



Szpunberg y su reescritura de “Marquitos”, poema emblemático de los '60, en el siglo XXI

Szpunberg and his rewriting of 'Marquitos', an emblematic poem from the '60s, in the 21st century

Aldana Gaggero¹

Maestría de Literatura Argentina
Universidad Nacional de Rosario
aldanagaggero@gmail.com

Resumen: En el año 2007, el poeta argentino Alberto Szpunberg publica *Notas al pie de nada ni de nadie*, libro en el que realiza una reescritura de “Marquitos”, poema emblemático de los '60. Esa reescritura, abordada por el autor como una cuenta pendiente, será analizada en este trabajo teniendo en cuenta los saltos temporales; a la vez, nos detendremos en los recorridos que realiza el yo por las calles y las huellas que quedan de otros tiempos, como así también en las voces de otros siglos que ingresan al texto. Proponemos el montaje de tiempos y voces como un diálogo que facilita el abordaje del espesor temporal que presenta el libro y, desde ese diálogo, volver a mirar el pasado y seguir pensándolo.

Palabras clave: Alberto Szpunberg – Poesía – Reescritura – Montaje – Exilio

Abstract: In 2007, the Argentinian poet Alberto Szpunberg published *Notas al pie de nada ni de nadie*, a book in which he rewrites "Marquitos," an emblematic poem from the '60s. This rewriting, approached by the author as an unresolved matter, will be analyzed in this work considering the temporal leaps; at the same time, we will focus on the journeys that the self makes through the streets and the traces left from other times, as well as on the voices from other centuries that enter the text. We propose the assembly of times and voices as a dialogue that facilitates the approach to the temporal thickness presented in the book and, from this dialogue, to look back at the past and continue to think about it.

Keywords: Alberto Szpunberg – Poetry – Rewriting – Montage – Exile

¹ Aldana Gaggero es Profesora de Castellano, Literatura y Latín por el ISP Joaquín V. González. Actualmente se encuentra escribiendo la Tesis para la Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña como docente en escuelas medias de CABA, en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ).

Introducción²

Notas al pie de nada ni de nadie (2007) comienza con el poema “Marquitos” que fue escrito en 1964 e integró originalmente el libro *El che amor* publicado en 1965. El autor dedica el libro escrito en los 60 a Marquitos Szlachter y a Diego Magliano, ambos formaron parte del Ejército Guerrillero del Pueblo –EGP– y murieron en 1964 en el monte salteño cercados por la gendarmería. Szpunberg también fue parte del EGP; debía ir al monte en abril 1964, pero el campamento cayó en marzo. La reescritura del 2007 está dedicada, entre otros, a tres compañeros que lograron salir con vida de Salta –Héctor Joueve, Henry Lerner y Ciro Bustos– y “A los compañeros, desde siempre, hasta siempre...”. Entre estos compañeros podemos ubicar a Marquitos, Diego y, por el recorrido del libro, a todos los compañeros desaparecidos y asesinados en la última dictadura cívico-militar argentina.

Veamos cómo el autor nos presenta la reescritura de “Marquitos”. En una entrevista que le realiza Silvina Friera, con motivo de la aparición de *Notas al pie de nada ni de nadie*, leemos: “fue muy reproducido en antologías de poesía y revistas latinoamericanas militantes que estaban en la línea guerrillera foquista” (en línea). En la misma entrevista, Szpunberg nos habla de la angustia que le generaba ese poema: “Pensé que ese poema habría terminado de convencer a alguien de que el camino era tomar las armas e irse al monte. Y ese poema volvía y me rondaba con más fuerza” (en línea). En el prólogo de *Traslados* (Szpunberg; 2012), el poeta cuenta que en 1976 –ante la muerte de tantos– el poema vuelve con más fuerzas y que a principios del siglo XXI, frente a las versiones heroicas o negadoras de aquellas luchas,

² Este trabajo es parte del capítulo II de la Tesis de Maestría sobre el poeta Alberto Szpunberg; retoma un trabajo presentado en el 2022 para un seminario de la Maestría de Literatura Argentina (UNR) y la ponencia presentada en “I Jornadas de investigación”, organizadas por la Maestría en Literatura Argentina (UNR), realizadas los días 10 y 11 de noviembre de 2023.

“Marquitos” comienza a angustiarlo³. Entonces, el movimiento de Szpunberg es volver sobre el texto y reescribir el poema.

Notas al pie de nada ni de nadie integra la colección “Poesía en obra – Libros donde el poeta aún no ha dado su última palabra” de la editorial Bajo la luna. Sobre esta colección escribe el poeta Carlos Battilana:

Este criterio postula al libro como un objeto en proceso, atravesado por la vacilación y la incertidumbre, o para ser más gráficos, como un objeto semejante a una fotografía que congela el instante vertiginoso de un individuo escribiendo. Acaso la verdadera naturaleza de la escritura sea la de ser un hecho dinámico, sometido a perpetua modificación (...) (en línea)

Esta propuesta de la editorial nos hace detenernos en el carácter inconcluso de la obra y, especialmente, del poema “Marquitos”. El texto fue escrito en 1964 y siguió rondando al autor desde el momento de su aparición. En el 2005, una parte de *Traslados* fue publicada –de manera incompleta⁴– en la revista *Lucha Armada*⁵; luego, el autor continúa trabajando en “Marquitos” y publica, en el 2007, *Notas al pie de nada ni de nadie*; en el 2012, hace su aparición *Traslados* (libro que incluye al anterior y al que el autor le agrega “Poéticas de la intemperie”). Así, Szpunbeg nos hace partícipes del proceso de escritura, nos muestra distintas fotografías. Cabe entonces preguntarnos por el texto que vuelve; en palabras de Étienne Souriau, por la obra por hacer:

