudir un expediente resulta aleccionador en Buenos Aires, la ciudad que una generación soñó como la París de América. Palermo, el Luxemburgo porteño, llegó a abarcar 700 hectáreas. Muchas las perdió cuando una clase dirigente más apoltronada decidió tener un aeropuerto de cabotaje dentro de la ciudad.

El Aeroparque creó a su vez un grupo parásito de taxistas que amarga la vida a los que quieren ir del avión a su residencia en un salto. Testimonios de una ciudad soñada donde se entronizaron el abandono y la rapiña.

**JORGE AULICINO**

Apéndice 15. "Buenos Aires, ciudad abierta". Información general. 23 de febrero de 1997.





# La globalización de una manera de vivir

**OPINION**

**JORGE AULICINO**  
De la redacción  
de Clarín

En 1967, tras el paredón de la iglesia de San Cayetano, dos militantes de una juventud política fueron detenidos por policías. La ropa les reventaba de panfletos. Unos días más tarde, a un pibe que dormía en la estación del tren en Ciudadela lo llevaron preso. Tenía un par de porros. Lo único en común entre los militantes y el chico de la estación, además de llevar cosas peligrosas debajo del elástico del calzoncillo, era su vinculación con este cronista.

En esos barrios algo cambió drásticamente entre 1964, en que se editó el primer simple de Los Beatles, y 1967, en que salió **La Banda de los Corazones Solitarios del Sargento Pepper**. Los adolescentes que hasta 1964 planchaban saco y corbata para ir a los bailes de clubes decidieron no hacerlo más. Y para 1967 una mitad era hippie y la otra militante. Nadie había pensado en

aqueellos barrios proletarios que sus hijos podían enloquecer al ritmo de sucesos que ocurrían a miles de kilómetros. Fue la globalización de una manera de vivir. No esta de los 90. Pero había imágenes en circulación. La primera foto del Che que este cronista vio estaba en la tapa del semanario **7 Días**. Ernesto apuntaba con una 45 en uniforme de fajina desde una foto arrugada.

Otras manos hacían circular **El matrimonio del cielo y el infierno**, del prerromántico William Blake. Entre sus versos, Jim Morrison, hijo de un oficial de la armada norteamericana, encontró las palabras mágicas: "Cuando se abran las puertas de la percepción..."

Era un terremoto cultural. Abrir las puertas era la cuestión. Al sol, a la percepción, al cambio o la justicia. Ningún revolucionario había concebido hasta ese momento vivir en estado de revolución, íntima y personalmente. La tarea de demolición duró décadas. Es penoso oír que la new age es herencia de esos años. No hubo un hippie que pensara en cuidar su cuerpo. "Hay otro mundo, y está en este" (de un poeta, Eluard), era la apuesta sublime y ridícula.

**OPINION**

Por  
**JORGE AULICINO**  
De la Redacción de Clarín

## La épica oscura

La ficción policial es una épica popular de este siglo. Su origen se atribuye a los afanes matemáticos y científicos de Edgard Allan Poe, el siglo pasado. Poe era un romántico con extraña predilección por la lógica. Creó el género cuando escribió –tal es la verdad aceptada– **Los crímenes de la calle Morgue**.

Pero el policial del que hoy se habla es el policial negro, donde otro atractivo se impone al del misterio. Desde los años veinte, la agencia Pinkerton, una verdadera policía privada que actuaba de facto desde el siglo anterior, gozó de fama gracias a que trabajó en ella el escritor Dashiell Hammett, que aprendió allí cómo actuaban los detectives mercenarios y por qué. Entre esos porqués se incluía la necesidad de corporaciones y personajes influyentes de retacear a la esfera pública la investigación de problemas que afectarían sus intereses. De hecho, la Pinkerton intervino directamente en la represión de huelgas sindicales.

La novela negra inventó el detective duro, más o menos honesto e independiente, perplejo por la violencia y deshumanización que encierra la sociedad moderna. Hammett pensaba llanamente que la sociedad capitalista está gobernada por criminales encubiertos.

