CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS (e-ISSN: 2448-6019)
Núm. 32, enero-junio 2026, e583, DOI: https://doi.org/10.36798/critlit.i32.583

ARTÍCULO

La Academia de Piatock (2008): relámpagos de resistencia[1]

La Academia de Piatock (2008): resistance lightnings

ALDANA GAGGERO
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-0873-8284
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
aldanagaggero@gmail.com

Resumen:
La Academia de Piatock (2008) del poeta argentino Alberto Szpunberg (1940-2020) plantea una multiplicidad de voces que entran en diálogo. Para leer esta multiplicidad que abarca desde los pensadores presocráticos hasta el *día prometido* de la tradición judía—es decir, hasta una promesa presente todos los días, un presente que, como lectores contemporáneos, nos empuja hacia adelante pero no deja de dialogar

[1] Este artículo es parte del capítulo III de mi tesis de maestría sobre el poeta Alberto Szpunberg. Además, retoma dos trabajos presentados (2019 y 2023) para la Maestría de Literatura Argentina (UNR) y la ponencia presentada en el "III Congreso El huso de la palabra", realizado entre los días 2 y 4 de noviembre de 2022 y organizado por el grupo de la revista *El Jardín de los poetas,* con el auspicio de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, el Centro de Letras Hispanoamericanas y el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales.

Los contenidos de este artículo están bajo una licencia de Creative Commons Atribución No Comercial - Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

con el pasado—, tendremos en cuenta, por un lado, la propuesta de Didi Huberman en lo que se refiere a considerar la obra de arte como un montaje; y, por otro, la noción de archivo de la imaginación poética de Ana Porrúa. Trabajar el libro de Szpunberg a la luz de estos conceptos permitirá hacer saltos temporales y concebir la historia como un *tiempo-ahora*, en los términos de Walter Benjamin. El sujeto de enunciación, además, será abordado desde la perspectiva que plantea Monteleone: el yo tripartito. Así, la propuesta de este artículo es pensar el arte como un lugar de resistencia construido a través de distintas voces.

Palabras clave: poesía argentina, poesía latinoamericana contemporánea, archivo de la imaginación poética, arte como montaje, arte y resistencia.

Abstract:
La Academia de Piatock (2008) by Argentine poet Alberto Szpunberg (1940-2020) presents a multiplicity of voices that engage in dialogue. To read this multiplicity, which ranges from the pre-Socratic thinkers to "the promised day" of Jewish tradition —that is, to a promise that is present every day, a present that pushes us forward but never ceases to dialogue with the past—, we will take into account Didi-Huberman's proposal of considering the work of art as a montage and Ana Porrúa's notion of archive of the poetic imagination. Working with Szpunberg's book in the light of these concepts will allow us to make temporal leaps and conceive history as a now-time, Walter Benjamin's terms. The subject of enunciation will also be approached from the perspective proposed by Monteleone: the tripartite self. Thus, the

proposal in this work is to think of art as a place of resistance built through different voices.

Keywords: Argentine poetry, contemporay Latin American poetry, archive of poetic imagination, art as montage, art and resistance.

Recibido: 21 de agosto de 2025
Aceptado: 15 de diciembre de 2025
Publicado: 1 de enero de 2026

INTRODUCCIÓN

¿Cómo abarcar la multiplicidad que nos presenta *La Academia de Piatock*? Infinitas líneas de lectura se abren en este libro de Szpunberg. Trataremos de agruparlas por temas, sin dejar de tener en cuenta el diálogo que existe entre ellas. La propuesta del autor es pensar un mundo que funcione bien a través del diálogo. El libro, entonces, se nos presenta como una idealización, una utopía. En una entrevista de Gonzalo Núñez al autor, leemos: "Mi papá decía que el mundo va a funcionar bien cuando esté gobernado por la Academia de Platón. Platón para él era el paradigma de la sabiduría, la filosofía. Yo le decía no, la Academia de Platón no, la Academia de Piatock. En realidad lo que yo le estaba diciendo es que hay que dar vuelta el mundo. Arriba los de abajo".

Para leer esta multiplicidad que abarca —lo veremos más adelante— desde los pensadores presocráticos hasta el *día prometido* de

la tradición judía, es decir, hasta una promesa presente todos los días, un presente que, como lectores contemporáneos, nos empuja hacia adelante pero no deja de dialogar con el pasado, tendremos en cuenta la noción de archivo que presenta Foucault, la propuesta de Didi-Huberman de considerar la obra de arte como un montaje y la noción de archivo de la imaginación poética de Ana Porrúa. Trabajar el libro de Szpunberg a la luz de estos conceptos permitirá hacer saltos temporales y pensar la historia como un *tiempo-ahora* (Benjamin). Tendremos en cuenta, además, la militancia poética y política del autor, así como la convocatoria que hizo circular dentro del ámbito literario en 2008, mismo año en que publica *La Academia de Piatock*. Así, el objetivo de este trabajo es ver *La Academia de Piatock* como una apuesta por resistir, por construir un lugar de resistencia a través del arte (Grüner; Deleuze).

TAPA Y CONTRATAPA: EL ARCHIVO QUE EXPLOTA

La contratapa de la primera edición argentina del libro[2] lleva impresas unas palabras de Juan Gelman:

> Muchos siglos palpitan en este libro que traza una parábola estupenda sobre el mundo que hoy vivimos y la necesidad de cambiarlo. La pasión de Alberto Szpunberg conjunta el ritmo del poema con el ritmo de la prosa de tal modo que disuelve los géneros en un solo movimiento. Quien no lea *La Academia de Piatock* contrae consigo mismo una enorme
>
> deuda espiritual. Aunque no lo sepa.

[2] Solo se hará referencia a la primera edición argentina en esta ocasión.

A partir de estas líneas, y de quien las firma, se prolonga un archivo comenzado por el nombre del autor, Alberto Szpunberg, y el título, *La Academia de Piatock*. A pesar de las múltiples diferencias biográficas, políticas y literarias en sus trayectorias, Szpunberg y Gelman comparten una doble filiación: la de ser judíos hijos de ucranianos y la de haber sido parte de la literatura que se gestó en Buenos Aires en los años 60. Además, aunque sus derroteros políticos fueron distintos —debemos tener en cuenta que ambos fueron miembros del PC— formaron parte de agrupaciones políticas revolucionarias que lucharon contra el último gobierno militar argentino, ejercieron la profesión de periodista y tuvieron que exiliarse en Europa —Szpunberg en 1977 y Gelman en 1976— después del Golpe de Estado. Con respecto a la labor como poetas, ambos denunciaron —denuncian— las opresiones, la tortura, la injusticia. Sin embargo, además de dar cuenta de una literatura combativa, también podemos leer en sus libros una lucha cuerpo a cuerpo con el lenguaje.[3]

Volviendo al archivo, el imaginario poético que se despliega a partir de la tapa y la contratapa del libro resulta tan vasto como profundo. En palabras de Ana Porrúa:

> El archivo de la imaginación poética estaría en los libros pero no sólo allí, sino en las imágenes de una época, estaría armado por una multiplicidad de sujetos y de escrituras anónimas, por la escritura de los poetas, por los acontecimientos poéticos, por los

[3] Sin desconocer diferencias poéticas, vitales y políticas entre los autores, este trabajo busca explorar las posibilidades que brinda el archivo de la imaginación poética; en este caso, aquella que —a partir de la firma de Gelman en la contratapa del libro— permite el diálogo entre sus recorridos políticos y sus poéticas.

