

**Julio Schwartzman, “Una poética de la autogénesis. Darío Canton y el poema del cuento del poema”, *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Biblos, 1996.** Publicado originalmente en *Filología*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año XXVII, nº 1-2, 1994.

### **Una poética de la autogénesis. Darío Canton y el poema del cuento del poema**

Julio Schwartzman

En mayo de 1975, varios centenares de personas, inocentes partícipes de un mailing formado por redes de relaciones —amigos y amigos de amigos del remitente— recibieron por correo un extraño presente: el número uno de *Asema*, “Tentempié de Poesía”, dirigido por Darío Canton. La dirección, en este caso, no podía formar un bloque más sólido con el cuerpo de redactores, ya que *Asema* era, en rigor, un periódico unipersonal que combinaba las propiedades de un género, un medio y un canal de circulación: poesía, prensa, correspondencia.

La especie no era inédita en la Argentina: hacía recordar otros unipersonales del siglo diecinueve, desde los de Francisco de Paula Castañeda hasta los de Luis Pérez e Hilario Ascasubi. Pero si en esos lejanos antecedentes la empresa estaba ligada al panfleto e incluso a la invectiva —siempre a la polémica—, *Asema* se proponía difundir una producción poética individual, acortando con notoria impaciencia “la distancia temporal entre escritura y lectura”. Así lo declaraba la carta de presentación, un insert blanco entre las cuatro páginas de papel madera bellamente impresas por Juan Andralis. Y aun una relación más con aquellos desmesurados pasquines: uno de los viejos títulos, que fundaba la noción y el espacio de lo gauchipolítico, proclamaba paródica intención “teofilantrópica”, eco y falsete sudamericano de los ensayos ideológicos de la revolución francesa. El Tentempié de Poesía, por su lado, actuaba su vocación de “aser mal” desde el vamos, a partir de la ortografía.

Canton había empezado a publicar poesía, bajo la convencional forma libro, en 1964, con *La saga del peronismo*, inicio de una serie de equívocos cuyo caso típico fue el impiadoso comentario de Enrique Pezzoni desde las páginas de *Sur*. Pero, como en tantas otras

situaciones, había margen para el equívoco. Ajeno a toda estética populista y a toda intención apologética, Canton no pudo evitar, sin embargo, una contaminación con la materia de su objeto poético, o más bien con los tonos y los mitos vinculados con ella. Sin pretensión de escándalo, había tocado un tabú nacional en el año del llamado “Operativo Retorno”. El equívoco, habría que agregar, estaba en la propia realidad.

A esa primera obra siguieron *Corrupción de la naranja* (Ediciones del Mediodía, 1968), *Poamorio* (1969, en la misma editorial) y *La mesa* (Siglo XXI Argentina, 1972). Después, en el período de aparición de *Asemal*, *Poemas familiares* (Ediciones Crisis, 1975) y *Abecedario Médico Canton* (Archivo Gráfico, 1977).

Si tuviera que definir esta propuesta poética, podría decir que, independientemente de la textualidad de Francis Ponge, Canton también toma, a su manera, el partido de las cosas. No desde una mirada objetivista, sino más bien desde una hibridación de sensualismo e intelectualismo. Canton no se deja ganar por la vertiente coloquial que por esos años impregna (bien o mal) tanta poesía. Tampoco la evita: saquea de allí lo que necesita para precisar las cosas, quitarles el residuo gravoso de la “expresión correcta” y escribir, acaso por primera vez entre nosotros y en poesía, las palabras del cuerpo y del goce, sin provocación, pero sin temerle al fantasma de la obscenidad. Se accede a los objetos, al propio cuerpo, a los otros, por un léxico ingenuo y brutal y por una concisión determinada por la decisión de nombrar, como si fuera posible, sin mediaciones.