³ Para profundizar en la carga que el poema presenta para el autor, podemos remontarnos al 2005, año en que Szpunberg publica, en la revista *Lucha Armada*, “Autocrítica poética”:

El poema “Marquitos” circuló por el continente, reproducido en numerosas antologías latinoamericanas. Incluso cuando (...) la certeza en el triunfo era imbatible, nunca dejé de preguntarme a cuántos jóvenes latinoamericanos ese poema podría haber estimulado para agarrar las armas, aunque más no sea como el vuelo de una mariposa –incluso el de una pobre polilla nocturna– incide en el destino de la humanidad. Con los años, cuando todo empezó a sangrar por los cuatro costados, el poema “Marquitos” empezó a rondar mi vida con más fuerza. (...) Hace unos dos años, me propuse no dar más vueltas y escribir el poema, pero, ni político ni poético, lo abandoné. (...) Hace unos meses, Marquitos dejó de ser “Marquitos” (...). Así nació “Traslados” (...). (69)

⁴ No figuran las notas al pie.

⁵ Como mencionamos anteriormente, en esta revista el autor publica el texto “Autocrítica poética”, en donde nos cuenta su relación con Marcos Szlachter y cómo se fue gestando el poemario *Traslados*.

Pues así es que somos concernidos y empleados por la obra, y que arrojamos a su crisol todo lo que encontramos en nosotros que pueda responder a su demanda, a su llamado. Todas las grandes obras toman al hombre en su totalidad, y el hombre ya no es más que el servidor de la obra, ese monstruo que hay que alimentar. (244)

Desde 1964, “Marquitos” le exige más a su autor. Szpunberg, entonces, hace dialogar al poema con el pasado y con el futuro.

El libro se nos presenta, además de inacabado –propuesta a la que adscribe el autor al formar parte del catálogo “Poesía en obra”–, como el pasado que reclama. Por un lado, está por hacerse y somos responsables (Souriau); por otro lado, siguiendo el planteo de Walter Benjamin en *Tesis sobre la historia*, es necesario abordar el objeto histórico que lucha por el pasado oprimido y hacerlo saltar del curso homogéneo de la historia. En palabras de Benjamin: “El beneficio de este procedimiento reside en que en la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, en ésta toda la época y en la época el curso entero de la historia.” (29). En este sentido, si pensamos “Marquitos” como obra, podemos ver en ella representado al conjunto -el libro *El che amor-* y en el libro, la época –los '60-, para así ver el curso de la historia que, hacia atrás y hacia adelante, trae Szpunberg en *Notas al pie de nada ni de nadie*. El libro nos acerca la lucha del EGP que se vincula con la década del '70, el exilio, “la asamblea de vecinos autoconvocados” –alusión al 2001–, el presente del poeta y un pasado anterior al del poeta –Salta, principios del siglo XIX–; pero no solo eso, también encontramos textos del siglo XV, del siglo XIX y del XX.

Atravesados los poemas por la experiencia y por la historia, consideramos, tal como lo plantea Travela (2024), que no puede concebirse al autor exclusivamente en su condición de función o categoría textual. Siguiendo la lectura que hace la autora del libro *Su fuego en la tibiaza* (1981) de Alberto Szpunberg, coincidimos en que “los elementos de la experiencia biográfica forman parte constitutiva del sujeto de la enunciación poética” (314). Los libros que escribirá el autor a partir del momento en que debe exiliarse y hasta su muerte no pueden leerse sin tener en cuenta su recorrido

biográfico; en este sentido, tomaremos la propuesta del sujeto tripartito de la enunciación poética con la que trabaja Travela y que postula Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre* (2016):

Habría entonces esta tríada en el imaginario poético: el sujeto imaginario/el sujeto simbólico/la figura de autor. Como han demostrado las teorías sobre autobiografías (...), la figura del autor, en relación con el corpus textual, también puede ser leída como una proyección ficcional. Una teoría del imaginario poético debe plantearse como un modelo que indaga la figura central del sujeto imaginario del poema y, a la vez, el vínculo de dicha subjetividad con la figura autoral, además de la investidura que en el plano simbólico social genera. El autor no sólo no garantiza la presunta realidad del sujeto imaginario del poema, sino que, por intermediación del sujeto imaginario, el propio autor se irrealiza en tanto imagen. (12)

La lectura que realizaremos de este libro tendrá en cuenta al yo en sus tres aspectos. El yo, el sujeto imaginario de los poemas, la mayoría de las veces no puede separarse de la figura autoral -por ejemplo, del Szpunberg que firma el prólogo en *Traslados* y, desde esa posición de autor, cuenta el proceso de escritura que es parte de una lucha interna con el pasado-; a la vez, el sujeto imaginario se presenta como un sujeto simbólico para la sociedad en tanto que representa a los sobrevivientes y la lucha por la memoria.