> críticos, sin lugar a dudas, que rearman constantemente el archivo (no usan algo que está ahí, esperando), lo reinventan en el momento exacto en que diseñan un corpus. ("La imaginación poética")

Pasemos ahora al nombre del libro en la tapa. La pregunta que nos hacemos apenas lo leemos es: ¿quién es Piatock?, ¿cuál es su Academia? Y el archivo hace emerger la Academia más famosa, la de Platón, fundada en el siglo IV antes de Cristo. Saltos en la historia, discontinuidades, el imaginario que se activa en una suerte de anacronismo que acerca a los grandes pensadores y que los pone a convivir con Piatock. Siguiendo con la idea de archivo, leamos a Foucault:

> El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. (219-220)

En el título del libro podemos encontrar esas figuras que atraviesan los siglos y aparecen juntas en un mismo enunciado: la Academia de Platón aproxima un imaginario poético que entra en relación con *La Academia de Piatock*.

Para saber quién es Piatock también es necesario ir hacia el pasado del padre de Alberto Szpunberg. Nos dice el autor en una entrevista:

> Mi padre siempre nos contaba que era el tonto del pueblo de Ucrania donde él nació […] Era el hombre que vivió siempre usado y abusado por los demás. Lo que yo hago es imaginar que un día Piatock convoca a una asamblea permanente en la que todos habitantes del pueblo tienen derecho a hablar y a expresarse en forma democrática, y en la que todo puede ser cuestionado. (cit. en "Mística, lírica y política")

El nombre "Piatock" introduce varias ideas que recorrerán el libro: la explotación, el diálogo, la asamblea permanente. En este punto, ingresa al archivo de la imaginación poética la convocatoria que Quiroga y Szpunberg lanzaron en 2008:

> Los poetas abajo presentes […] nos autoconvocamos en Asamblea Permanente para debatir y actualizar el viejo anhelo poético de "cambiar la vida". […] No sólo los cafés literarios ni las librerías de moda ni los centros culturales; también son nuestras las organizaciones sindicales y barriales, también son nuestras la plaza pública, todas las rutas del infinito mundo y la intimidad de la palabra que habla, y al hablar, indudablemente dialoga, y al decir, inevitablemente hace. (cit. en Travela, "Todo poema")

Así, la idea de una asamblea permanente es la propuesta del autor dentro del libro y también la que hace a sus pares con la intención de "debatir y actualizar" el lugar del poeta en la sociedad.

La información que nos brindan la tapa y la contratapa se encuentra estrechamente ligada a aquellas personas a quienes se dedica el libro: el pueblo judío —presente en la mención de "los 36 justos" de la leyenda—, el pueblo palestino, la familia, los compañeros. Podemos observar que la propuesta de Szpunberg es, como la de Platón, el diálogo; en este caso, liderado por quien nunca tuvo voz, por el tonto del pueblo en donde nació el padre del poeta.

Intentaremos leer los diálogos como montajes, dispositivos puestos al servicio de la expansión de las posibilidades, de lo dicho y lo no dicho, atendiendo la propuesta de Szpunberg, pero también teniendo en cuenta el archivo que emerge de ellos. En este sentido, la obra se presenta como un montaje de tiempos y de discursos: "es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos con los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros" (Didi-Huberman 66). Szpunberg propone saltos en el tiempo; nuestra propuesta es saltar nombrando lo latente, sabiendo que queda mucho por decir.

ANÁLISIS DE ALGUNOS TEMAS Y VOCES QUE RECORREN EL LIBRO

El libro invierte la figura del sabio (Platón es Piatock, "el tonto del pueblo") y tematiza la religión, la última dictadura militar argentina, el neoliberalismo, la propuesta de una sociedad asamblearia los genocidios ocurridos durante el siglo XX, entre otros; mientras retoma frases conocidas, poemas anónimos, libros canónicos y una leyenda

judía. Todo esto se realiza a través de diferentes voces: Piatock, el Mudo, el Compañero Fotógrafo, el Gramático, el Alquimista, el Obrero, el Tendero, el Caballo de Piatock, Pío, Ni Pío, Impío, el Cartógrafo, el Cabalista, Moisés, el Desaparecido, el Discípulo, el Rabí, Alguien, Don Nadie, el Músico, el Poeta, entre otros.

Ana Porrúa, en "Montaje crítico / Crítica y performance", plantea una mesa crítica como superficie de montaje:

> […] tomar de esta práctica lo que nos sirve para que en el momento de armado de un corpus, por ejemplo, se despliegue también una parte de la imaginación que lo atraviesa o que convoca: intervenir un texto con otro, armar diálogos plausibles, amparados en la tradición, pero también conversaciones extrañas. Abrir los tiempos de ese corpus y armar una plasticidad de segmentos, fragmentos, citas y moverlos buscando las conexiones, los saltos: mostrar, por supuesto, desmontando otras lecturas. (60)

Szpunberg utiliza la técnica del montaje al confrontar distintas voces y temporalidades, de manera que tiene su propia mesa crítica. Como lectores de esa misma mesa, proponemos expandir el archivo del imaginario poético que despliega el autor en tres líneas de lectura[4] y sus posibles cruces.

RELIGIÓN Y FILOSOFÍA

[4] Entre otras, queda sin explorar el tono humorístico e irónico, central para pensar algunas voces y algunos temas, en especial, si tomamos a Piatock como la contrafigura de Platón.

El libro comienza con Piatock[5], quien cada vez que intervenga lo hará con la siguiente fórmula: "Yo, Piatock, vi muchas cosas en mi vida". Lo primero que nos cuenta es lo siguiente: "en vísperas del día más terrible de todos los días, asistí al parto de un cordero de dos cabezas: con la una asentía, con la otra negaba, pero en sus cuatro ojos brillaba la misma única mirada de los que de una u otra forma van a morir" (321). El cordero tiene un significado para la tradición judía y otro para la musulmana. En la primera, es el animal que se sacrifica para la cena del Pesaj, se relaciona con la liberación del pueblo judío y la llegada a Jerusalén. En la tradición musulmana, el sacrificio del cordero representa un acto de sumisión ante Dios, es la fiesta más importante. Este cordero de dos cabezas bien podría hacer referencia a la religión judía y a la musulmana; para justificar esta lectura, solo tenemos que leer la dedicatoria: "a los 36 justos", "al pueblo palestino". Podemos pensar en una cabeza para cada religión, pero las dos con un mismo origen: Dios. Estas cabezas se encuentran en tensión, lo que las unifica es la mirada, una mirada que dice que el final es la muerte.