Darío Canton es, además, sociólogo.<sup>1</sup> Si las ciencias sociales y la poesía parecieran formar como dos cursos paralelos e independientes de su biografía, un puente —la actitud de indagación— se tiende y modela la producción poética de Canton de dos maneras visibles: como parte de una apuesta de escritor; como movimiento reflexivo que acompaña siempre su poesía y cristaliza especialmente en *Asemal*.

*Corrupción de la naranja* ilustra con audacia esta actitud: allí lo poético está, contra la noción aceptada y condensada en la célebre fórmula de Jakobson, *antes* de las palabras, y se definiría, por eso mismo, por su traductibilidad universal. Lo poético es lo experimental que se sustrae del uso cotidiano e instrumental de los objetos para proceder a su observación

---

<sup>1</sup> Ha investigado en el Instituto Di Tella y en el CICSO. Sus aportes bibliográficos incluyen, entre otros, *El parlamento argentino en épocas de cambio: 1890, 1916 y 1946* (1966), *La política de los militares argentinos: 1900-1971* (1971), *La experiencia radical (1916-1930)* (en colaboración con José L. Moreno, 1972), *Elecciones y partidos políticos en la Argentina* (Siglo XXI Argentina, 1973), *El pueblo legislador. Las elecciones de 1983* (Centro Editor de América Latina-CICSO, 1986).

“científica”, gratuita, perversa, como si exacerbara intencionalmente el estigma occidental que el doctor Suzuki definió y condenó (estimulando una corriente de orientalismo vulgar) en la rosa de un poema de Tennyson.<sup>2</sup> El poema es el registro de una experiencia previa, exterior, y es, a la vez, la experiencia misma que se instaura en su deliberado carácter antipoético.

*Poamorio* reúne la preocupación por decir los afectos, el cuerpo y el itinerario ambiguo de lo masculino a lo femenino, con cierta circunstancial evitación de lo pronominal, de lo reflejo y cuasirreflejo. El mecanismo se explicita (y por eso condesciende a nombrarse, contradiciéndose) en el poema 1, “La verdad”:

Quien se acuesta contigo  
y te abraza  
y te besa  
y llega hasta el final  
no soy yo.

Las razones de este apartamiento del sujeto son, desde ya, múltiples, pero en parte configuran una recurrencia en la poesía de Canton. Se trata de la dinámica por la cual, por un lado, los términos de la intersubjetividad se invierten, cambian de signo (yo-tú, masculino-femenino, padre-hijo, madre-hijo); y por otro, lo individual se entiende (o se realiza) en su disolución en la especie o en lo universal. La formulación más acabada de este paso de la ontogénesis a la filogénesis se encuentra en el número 16 de *Asemal*, en el poema “Recuerdos”, perteneciente a la sección que, con fidelidad autorreferencial, se denomina “Corrupción de la naranja”:

El pelo que acaricias  
cuando a solas  
no es el tuyo;

---

<sup>2</sup> D. T. Suzuki y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964. El poema de Tennyson es el que comienza: “Flower in the crannied wall...”, al que Suzuki opone un haiku de Basho, poeta japonés del siglo XVII. Basho, se nos dice, contempla y admira, no cuestiona. Tennyson arranca y analiza. “Basho acepta, Tennyson resiste”, inculpa Suzuki y administra sin titubeos un paradigma polar Oriente-Occidente. Escándalo de la resistencia, la naranja de Canton, arrancada y analizada, no da simiente ni alimenta: es presa experimental de poema.

o si lo es  
no es tu mano

*Poamorio* participa de un rasgo de época que podríamos llamar cortazariano, no por su autoría sino por su exhibición más evidente en el tablero de *Rayuela* y en la encuadernación, propiciatoria de *collages*, de *Último round*: el cuestionamiento formal del objeto libro. (Menos espectacular que en *Poamorio*, esa puesta en cuestión se haría nueva práctica en *Asemal*.) El volumen presenta en tapa el poema 29, que inicia una serie que llega hasta el 61, seguido por el índice, ubicado en el centro del tomo, y el colofón, a partir del cual van la portadilla, la portada, que es el poema 62 (como *Modelo para armar*), resuelto de una manera visual descendente que recuerda el grafismo del *Espantapájaros* de Gironde; y de ahí en adelante, el poema 1 y siguientes hasta el 28, en contratapa.