Esta percepción del mal que alojan las personas respetables hizo tan cautivante al policial negro. Junto a la revelación del modo en que las grandes ciudades –representación cultural del orden, con sus rutinas, sofisticados controles y pautas de convivencia– fallan completamente en su propósito. Que se actualice hoy en la Argentina el género policial, quizá muy político además de popular, no parece extraño.





Apéndice 18. “Una noche especial en Devoto”. Información general. 16 de mayo de 1997.

MEMORIA

## Una noche especial en Devoto

Es probable que en los pasillos de la cárcel, Françoise Chiappe haya enarbolado el puño en las filas de presos guerrilleros que esperaban recuperar la libertad. Cantaban los presos adentro, los manifestantes gritaban afuera y, en algunos pabellones, ardían colchones que los presos comunes quemaban para protestar por una diferencia evidente: ellos no saldrían, beneficiados por una amnistía a punto de concretarse casi de facto.

Chiappe, más allá de la calificación técnica, no era un preso común. Primero se creyó que sólo había aprovechado el desorden para ganar la calle junto con los montoneros y los integrantes del Ejército Revolucionario del Pueblo. Después se supo que no había sido así.

En la madrugada del 26 de mayo de 1973, pocas horas después de la asunción del gobierno de Héctor J. Cámpora, el corso, de quien se decía fue miembro de la OAS francesa (un grupo militar de elite que actuó en la guerra sucia en Argelia), acusado de contrabandear heroína, pisaba la vereda de la calle Bermúdez, en Devoto, paradójicamente junto con militantes que profesaban una ideología similar a la de quienes, tal vez, había contribuido a masacrar en el norte de África.

Esa noche, la presión de las organizaciones políticas afines a la guerrilla había logrado que el gobierno recién asumido redactara un proyecto de ley de amnistía y decidiera acelerar el trámite mediante un decreto que luego convalidara –como lo hizo– el Congreso.

En la cárcel, un grupo de diputados peronistas y de UDELPA (un partido fundado por los amigos de Pedro Eugenio Aramburu, “cicutado” años antes por un comando montonero) decidió “bajo su responsabilidad, liberar a los indultados”, según un acta firmada en el penal y que publicó Clarín el 26.

Pero, ¿quiénes debían ser indultados? La lista la proporcionó el penal. Sus funcionarios, todos relevados luego, incluyeron a Chiappe y a otros delincuentes. Pudo ser un error: Chiappe era juzgado por robo y asalto a mano armada.

Este último tipo de delitos –portación de armas– lo juzgaba un fuero especial, “antisubversivo”. De manera que podía ser que, de buena fe, los guardiárceles lo tuvieran fichado como “subversivo”. Pero pudo tratarse de una coima. También de una maniobra política con proyección.

En los años siguientes, la prensa reflejó las sospechas acerca de que Chiappe proveía armamento contrabandeados a la organización ultraderechista parapolicial Triple A –que decidió por su cuenta eliminar a la guerrilla– y a los preponderantes contingentes de custodios sindicales.

Tal vez aquella noche el cielo no estaba nublado. Pero hay cierta oscuridad de época en la escena, que persigue a Chiappe hasta hoy.

JORGE AULICINO



Universidad de  
San Andrés

**OPINION**

Por  
**JORGE AULICINO**  
De la Redacción de Clarín

## Videoclip

Cuando la Feria del Libro comenzó a convertirse en un fenómeno masivo a mediados de los 80, nadie logró jamás saber qué pasaba allí ni cómo, ni mucho menos por qué. Una enorme librería convertida en centro de atracción de la clase media. Chululismo, curiosidad perversa por una industria siempre al borde la bancarrota. Se acumulaban las contradicciones.

Sin mejorar sustancialmente el emplazamiento precario en que se desarrolla cada otoño, sin agregar demasiadas comodidades, con su río de gente deslizándose entre stands y su olor a choripanes, la Feria ocurre y nada más.

Si muchos pensábamos que la Feria era el show tipo vivaldo desde adentro, como un recital de rock o cualquier otro fenómeno posmoderno, esta idea se asentó con los años. La Feria es un videoclip. Y la última esperanza de los que aún creen es que, de todos modos, este rito pagano en torno al libro puede conducir, en última instancia, a la lectura.