El segundo personaje que habla en el libro es el "Cordero de Dos Cabezas", quien formula las "Cuatro Preguntas". En la tradición judía, durante la noche del Pesaj se formulan cuatro preguntas que encontramos parafraseadas en la voz del animal: "¿Por qué esta noche es diferente a las demás si […]?" (321). Pero no solo en el Pesaj aparecen cuatro preguntas fundamentales, también Kant formula sus cuatro preguntas, en su caso relacionadas con la metafísica, la moral, la religión y la antropología. No podemos pasar por alto la formulación de un filósofo si tenemos en cuenta que el libro nos plantea una Academia en donde todas las voces serán escuchadas. Kant, pero

[5] Todas las citas de *La Academia de Piatock* que figuran a continuación corresponden al libro *Como solo la muerte es pasajera* (2013), que reúne los libros de poesía del autor desde 1962 hasta el 2013.

también Heráclito: *no nos bañamos dos veces en el mismo río* entra en relación directa con el verso "¿[…] nos bañamos dos veces en la misma sangre?" (*La Academia de Piatock* 321) que escuchamos en boca del Cordero. El archivo de la imaginación poética continúa abriéndose y nos trae a un filósofo anterior a Platón: el tiempo sigue retrocediendo y actualizándose.

Como anticipamos, en el diálogo entran todas las voces, no solo la de los creyentes. Leamos a Don Nadie:

> Don Nadie protesta ligeramente
>
> Él, sí, Él, por todos invocados […]
> yo, en cambio, yo no existo siquiera como un lapsus en labios de nadie […]
>
> Él enhebra los grandes tapices de la historia,
> pero, al mínimo rasguido, la trama muestra mi hilacha. (328)

Encontramos una referencia a Dios en ese "Él" con mayúscula, el que es nombrado por todos. En contraposición, Don Nadie, es el que no existe y, sin embargo, está acá para ocupar un lugar dentro de la asamblea. Dios será quien hace la historia, pero en una pequeña fisura podemos observar el vacío, la nada, Nadie.

En esta misma línea, más adelante nos encontramos con el Poeta: "toda la fuerza de Dios, bendito era, no es más que el miedo de los hombres" (332). Dios se nos presenta como un invento humano y, a la vez, como un Dios que cayó en desgracia ("bendito era"). Estas

líneas evocan a Nietzsche proclamando la muerte de Dios, con lo cual emerge otra rama de la filosofía en el poemario: el nihilismo.

A esta larga lista de oradores, se suma "El Gramático". Esta voz pone su acento en el verbo, en el origen; postula que hay un único verbo que puede ser y estar al mismo tiempo: "[…] el verbo ser y el verbo estar eran y estaban o serán y estarán el mismo verbo, hasta algunos sabios llegaron a afirmar que estaban y eran el verbo único del único nombre, hasta tal punto que cuando éste, bendito sea, independientemente de ser y estar en todo […]" (329). En este fragmento, por un lado, vemos la presencia de la lengua griega y la hebrea, ya que en ambas existe un verbo que significa a la vez *ser* y *estar*. La lengua hebrea presenta la particularidad de no conjugarse en presente, imposibilidad que denuncia el Gramático. Por otro lado, podemos pensar que "el único nombre capaz de ser y estar en todo" es Dios. Origen, verbo, Verbo, Dios. El imaginario poético contiene, entonces, tanto "en el principio fue el Verbo" —comienzo del evangelio según San Juan— como "en el principio fue el Caos" —*Teogonía* de Hesíodo—.

"El Gramático" termina esta participación diciendo: "sólo la oración nos da coherencia" (330). En este punto es lícito preguntarnos qué oración: ¿la religiosa?, ¿la gramatical? Tal vez la respuesta sea: las dos.

DICTADURA, GENOCIDIO Y FRASES CONOCIDAS

Tres voces: Pío, Ni Pío, Impío. Cada uno dará un testimonio que podemos relacionar con la última dictadura militar argentina. Empecemos por Pío, a quien el autor da la palabra bajo este título:

"Pío, que se salva porque Dios es grande, marcha al exilio" (338). La mañana de su partida, Pío dejó atrás una ciudad de "murallas eternas" (338). Luego de reescribir cuatro veces la pregunta por el sentido de la vida, Pío imagina por respuesta: "Él se pondría a cantar y esa sería su respuesta" (339). Su participación en la asamblea finaliza con otra pregunta: "¿Qué puedo decir yo que desde entonces siempre estoy en camino/ y aún oigo el chasquido de un cuerpo arrojado a las aguas como un bulto? (339). El título contiene una frase hecha: "Dios es grande". Y es justamente Pío —nombre que significa "piadoso" y que remite a quien está al servicio de Dios— quien se salva. ¿Será que Pío se rebeló y por eso tuvo que marcharse?, ¿que cantó lo que no debía cantar?

Ante su exilio, Pío se pregunta por el sentido que de ahora en adelante puede tener la vida. La última vez que reescribe dicha pregunta, agrega: "[…] la ciudad solo existía en las valijas como una soledad a mis espaldas, algo encorvadas por el peso de las murallas" (338). El peso de la ciudad se traslada a las valijas y a sus espaldas: la soledad es el peso que acompaña a Pío. Desde ese entonces sigue buscando un lugar —¿el prometido?—, sin poder responder tampoco por el sentido de la vida al recordar a las personas arrojadas al agua, esos bultos despojados de sus nombres, los desaparecidos por la última dictadura militar argentina.

Veamos qué tiene para decir Ni Pío en el texto titulado "Ni Pío descubre su condición civilizada" (339): "pero de chasquidos de cuerpos como bultos juro que nada, / yo madrugaba, yo no preguntaba por qué, yo hacía el amor todos los fines de semana, yo bostezaba los domingos, yo pagaba los impuestos sin decir ni pío" (339). Esta participación repone un discurso bastante conocido: el de aquella persona que pretende deslindarse de culpas y que suele cifrarse

en enunciados como "yo no sabía nada", "si no te metías en líos, no te pasaba nada". La frase popular que se esconde tras los versos es "no dijo ni pío". Se observan así dos posturas diferentes ante el destino de miles que ya no están: Pío, que tiene mucho para decir y debió partir al exilio; y Ni Pío, que se muestra indiferente y se escuda en no saber ni preguntar. Al respecto, Gramsci, en *Odio a los indiferentes*, plantea que la indiferencia opera pasivamente en la historia, ya que lo que ocurre es posible gracias a la indiferencia de muchos (19). En esta voz que Szpunberg suma a la Asamblea puede leerse una crítica a quienes fueron indiferentes ante la situación que se estaba atravesando en el país —secuestros, torturas, asesinatos— y luego no asumieron responsabilidad alguna. Ni Pío personifica a los odiados por Gramsci: "nadie o muy pocos culpan a su propia indiferencia, a su escepticismo, a no haber ofrecido sus manos y su actividad a los grupos de ciudadanos que, precisamente para evitar ese mal, combatían, proponiéndose procurar un bien" (20).

El tercero en intervenir es Impío, el que está alejado de Dios. La mirada que nos muestra es la de alguien que atraviesa la historia, que prefirió no ser protagonista y se dedicó a coleccionar pruebas del pasado. En el título del poema también encontramos una frase popular, "la vida enseña" (Szpunberg, *Como solo* 339):

> Impío calla toda una vida pero la vida enseña
>
> Por eso, cuando oí el primer chasquido contra las aguas, mi primera reacción —aún era

> joven— fue sentirme héroe, pero finalmente —"la vida enseña"— opté por la filatelia: tengo una estampilla de 1917 que lleva el matasellos del Zar de todas las Rusias en un sobre que está sellado en San Petersburgo el 7 de noviembre y, después de más de ochenta años — "toda una vida pero la vida enseña"—, aún puede leerse "San Petersburgo-7 de noviembre", y esa es la prueba.

