

Poesía descentrada en los sesenta: el "Grupo de los Elefantes"

Ana Liza Bugnone /
anabugnone@gmail.com

Licenciada en Sociología, Facultad De Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
Candidata a doctora en Ciencias Sociales, FAHCE-UNLP.
Jefa de Trabajos Prácticos de la cátedra Integración Cultural II (FBA).

Introducción

A comienzos de la década del sesenta los artistas de La Plata se sumergían en el clima de modernización y emergencia de nuevos lenguajes. Junto con la aparición de grupos de teatro experimental y de músicos renovadores, poetas y plásticos abrieron el paso a una década de renovación y experimentación en el arte.

En este marco, resulta interesante rescatar la experiencia particular –y escasamente analizada en la bibliografía sobre la época- del *Grupo de los Elefantes*¹ (formado por Lida Barragán, Omar Gancedo, Raúl Fortín, Roberto Ávila y Yoly Poisneuf), ocurrida en el ámbito de la poesía, a comienzos de la década. Éste es uno de los primeros en realizar una acción artística en la calle –sin avales ni protección institucional-, lo que generó debates en la prensa y la molestia de algunos vecinos. La significación de esa acción debe entenderse a partir de la potencialidad de desactivar algunos elementos hegemónicos dentro del campo de la poesía, así como, también, en y de la intervención desarticulatoria de la configuración racional y dominante del espacio público.

El Grupo de los Elefantes entre la Escuela y la calle

Los miembros del *GLE* se habían conocido a través de la Escuela de Bellas Artes y decidieron formar un grupo por sus intereses comunes con la poesía. En la conformación de este grupo tuvieron notable influencia los diferentes estímulos que recibieron de dicha institución, lo que los impulsó a realizar acciones desarraigadas en relación con la poesía tradicional.

Así, algunas características de apertura de la Escuela en relación con nuevas prácticas artísticas y sociales, fueron un aliciente para estos jóvenes entusiastas. Mencionaremos algunas de

¹ De aquí en adelante utilizo la sigla *GLE* para referirme al *Grupo de los Elefantes*.

ellas para dar cuenta del clima que se vivía allí y porque constituyen elementos ineludibles para el análisis de las acciones de este grupo.

El Bachillerato de Bellas Artes era una institución donde reinaba cierto aire de libertad, asociado a algunos cambios que tendían a flexibilizar los patrones de comportamiento aceptados para la edad y el sexo de los alumnos. Un ejemplo sencillo de ello es que se permitía que los alumnos fumaran en los recreos, lo que se consideraba absolutamente prohibido en otros ámbitos institucionales. Posiblemente, se puede vincular la adopción de una práctica también vedada en la época: las mujeres del Bachillerato fueron las primeras en fumar en la calle, lo que las convertía, a los ojos de otros transeúntes, en liberales. Pero, además, las prácticas de los estudiantes del Bachillerato implicaban la organización y movilización al interior de la institución en relación con el reclamo de sus derechos, lo que llegó, en algunos casos, hasta la destitución de docentes por presión de los alumnos. Un ejemplo es el caso de un profesor de inglés, proveniente del Liceo Militar, cuyas prácticas docentes resultaban inadecuadas por su estilo militar y por la falta de vinculación con el nivel de la mayoría de los alumnos. Éstos lo rechazaron fuertemente hasta que abandonó el Bachillerato. Allí se destacaba también la figura de Nejama Lapidus, antropóloga cultural, lingüista y escritora². "Nina" Sager, como la llamaban, era, según los relatos de sus alumnos, una profesora excepcional que abría el juego a la crítica y a la creación. Entre sus alumnos, recibieron este estímulo algunos miembros del *GLE*.