Apéndice 20. Elvio Romero, el adiós a un poeta exquisito. Información general. 23 de mayo de 2004.

EL ESCRITOR PARAGUAYO MURIO EL MIERCOLES

# Elvio Romero, el adiós a un poeta exquisito

► Elegido de Pablo Neruda, vivió exiliado en la ciudad de Buenos Aires desde 1947.

Jorge Aulicino  
jaulicino@clarin.com

El miércoles murió el poeta paraguayo Elvio Romero. Exiliado en Buenos Aires en 1947, clandestino -"querría ser anónimo", dijo, después de que el extinto dictador Alfredo Stroessner le hiciera pasar algunos malos momentos durante unos viajes-, fue un hombre discreto, de trato agradable y delicada ironía.

Era, paradójicamente, un cosmopolita: desde ésta, su base, paseó por el mundo como embajador exiliado de la cultura de su país, invitado a reuniones y congresos internacionales de intelectuales progresistas.

Romero debió exiliarse a raíz de un frustrado levantamiento de grupos políticos, los comunistas incluidos, aliados a un sector del ejército. Las fotos, en sus primeros libros publicados aquí, mostraban un guerrillero de fina estampa. Conservó el porte. Era un tipo de estatura media, cortés y atractivo, algo galán. Nacido 22 años después que Pablo Neruda, había recibido la influencia y la bendición del poeta chileno,

quien destacó su poesía "llena de fuerza y follaje". Sus primeras lecturas en Yegros, Paraguay, fueron Rubén Darío y los poetas españoles que habían comenzado a ser conocidos como "generación del 27" cuando él apenas nacía.

Con más fuerza que follaje, la de Romero fue una poesía que sin dificultad podía ser asimilada al estilo de lo que fue llamado "boom" de la literatura latinoamericana; pero si la de ese boom fue una estética llamémosle gongorina, en el fondo de la de Elvio había algo de Quevedo, algo ardido, por poner una palabra de su

► Una suave exaltación, melancólica y vital, había en aquel acento de su tierra que nunca perdió

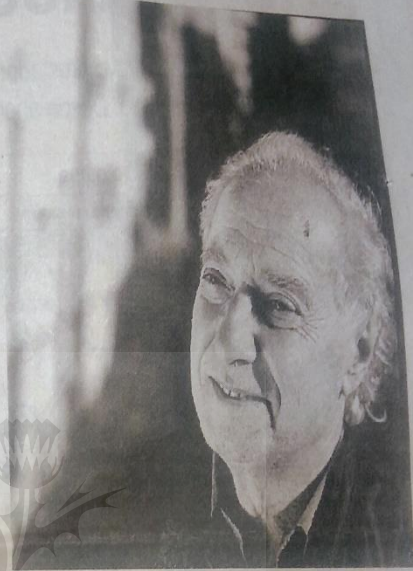
vocabulario duro, y a la vez sutil: "Y tu nombre aromado / huele más que a romero, / a pólvora, a reguero / de cuerpo ensangrentado", le escribió Rafael Alberti en 1948.

La parábola del exilio de Romero, quien durante años fue un refugiado en la editorial fundada por el español Gonzalo Losada, se cerró con el poeta convertido en funcionario de la Embajada de su país y ganador del Premio Nacional de Literatura en Paraguay, cuando allá se normalizó la vida institucional.

Con todo, y pese a que era de las grandes figuras de aquella América latina de los años cincuenta y sesenta, no alcanzó la resonancia internacional de otros poetas, cuyo compromiso político iba parejo con una poesía de lenguaje llano y coloquial. Romero tenía una inmensa deuda con la rigurosidad del clasicismo español. Escribía cosas como ésta: "Rostro tranquilo de mujer afable / que acerca la ternura y el sosiego; / gota serena de agua insoportable, / mariposa de fuego", y con una búsqueda en el corazón humano que rebasaba lo genéricamente llamado "social": "Y por qué no buscar siempre (...) lo que es Recuerdo en el Olvido, / lo que es pregunta en la respuesta, / lo que es jadeo en un suspiro, / lo que es vital de esa alegría, / de esa tristeza en que vivimos".

