

POÉTICAS EXCÉNTRICAS EN EL MUNDO HISPANOHABLANTE

Roberto Hernán Esposto
(The University of Queensland)

Israel Holas
(The University of Melbourne)

José Luis Fernández Castillo
(La Trobe University)

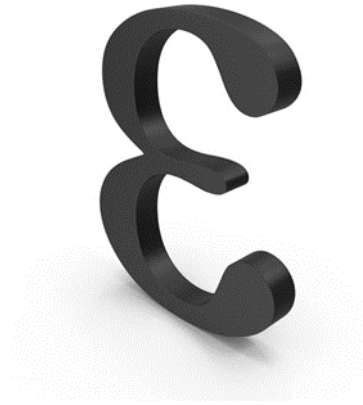
Editores

COLECCIÓN PERIFERIAS



POLIEDRO
EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN ISIDRO

POÉTICAS EXCÉNTRICAS EN EL MUNDO HISPANOHABLANTE



Roberto Hernán Esposto (The University of Queensland)

Israel Holas (The University of Melbourne)

José Luis Fernández Castillo (La Trobe University)

Editores

Poéticas excéntricas en el mundo hispanohablante / Ana Arzoumanian ... [et al.] ;
Editado por Roberto H. Esposto ; Israel Holas ; José Luis Fernández Castillo. -
1a ed - Beccar : Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro, 2024.

Libro digital, PDF - (Periferias)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90421-5-3

1. Poesía. 2. Poesía Hispanoamericana. I. Arzoumanian, Ana II. Esposto, Roberto H.,
ed. III. Holas, Israel, ed. IV. Fernández Castillo, José Luis, ed.

CDD 861

Colección Periferias

Diseño editorial: María Soledad Lohlé

Poliedro Editorial de la Universidad de San Isidro

Universidad de San Isidro Dr. Plácido Marín

Av. del Libertador 17175 Beccar (B1643CRD), Buenos Aires, Argentina



AGRADECIMIENTOS

Los editores deseamos expresar nuestro agradecimiento a las instituciones anfitrionas del coloquio internacional «Poéticas Excéntricas en el Mundo Hispanohablante» (2 y 3 de diciembre de 2021): University of Queensland, La Trobe University y University of Melbourne. Extendemos un muy especial reconocimiento al rector de la Universidad de San Isidro (Buenos Aires, Argentina), Dr. Enrique del Percio, por su apoyo y generosidad para hacer posible la publicación y difusión de este trabajo por Poliedro Editorial, sello de esta insigne institución. Quisiéramos hacer especial mención al apoyo prestado en este encuentro a la poeta y estudiosa Ana Arzoumanian, de la Universidad de San Isidro. Agradecemos profundamente al poeta chileno Alejandro Pérez. Por último, quisiéramos expresar nuestro sincero agradecimiento a todos los participantes del coloquio y a quienes fueron seleccionados académicamente para ser publicados en este libro.