Teniendo en cuenta el recorrido del autor -el que realiza como militante político y el que realiza en la reescritura de “Marquitos”- y su propuesta en *Notas al pie de nada ni de nadie*, este trabajo propone un abordaje en tres partes que permite leer el tiempo en su espesor y complejidad. En el primer apartado, la reescritura de “Marquitos” -con un yo que realiza saltos temporales- posibilita detenernos en el espesor temporal; en el segundo, el espacio -el yo recorre calles en donde aparecen las marcas del pasado- actúa como una proyección de la temporalidad; en el tercero, las voces de poetas canónicos y populares de distintos siglos que ingresan al poema de Szpunberg amplían, por intertextualidad, la reescritura y añade una dimensión más al espesor temporal en esta obra.

Reescritura

Empecemos por leer el poema como aparece en *Notas al pie de nada ni de nadie*, a modo de epígrafe:

Él se veía con las manos la cabeza / los pies ambos
codos todos caídos / es decir miraba pasar las
nubes / los
pájaros las hojas y era hermoso / vinieron después
los /
compañeros a decirle / tiemblen que soplan
vientos
fuertes / entonces él tomó la tarea / de
reincorporarse
armarse componerse / apiló la cabeza las manos
ambos
codos los pies y desde arriba / barría los pájaros
agujereaba las nubes / bajaba las hojas y era
hermoso /
entre todos sostenían los sueños y él tiraba tiraba
fortificado.

A. Szpunberg, *El che amor*, “Marquitos”, 1964.

(3)

Szpunberg, a la distancia, lo describe de esta manera: “veía en ese poema, Marquitos, una estructura foquista, como si el foquismo y el voluntarismo estuvieran en la estructura misma del poema” (Friera en línea). El autor, en 1964, estaba convencido de la estrategia foquista como plan de lucha; los versos, entonces, presentan imágenes arrolladoras que se imponen con la belleza de la muerte. En la reescritura, veremos cómo esos versos se expanden, se cuestionan y dialogan con el pasado, el presente y el futuro.

El libro se va armando con un texto escrito sobre la parte superior de la página y otros que se desprenden en las notas al pie⁶. Todos, en verso: el superior con versos largos y épicos; las notas al pie con versos cortos y más líricos, según postula el autor (Friera en línea). Todos dialogan entre sí – también lo hacen hacia adentro–; algunas notas vuelven a llevarnos al texto superior, otras se pierden hacia rumbos menos visibles.

⁶ Para facilitar la lectura, son nombrados “texto superior” y “notas al pie”.

Vamos a detenernos en las zonas en donde aparecen los versos del poema “Marquitos”, que se encuentra diseminado en cursiva, en el texto superior de todo el libro.

El poema empieza a desplegarse por el libro en la tercera página:

Igualmente, pese a todo, pese a todos, con esa misma demora, por ese mismo apremio, junto al río más ancho del mundo, al pie de los barcos herrumbrados del Dock Sur, yo –“Pedro, me puse Pedro”3–, yo escribí que *Él se veía con las manos la cabeza/ los pies ambos codos*, una mañana en que leí el diario y ese puñado de consonantes eran él y “es él”, me dijeron ellos, “es Él”, todos caídos, agregué, es decir, *miraba pasar las nubes/ los pájaros las nubes las hojas y era hermoso*, como esa miel que nos tienta y nos abre los ojos – ¿“abiertos para siempre”?– a lo que entonces y todavía o acaso nunca sabremos ver. (Szpunberg Notas al pie de nada ni de nadie 5-6)

El yo escribe cerca del río, al sur de la provincia de Buenos Aires, lugar de encuentro que volverá a aparecer en otras zonas del libro. Al presentarse, lo hace como Pedro –uno de los tantos nombres de combate de Szpunberg– y, antes de retomar “Marquitos”, en la nota al pie, dice:

3 Nos miramos a los ojos, nos reímos,
nos tenemos en la punta de la lengua,
pero sólo somos los nombres que elegimos,
escritos al dorso de nuestras vidas
replegadas en un papel de cigarrillo
que, con suerte, fumaremos esta noche.

Ahora, de a uno, por turnos, partimos.

En la galería, entre jazmines y malvones,
la abuela nos sonríe sin vernos, absorbida
por la trama infinita de la bufanda que teje. (5)

En las notas al pie, el autor irá contando –entre otros temas– una historia de amor atravesada por la imposibilidad de nombrarse. En esta nota, además, el yo hace un salto temporal: pasa del ahora de nombrarse Pedro, cuando se miran a los ojos, al exilio: “Ahora, de a uno, por turnos, partimos”. Luego, la nota nos lleva a una imagen que podemos asociar con el transcurso de la historia: el pasado –“la abuela”– no se detiene en ellos, los pasa por delante, está absorbido por la historia –“por la trama infinita de la bufanda

que teje”-. La historia sigue adelante y no se detiene en ese yo, ni en ese amor, ni en los que parten, ni en los caídos; es el poeta quien debe hacerles lugar; entonces, empieza a reescribir el poema.

En el texto superior, el yo nos dice cuándo escribió “Marquitos”, ese poema que volverá infinitas veces. Y nos dice que lo hizo “pese a todo y pese a todos”; pese a la situación que estaba atravesando y pese a todos sus compañeros ausentes y presentes. Frente a la muerte de su amigo en Salta, la elección es escribir ese poema que, de alguna manera, glorifica la muerte, llama a la lucha; poema que ahora es necesario volver a decir para resignificarlo.