Quien escribe estas líneas recuerda la ironía cálida con que se refería a veces a su propia capilla, el pequeño aunque influyente Partido Comunista del Paraguay: "Somos pocos, pero sin ningún tipo de desviaciones", decía; o: "Somos democráticos: nuestras reuniones son siempre plenarios".

Una suave exaltación, melancólica y vital, había en aquel acento de su tierra que nunca perdió. "El hombre es un embudo de ángel y demonio", deslizaba. Solía levantarse muy temprano y escribía sus poemas de mañana.



ROMERO. EN PARAGUAY, LUCHO CONTRA LA DICTADURA DE STROESSNER.

## ROMERO BASICO

YEGROS, 1926-BUENOS AIRES, 2004

Un paro cardíaco se llevó la vida de Elvio Romero, quien se desempeñaba como agregado cultural de la Embajada del Paraguay.

Equiparable a la figura de Augusto Roa Bastos en el cam-

po intelectual paraguayo, en la obra poética de Romero se destacan *Días roturados* (1947), *Despiertan las fogatas* (1950), *El viejo fuego* (1977), *Los valles imaginarios* (1984) y *Flechas en un arco tendido* (1983).

Children's Education  
...is the business.

FasTracKids

"With the proper instruction and reinforcement, most children can perform at the level we now call gifted."

# **Anexo III**

## **Fotografías**



Universidad de  
**San Andrés**



## Selección de fotos de Jorge Aulicino

Foto 1



El taller "Mario Jorge De Lellis".

De izquierda a derecha; Eugenio Mandrini, Armando Najmanovich, Jorge Asís, Jorge Aulicino, Mirta Hortas, Irene Gruss, Rubén Reches, Daniel Freidemberg, Sergio Najmanovich. Salón de la SADE de la calle México al 500. Año 1971.

**Foto 2**



Los poetas Daniel Freidemberg y Jorge Aulicino junto al poeta Raúl González Tuñón. Año 1971.

**Foto 3**



Jorge Aulicino entrevistando en un hotel porteño al poeta, narrador y periodista cubano Severo Sarduy a mediados de la década de 1980.



**Foto 4**



Con la escritora y periodista Nilda Sosa, entrevistando al poeta nicaragüense Ernesto Cardenal en un hotel céntrico. Principios de la década de 1980.