ÍNDICE

Introducción

| | |
|---|-----|
| Poetas y poéticas excéntricas | 6 |
| 1. Ana Arzoumanian , Rejas de lenguaje, de lo excéntrico a la expansión | 11 |
| 2. Lucas Margarit , Juan Eduardo Cirlot y la poética de un diálogo espectral: «Hamlet» | 20 |
| 3. María José Bas Albertos , El magisterio de Gloria Fuertes entre las jóvenes generaciones de poetas | 34 |
| 4. Israel Holas , Surrealismos del hemisferio sur: estéticas incómodas, periferia y vanguardia. Una reevaluación de <i>La Mandrágora</i> (Chile, 1938) y <i>Angry Penguins</i> (Australia, 1940) | 53 |
| 5. Daniel Nahum , Palabra y resistencia: poesía, memoria, rebeldía. En torno a <i>Matrero</i> y <i>Sesquicentenario</i> , de Hebert Benítez Pezzolano | 76 |
| 6. Pablo Edmundo Heredia , Desovillando el entendimiento: vanguardias eran las de antes... Leónidas Lamborghini y la reescritura de la revolución | 93 |
| 7. Sergio Holas Véliz , Recursión, cartografía y biografía del viaje hacia la poesía en <i>Vórtice</i> , de Alejandro Pérez | 114 |
| 8. Roberto Hernán Esposto , La razón poética y la lógica de la negación en la poesía de Hugo Caamaño | 138 |
| 9. José Luis Fernández Castillo , Un acercamiento a la contradicción poética en la obra de Roberto Juarroz | 152 |
| 10. Mario Eraso , Inicio de obra: reseñas sobre cine de Roberto Juarroz publicadas en el semanario argentino <i>Esto es</i> (1956-1957) con una presentación de poemas inéditos | 175 |
| 11. Martín Remberto Horna Romero , El género pictórico de las vanidades en el poemario <i>Concierto animal</i> , de la peruana Blanca Varela | 198 |
| 12. Jorge Polanco, Jonnathan Opazo y Felipe Ríos , Expansiones y excentricidades migraciones visuales y poéticas en obras de Maha Vial, Luz Sciolla y Rosabetty Muñoz | 216 |
| Relación de autores | 233 |

INTRODUCCIÓN

Vivimos una vertiginosa época de crisis. El actual ocaso de las humanidades, junto con el auge de los saberes científicos como paradigma del conocimiento, sitúan a la práctica y a la recepción de la poesía en un lugar excéntrico en relación con las ideologías dominantes y sus discursos de poder.

La irrupción de los medios digitales y su papel en la globalización, la relativización de los cánones literarios nacionales, la suplantación del ciudadano por el consumidor en el marco de economías de mercado pletórico, el déficit de atención y la cooptación del deseo producidos por el capitalismo financiero han contribuido a que la práctica poética haya prolongado en nuestros tiempos su papel desde las postrimerías de la Modernidad. La poesía es hoy una forma de resistencia, de elaboración crítica y artística del lenguaje que incorpora tanto la atención a lo real como la tensión con lo posible y lo imaginario.

La experiencia poética se muestra así ex-céntrica en lo que tiene de improductiva y ajena a los criterios de optimización económica, pero también en su negación a consolidarse como expresión ideológica. La ex-centricidad toma así una carga afectiva, expresiva y política. De ahí, entonces, que la poesía se mantenga en una marginalidad que le otorga una independencia y una libertad ajena a los patrones impuestos por la industria editorial, preservando siempre su vigencia como expresión más allá de modas literarias fijadas por el mercado.

Por ello, los verdaderos poetas anhelan preservar su independencia, es su *sine qua non*, en una cultura globalizada del espectáculo y del entretenimiento, donde toda figura artística es devorada por el culto a la celebridad. Más que el novelista, el poeta, desde esa condición de orillero, es quien puede decir su verdad al orden imperante y a quienes lo sustentan. Expulsado de la república, es el poeta quien le *canta las cuarenta* a los que están satisfechos con el mundo como está hecho. Es el poeta quien nos dice que algo huele mal. De ahí que el poeta sea el supremo excéntrico, pues dedicar y entregar la vida a la poesía en un mundo donde pesa fuerte la ubicuidad conformista es un acto de suma excentricidad, es un exabrupto.

Este libro nace del espacio de diálogo que creamos los editores, durante la pandemia por COVID-19, para pensar la poesía. Además, identificamos que, más

allá de festivales de poesía o poesía performativa, había una laguna en relación con un espacio donde se pudiese conversar críticamente de poesía, y así nos dispusimos, aunque fuese de manera virtual, dadas las circunstancias del momento. Anhelamos que haya más iteraciones de ese encuentro de diciembre de 2021¹, en un momento saturado de prosa, y de una prosa manufacturada y empadronada cada vez más para satisfacer el avaro apetito de la pantalla en las plataformas de *streaming*.

El resultado de todo ello es este libro, en el que, tras una detenida, crítica selección de ponencias, estas fueron transformadas en capítulos, sometidos a un proceso de revisión por pares.