Mientras *Poemas familiares* insiste en la subversión de las filiaciones y en la disolución de lo particular en lo universal (“tus ojos al llorar / ... / El mismo movimiento / ... / enjugando / en el ojo del mundo / su llanto”; o: “la siesta de esta tarde / ... / la vida entera siesta”), *La Mesa. Tratado poéti-lógico*, juega con los problemas de edición y de género (en este caso, textual): “extraordinaria parodia del pensamiento universitario”, como lo definió Josefina Ludmer, “convoca a la totalidad del ‘saber’ para construir un tipo de ciencia materna que es poesía, negando específicamente la escisión que practica la sociedad burguesa entre lo poético y lo prosaico, lo culto y lo popular, lo divertido y lo instructivo”.<sup>3</sup>

*La mesa* es poesía y es tratado; ensaya una entonación catedrática, pero omite el nombre del autor; siendo primera edición, tiene marcas de la reedición de un clásico: la numeración correlativa de los versos, ordenadora y propiciatoria de la cita canónica; incurre en la erudición, la filología y la etimología; se cierra con un índice de nombres, otro de temas y una bibliografía.

El humor, que atravesaba incluso los momentos de intensidad erótica de *Poamorio*, preside la concepción de *La mesa* y de los juegos vertiginosos del significante en *Abecedario Médico Canton. Vademedicumnemotecnicusabreviatus*, donde los nombres de las especialidades medicinales se dejan deconstruir a partir de la falsa etimología, el vesre

---

<sup>3</sup> Respuesta a una encuesta de Jorge Lafforgue, “Literatura y crítica: una encrucijada”, Primera parte, *Latinoamericana*, año I, nº 2, junio de 1973; p. 13.

lunfardo, la relación con otras lenguas y la asociación con un universo semántico múltiple y heterogéneo.

### El juego de las versiones

Los veinte números de *Asema* publicados durante cuatro años se estabilizaron en una tirada de ochocientos ejemplares, lo que debe pensarse en términos de un pacto de suscripción gratuita y de relación epistolar, por momentos copiosa. El Tentempié de Poesía incluía secciones fijas, como “Vida cotidiana” (siempre en tapa y en formato mínimo, epigramático, determinado -y esto conduce a su soporte material y a su canal- por la necesidad de dejar lugar al cabezal de tapa y a la consignación de destinatario, remitente y textos legales), “Taller” (siempre en contratapa), “Ayeres”, “Poeta restante”, otras que citan los títulos de sus libros anteriores (salvo el primero), “PrObIEMAS”, remedo poético de los entretenimientos de ingenio en diarios y revistas con soluciones (siempre sólo “posibles”) en la siguiente entrega.

A partir del número 18 comenzó a aparecer “El Cuento del Poema. Suplemento Natural de *Asema*”, una hoja central plegada en cuatro páginas. La idea era contar cada vez el proceso de elaboración y corrección de un poema ya publicado en el mismo medio. Lo de “natural” habla de una relación fluida entre la producción poética y la producción de saber sobre ella, y se ríe, al mismo tiempo, de la vocación “cultural” de tantos otros suplementos. “El Cuento del Poema” sólo llegó hasta el número 3, insertado en el vigésimo y último de *Asema*, con una carta de balance y despedida fechada en abril de 1979.