Tengo un sello de Baden-Baden de ese mismo día pero, por lo visto, enviado unos

> minutos antes de que saliese el sol en San Petersburgo, el reloj de péndulo aún daba puntualmente la hora y en el balneario brillaban los cristales, los mismos que

> luego estallarían y aún hoy surcan el aire como esquirlas, y esa es la prueba.

También tengo el matasellos de un telegrama que el 7 de

> noviembre cruzó el océano sin destino y, aunque las palabras ya están borradas, todavía se lee lo que entonces muchos soñaban y hoy, despiertos, ya no recuerdan, y esa es la prueba.

En esta postal, en cambio, las palabras —"24 de marzo de 1976"— se leen

> claramente, tanto es así que al dorso un barco navega siempre anclado en el mismo cartón y todas las tardes el sol se pone convencionalmente entre sus palos:

sólo las gaviotas giran en círculo y chillan,

> insisten, insisten, insisten, como el chasquido de un cuerpo contra las
>
> > aguas, pero, que yo sepa, de esto se habla pero no hay pruebas. (339-340)

La primera estrofa hace referencia a la caída del régimen zarista: el 7 de noviembre de 1917 es el día que comienza la Revolución de Octubre. La segunda estrofa, por su parte, remite a la "La noche de los cristales rotos", ocurrida en el año 1938; el 9 y 10 de noviembre de ese año, el régimen nazi coordina un ataque contra los judíos en Alemania: queman las sinagogas, rompen los vidrios de los negocios, causan daño en los cementerios y en las casas judías. El resultado es la muerte de cientos de personas judías y el arresto de miles que fueron trasladadas a los campos de concentración. El 7 de noviembre es el día en que un hombre judío asesinó a un funcionario alemán en París y este suceso se convierte en la excusa para llevar a cabo el ataque antisemita. La tercera estrofa no está ubicada temporalmente, no tiene año ni lugar, pero podemos pensar que el 7 de noviembre también corresponde a 1917 y, en ese caso, la fecha coincide con el día en que terminó la Tercera Batalla de Gaza, durante la Primera Guerra Mundial: la frase "muchos soñaban" se podría referir al fin de la lucha por la ocupación de Gaza; como sabemos, ese conflicto sigue vigente. La cuarta estrofa proporciona la fecha en que se produce el Golpe de Estado en Argentina, referencia que continúa en la siguiente estrofa, donde se especifica que no hay pruebas de lo sucedido en Argentina durante la dictadura ya que los cuerpos de las personas secuestradas y torturadas por el Estado fueron desaparecidos.

En las primeras tres estrofas hay pruebas de la lucha, del genocidio, de la guerra: la estampilla, el sello, el matasellos. En la cuarta

estrofa, la postal nunca salió: "un barco navega siempre anclado". En la quinta estrofa vemos la insistencia de las gaviotas: van en círculos, como si hubiesen encontrado algo —¿un cuerpo? —. Esa insistencia entra en relación con la del sonido de los cuerpos cayendo al mar, de lo que no hay pruebas. Impío tiene pruebas de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución Bolchevique y de la Segunda Guerra Mundial; en cambio, de la última dictadura militar argentina, tiene el relato, pero le faltan las pruebas.

En las voces de Pío, Ni Pío e Impío, podemos observar tres testimonios. Arlette Farge, en *La atracción del archivo*, plantea la importancia —para el campo de la Historia— de las declaraciones de quienes fueron testigos de una época en particular:

> Precisas o no, locuaces o lapidarias, las informaciones obtenidas son mucho más que datos que permiten al historiador acumular hechos. Son trozos de ética. Por trozos de ética se debe entender lo que surge de cada ser a través de las palabras que le sirven para expresarse y para expresar los acontecimientos, es decir, una moral, una estética, un estilo, lo imaginario y el vínculo singular que lo une a su comunidad. (70-71)

Szpunberg le da la voz a Pío, Ni Pío e Impío para que den su testimonio sobre la última dictadura cívico-militar argentina. Enunciados como "Qué puedo decir yo", "juro que nada", "que yo sepa" nos acercan al vocabulario de las declaraciones, una de las fuentes del archivo histórico. De esta manera, el autor incorpora el testimonio al montaje de su obra.

Si se hace un recorrido rápido por el libro, nos encontramos con los siguientes testigos:

- el Atlante, que nombra a los "pañuelos blancos" en la Plaza de Mayo;
- el Cartógrafo Celeste, que habla de "treinta mil ausencias";
- el Botánico Bakunista, que "ve el árbol y el bosque al mismo tiempo" —otra frase conocida subyace detrás: el árbol no deja ver el bosque— y hace un listado de las personas que colgarán: "negro judío gitano palestino tutsi hutu kosovar bosnio chiapanenco curdo armenio chechenio";
- el Discípulo, que nombra los lugares de las masacres "donde podría haber muerto y lo mataron": Salta (referencia a la guerrilla del Ejército Guerrillero del Pueblo), Kishinev (masacre de judíos en 1903), Sabra y Chatila (masacre de palestinos en 1982), Gaza (lugar de conflicto y lucha);
- "Un vecino del Helm" (Alemania) que envía saludos a dos ciudades: Jauja (ciudad de Perú, donde el 20 de noviembre de 1820 tiene lugar el "Combate de Jauja" contra los realistas, que tiene como resultado la primera proclamación de la independencia de Perú) y Lepe (ciudad de España donde el franquismo asesina a cincuenta republicanos después del golpe de 1936);
- el Rabi Iacov Itzjak de Pzhya que recorre Ñancahuazu (Bolivia): lugar donde el Che comandó su última guerrilla, conocida como "Guerrilla de Ñancahuazú", en 1967 (el nombre hace referencia al río temporario sobre el que se asentó la guerrilla).

LA BIBLIOTECA

Otro de los personajes que interviene en varias oportunidades es Reb Arieh Leib ben Naftule. Podemos tomar esta intervención como la de un estudioso que se dedica a repasar libros, que tiene una biblioteca (¿la biblioteca de la Academia?). Casi todas sus intervenciones inician con "ahora me doy cuenta"; lo cual evoca la idea de que el acercamiento a los libros también es siempre el mismo: repasar.[6] Nos encontramos con que este personaje repasa el Libro de los Cuerpos, el Libro del Fuego, el Libro de los Libros, el Libro de los Días, el Libro de las Mareas, el Libro de los Bosques, el Libro de las Miradas, el Libro de las Nubes, el Libro de la Guerra, el Manifiesto, El Capital. La Academia de Platón contenía una extensa biblioteca, la Academia de Piatock también tiene la suya.