No solo encontramos reescritura de “Marquitos”, también aparecen citas de charlas y reescritura de versos de este mismo libro: por ejemplo, “abiertos para siempre”, aparece por primera vez en el segundo verso del libro; luego, en el fragmento del texto superior que acabamos de leer, reaparece entre signos de pregunta y entre comillas. Veamos la primera aparición y su reescritura:

Vuelven, se van pero vuelven, caen al mar pero se elevan por los cielos, son nuestra sombra, y se expanden de noche pero, al mediodía, se agazapan bajo nuestros pies y, cuando más los pisoteamos, más se aferran a nuestro desprecio y por la noche vuelven:
a qué, me pregunto, si el cielo, desencajado, se detiene en esos ojos que, abiertos para siempre, lo contemplan desde abajo: (3)

Los ojos son los de las personas arrojadas al mar durante la última dictadura cívico-militar argentina, quienes caen al mar pero acompañan al yo día y noche como también lo hace Marquitos. El cielo desencajado –como los arrojados al mar– se detiene en sus ojos.

Volvamos a la reescritura: “(...) como esa miel que nos tienta y nos abre los ojos –¿“abiertos para siempre”?– a lo que entonces y todavía o acaso nunca sabremos ver” (6). Los ojos pasan a ser los de un nosotros en el que se incluye el yo junto a sus compañeros; también, al incorporar antes el poema del ’64, son los de Marquitos que ven pasar las nubes -ojos abiertos para siempre, desencajados-. El cuestionamiento está puesto en el nosotros.

En el poema “Marquitos”, él se veía desde el cielo y también veía pasar las nubes y los pájaros; el yo compone una imagen hermosa –“*y era hermoso*”–. Ahora, la hermosura de morir en el monte es dejada de lado por el cuestionamiento y la certeza del exilio.

La segunda vez que aparece “Marquitos”, la podemos relacionar con una crítica al discurso heroico sobre la guerrilla salteña:

De todos modos, aunque los que más hablan son los primeros en

escapar, se les puede dar caza fácilmente y, aunque *vinieron después los compañeros a decirle*, hasta un perro distingue esos huesos de otros huesos, pero la historia es que son sombras que se hacen humo en su peculiar manera de marearnos con las manos cuando hablan,

(...)

siempre hay alguien que se asoma a un charco e intenta peinarse

pero huye de los ojos que lo observan desde el barro (19)

En el poema original, la figura de Marquitos, arengado por sus compañeros que siguieron luchando, se levanta después de muerto. La imagen del guerrillero crece, lucha desde el cielo y es uno de los que “sostenían los sueños”. Ahora, el yo -que con esta reescritura busca quitarle lo heroico al poema de 1964- dirige su crítica a quienes se dedican a engañar con un discurso que no tiene en cuenta cómo fueron realmente los hechos y evitan la mirada de los caídos. Al respecto, Szpunberg escribe en “Autocrítica poética” (2005): “comenzaron a proliferar los sempiternos comandantes, empeñados en vender a las nuevas generaciones una versión heroica, marmóreas, fraudulentamente homéricas, de aquellas luchas” (69). El yo se hace cargo de esa mirada porque no puede ni quiere huir de ella; intenta librarla del pedestal y devolverle lo humano.

Pasemos a los otros versos de “Marquitos” que encontramos más adelante:

Las horas también escasean en el reloj de péndulo, el balanceo del cuerpo ya no se alimenta de un vaso de té frío sino de tu debilidad devastadora –“murió de hambre”, dicen los compañeros del monte y ellos saben lo que dicen–, tu hambre devastadora, rectifico, y mi propia estúpida soberbia,

el vaivén de los gestos está a merced de los últimos días y las palabras sagradas –*tiemblen que soplan vientos fuertes*–, por razones obvias de disciplina –entonces él tomó la tarea/ apilo, ya nada sostienen,
ni siquiera el versículo que nos redimía de la menor desesperanza. (23)

En este fragmento del poema, el yo nos cuenta cómo murió Marquitos, dato que no aparecía en el poema “Marquitos”: “murió de hambre”, dice la voz que llega del monte. Ante el hambre, la debilidad de Marquitos que fue devastadora, el hambre que fue devastador. A esto se le suma el reconocimiento de la “estúpida soberbia” del yo. Así, la muerte pierde su halo de gloria.

Lo sagrado cae como cayó Marquitos y esto lo podemos ver también en ese diálogo entre los versos intercalados y el poema. Las palabras sagradas son las que estaban en “Marquitos”, –“*tiemblen que soplan vientos fuertes*”–, esas que dicen los compañeros, las que funcionan como motivación, las mismas que le vuelven a Szpunberg y de las que ahora quiere dar cuenta. Palabras que respondían a la disciplina de la guerrilla y de las que el yo hace partícipe a Marquitos que “tomó la tarea”. Esas palabras, ahora, “ya nada sostienen”; ni siquiera el versículo redentor: patria o muerte.

En este punto de la reescritura, unos versos quedan afuera. En el poema “Marquitos”, leemos: “entonces él tomó la tarea/ de reincorporarse armarse componerse/ apiló su cabeza las manos ambos codos” (3). El poeta borra “de reincorporarse armarse componerse”, da a entender que la muerte de Marquitos fue algo definitivo, que no pudo reincorporarse, que lo que “apiló” no sostiene nada. Y tal vez, también, que esa -antes y ahora- no es la manera de luchar.

Los siguientes versos de “Marquitos” aparecen ligados al mar, que es un tema recurrente en la poesía de Szpunberg, en muchas ocasiones

vinculado a los compañeros que murieron arrojados al agua. En este libro, esa referencia recorre todo el texto⁷.