Si bien los integrantes del grupo eran alumnos del secundario, entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta, se hacían presentes los sábados a la mañana en las clases universitarias de Visión, del profesor Héctor Cartier. Lo hacían como oyentes, compartiendo el aula tanto con los alumnos regulares de la Escuela como con los provenientes de otras facultades e independientes. Se zambullían así en las renovadas teorías del arte y en las prácticas novedosas de diferentes formas de experimentación que iban a desarrollarse ampliamente a lo largo de la década.

Otro signo de apertura de algunos sectores de la Escuela fue que permitieron que el *GLE* realizara un recital de poesía en el Auditorio de la institución, a sabiendas de que sus prácticas poéticas estaban alejadas de las más aceptadas hasta el momento. En los recitales de poesía que realizaban se generaban charlas y discusiones sobre el género pero también involucraban tomas de posición sobre cuestiones de filosofía y política, abarcando temas en boga como las teorías del existencialismo y el marxismo.

A partir de la decisión de formar un grupo de poesía, comenzaron a reunirse en los bares de la ciudad, El Adriático y Capitol, para conversar sobre lo que escribían. En el Capitol tenían contacto con los plásticos informalistas del *Grupo Sí* -del cual el mismo Omar Gancedo formó parte-, así como con otros grupos de artistas de teatro, música, ballet, algunas coperas de El Galeón y chicos de la calle que se sumaban en un clima de debate y cierta rebeldía. Se encontraban, además, en la casa de Fortín una vez por semana para leer, comentar y criticar lo que habían escrito. Fortín integraba también un grupo de plásticos concretos. Basados en la afinidad que los unía al *Grupo Sí*, realizaron una muestra conjunta, en la que éstos exponían sus obras y miembros del *GLE* recitaban poesías.

Para el *GLE* las lecturas de Sartre y Simone de Beauvoir parecían fundamentales. Vinculado con esto, los trabajos del grupo se ligaban a las preguntas por el ser, la vida, la muerte, el sufrimiento, y adoptaban un tono melancólico. Las mujeres del grupo eran llamadas "las pantanosas", por su aspecto lánguido, que Lida Barragán relaciona con lo que generaba en ellos la incorporación de la filosofía de Sartre y Beauvoir: la presencia de un aire pesimista que se reconoce en la "angustia existencialista" y en el temor que les provocaba la situación internacional de la Guerra Fría. Esta corriente filosófica los comprometía a preguntarse dramáticamente por las razones y los objetivos no sólo de la vida, sino, también, específicamente, de la escritura, de la pintura o de la actuación.

Este grupo se oponía a lo que consideraban hegemónico y tradicional en la ciudad, que se

² Nejama Lapidus era, además, la esposa del crítico y gestor de arte Julio Sager, con quien compartía algunas actividades.

ocupaba de “los sonetos y ese tipo de cosas” – dice Lida Barragán³-, y se convirtieron, así, en el primer grupo que realizó una acción en el espacio público. La primera actividad del *GLE* consistió en hacer poesía mural: cubrieron algunas paredes de la ciudad con sus poesías, descreyendo del formato libro y sin avales ni apoyos institucionales. Los jóvenes poetas desafiaban, así, las formas aceptadas y habituales de difusión y circulación de la literatura. Lo hicieron con la intención de que *podiera leerla cualquiera*, ya que creían que el libro condicionaba la lectura a aquellos que estuviesen dispuestos a comprarlo y leerlo. En cambio, con la poesía mural, podía producirse una apertura de los cerramientos constitutivos de la lógica del campo literario más estable.

Luego de la publicación en la calle, algunos vecinos solicitaron la limpieza de sus muros y aparecieron en el diario local, *El Día*, fuertes críticas al *GLE*. Éstas fueron respondidas por otros lectores que los defendían, y se construyó una polémica. En torno a esto, los miembros del grupo festejaron, ya que había quedado acreditada tanto la acción concreta de la presentación pública del grupo en las calles, como que habían provocado un efecto desnaturalizante sobre la lectura y difusión de la poesía.