Reb Arieh leib Ben Naftule es también la voz que vuelve al archivo para cuestionarlo. Veamos algunos ejemplos. En los dos últimos versos de "Reb Arieh Leib Ben Naftule repasa el Libro de la Guerra", leemos: "pero quien marcha al frente con los siete cielos sobre sus hombros, / ¿qué otra trinchera puede cavar que no sea la memoria?" (348). En la tradición judía se habla de siete cielos gobernados por Dios. Cabe preguntarse a qué hace referencia la memoria, qué es lo que debemos recordar para guarecernos. La memoria como un lugar de resguardo, recordar para que no se repita —el libro que repasa es el de la guerra—, pero también para saber por qué se lucha.

Sigue el poema "Reb Arieh Leib ben Naftule repasa el Manifiesto Comunista" (349). Leamos los primeros tres versos:

[6] Solo hay una excepción: "Reb Arieh leib Ben Naftule traslada la biblioteca al campo" no comienza con "ahora me doy cuenta".

"Ahora me doy cuenta: / un fantasma que ronda los palacios / termina por echarse cansado en el primer trono que encuentra" (349). Marx y Engels comienzan su *Manifiesto comunista* así: "Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo" (23). Reb Arieh, al repasar ese libro, tiene en cuenta el devenir del comunismo e ironiza.

Más adelante, sabemos por el Desaparecido que Reb Arieh ben Naftule cerró los ojos para siempre. Desde ese otro lugar, Reb Arieh Leib ben Naftule, que "traslada la biblioteca al campo" (361), seguirá alzando su voz:

> […] ahora es el viento el que repasa las páginas:
>
> a veces se arremolina y baila alrededor de una letra, pero nunca se detiene,
>
> es verdad; entre el día y la noche, aunque incierto, hay siempre un momento
> es verdad: entre la vida y la muerte, aunque incierta, hay siempre una promesa
>
> pero una letra lleva a otra letra y una palabra a otra palabra
> y el sentido no es ninguna de ellas sino ese viento constante.
>
> […] ponemos piedras sobre nuestras tumbas para que las piedras florezcan. (361)

Después de haber repasado tantos libros, de haberse dado cuenta de lo falible de las palabras y de ver lo dogmáticas que pueden volverse, el *yo* le confía al viento el repaso de las páginas y señala el sentido como la

fuerza que moviliza. La promesa sigue estando presente en ese viento; la propuesta del *yo* es leer los movimientos y ser parte de ese viento que empuja. Al finalizar su intervención, hace referencia a la tradición judía de poner piedras sobre las tumbas como muestra de lo duradero: las flores se marchitan, mientras que las piedras perduran en el tiempo y simbolizan la memoria y el legado que no muere. Este símbolo de la vida eterna vuelve a llevarnos a la presencia de Reb Arieh ben Naftule, quien —por más que haya cerrado los ojos— sigue presente en el viento.

CALEIDOSCOPIO

Si la mesa crítica tiene la particularidad de poder montarse y desmontarse para dar lugar a nuevas lecturas, los temas que recorrimos en los apartados anteriores pueden combinarse de otras maneras y armar nuevas figuras. A modo de ejemplo, tomaremos tres voces: la del Cabalista de la Sublime Alarma, la del Desaparecido y, nuevamente, la de Pío.

Empecemos por "El Cabalista de la Sublime Alarma convoca a los 36 Justos" (347), cuya voz expondrá tres versículos a la asamblea:

> Primer versículo: proletarios del mundo, ¿cómo serán canto del cantar de los cantares las palabras *rosa entre los espinos* sin pétalos ni abejas ni tallo ni aroma ni Amada que huele a su Amado ni alma que habla la palabra que ama?
>
> Segundo versículo: el día más terrible de los días, un 24 de marzo de 1976, por ejemplo, ¿cómo ayunar si la palabra *pan* tiene una sílaba menos que la palabra *hambre* y que la

> palabra *piedra* y si la sola sílaba que podría llenar tanto vacío es 30.000 veces innombrable?
>
> Tercer versículo y ya termino: ¿qué hacer de nosotros una vez que la palabra *promesa* ya ha sido pronunciada y hace tanto que esperamos? (347)

El Cabalista, nombre que se le asigna a quien interpreta el Antiguo Testamento, en este caso es el que da la alarma, el que alerta. Para hacerlo, llama a los 36 Justos —quienes sostienen el mundo según la leyenda judía— e inicia una serie de preguntas, todas precedidas por una fórmula particular: el versículo. Tanto para los libros sagrados del judaísmo como para los del islam, los versículos son las partes mínimas en las que se divide un capítulo. En literatura, un versículo es "cada uno de los versos de un poema sin rima ni metro fijo, generalmente largo y con unidad de sentido" (RAE). Esta definición es acorde al tipo de escritura que plantea el Cabalista y el libro en casi su totalidad.

Desde el primer versículo, observamos que el Cabalista se dirige a los trabajadores a nivel mundial. La pregunta hace referencia a un pasaje de La Biblia, el *Cantar de los Cantares* —en donde asistimos al encuentro entre dos amantes rodeados por la naturaleza— y el cuestionamiento es cómo cantar —o escribir versos— si no tenemos ese paisaje bucólico alrededor y no queda Amada ni alma que pueda hacerlo. Encontramos la referencia religiosa, pero también lo concreto: ante tanta muerte, ya no queda quién cante ni a quién cantar.

El segundo versículo nombra el 24 de marzo de 1976, fecha en que ocurre el último golpe de Estado en Argentina, como el día más terrible. La pregunta es cómo ayunar —el ayuno es parte del Pesaj—,

cómo creer, si son 30.000 los desaparecidos y no hay forma de nombrarlos.

Después de tanta muerte, el tercer versículo se pregunta cómo seguir adelante, cómo seguir esperando la promesa. Y lo hace utilizando un *nosotros* que equipara al *yo* con el proletariado. En este punto, resulta interesante el planteamiento de María Luján Travela al analizar los modos de reconfigurar los puntos de reunión, la asamblea que nos propone Szpunberg:

> equívocamente mezclan el yo y el nosotros, y que al mismo tiempo tratan de conservar y ampliar el valor que ha generado esa equivocación. Este es el lugar donde se escenifica la lucha por delimitar quiénes somos nosotrxs, una performatividad corporeizada y de carácter plural que se opone deliberadamente a la moralidad individualizadora del neoliberalismo. ("Todo poema")

Por último, antes de empezar con los versículos, el Cabalista nos dice "no tropecé jamás con ninguna palabra" (347). La frase conocida que encontramos detrás es "El hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra". El Cabalista, buen estudioso que no tropezó con palabras, ahora no encuentra las respuestas.