Sólo las olas arriman a la orilla ciertos indicios –*su cabeza las manos ambos codos/ los pies*–, latidos oceánicos, cierta niebla que la espuma más blanca deja en la orilla como una bandera que flamea entre las ruinas, arriba, allá en lo más alto del vertedero de la patria, por donde ahora trepa un niño descalzo que hurga entre las estadísticas donde ya no existe. (25)

Podemos leer estos versos del poema “Marquitos” como los restos de los compañeros que traen las olas –“ciertos indicios”–: los de Marquitos y de todos los asesinados que le siguieron durante la última dictadura. El océano muestra lo más alto de la patria, Salta, donde quedó Marquitos niño.

Los próximos versos diseminados de “Marquitos” vinculan a una muchacha que huye, la Salta donde muere el joven foquista y otra muerte que se rememora a lo largo del poema:

Sin embargo, la muchacha de boina azul se asoma y ve un horizonte de alambradas y recuerda el poema²⁶ y desde arriba se echa a correr²⁷, barria los pájaros agujereaba las nubes/ bajaba las hojas, como en el cine, sorteando en blanco y negro los disparos: (26)

El texto superior dialoga con dos poemas de las notas al pie. La muchacha de este poema es la misma que acompaña al yo en los poemas de amor, lucha y reconocimiento –de cuerpos amantes y lugares en donde cayeron cuerpos de compañeros– que aparecen en las notas al pie. El poema que recuerda es “Marquitos”. Vayamos a los dos primeros versos de la nota 26: “26 Ningún poema resiste a las palabras/ que estremecen la claridad devastadora,” (26). Ningún poema, ni siquiera “Marquitos”, resiste a querer escaparse de los disparos. La muchacha recuerda el poema escrito por la

⁷ Recordemos que *Traslados*, título con el que publica el primer adelanto del libro en la revista *Lucha Armada* y con el que publicará la versión definitiva en el 2012, es la manera que tenían de nombrar los militares a los “vuelos de la muerte”.

muerte y no le alcanza para perder su vida y que esa sea su recompensa. Corre y sigue recordando el poema:

27 No llegarás, esto es así, no llegarás.
 Un ramalazo de fuego roza de golpe la memoria,
 y las ideas buscan ordenarse, con torpeza,
 como los hilos del agua entre las piedras:
 “fue acá”, recuerdo ahora, “acá, frente a la casa”, (26)

Asistimos, en varios tramos del libro, al reconocimiento del lugar en donde alguien murió, frente a la casa, sin llegar a cruzar la vereda.

Más adelante, los versos de “Marquitos” entran en diálogo con Haroldo Conti:

había una vez *y era hermoso*, vuelve a leer, un viento fuerte que agitó

la copa del álamo carolina como un penacho de luces y de sombras, pero la tierra se hizo cargo de esa siembra de alturas venidas a menos –semillas, huesos, polen, polvo– para volver a subir,

había una vez, insiste, en un lejano país, *entre todos sostenían los sueños*, insiste, insiste, unas manos callosas que se aferraron al álamo carolina como una corteza de condición indispensable y las raíces se extendieron y aguantaron la parca como pudieron para sostener la altivez de un gesto que no perdona, de una mirada que no olvida: (29)

Era hermoso se refiere tanto a Marquitos como a Conti, esta asociación la podemos hacer porque el que se agita es un álamo carolina⁸. Ese árbol del poema da luces y sombras, desprende semillas y huesos; en otras palabras: esperanza y muerte.

Luego, los versos de “Marquitos” mencionan a quienes “sostenían los sueños”, pero ahora agrega que fue “en un país lejano”; lejanía que puede leerse temporal y espacialmente, ya que el yo habla del pasado pero también lo hace desde su condición de exiliado. Quienes sostenían esos sueños y “aguantaron la parca” no perdonan ni olvidan. El poeta insiste con traer del pasado a quienes murieron en Salta y a quienes lucharon contra los militares en la década del ’70. De ese pasado, están las raíces que siguen en pie.

⁸ Haroldo Conti escribe en 1975 el cuento *La balada del álamo carolina*.

Por último, llegamos al río Las Piedras: “¿qué quiere decir y él tiraba tiraba fortificado, entre Jujuy y Salta, a orillas y a solas³² del río Las Piedras?³³” (30). En este fragmento poema, casi llegando al final del libro, el yo se pregunta qué es lo que quiso decir en ese entonces: qué significa tirar desde el cielo, lejos de su lugar, solo. Pregunta que retoma en los versos que siguen: “¿qué quiere decir el silencio de un sueño a la deriva que navega por un río de piedras? / ¿qué dice, en serio, el silencio de un sueño a la deriva que, sin embargo, navega?” (30). ¿Qué quiere decir que el silencio –la muerte– de un sueño está a la deriva y que, sin embargo, navega? ¿Será que el sueño sigue a flote? ¿Que no importa que siga a flote si lo hace en silencio?

Pasemos a las notas al pie. La número 32 sale de “a solas” y nos lleva al encuentro del cuerpo sin vida de Marquitos:

32 ¿Nos preguntamos a tiempo si ahora es mañana?
 Nada sabemos, excepto la gota que se desliza y crece
 sobre el costado más puro de tu cuerpo,
 echado como solo el pasto sobrevive
 bajo la bota que pesa para siempre,
 hasta que el sol hiera de pronto entre espesuras,
 como el ciego trabajo, a tientas, de encontrarnos. (30)

En ese encuentro hay otra pregunta que podemos leer en relación con el texto superior. ¿Era el momento de subir al monte? Vemos que este reconocimiento del cuerpo se aleja de la idea del otro cuerpo luchando desde el cielo. El texto superior cuestiona el poema del '64; la nota al pie extiende ese cuestionamiento con la pregunta inicial y describe -la imagen no deja de ser hermosa, aunque cruda- una naturaleza que vive con el sol y el agua, pero que acaba con el guerrillero.