El suplemento puso en descubierto, digamos, la infraestructura logística que lo hacía posible: el autor conservaba los originales de buena parte de sus textos, desde el primer borrador y las copias siguientes, con sus tachaduras y sobreescritos, hasta la versión dada a la imprenta. Los comentarios de Canton incurrían a veces en la declaración de intenciones, pero de hecho ponían el centro en la tarea productiva, los detalles de una práctica interior, los ejercicios de introspección a propósito de la elección de las palabras, las estrategias hacia el lector. También revelaban los límites de la perspectiva genética, así se ejerza desde el propio autor: la imposibilidad de la versión cero, el magma verbal y no verbal que precede a la primera redacción.

Desde luego, la tesitura del contador del cuento del poema es evolutiva: la última versión cierra el proceso. En el camino, no obstante, se abre el juego de las opciones, y su espectáculo, prescindiendo del comentario-guía que lo remata, constituye una experiencia de lectura diferente, irreductible a la historia de la escritura del texto y a su versión “oficial”. Varios indicios hablan de la conciencia de Canton sobre el valor de este experimento, y aquí la conciencia interesa en la medida en que se manifiesta como técnica.

En el número 3 del *Tentempié*, en la sección “Algunas letras del alfabeto”, sin título, se transcribe un poema de siete versos (“De pronto es noche / y despierto”) y en seguida tres posibles recombinaciones de esos mismos versos, con ligeras diferencias. La descripción que acabo de hacer es, claro, cuestionable. El poema, puede alegarse, es el todo, el despliegue, cuatro estrofas producto de la recombinación de sus componentes, o bien de otra que no está en ninguna parte o que podría ser el resultado de la continuación, a cargo del lector, de la propuesta, como en el caso de los *PrObleMAS*. Una sensación similar produce la exposición consecutiva de las versiones en el *Suplemento Natural*.<sup>4</sup>

El número 2 de “El Cuento del Poema” (*Asema*, Nº 19, tercer cuatrimestre de 1978) se dedica a “Copla coja”, texto de tapa de la entrega anterior de *Asema*, sección “Vida cotidiana”:

El día que nací yo  
a punto de ser  
mi padre  
al ver que ella no llegaba  
debió salirme de madre

Al discernir las funciones del erudito y del crítico, George Steiner marca: “Por más que se valga de la autoridad del erudito en lo que toca al significado primario y a la integridad de

---

<sup>4</sup> Una etapa de la producción de Leónidas Lamborghini (algún poema de *El riseñor*, 1975, buena parte de *Episodios*, 1980, y todo *Circus*, 1986) trabaja, desde otra poética, el mismo efecto: los poemas se construyen como temas con variaciones, a veces mínimas, a partir de un núcleo casi aforístico. Las variaciones —podría postularse— van corrigiendo el núcleo inicial, y el poema es el desarrollo de la transformación de ese núcleo en su última variación, que deviene nuevo tema.

la obra, el crítico debe elegir”.<sup>5</sup> En un sentido no muy diferente, también el poeta elige, y el cuento de la “Copla coja”, a la vez que revela sagacidad crítica, expone el proceso de elección y descarte, los hallazgos que depara el azar (los hallazgos que una actitud alerta *produce* a partir del azar), la comprensión del poema y su simultáneo crecimiento en nuevas connotaciones.

Hay un núcleo duro en el poema, un hueso elemental e insoportable: la ausencia de la madre en el parto. El origen de la idea -como suele decirse, “contra natura”- se explica apelando a lo autobiográfico en el Suplemento Natural de *Asemal* (otro juego con las filiaciones), pero también se exponen allí las versiones alternativas, evaluadas en función de arrinconar al lector en el callejón sin salida de aquel núcleo: nada que permita ambiguarlo, “enriquecerlo” con otras interpretaciones.