En «Rejas de lenguaje, de lo excéntrico a la expansión», Ana Arzoumanian realiza un extraordinario repaso de las diferentes maneras en que la poesía ha articulado la realidad, en momentos cuando la realidad no ha correspondido a la lengua, o la lengua misma no ha sido capaz de enunciar la realidad.

Lucas Margarit, en «Juan Eduardo Cirlot y la poética de un diálogo espectral: “Hamlet”», se ocupa del poema *Hamlet* (1969), de Juan Eduardo Cirlot, en el que muestra un encuentro con un espectro, lo cual repite la situación del príncipe al comienzo de la obra isabelina, y de esta manera supera la necesidad de alcanzar alguna resolución a la disyuntiva de Hamlet; de allí la segunda parte del epígrafe «Ser y no ser. J. E. C.», lo que nos permite leer el poema también como una presentación de su poética.

Con el fin de ofrecer una visión amplia sobre la obra poética de Gloria Fuertes, María José Bas Albertos, en «El magisterio de Gloria Fuertes entre las jóvenes generaciones de poetas», destaca en primer lugar aquellos libros y poemas en los que más fielmente se pueda rastrear una perspectiva de género en la escritura de la poeta española, tanto en lo referente a lo ideológico o filosófico como a lo corporal o afectivo. En segundo lugar, comenta la obra de las poetas que han imitado, reelaborado o contestado estos supuestos códigos de escritura femeninos.

¹ Las jornadas del coloquio internacional «Poéticas Excéntricas en el Mundo Hispanohablante» están disponibles en YouTube: <https://www.youtube.com/@poeticasexcetricas1928/featured>.

Israel Holas, en «Surrealismos del hemisferio sur: estéticas incómodas, periferia y vanguardia. Una reevaluación de La Mandrágora (Chile, 1938) y Angry Penguins (Australia, 1940)», propone un abordaje comparativo de dos grupos surrealistas que han sido marginados y duramente atacados por la crítica: La Mandrágora, en Chile, y los Angry Penguins (Pingüinos Rabiosos), en Australia. Adhiriéndose a la celebración bretoniana del humor negro y a la predilección surrealista por la yuxtaposición violenta y forzada, este trabajo emplea una lectura comparativa de estos dos grupos y de sus excentricidades geográficas, literarias y estilísticas.

En «Palabra y resistencia: poesía, memoria, rebeldía», Daniel Nahum se ocupa de dos obras del poeta uruguayo Herbert Benítez Pezzolano: *Matrero* (2004) y *Sesquicentenario* (2017). La primera es una alegoría sobre el arrojado de vivir y la creación artística, específicamente poética, que se manifiesta mediante el desdoblamiento y la tensión de las voces enunciativas. La segunda, propone el autor, retrata los tiempos de una naturaleza paradisíaca junto con el resonar y la conciencia del infierno militar, simultáneamente perdidos y recobrados desde la memoria poética.

Pablo Edmundo Heredia, en «Desovillando el entendimiento: vanguardias eran las de antes... Leónidas Lamborghini y la reescritura de la revolución», brinda un examen crítico de las poéticas de la vanguardia en la Argentina del siglo xx, destacando décadas marcadas por la poética de Jacobo Fijman y Oliverio Girondo, que desembocaran en la de los años sesenta con la poesía de Leónidas Lamborghini. Lamborghini, según el autor, abría el futuro de una nueva diferencia de la lengua poética configurada con los despojos y los retazos de la vieja sintaxis.