La siguiente nota nos lleva a hacer un salto en el tiempo mucho más pronunciado:

33 “El río Las Piedras, nadie olvide ese río
 donde Pachi Gorriti, un 3 de septiembre,
 espantó a los realistas vestido de franciscano”:

astillas de luz en el cristal que desdibuja
 el sentido certero de la corriente
 en el humilde remanso que se sueña eterno. (30)

El 3 de septiembre de 1812 ocurrió el Combate de Las Piedras, en Salta, a orillas del río homónimo; en ese enfrentamiento, luchó Pachi Gorriti, militar y político argentino. Llaman la atención las comillas: la mención a Gorriti y a ese combate puede interpretarse como una arenga, un llamado al lugar de la lucha en donde anteriormente se logró una victoria. Pero ese llamado solo fue un poco de luz en el curso de la historia.

El trabajo que lleva adelante Szpunberg al reescribir “Marquitos” puede leerse como un montaje. Al respecto, Didi-Huberman plantea lo siguiente:

Cuando Benjamin afirma que “todo aquello se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo”, no buscaba otorgarle al subjetivismo una pretensión de conocimiento que no reconocía, sino de contar, en toda asociación de ideas actuales, un espesor temporal y cultural de imágenes “montadas” unas en otras.” (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* 177)

En *Notas al pie de nada ni de nadie*, Szpunberg trabaja con distintas épocas, desmonta la historia y nos propone un nuevo montaje de “Marquitos”. Ya no es el poema heroico que invita a la lucha armada de los '60, pasaron más de cuarenta años -una dictadura con 30000 personas desaparecidas, el neoliberalismo de los '90, la revuelta del 2001-; ese espesor temporal entra en diálogo y también lo hace con los comienzos de la Independencia de la Argentina.

Para hacer dialogar las diferentes épocas, el autor deja de lado ese yo de los '60 que se ubicaba en un solo lugar temporal y va y viene él también dentro de su historia; entonces, el yo tampoco es uno solo, aparece desdoblado y se presenta, además, con distintos ritmos en su escritura -texto superior, notas al pie-. El lector que construye ya no es aquel que camina a la par del autor en los dos primeros libros ni el que va a sumarse a la lucha y es parte de ese nosotros en el tercer libro -en este nosotros, el yo incluye a los compañeros de los sesenta y los setenta-, ahora invita a los lectores a mirar el pasado con otros ojos.

Proyección espacial de la temporalidad



En el libro aparecen varias configuraciones espaciales; vamos a detenernos en los adoquines, el empedrado, los muros y el camino.

Los adoquines traen la huella del pasado:

¿Quién no vio desangrarse el sol sobre adoquines trémulos,⁹
pulidos

finamente por pasos indecisos, como si sólo así no quedasen
huellas del íntimo aullido, el ford falcon en la esquina, Dios
jugando a los dados, el temblor en las rodillas, el papelito con
los nombres¹⁰ escamoteado a tiempo? (Szpunberg Notas al
pie de nada ni de nadie 11)

Esta imagen asocia el desangrarse del sol con el desangrarse del compañero asesinado frente a la casa –esta referencia volverá a aparecer en la nota 20 y en la 27–. Los adoquines tiemblan, como las rodillas. En la esquina, sobre los adoquines, “el ford falcon” –auto utilizado por la policía y los militares para realizar secuestros ilegales–. En las huellas que quedan en la calle, encontramos la referencia a la última dictadura cívico-militar argentina. Esta historia atraviesa al yo tanto como la lucha sesentista: la vuelta a los sesenta implica volver a decir qué pasó en los setenta –recordemos que el autor tuvo que exiliarse en el año 1977 y que utilizó distintos nombres para ocultar su identidad–. La pregunta de este verso es retórica: los secuestros sucedían frente a muchas personas, a la luz del día.

La segunda vez que aparece la calle empedrada es en este verso, en donde el yo da cuenta del estado de los caminos que recorre mientras busca el pasado:

los caminos -dónde queda esa calle empedrada que nos llevaba hacia

donde precisamente queremos llegar- son un trazo de barro y sangre¹¹ y necesidades biológicas satisfechas como sea y en cualquier parte sobre mapas que nadie reconoce. (13)

El historiador alemán Karl Schlögel, en *El espacio leemos el tiempo*, plantea que la historia se desenvuelve en el tiempo y en el espacio; en su ensayo, indaga qué ocurre cuando se piensa los procesos históricos en términos espaciales y propone salir al mundo y explorarlo:

Las aceras muestran trazas, huellas del desgaste del tiempo. (...) Huellas de tanques que rodaron por encima. Cartuchos olvidados.

La mancha de sangre lavada desde hace mucho. (...) En aceras se ejecuta con frecuencia. (274)

El autor invita a leer en las calles el pasado de las ciudades, ya que en ese trabajo de observación podemos ver la asincronía en lo sincrónico. Y eso es justamente lo que hace el yo de Szpunberg al traer el pasado en los empedrados y los muros: nos muestra las imágenes de otro tiempo en simultáneo con el presente.