Religión, dictadura y frases hechas se combinan en la voz del Cabalista. Veamos cómo en la voz del Desaparecido:

> El Desaparecido recorre todos los territorios ocupados del mundo y da su informe

> Hasta los 36 Justos corren enloquecidos por el campo en busca de sí mismos pero, anónimos desde siempre por principio, se cruzan, se rozan, se chocan, y no se reconocen:
> más de un inocente es señalado con el dedo y paga con la vida no ser justo pero parecerlo.
> La Amada ofreció su pecho lleno de leche al hijo que le arrancaron para siempre,
> […]
> el compañero Poeta, encadenado a Miguel Ángel Bustos en la ESMA, subrayó: "El
>
> > conjunto de las relaciones de producción forma la infraestructura económica de la sociedad, la base real, sobre la que se yergue una superestructura jurídica y política y a la que corresponden formas de conciencia social determinadas" (El Capital, XIII), pero echa el libro a la acequia, distraídamente, como se oculta un verso incompleto en un poema que se pierde,
>
> el Tendero apuró su vaso de té a las veinte y veinticinco, cuando patearon salvajemente su puerta, y ahora su reloj de péndulo es una máquina perfecta pero implacable,
> […]
> el compañero Fotógrafo consultó al Cartógrafo Celeste y al Cartógrafo Terrestre y, con el bolso en alto, pudo cruzar a nado el río de piedras, pero, aunque remueve cielo y tierra, ningún comunicólogo le cree que éstas son las fotos (357-358)

El Desaparecido hace referencia a las personas desaparecidas durante la última dictadura militar argentina. En primer lugar, el *yo* nos cuenta

qué hacen los 36 Justos —los 36 hombres elegidos por Dios—. Detrás de la descripción en la que se encuentran, podemos leer la frase "pagan justos por pecadores" utilizada irónicamente; en este caso, pagan quienes parecen justos. La leyenda cuenta que hay 36 hombres judíos justos que sostienen el mundo de manera anónima; si alguno es descubierto, tiene que ser cambiado por otro (en algunos casos, la persona descubierta es asesinada). Podemos relacionar esta leyenda con los desaparecidos —ellos serían los justos que sostienen el mundo—: muchos de ellos estaban ocultos y bajo otro nombre. En el siguiente verso, el Desaparecido observa a una mujer a la que le sacaron su hijo recién nacido. Esta práctica sucedió durante la dictadura: las mujeres secuestradas embarazadas parían a sus hijos en cautiverio y se los expropiaban. Por ese motivo, la búsqueda de las Madres de Plaza de Mayo fue también la de las Abuelas de Plaza de Mayo.

Más adelante nos encontramos con el compañero Poeta —quien ha intervenido en otras partes del libro: pasó de creer a no creer, de afiliarse al Partido a ser expulsado del Partido— junto a Miguel Ángel Bustos, poeta desaparecido en la ESMA; esta voz es la que trae la única cita textual que aparece en el libro.[7] El Poeta, encadenado también por los militares, tira el libro escrito por Marx; esa acción es comparada a la de ocultar un verso: durante la dictadura los libros debían quemarse, tirarse o esconderse. Luego, el Desaparecido nos informa que el Tendero —quien también es parte de la Academia de Piatock— fue secuestrado. Asistimos a otra de las prácticas durante la dictadura: ingresar a las viviendas por la fuerza y llevarse a la gente.

[7] La cita corresponde a *El Capital*, libro fundamental de la obra de Karl Marx, y pone de manifiesto la relación entre las fuerzas de producción, la economía, lo judicial, lo político y la conciencia de clase.

Por último, mencionamos al Fotógrafo: representa la figura de alguien que pudo escapar, dar testimonio, presentar pruebas de lo que sucedía durante la dictadura, aunque no le creyeran. Podemos relacionar el "río de piedras" por el que logra escapar el Fotógrafo con la tradición judía: diez tribus descendientes de Moisés fueron exiliadas en el año 10 a C. y una parte estaría detrás del río Sambatión —que permanece oculto—-; este río arroja piedras y arena toda la semana para descansar el Sábado. También podemos establecer una relación con el río Las Piedras ubicado en Salta, lugar que nos lleva a los años 60 y a la guerrilla foquista. De esta manera, el Fotógrafo acerca épocas remotas con los años 60 y los 70, así como a los exiliados descendientes de Moisés con los exiliados en la década del 70 en Argentina.

Volvamos a Pío. Además de encontrar en su intervención relaciones con la última dictadura argentina y el uso de una frase hecha para pensar de qué y por qué Pío "se salva", vamos a detenernos en la presencia de la religión y en la mención de otro libro que pasa a formar parte de la biblioteca de la Academia: *La Eneida*.

Como ya se mencionó, "pío" significa "devoto, inclinado a la piedad, dado al culto de la religión" (RAE), pero también es la onomatopeya utilizada para hacer referencia al sonido de las aves. En *La Biblia*, la piedad es una cualidad muy valorada, porque "piadosos" son quienes reverencian a Dios y actúan según sus leyes. También los pájaros, que pían, son una muestra de la presencia de Dios sobre la Tierra y muchas veces aparecen para dar lecciones espirituales sobre la providencia divina. El asambleario Pío hipotetiza cuatro veces la pregunta sobre el sentido de la vida y la respuesta de Dios es siempre la misma: "Él se pondría a cantar y esa sería su respuesta" (338-339). Ante la insistencia de Pío, Dios solo

podría ofrecer enseñanzas bíblicas. El canto, en este contexto, aparece asociado al de los pájaros, especialmente si tenemos en cuenta el verso que señala la existencia de una "calandria que piaba y expiaba" (338). Podemos seguir pensando las acepciones de "piar": "llamar, clamar con anhelo, deseo e insistencia por algo" (RAE) —el mismo Pío puede reconocerse en la calandria y esta escritura ser su piar—; y la de expiar: "borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio" (RAE) —Pío sería también quien intenta borrar sus culpas—.

Pasemos a considerar la mención de *La Eneida*. Eneas, cuyo epíteto es "el piadoso", es quien parte al exilio con su padre, su hijo y sus penates a cuestas dejando atrás la ciudad amurallada en llamas. Una imagen parecida es la que nos presenta Pío en cada uno de los versos que incluyen la pregunta por el sentido de la vida, como se lee en el principio del quinto verso:

> Si yo preguntase cuál era el sentido de la vida bajo la lluvia esa mañana en que la ciudad de las murallas eternas empezaba a hacerse más pequeñita a mis espaldas, algo encorvadas ya por el peso de las valijas […] piaba y expiaba la calandria […]
> Él se pondría a cantar y esa sería su respuesta (338)

Pío, como Eneas, parte al exilio con todo el peso —que luego pasa a ser la soledad— en sus espaldas. Si tomamos *La Eneida*, obra en la que están presentes los pájaros agoreros, la calandria puede ser la voz por la que hablan los dioses. El *yo* trae a esta asamblea al poeta romano del siglo I a. C. y lo hace dialogar con el exilio.

EL POETA: UN YO TRIPARTITO

El libro, luego de la intervención de Piatock y de "El Cordero de Dos Cabezas que formula las Cuatro Preguntas", sigue con las voces de varios miembros de la Academia que toman la palabra —sin especificar quién habla— y lo hacen bajo el título "Los miembros de la Academia observan el milagro de la copa". En estas intervenciones, cada uno dará cuenta de la suspensión de la copa en el aire antes de estrellarse y romperse: se debate acerca de si ese instante es o no un milagro. Alguien compara la copa con la primera estrella del viernes y también plantea la duda sobre la veracidad de esa estrella, con lo cual se hace ingresar al texto la creación del mundo a manos de Dios y el Día del Perdón.