La asimetría de la situación, la quiebra del triángulo familiar, se corresponde, en la estructura formal, con las del propio poema, que había comenzado con tres versos (para una copla, *faltaba algo*) y terminó con otro desequilibrio: un exceso, un quinto verso (gráfico, no sonoro) que altera el paso de la composición, haciendo de ella una cop(u)la coja, con todas las resonancias rioplatenses del adjetivo. Todo esto está presente en el comentario de Canton, así como la textualización del exceso en la locución “salirse de madre”, y el subrayado de la doble lectura (aquí sí) del verso central, según se encabalgue o no con el precedente, determinando una nueva idea derivada, la autogeneración, tal como el arsenal de la lengua, sometido a fuerza, puede expresarla: de manera compleja y distorsionada, monstruosa y bella. Frente al paso cojo de la copla, *Asemal* parece echar un irónico socorro, desde el subtítulo desafiante: Tentempié (si puedes). Por último, el arranque folc del primer verso desgaja el “caso” del acontecer social común o lo devuelve, ya brulote, a esa fuente.

### Animal contagioso

Al promediar la aparición de *Asemal*, la revista *Hispanamérica* (año IV, nº 16, 1977) publicó en la sección “Taller” el artículo de Canton “Con las manos en la mesa”, resultado de las mismas preocupaciones que motivan la aparición de “El Cuento del Poema”. Canton

---

<sup>5</sup> George Steiner, “La cultura y lo humano”, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México, Gedisa, 1990, p. 29.

reproduce allí, dieciséis años después de formulado, un “Credo poético” personal que fecha originariamente en 1961 y al que agrega, a manera de ejemplo, el “cuento” de dos poemas. El principio rector del credo es la economía como fuerza inicial (artículos 1 a 3), asistida por la vigilancia (y aquí el carácter poético de la corrección -algo que ya veníamos sabiendo y que en los noventa se inscribiría en una suerte de polémica local de estéticas-): sobre el adjetivo — no al epíteto-, sobre el sustantivo -no al previsible en una frase hecha—, sobre el verbo -no al futuro simple, rechazo que funciona como afirmación programática de un idiolecto- (artículos 4 al 6). Luego, distintas pruebas de lectura: al revés; literal; en otro sentido, como lectura “mala”, autosatírica, forma de probar la resistencia material del poema (otra vez 6, 7). Apología de la bruma (8 y 9). Más pruebas: la traducción a otra lengua; la disposición “a dos columnas” de los poemas largos, verificando incluso qué ocurre con la nueva, casual, reunión de dos versos en una línea horizontal (10). Por último, su proyección “macro”: el despliegue, en tierra, de los poemas de un libro, como un gran todo plano (11).

Pero la reproducción en 1977 del credo de 1961 se historiza, se anota en perspectiva erudito-genética cuando Canton apunta, entre paréntesis, que el artículo 10 es un agregado de 1967 y el 11 de 1976. La pulsión documentalista, que permitía acumular las bases para contar el cuento del poema, posibilita también, en amenaza de infinito, contar el cuento del cuento del poema, refirmando su carácter de estrategia constructiva.

Hacia el final de la nota, un ejemplo de la progresión de las sucesivas versiones del poema “A los usuarios” registra la “evolución” de una forma presente (“no les pasa nada”) a una futura (“no sufrirán”). No se trata sólo de una saludable contravención del credo (decálogo frustrado primero por defecto, luego por exceso, como la “Copla coja”), sino de otra cosa, que combina las cualidades de lo narrativo con las insinuaciones de lo siniestro. Ocurre que quien habla en “A los usuarios” es -último verso, legible ya como firma, ya como objeto, según se privilegie lo oral o lo visual- “La Compañía”. Aquí se ha elidido “de Gas” por superfluo, pero esa referencia y el carácter institucional del lenguaje del poema remiten, en mayo de 1976, al Estado, a la dictadura militar (algo que Canton no señala en su comentario). Entonces, puede colegirse que el credo se vinculaba con ciertas normas para la voz del sujeto poético “único”, mientras que el futuro, que para esa voz se reprimía, tipifica ahora la voz amenazante y represora del poder, con lo que irrumpe, en lo poético como género, la propiedad narrativa



y la “construcción de personaje”.<sup>6</sup> Lo del “cuento del poema” se entiende, así, desde otra perspectiva: la de aquello que el poema cuenta.