En la nota al pie número 17, leemos:

17 La mano que escribe en el muro la consigna exacta tiene prisa: la historia se le cuela entre los dedos como un enjambre de nombres que se pierden, esa rapidez con que fluye el empedrado, pulido por pasos que ya no persiguen su destino. (Szpunberg Notas al pie de nada ni de nadie 19)

Como veremos más adelante, en los muros van a quedar los restos del pasado. Prestemos atención al empedrado: en lo pulido de esos adoquines están las huellas de Marquitos y de quienes fueron asesinados en la calle, en los centros clandestinos o arrojados al mar.

Pasemos a los primeros versos de la nota al pie número 20 que se deprende de la descripción de una casa con vidrios astillados, ventanas salidas de sus marcos y persianas de sus goznes:

20 “¿Fue acá?”, brillan sus ojos, “¿a tan pocos pasos de la puerta?”, como si su mirada resbalase –“sí, acá, acá”– sobre el empedrado, y el dolor naciese como sus pechos bajo la blusa empapada: hay que saltar los charcos para alcanzar la vereda de enfrente, donde el revoque deja al desnudo los ladrillos, “berretines”, intimidades. (22)

La mirada de ella resbala sobre el empedrado, el mismo que antes tembló, el testigo de esa muerte, por donde fluye la historia. El yo y la muchacha de la boina azul recorren el lugar a modo de reconocimiento; los ladrillos llevan las marcas de ese pasado antes del exilio, de esas consignas - “berretines”- que llamaban a la lucha. Mientras, en el texto superior, el verso cierra con estas palabras: “aunque pesa, Comandante, todo pesa como una ratonera en la conciencia” (22). Volvemos a encontrarnos con el motivo

principal del libro: el peso de las vidas sobre la conciencia. En el '64, el Che era amor revolucionario incuestionable; en el 2007, el Che es un interlocutor válido para pensar esos años.

Retomemos la nota al pie número 27. Después de afirmar “fue acá” -en la nota al pie que vimos antes era una interrogación-, el yo se pregunta: “¿cómo hacer pie, entonces, sobre las hojas quebradizas/ que cubren el vano intento de cruzar la calle/ si es un juego de palabras la vereda de enfrente?” (26).

La visita del yo y su compañera al sitio en donde ocurrió el asesinato es un reconocimiento del lugar: el yo que no estuvo en ese entonces necesita pisar esa calle. La pregunta ahora es “cómo hacer pie”.

En este recorrido -al igual que en la reescritura específica de los versos de “Marquitos”-, observamos una mirada crítica del yo, pero no es una mirada que busque cambiar la realidad como en el poema del '60, sino repensarla desde el presente, darle otra voz, mostrarla desde otros ángulos.

Otras voces poéticas

En la década del '60, a través de epígrafes, el autor pone a dialogar otras voces. En cambio, en este libro, las voces que entablan relaciones con el yo forman parte del cuerpo de los poemas; es así que nos encontramos con poetas de distintos siglos y nacionalidades. A la vez, veremos que también ingresan otros géneros discursivos.

El primer poeta que toma el autor es Enrique Cadícamo. Leemos: “veo entrar a la muchacha perlada de gotas⁶ y su sonrisa –“afuera es noche y llueve tanto”, anuncia el nuevo mundo.” (8). La esperanza está puesta en la sonrisa de una mujer: frente a la oscuridad y la lluvia, un nuevo mundo se anuncia. Unos versos antes, el yo anotó la fecha en que debió partir de Argentina perseguido por los militares. En el libro asistimos tanto a la rememoración de la partida hacia el exilio como a la vuelta del poeta; esto último lo vemos en el recorrido geográfico que realiza el yo y en el reencuentro con la muchacha de boina azul. Si tenemos en cuenta que el

verso “afuera es noche y llueve tanto” pertenece al tango *Por la vuelta*, podemos leerlo como la despedida en el año 1977 -fecha en que parte el autor hacia Francia- y como el reencuentro de los amigos-amantes. (La letra del tango narra la historia de amistad de dos amantes que brindan, se separan, se encuentran un año después y vuelven a brindar “por la vuelta”.)

El segundo poeta que ingresa al libro es Jorge Manrique. Como observamos en el primer apartado, el mar ocupa un papel importante dentro del libro: es el lugar de los cuerpos desaparecidos, el lugar de los restos, donde terminan los ríos –el río Las Piedras–, es el morir. Vayamos al primer lugar en donde aparecen los versos de Manrique⁹: “–azul sanguinolento: la mar que es el morir;/ –pulso tembloroso: los ríos que, tarde o temprano, y por decreto, van hacia la mar que, reiteramos y hacemos público en todo el territorio nacional, es el morir;” (14). El autor postula una nueva cartografía: “Alguna convención internacional ya ordenará (...) los desarreglos cartográficos” (13), dice más arriba. Entonces, la propuesta es leer la ciudad de otra manera, tener en cuenta el pasado que aparece en sus huellas. Y es en ese azul que lleva la sangre de los desaparecidos en donde aparece un verso de Manrique: “la mar que es el morir”; luego –al igual que en el poema de Manrique que hace referencia a los ríos– aparecen los ríos para reiterar la idea de que la mar es el morir. El río nos vuelve a traer el río Las Piedras y con él a Marquitos; su desembocadura en el mar, los desaparecidos en los “trasladados”. Si bien en Manrique la idea supone una igualación al momento de morir, en este caso, por el contrario, resalta la muerte a manos del poder militar y lo hace a través del lenguaje, al apropiarse de su discurso y hacerlo ingresar al registro poético: “por decreto, van hacia la mar que, reiteramos y hacemos público en todo el territorio nacional, es el morir”.