La edición de poesía en las calles no significó, sin embargo, una oposición a otros formatos tradicionales como el libro, ya que, más adelante, publicaron *Radioactivo* y, en 1962, *BFGV'62*, con formato de sobre, que contenía hojas sueltas en su interior (poemas y xilografías), en conjunto con el artista Edgardo Antonio Vigo.

Otros de los modos de hacer conocer sus trabajos fueron los recitales de poesía, que realizaron en el Salón de la Escuela de Bellas Artes y en la librería ubicada en la calle 51 entre 11 y 12, de la ciudad. Fue en una de esas oportunidades que conocieron a Vigo, con quien mantuvieron una amistad. En los recitales, las ocurrencias de Gancedo y el tono procaz de algunas poesías provocaban risas y asombro. Luego de la lectu-

ra se producían debates literarios, filosóficos y políticos que terminaban, a veces, en fuertes discusiones.

Los miembros del *GLE* se sentían vinculados entre sí tanto por la adopción de una forma poética que tendía a romper con las estructuras tradicionales de esa escritura, como por lo ideológico, que se enmarcaba –genéricamente– en una orientación de izquierda. En relación con lo primero, estaban enfrentados a la Sociedad Argentina de Escritores y con las instituciones más reconocidas de La Plata. Se intentó un acercamiento con éstas a través de Ana Emilia Lahitte, poetisa perteneciente a instituciones culturales oficiales nacionales e internacionales, pero la distancia entre ambos proyectos hizo que se terminara en una discusión insalvable.

Para seguir publicando, se habían contactado con el grupo cercano a Abelardo Castillo, pero, según la apreciación que hicieron en ese momento, la vinculación con el Partido Comunista al que Castillo pertenecía, imponía un “contenido social” a las producciones artísticas, lo que consideraban muy sectario y esquemático. Finalmente, a través del contacto con Mariano Betelú y Miguel Grinberg, se relacionaron con *Eco Contemporáneo*. Esta revista contracultural⁴ recogía diversas prácticas artísticas vinculadas más o menos visiblemente con la política, pero no imponía un modelo sobre el tema ni la forma de lo que debía escribirse, lo que les permitió llegar rápidamente a un acuerdo, ya que se cumplía el objetivo de hacer conocer sus trabajos sin limitaciones. Barragán y Fortín, como parte del *GLE*, publicaron allí “Cuento del hombre de traje” y “Último poema del negro”⁵, respectivamente. Más tarde, en el año 1967, realizaron una exposición de poesías ilustradas en el Club Sporting (La Plata). Entre los poetas se encontraban miembros que habían conformado el *GLE* y el *Grupo la Voz del Tiempo*: Lida Barragán, Omar Gancedo, Rafael Oteríño, Néstor Mux. Las poesías fueron ilustradas por varios artistas, entre ellos Edgardo Vigo.

³ Barragán, L., comunicación personal, 24 de septiembre de 2010.

⁴ La revista **se caracteriza por ser** “un espacio atravesado en lo esencial por prácticas artísticas (muy especialmente la literatura pero, también, el cine, el teatro, la plástica, la danza y la música) vinculadas de diversas maneras a experiencias políticas o militantes emancipatorias más bien alejadas de las líneas gruesas, visibles, hegemónicas de la política del período”. GATTO, Ezequiel: “Viviendo en una red de subtes. La revista *Eco Contemporáneo*: creación y conexión, 1961-1969”, 2010.

⁵ *Eco contemporáneo*, 4 de diciembre de 1962.