Sergio Holas Véliz, en «Recurción, cartografía y biografía del viaje hacia la poesía en *Vórtice*, de Alejandro Pérez», explora dos aspectos, entre otros variados, que hacen posible construir *Vórtice*, extenso texto del poeta chileno de Valparaíso Alejandro Pérez. *Vórtice* es un poema del cual se explora la repetición y la recursión, formando un palimpsesto, proyectando y abriendo el pilotaje del lenguaje poético hacia lugares, modos de vivir, valores, de naturaleza utópica. El lenguaje poético sería, debido a la recursión, un tipo de quehacer circular, que al inscribirse sobre lo ya dicho, hace denso lo que ha devenido lenguaje muerto, repetitivo y sin vida (cliché); así, las palabras poéticas le insuflarían una nueva

vitalidad a las descargadas palabras (el tesoro poético). Por lo tanto, el juego entre la repetición y la recursión implica un saber poético de naturaleza biográfica que consiste en un ir haciéndose piloto del barco de la poesía que navega hacia ese lugar sagrado, la isla, la patria en la palabra, hacia el que Alejandro Pérez nos invita a navegar.

En una entrevista radial, el poeta Hugo Caamaño (1923-2015) expuso que su poesía era «absolutamente autobiográfica» y que el género literario de la poesía es «una forma del conocimiento». De ahí que Roberto Hernán Esposto, en «La razón poética y la lógica de la negación en la poesía de Hugo Caamaño», averigüe críticamente si la poesía de este autor corresponde a la llamada «razón poética» de María Zambrano y a la «lógica de la negación» de Rodolfo Kusch.

En «Un acercamiento a la contradicción poética en la obra de Roberto Juarroz», José Luis Fernández Castillo parte de las «figuras de la dialéctica» del materialismo filosófico de Gustavo Bueno para estudiar el sentido de la «contradicción» en la obra del poeta argentino y en la poesía en general con el fin de comprender mejor las diferencias y analogías que Juarroz estableció entre la poesía, la filosofía y el acercamiento científico a la realidad.

Del poeta Roberto Juarroz, el estudioso colombiano Mario Eraso rescata, en su contribución «Inicio de obra: reseñas sobre cine de Roberto Juarroz», las reseñas de cine que divulgó en la revista argentina *Esto es* de 1956 a 1957. En este trabajo, busca mostrar el origen de las pretensiones poéticas e intelectuales de un poeta inolvidable al analizar las reseñas sobre directores de diversas nacionalidades y de películas disímiles: Bergman, Chaplin y clásicos del cine argentino.

El género pictórico conocido como «*vanitas*» o «vanidades» fue un recurso simbólico utilizado, principalmente, durante el Barroco europeo para presentar como vana y contingente la vida. De ahí que en «El género pictórico de las vanidades en el poemario *Concierto animal*, de la peruana Blanca Varela», Martín Remberto Horna Romero proponga que Varela desarrolla tres caminos para emplear las vanidades en su lírica (la restitución de símbolos, la resemantización de ellos y la innovación), así que su presencia lleva a entender tanto su funcionalidad como la intencionalidad crítica detrás de los poemas. Para ello,

Horna Romero emplea como marco teórico la retórica textual de Stefano Arduini y el análisis retórico interdisciplinario de Vives-Ferrándiz Sánchez sobre *vanitas*.

El capítulo de Jorge Polanco, Jonnathan Opazo y Felipe Ríos se centra en las migraciones y las poéticas desarrolladas durante el periodo neoliberal chileno, analizando específicamente las obras de las autoras Maha Vial, Luz Sciolla y Rosabetty Muñoz. El estudio abarca las gráficas, las materialidades y las prácticas culturales de resistencia no metropolitanas de dicho periodo. A través de esta aproximación, se resalta el carácter excéntrico de las obras seleccionadas en su contexto, permitiendo visibilizar las diversas tramas y colaboraciones que las hicieron posibles, así como los modos no canónicos de recepción de las mismas.

Como puede apreciarse en este breve panorama de lo que el lector se encontrará en este trabajo, la variedad de propuestas, temas y autores aquí estudiados no responden a una demarcación temporal o temática, a un estilo poético definido o a una corriente estética o ideológica determinada. Las temáticas estudiadas y los acercamientos metodológicos ensayados solo dan cuenta, desde la aparente dispersión, de distintas singularidades de lo poético, dado que, frente a los usos ideológicos que de la literatura pueda hacerse para reivindicar, enarbolar o ilustrar el desfile de nematologías que van hilvanando los enfrentamientos ideológico-políticos en el orden de las realizaciones culturales (siempre acompañando el choque de placas imperiales y sus derivaciones económicas), la poesía afirma siempre, pese a las determinaciones históricas, su inexorable singularidad. Esa singularidad que, como ha señalado Dereck Atridge (*The Singularity of Literature*), acaso no «resuelva problemas ni salve almas», sin que por ello deje de ser una de las formas privilegiadas de acceso a nuestra propia alteridad, una vía ineludible a nuevas posibilidades de significado.