El siguiente en tomar la palabra es un obrero, quien desestima lo milagroso del acto e insta a preguntarse por el trabajo en la copa, a la vez que plantea cómo se aleja la redención. Vayamos a unos fragmentos:

> El Obrero del Vidrio analiza las condiciones objetivas del milagro de la copa
>
> ¿De qué milagro de la copa me hablan si soy yo […] le doy la forma de mi sed y pulo su hueco […]
>
> ¿De qué milagro de la copa me hablan si, cada vez que toco la realidad, hasta el aire es áspero y mis caricias siempre dejan huellas y hasta a veces, sin querer, hacen daño?

> ¿De qué milagro de la copa me hablan si es una maniobra más de la fábrica de vidrios y cristales […] me hundo o emerjo, pero siempre con el desierto a cuestas, con esa transparencia entre los ojos, esa redención, ese espejismo que hiere y se aleja, siempre se aleja? (323)

El Obrero argumenta desde la materialidad de la copa, suma su trabajo y hacer ingresar la realidad del asalariado. En el último verso, presenta el milagro de la copa como una argucia del capitalismo a expensas de su trabajo, pero, aunque no crea en el milagro de la copa, no deja de tener presente el ámbito religioso —"desierto a cuestas"— y su búsqueda de la redención. Una vez que se plantea lo religioso y las condiciones de trabajo, se hace escuchar la voz del Poeta[8], quien comienza por darle la razón al "compañero Obrero del Vidrio" (323).

Para pensar esta voz, debemos tener en cuenta que los poemas se encuentran atravesados por la experiencia y por la historia. Tal como lo plantea María Luján Travela (El castillo de arena que aún resiste), consideramos que no puede concebirse al autor exclusivamente en su condición de función o categoría textual. Siguiendo la lectura, por parte de Luján, del libro *Su fuego en la tibieza* (1981) de Alberto Szpunberg, coincidimos en que "los elementos de la experiencia biográfica forman parte constitutiva del sujeto de la enunciación poética". 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

[8] Intervendrá tres veces en todo el libro.

trabaja Travela y que postula Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre*:

> 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 realizamos tiene 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 *Obra reunida* (2013) y, desde esa posición de autor, cuenta su recorrido político y literario—. 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.

Entonces, la primera vez que el Poeta toma la palabra, lo hace bajo el título "El Poeta pasa por Plaza de Mayo y descubre el proletariado". La Plaza de Mayo es lugar de reclamo, lucha, represión, bombardeos —también de festejos y reivindicaciones—; el Poeta, al pasar por ahí, descubre la clase social asalariada y cambia su relación

con las palabras: al mirar el mundo —"una sola mirada al inmenso mundo" (323)— pasa de copista a creador:

> y que la tierra con sus barros y sus odios y sus guerras y sus hambres era otra
> y que las letras y los puntos de siempre, que ya empezaban a formar las palabras de siempre, en principio eran otros,
> y cerré los ojos y descubrí que los signos de siempre estaban a punto de crear otro cielo y otra tierra y de empezar en realidad un nuevo Libro,
> y ahí caí, compañeros, en que todo momento es el momento justo. (323-324)

El poeta mira la realidad y las palabras empiezan a significar otras cosas. Podemos pensar al Poeta en consonancia con el Szpunberg de la década del 60 que se adhiere al movimiento del realismo crítico: el Poeta es aquel que ve la realidad, la muestra e intenta modificarla. Además, se presenta como un compañero —muchas de las voces de la Asamblea se refieren a los otros integrantes como compañeros— que se asume proletario y que considera que siempre es el momento.

La segunda vez que el Poeta toma la palabra, lo hace bajo el título "El Poeta, que cree como un incrédulo, se afilia al Partido" (332). En este título podemos leer el recorrido político de militancia que realizó el autor: desde los catorce años, Szpunberg, formó parte de la Juventud del Partido Comunista.[9] Veamos unos fragmentos:

[9] Véase "Seré el que seré", prólogo de *Poesía reunida* (2013).

> […] toda la fuerza de Dios, bendito era, no es más que el miedo de los hombres: por eso, todo orden engendra a su propio sepulturero, especialmente cuando los hombres, como yo, pierden el miedo […] y las fuerzas productivas desbordan los sueños, reparten la tierra, socializan las máquinas, iluminan los fines, y hasta la ley de la gravedad, que es una ley objetiva, demuestra, en última instancia, que todo, […] con el tiempo, como la copa, como los amantes, como la esperanza, todo se desploma; los suspiros, en cambio, son aire y van al aire,[10] y el Partido, bendito sea, por el que yo suspiro a partir de este momento, conocedor de las leyes que todo lo rigen, el Partido todo lo recoge en sus fornidas manos y transforma materialmente los huracanes de la historia, como si de suspiros se tratase, en el sutil trazo de una línea,
>
> por supuesto, camaradas, siempre correcta. (332-333)

El poder de Dios cae, se desploma como la copa, porque los hombres dejan de temer; el poder pasa a las fuerzas productivas que reparten los beneficios y el Partido es el nuevo "Dios" a seguir. Los suspiros del *yo* embelesado por los cambios en la historia encuentran un lugar: el trazo de una línea, la palabra, la escritura del Poeta que ahora puede ver la realidad y crear otro mundo. Ante el aparente bienestar que transita el *yo*, el último verso expone una contradicción, ya que plantea un acatamiento a las leyes —nos hace pensar en el copista que dejó atrás el Poeta—; estamos ante una aceptación que resulta una restricción.

[10] "Los suspiros son aire y van al aire" es un verso de la rima XXXVIII de Gustavo Adolfo Bécquer. En este poema, el *yo* pregunta por el destino del amor cuando se termina. Este verso sirve como adelanto de la decepción del Poeta.

Como señala Jorge Monteleone (12), el sujeto imaginario —el Poeta— no puede separarse de la figura autoral y simbólica, ya que es quien hace posible que leamos la ironía en este verso final en diálogo con los títulos de los apartados en que aparece el Poeta. De esta manera, introduce una crítica a la voz monológica del Partido, que determina una línea —una escritura— como la correcta.

La última vez que el Poeta toma la palabra es bajo el título "El Poeta, que cree más que nunca, es expulsado del Partido" (349). Esta voz asamblearia pasa de ver el mundo a querer transformarlo, afiliarse al Partido y, en el momento más fervoroso, ser expulsado. Se trata de un recorrido similar al que transita Szpunberg, quien es expulsado del Partido Comunista en 1962, luego de publicar su primer libro de poesía y ser acusado de trotskista, maoísta y guerrillerista[11].

En esta intervención, el *yo* plantea un cambio de vida: ubica "las bajas pasiones" (349) en el lugar más alto y se propone vivir en lo más íntimo; a su vez, el Partido —ahora un dios con minúscula que ya no irradia luz— es negado y el *yo* busca esa luz en el ahora del encuentro de mirarse.

EL MONTAJE COMO RESISTENCIA

Al finalizar el libro, Szpunberg explicita una parte de su archivo poético. Leamos el poema que cierra la obra y que aparece —en un tamaño de letra menor— centrado bajo el título "Se sublevan las notas al pie de página":

[11] Véase "Seré el que seré", prólogo de *Poesía reunida* (2013).