Otro tanto hace con un famoso verso de otro poeta español, Gustavo Adolfo Bécquer:

¿es cierto que las lágrimas son agua y van al mar, como un traslado
de rutina, que es el morir, la compuerta trasera que se abre,
el chillido del cormorán que, para sorpresa de todos, no ha

⁹ Véase *Coplas por la muerte de su padre*.

lugar y, por lo tanto, carente de validez legal, se archiva en la bruma? (25)

El poema de Bécquer nos dice que el destino de las lágrimas es el mar y se pregunta por el destino del amor una vez que es olvidado¹⁰; en cambio, aquí, el yo pregunta si es cierto que el destino de las lágrimas es ese y las compara con los “trasladados”: ¿los desaparecidos estaban destinados a ese final en donde los reclamos –“el chillido”– no fueron escuchados –“no ha lugar”– por no haber cuerpos? En este verso ingresa el discurso judicial, en el que se escudó el gobierno genocida, ya que “sin cuerpo no hay condena”.

Por último, unos versos de Raúl González Tuñón pueden leerse mezclados con los de Szpunberg:

Sin embargo, lo que destroza los pies no es andar –nacimos de “una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven”, nos recitamos en el Macumba–¹¹, sino darle vueltas y más vueltas a lo mismo: (17)

En el prólogo de *Traslados* (2012), el autor cuenta que la última vez que vio a Marquitos fue en el bar de Coto que estaba sobre la calle Viamonte, en Buenos Aires; ahí se recitaron los versos de Tuñón que hablan de caminos que parten y que vuelven.

Werner Hamacher, en 95 tesis sobre filología, plantea lo siguiente: “No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro” (29). Bajo esta mirada podemos pensar los versos de otros autores en el libro de Szpunberg. En este último caso, el autor repite los versos para ahora hacerlos dialogar con el presente, el futuro de esos versos de Tuñón: en este futuro, entran en relación con el poema “Marquitos”, ya que lo que destroza es darle vueltas a lo mismo. El yo se fue, volvió y sigue dándole vueltas a ese pasado tan presente. Los versos del poema “Marquitos” vuelven y la encrucijada ahora es otra; por un lado, el camino que tomó Marquitos no tiene retorno, pero, por otro, el camino de “Marquitos” sigue haciéndose.

¹⁰ Véase la rima XXXVIII de Gustavo Adolfo Bécquer.

¹¹ Se refiere al bar de Coto. En *Traslados* (2012), en esta parte del verso, leemos: “nos recitamos en el bar de Coto”. Más adelante, vuelve a cambiar “a media cuadra del Macumba” (*Notas al pie de nada ni de nadie*) por “a media cuadra del Coto” (*Traslados*).

Y es en el diálogo entre el pasado y el presente que podemos pensar la “muchacha de boina azul”, que deviene en “una mujer de boina azul”, en alusión a los versos de González Tuñón en “La calle del agujero en la media”. Repasemos unos fragmentos del poema:

Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad
y la mujer que amo con una boina azul. (...)
-Tenía unos pocos sueños iguales a los sueños (...)
Tenía el resplandor de una felicidad (...)
y mi alma tan lejana y tan cerca de mí (...)
El ciego está cantando. Te digo, amo la guerra. (...)
Tú crees todavía en la revolución (...)
Solo yo voy por ella con mi dolor desnudo,
solo con el recuerdo de una mujer querida.
Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un puerto.
Decir: Yo he conocido, es decir: Algo ha muerto. (*La luna con gatillo*
57-58)

En el poema de González Tuñón, igual que en este libro de Szpunberg, la mujer de boina azul aparece en el lugar de la amada. El yo habla de los sueños del pasado, de la felicidad perdida, de su amor por la guerra - relacionado con la ceguera-, de la revolución; aspectos que también comparte con el yo de *Notas al pie de nada ni de nadie*. En ambos textos, la calle es el lugar por el que se transita con dolor y con el amor del pasado. Y ese puerto, qué otro puede ser que el de Buenos Aires, asociado con la lejanía, con quienes murieron y lo que murió con el exilio.

Bibliografía

Battilana, Carlos. “El ritmo de un habla”. *La Nación*, Cultura, 28/07/2007. En línea. Fecha de acceso: 07/07/2025.

Benjamín, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2009.

Didi Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.



González Tuñón, Raúl. *La luna con gatillo*, vol. 1. Buenos Aires: Cartago SRL, 1957.

Hamacher, Werner. 95 tesis sobre la Filología. Buenos Aires: Miño y Davila SRL, 2011.

Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra Ediciones, 2016.

Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Siruela, 2007.

Souriau, Étienne. *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

Szpunberg, Alberto. "Autocrítica poética". *Lucha armada* 3 (2005): 69. Medio impreso.

---. *Notas al pie de nada ni de nadie*. Buenos Aires: bajo la luna, 2007.

---. "Tuve que ajustar cuentas con la nostalgia". Silvina Friera. Página 12, 14/07/2007. En línea. Fecha de acceso: 06/07/2025.

---. *Traslados*. Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2012.

Travela, Luján. "El castillo de arena que aún resiste. Efectos y exilio en *Su fuego en la tibieza* (1981) de Alberto Szpunberg". *Caracol* 28 (2024): 210-235. En línea.