1. REJAS DE LENGUAJE, DE LO EXCÉNTRICO A LA EXPANSIÓN

Ana Arzoumanian

Introducción. Postales para pensar lo excéntrico, lo expandido, lo *cyborg*

- a) Resignificar la noción de «mundo». Hacer permeable al análisis el tiempo-espacio heterogéneo. Espacio-tiempo no linealmente conectado al pasado, al presente y al futuro, cuestionando el concepto de progreso. Estudiar las relaciones de comunidad desde vínculos complejos y opacos, híbridos.
- b) Contraponer la identidad a la relación. De una clasificación identitaria de una literatura nacional o local a una literatura que cruce y que contacte culturas. En ese sentido, poner en crítica el lugar de la filiación como modo adiestrado de permanencia en un canon. Observar las variaciones fulgurantes de la extensión de una palabra fuera de la ley/canon.
- c) Preguntarse acerca del género. Deshistorizar la cultura libresca abriéndonos a creaciones caligráficas fundadas en estilos orales, de manera tal de reconocer polifonías que alberguen infidelidades estéticas.
- d) Considerar las catástrofes históricas del siglo xx como catástrofes de la lengua. Pensar la escritura desde el desastre colocando a la muerte del autor como engranaje dentro de la caída del concepto de soberanía y representación. Analizar la ruptura que instauro una cierta clase de discurso, de manera de desapropiarse de la función-autor. Recorrer las poéticas dilatadas o expansivas que asumen la composición de una voz en diversos dispositivos: papel, pantalla, escena.
- e) Observar el desprecio de la imaginación frente a la voluntad de saber. La declinación de la facultad imaginativa encuentra su punto álgido en las escrituras *cyborg*.
- f) La positividad, la sacralización de lo científico, produce un derrumbe de la voz poética. Desde la desritualización hasta considerar el cuerpo una no cosa en la escritura cibernética.

Disertación

A principios de 1945, un hombre de treinta y nueve años cuyo pasaporte irlandés lleva el nombre de Samuel Beckett, en el momento mismo de pisar Londres, es interrogado; se verá obligado a relatar cómo pasó a formar parte de la Resistencia en París. Escribe un texto donde confiesa querer dar una idea clara de lo que es la humanidad en ruinas, y quizás incluso un bosquejo de cómo habrá que pensar de nuevo nuestra condición, «para estar ahí y no huir y huir y estar ahí» (2007, p. 29).

En su ensayo *A Defense of Poetry*, Percy Shelley dice que la poesía es la expresión de la imaginación, y los poetas, los fundadores de la sociedad civil (Auden, 1999, p. 45). Los poetas, según las circunstancias de la época y el lugar donde aparecieron, fueron llamados legisladores o profetas. De tal manera, la Torá, en el mundo judío; la *Iliada* y la *Odisea*, en el mundo griego; la *Divina Comedia*, en el espacio imaginario de la Edad Media; el *Quijote* y los textos shakesperianos a comienzos de la Edad Moderna, construían el pensar.

Lo que puede llamarse poesía, enfatiza Shelley, es esa figura del habla que considera el efecto sinónimo de la causa. Lucrecio y Virgilio, Horacio, Catulo y Ovidio; la poesía en Roma parece seguir la idea de perfección de la sociedad doméstica y política. Casa. Cuerpo. Lenguaje. Memoria.