> Góngora Pirkei Avot Cortázar Ungaretti / la perra Shila ustedes el Cantar de los Cantares / Amós Berdichev San Juan de la Cruz / el Che la tortuga Tula la lagartija Manolín / Victoria y Sabina / el Salmo 34:8 / las Instrucciones de Artigas de 1813 / los discos de pasta de mi abuelo / la guía telefónica / los que quedan afuera de la guía telefónica / la suite nº 5 para violoncelo solo / (¿está solo el violoncelo solo/ que toca la suite nº 5 / para violoncelo solo?) / Baruch Spinoza / el romance del prisionero / el conventillo de la calle Añasco / el no pasarán / el nunca más / (nunca, nunca más) / no nos flexibilizamos / ni nos globalizamos: / levitamos / simplemente levantamos vuelo / porque nos negamos / a que nos marquen un número / a estar al pie / de nada/ ni de nadie. (363)

A estas notas al pie, sumamos otras que emergieron al poner en funcionamiento el archivo poético: Kant, Heráclito, Nietzsche, Hesíodo, la Revolución de Octubre, los campos de concentración nazi, la Primera Guerra Mundial, genocidios, el EGP, la masacre palestina y judía, la Franja de Gaza, la tradición judía, Virgilio, Bécquer. Sin número, sin estar al pie, sin hacer reverencias, diría el caballo de Piatock.[12]

Los saltos temporales y espaciales dan al libro su unidad. El autor nos plantea mirar la historia desde la perspectiva benjaminiana: hace emerger la imagen del pasado en el presente, trae la historia para que no desaparezca: "El materialista histórico aborda un objeto

[12] Otra de las voces que toma la palabra en la Asamblea: "Arriba el cielo es una inmensidad que sólo se puede mirar cubriéndose los ojos, pero yo igual me alzo sobre mis patas y miro hacia arriba: / como un grito, como oleadas de galopes, de montañas, de malones, / y es posible, lo juro, es posible" (331).

histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido" (Benjamin 29). El poeta percibe esta estructura y hace que una época salte del curso homogéneo de la historia, a la vez que hace saltar y recupera una determinada vida y una obra determinada; las pone a dialogar, las suma a su asamblea donde la voz de todos es escuchada con atención: la Academia presidida por el que se encuentra en el lugar más bajo de la sociedad, "el tonto del pueblo", el oprimido recuperado de las historias de ese pasado ucraniano. La propuesta asamblearia equipara las voces y entra en relación con la convocatoria que realiza Szpunberg a los poetas: afirma que de ellos son también las organizaciones sindicales y barriales, la plaza, la calle, la intimidad de la palabra que habla, dialoga y hace. En este aspecto, puede entenderse el poemario como una praxis poético-política, ligada a la emergencia de las asambleas barriales de 2001 en Argentina, tal como lo plantea Travela.

Como buen lector de Benjamin, Szpunberg moviliza la experiencia histórica a través de los saltos temporales y teje un nuevo lugar de resistencia. Ante el avance de la serialización, el arte singulariza. Cada obra de arte es única e irrepetible, se resiste a transformarse en algo intercambiable. Y es en su singularidad que se pone de manifiesto la resistencia, el lugar privilegiado del arte. Claramente, podemos encontrar esa resistencia a la mercantilización del arte en las notas al pie sublevadas —las que propone el *yo* y las que emergieron en este análisis— que construyen un "nosotros" formado por quienes figuran en ellas, el autor y quienes quieran sumarse: "no nos flexibilizamos ni nos globalizamos" (363).

En "Las intimidades entre el arte y el terror", Eduardo Grüner plantea que, por definición, el arte no tiene un sentido único que pueda ser arrebatado, sino que trabaja con la construcción de sentido, que puede ser individual o colectiva. Si el Terror no puede dominar la construcción de sentido —no es algo que esté hecho para siempre—, no lo puede negar. Entonces, el arte se erige como un lugar de lucha y resistencia construido, individual o colectivamente, a través de la praxis (66-67). En este caso, se trata de una construcción por parte de Szpunberg, vuelta a construir por la lectura que hemos presentado y que será construida nuevamente en cada lectura, una resistencia que se actualiza.

Para finalizar, resulta interesante pensar el acto de resistencia como una relación entre la lucha de los hombres y la obra de arte, planteamiento de Gilles Deleuze en "¿Qué es el acto de creación?": "Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa" (6). Consideramos *La Academia de Piatock* una muestra de esa misteriosa relación.

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Prohistoria Ediciones, 2009.

Deleuze, Gilles. "Qué es el acto de creación". Conferencia dictada en la Fundación FEMIS, 2003, https://bloghemia.com/2019/05/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html.

Didi Huberman, Georges. "La historia del arte como disciplina anacrónica". *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2006, pp. 29-97.

____. "Historia del arte y rompecabezas del tiempo". Didi Huberman, 2006, pp.137-237.

Farge, Arlette. "Los gestos de la recolección". *La atracción del archivo*. Institució valenciana d'estudis i investigación, 1991.

Foucault, Michel. "El a priori histórico y el archivo". *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 2002, pp. 214-223.

Gramsci, Antonio. "Antes que nada". *Odio a los indiferentes*, Ariel, 2017.

Grüner, Eduardo. "Las intimidades entre el arte y el terror". *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política "warburguiana" en la antropología del arte*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2017, pp. 55-77.

Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Manifiesto comunista*. Ediciones elaleph.com, 2000, https://www.proletarios.org/books/Marx-Engels-Manifiesto_Comunista.pdf.

"Mística, lírica y política". *Revista Ñ*, 16 jun. 2011, https://www.clarin.com/rn/ideas/La_Academia_de_Piatock-Alberto_Szpunberg_0_r1hBXN-Tw7e.html.

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

Núñez, Gonzalo. "La poesía no puede permanecer ajena a los horrores del mundo". *Radio Prague International*, 7 sept. 2010, https://espanol.radio.cz/la-poesia-no-puede-permanecer-ajena-a-los-horrores-del-mundo-8570438.

Porrúa, Ana. "La imaginación poética: entre el archivo y la colección". *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. Universidad Nacional de La Plata, 2013,

http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vi-jornadas-1/actas-2013/Porrua.pdf/view.

____. "Montaje crítico / Crítica y performance". *Fronteras de la literatura. Lenguajes, géneros y transmedialidad*, coordinado por Paula Bertúa y Claudia Torre, tomo 6 de *Historia feminista de la literatura argentina*, dirigida por Nora Domínguez, et al., 2024.

Real Academia Española. "Versículo". *Diccionario de la lengua española*, https://dle.rae.es/vers%C3%ADculo.

Szpunberg, Alberto. "La Academia de Piatock". *Como solo la muerte es pasajera*. Entropía, 2013.

____. *La Academia de Piatock*. Alción, 2010.

Travela, María Luján. "El castillo de arena que aún resiste. Afectos y exilio en *Su fuego en la tibieza* (1981) de Alberto Szpunberg". *Caracol*, no. 28, jul.-dic. 2024, pp. 210-235, https://revistas.usp.br/caracol/article/view/219941.

____. ""Todo poema convoca a asamblea permanente'. Formas de lo político en *Luces que a lo lejos* (2008) y *La academia de Piatock* (2008) de Alberto Szpunberg". *Cuadernos de Literatura*, no. 26, mayo 2025, https://doi.org/10.30972/clt.268270.