Una doble dislocación

Las acciones de este grupo, a comienzos de los sesenta, son las primeras que aparecen por fuera de algunos de los cánones más arraigados en el campo del arte en cuanto a la utilización de los espacios y soportes. La decisión de pegar poesías en las paredes de la ciudad configuró una operación que implicaba rupturas con los espacios y formas adecuados para la publicación de poesías y con los estilos que respondían a los cánones clásicos de escritura. Abrían así el camino a la disputa con los sectores más hegemónicos del campo del arte. Esta conjunción contenía una clara señal de provocación, y las opiniones publicadas en el diario local, así como la reacción de algunos vecinos, dieron cuenta de que tuvo ese efecto. Pasarían aproximadamente ocho años hasta que Edgardo Vigo –posiblemente conocedor de esta experiencia, por la relación que había mantenido con el grupo- comenzara con la serie de los *señalamientos*, algunos de ellos realizados en el espacio público.

Comprender la significación de este tipo de acciones implica una reflexión sobre la condición del espacio social y del espacio público en particular. El público es parte del espacio social, es decir, que siempre está construido socialmente y que, por lo tanto, no se trata de un paisaje físico e inerte, pura materialidad. El espacio social se encuentra, además, atado a su condición política en tanto en su seno se desatan disputas de poder por la gestión del mismo como producto social (Vázquez Romero, 2009; Santos, 2000). Las diversas estrategias de apropiación, usos y gestión del mismo se condensan en las ciudades, en las que el espacio público cobra un rol central por tratarse de un lugar en el que sus usos se vinculan directamente con la comunidad. Esto se debe a que el espacio público es un orden co-producido de visibilidades con una pluralidad de usos y perspectivas y es, además, un orden de interacciones y encuentros (Joseph, 2002), donde la circulación y la comunicación son fundamentales.

Las consecuencias de esta forma de considerar al espacio público nos llevan a reflexionar sobre algunas cuestiones. En primer lugar, cuando se realizan diversas acciones sobre el espacio público, como transitar, trabajar, producir, encon-

trarse con otros, no se actúa sobre un territorio puramente natural, que, a modo de soporte, sólo sirve de base para la acción, sino sobre *formas objetivadas* tanto geográficas como sociales. Es decir, que allí han intervenido el hombre, la cultura y su pasado y han producido objetivaciones –materializadas en el espacio propiamente dicho- ligadas al mundo social. Por ello el espacio público es histórico y los significados que se le atribuyen dependen del complejo de relaciones entre los significados pasados y presentes. La acción del *GLE* se presenta, entonces, en ese espacio constituido socialmente que, a principios de la década y en el ámbito local, no se había convertido en un escenario habitual de manifestaciones artísticas. Es decir que las objetivaciones que lo conformaban tenían una vinculación estable con regularidades de circulación y ocio, pero raramente con producciones artísticas desfasadas de su lugar estandarizado. Sin embargo, el clima de renovación y el comienzo de un proceso social de abandono de prácticas de estricto cumplimiento, en cuanto al comportamiento de la juventud en los ámbitos públicos y privados -en la vida social, familiar, sexual y política- creaban las condiciones para la construcción de nuevos significados en el espacio público.

En segundo lugar, estos espacios están especialmente dotados de significaciones culturales porque allí la intencionalidad de las acciones se convierte en resultados hacia la colectividad (Oslender, 2002). Esto significa que todas las acciones que allí se desarrollan pueden ser socialmente interpretadas, dado su carácter público y significativo en términos culturales. La acción del *GLE* se ubicó, entonces, en un espacio especialmente generador de significaciones culturales, lo que le dio la potencialidad de decir *algo más* que la letra de las poesías. Si el espacio público está reglamentado administrativamente, pero también construido socialmente, la acción viene a provocar un desfase entre esa organización y lo que se lleva a cabo; entre el orden y la experiencia o, como dice Williams, entre el modelo social y la experiencia de lo que se está viviendo (Williams, 2003). En la cultura hay un tipo de experiencia que siempre presenta divergencias respecto del modelo social hegemónico –no puede ser totalmente asimilada- y que, en algún mo-

mento, termina alterándolo (Dalmaroni, 2004).⁶ Estos artistas, cuando producían sus poesías y las mostraban, se estaban pronunciando sobre sus propias decisiones poéticas y, convergente con esto, sobre otras posiciones artísticas, tanto en diálogo como en oposición. Sin explicitación, pero de modo contundente, también estaban diciendo algo acerca de su contexto social, como sujetos sociales e históricos, y de la situación de enunciación de sus obras (Achugar, 1991).