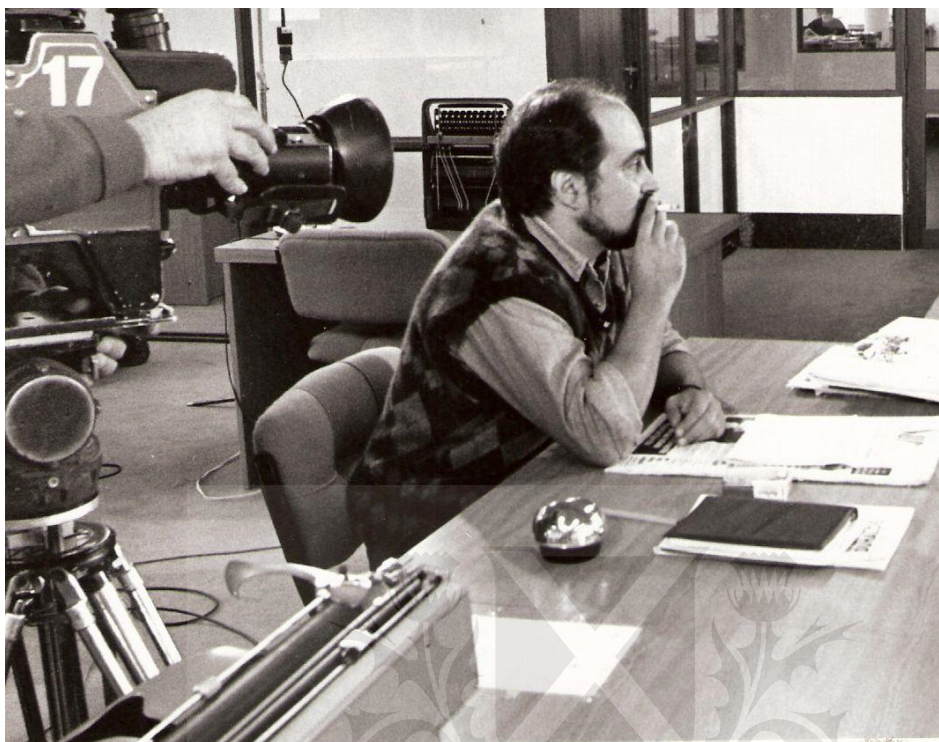
Foto 5



Conversando con el poeta cubano Nicolás Guillén en la calle Corrientes a comienzos de la década de 1980



**Foto 6**



Jorge Aulicino en la redacción de la revista *El ciudadano*. Año 1988.

**Foto 7**



Junto a Eduardo Pogoriles, Pablo Arcusin y José Alemán, editores de la sección Información General, que en la década de 1990 pasó a llamarse Sociedad.

**Foto 8**



Jorge Aulicino reunido con periodistas en la redacción de Clarín. Fines de la década del 90.

**Foto 9**



Jorge Aulicino desarrollando una idea, tal vez dándole una explicación a Diego Erlan. Redacción del diario *Clarín*.



**Foto 10**



Jorge Aulicino junto al jurado de la edición del año 2008 del Premio Clarín de Novela. En la imagen, los escritores Rosa Montero, el Premio Nobel José Saramago y Juan Cruz junto a parte de la redacción de la revista *Ñ*. Año 2008.

**Foto 11**



El poeta junto a periodistas de distintas secciones del diario Clarín en la presentación de la revista dominical *Viva*. Principios de la década del 2000.

**Foto 12**



Aulicino junto a parte de la redacción de la revista Ñ y algunos colaboradores. En la imagen, entre otros, Héctor Pavón, Raquel Garzón, Ezequiel Martínez y el poeta Jorge Fondebrider el día de la última nevada en Buenos Aires, 9 de julio de 2007.

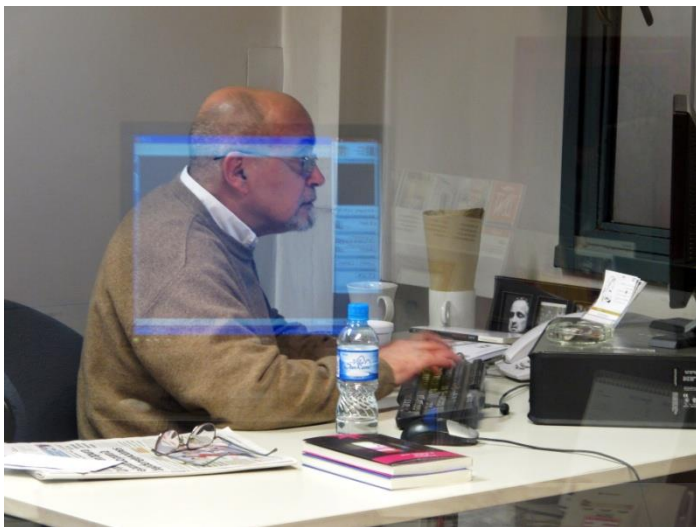
**Foto 13**



Fotomontaje de Aulicino abriendo un paraguas temático en la redacción de Clarín. Medios de la década del 2000.



**Foto 14**



Una de las últimas imágenes de Jorge Aulicino en la redacción de Clarín, trabajando en su escritorio. Foto de Daniel Rodríguez. Año 2011.

**Foto 15**



Jorge Aulicino recibe el Premio Nacional de Poesía. Año 2015.

Parte de la bibliografía utilizada para el presente trabajo, perteneciente a la obra poética de Jorge Aulicino. *Reunión*, *Mejor matar esa lágrima*, *Vuelo bajo*, *Poeta antiguo* y *La caída de los cuerpos*.