En cuanto al principio de economía que proclamaba el credo, su manifestación contraria no está en la sincronía de los poemas, sino en la diacronía de su cuento, que obliga, en la sucesión de versiones, a la repetición.

En la carta de despedida de *Asema*, el poeta-editor discurre por primera vez sobre el nombre del Tentempié. Entre otras observaciones, lo lee como revés, letra por letra, del título de su libro *La mesa*. En *La mesa* se ensayaba la posibilidad de interpretar el mundo de lo humano bajo la especie universal de ese mueble esencial; en la mesa de la tapa del volumen yacen tres naranjas, quizá en el inicio del proceso de corrupción; el título de la nota sobre el taller, en *Hispanamérica*, desplazaba la “masa” de un lugar común por la mesa base de todo trabajo —también el del poeta— y, en la otra punta, objeto de ese mismo trabajo.

En el tercer Suplemento Natural, que acompaña el último número de *Asema* (nº 20, primer cuatrimestre de 1979), se hace el cuento de “Canción-poema”, publicado en la edición anterior. En la primera versión se transcriben así los que al final serán, modificados, los dos últimos versos:

La muerte es un\ mal  
contagioso

Así, con la *a* tachada. ¿Cuál es la causa de esta transcripción? El cuento del poema lo explica: al principio, Canton iba a escribir “una enfermedad”, pero después de poner el artículo y antes de anotar “enfermedad” sobreviene el arrepentimiento; entonces, tachadura y “mal”. Pero debajo seguía, como fondo de palimpsesto, vibrando la *a*, que luchaba por su estatuto de legibilidad: “la muerte es una mal contagioso”. Entre “una” y “mal” (y hasta en la *y* que ahora viene a unir las) late, una de tantas opciones sintácticas y léxicas, *ni*, que Canton, en el cuento, pone entre paréntesis, igual que la *a*: “un(a)(ni)mal contagioso”. De paso, se verifica acá, de manera viva, una regla del credo: no al sustantivo obvio (lo eran “mal” y “enfermedad”

---

<sup>6</sup> De este orden, aunque de más vastos alcances, sería el fenómeno de novelización de los otros géneros, incluyendo la poesía, observado por Mijaíl Bajtín en “La épica y la novela (Sobre una metodología de investigación de la novela)”, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.

ante la persistencia del adjetivo; si lo que persistía era uno de los dos sustantivos, la obviedad quedaba del lado del adjetivo). *Ni*: copulación negativa o negación copulativa, en este caso en ausencia. El poeta como crítico (en el sentido de Steiner) elige, y zanja el debate interior entre “enfermedad” y “mal” con dictamen salomónico, en beneficio de una tercera opción, que no estaba antes; *ni enfermedad ni mal*.

“Un animal contagioso.” La versión definitiva instituye una necesidad o su ilusión: *debió ser* así, puesto que *es* así. El cuento del poema repone el azar, que surge de una corrección, que nace de un arrepentimiento, que crea un vacío, que llena una negación, que deriva en una nueva ocurrencia léxica: *animal*.

Y si *Asemal*, cuyo isotipo es un animal (un búho que mira al lector en la derecha del cabezal del tentempié), había invertido, letra por letra, *La mesa*, “animal”, que colma una falta originada en el descarte doble del *ni*, invierte, letra por letra, “la mina”: otra falta que ya denunciaba “Copla coja” y en ocasiones, y con otros sentidos, *Poamorio*.

El cuento del poema cuenta el tránsito de lo aleatorio a lo necesario, en un mecanismo autogenerador que es la base de una poética y de su crítica interna. Que era, como “sostiene” un poema de *Corrupción de la naranja* -ejercicio argumentativo y sonrisa escéptica, límites de la voluntad de saber-,

precisamente

lo que queríamos demostrar.