La acción realizada en el espacio público da cuenta del intento de subvertir, al menos, un aspecto del ordenamiento del campo artístico. Contra lo hegemónico de las instituciones conservadoras, pero, también, contra los usos racionalizados del espacio público, el *GLE* se planteó como constructor de un sentido corrido de su experiencia normal a través de una *doble dislocación*. En principio por que la potencialidad disruptiva de la acción consiste en un descentramiento de lo esperable para la escritura de la poesía, lo que confrontó, en términos de estilo y forma de difusión, con las instituciones más arraigadas en el campo; en segundo término una desestructuración en la construcción y significación del espacio público, la cual ponía en cuestión la condición de lugar de circulación pragmática y cotidiana. Este acercamiento abrupto, directo, entre arte y público, otorga una significación particular a la propia poesía y, al mismo tiempo, a la idea de espacio público regulado y racional. Esto último convergerá, luego, con el potente desarrollo de movimientos sociales y políticos en la segunda mitad de la década, que ocuparon y sobre-significaron al espacio público a través de las acciones de protesta. El *GLE* parecía contener en su acción la necesidad vanguardista de acercamientos entre arte y vida, al mismo tiempo que ese contacto con lo vital estaba marcado por la idea de "pueblo": un pueblo que transitaba el espacio público y que, sin comprar un libro, tenía la posibilidad de leer poesía. En este sentido, si el espacio es social y político, la propuesta de este grupo apuntó a difundir su poesía sin intermediarios, en un ámbito que se construye socialmente con cada acción que se realiza en él. Las visibilida-

des e interacciones que se producen en el espacio público permiten que la acción artística conforme una parte del mismo, y le otorgue un significado ajeno al habitual. Esto pone en cuestión la gestión del mismo sólo por parte del sector socialmente dominante, que tiende a una espacialización predecible. El *GLE*, con su acción aislada, intentó, al menos, *deformar* tanto las normas del campo referidas a la poesía, como la constitución dominante de lo público.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo (1991). "La política de lo estético". *Nueva sociedad*, n° 116. Fundación Friedrich Ebert.

DALMARONI, Miguel (2004). "Conflictos culturales: notas para releer a Raymond Williams". *Punto de vista. Revista de cultura*, XXVII, n° 79, Siglo XXI.

JOSEPH, Isaac (2002) *El transeúnte y el espacio urbano. Ensayo sobre la dispersión del espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

SANTOS, Milton (2000). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.

WILLIAMS, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes electrónicas

GATTO, Ezequiel. "**Viviendo en una red de subtes**. La revista Eco Contemporáneo: creación y conexión, 1961-1969". *Revista Crítica.cl*, 2010 [En línea], <http://www.critica.cl/html/ezequiel_guillermo_gatto_01.html>, [Consulta: 20 de marzo de 2011]

OSLENDER, Ulrich. "Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'espacialidad de resistencia'". *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. VI, n° 115, Universidad de Barcelona, 2002 [En línea], <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm>>, [Consulta 15 de agosto de 2010].

VÁZQUEZ ROMERO, Antonio. "Los aportes de Henri Lefebvre a la Geografía urbana. Un corpus Teórico para entender las nuevas espacialidades". *12º Encuentro de Geógrafos de América Latina*, Montevideo, 2009. [En línea], <http://egal2009.easypanners.info/area02/2182_Vazquez_Romero_juan_Antonio.pdf>, [10 de agosto de 2010].

⁶ Allí Dalmaroni destaca la oposición que plantea Williams entre el modelo social y la cultura a través de la categoría "estructuras del sentir".