La Modernidad llamó «Estado» a la comunidad organizada bajo un orden jurídico centralizado. Una cualidad del poder político es la soberanía que, destituido el axioma monárquico «Yo soy la ley», en ocasión de la Revolución Francesa, pasa a residir en el pueblo, el que la delega a sus representantes. Primer momento de la ficción jurídica: el teatro de la fraternidad instauro el contrato o pacto social. El sujeto de derecho es la instancia que crea la Ilustración diferenciándolo así de la noción de persona y de personaje. Como si, tardíamente, se siguiera el precepto de Platón de poner a los poetas bajo tutela para preservar la integridad del dogma. Golpe de efecto al precepto *ex facto ius oritur*, que indica que el derecho se origina en el hecho; habría que argumentar con la sentencia de Aristóteles en *Del alma*: «El alma nunca piensa sin fantasmas» (*apud* Castoriadis, 1998, p. 152). Porque hay verdad, porque la verdad hay que hacerla, crearla, lo cual quiere decir, en primer lugar, y ante todo, imaginarla.

Con la creación del sujeto de derecho, la Modernidad desacredita al personaje. Y, si bien la ley tiene una trama ficcional, las categorías de poder y autoridad ponen en jaque a la facultad imaginativa, lo que compromete así la naturaleza misma del lenguaje.

La catástrofe que significó el Holocausto cuestionó no a la ley y sus procedimientos, ya que el desastre requería del amparo de un cierto marco jurídico que luego se desarrolló en los juicios, sino que objetó al decir poético, desconfiando de sus metáforas (Adorno, 2003, p. 56).

«No se puede escribir poesía después de Auschwitz» quiere decir también que si el lenguaje era la casa del ser, según Heidegger (2011, p. 72), y si pensar era en cierto sentido para este filósofo, al igual que para Platón, recordar, los poetas y los pensadores eran los custodios de esta morada. Si asemejamos la casa al cuerpo y si los cuerpos fueron aniquilados, el siglo xx marca el tiempo de un vivir ex-puesto fuera del cuerpo, por lo tanto, fuera de la casa del ser, fuera de la memoria.

Un desprecio de la imaginación frente a la voluntad de saber. Lo que ocurre «realmente» invade el campo jurídico y médico. La medicina toma el saber sobre la muerte, y el derecho, el control sobre las desproporciones. Un tono puro empapado de positividad hace vibrar la voz que firma el contrato social. Palabras a las que les son robadas lo corpóreo.

El artista es alguien que no solo participa en la vida y que la comprende desde su interior, sino alguien que también la ama desde el exterior, allí donde ella no existe para sí misma. En esta tensión se encuentra el poeta que trata esta materia traumática; con algo que debe ver desde el exterior, ya fuera de la vida. Con algo que todavía no puede tener la categoría de «carne mortal del mundo» porque no termina de morir.

La palabra tiene un significado colectivo e implica una relación social. «No me engañes», le dice Zeus a Hera caracterizando la *alétheia* como una no-ocultación. El texto poético no tiene categoría de discurso, sino que lo idealizado en él aparece como real y concreto. Una suerte de presente propio, de manera que lo inhóspito del discurrir del tiempo se hace presente. *A-létheia*, des-acuerdo, disidencia. El poeta Lawrence Ferlinghetti tiene en su librería un cartel que reza

«*Impeachment*». Al estilo del «yo acuso» de Zola, Ferlinghetti define su poesía como disidente. En un extremo del edificio de la City Lights Bookstore, otro cartel dice: «¿Dónde está la furia?». La poesía, al decir de Celan en el Discurso de Bremen, es una forma de aparición del lenguaje. Lenguaje que nunca refiere, sino que crea realidad en el interior mismo del lenguaje, en la memoria de la lengua.

«Una insinuación al silencio», escribe Mallarmé (1976, p. 54). La metáfora de que todo sitio de acontecimiento está al borde del vacío; así asume la poesía ese puro indecible que es. Una acción que no se puede saber que ha tenido lugar hasta tanto no se haya apostado sobre su verdad. Una tirada de dados escenifica lo indecible. «Nada habrá tenido lugar, sino el lugar», fuera de todo cálculo posible, más allá de los intercambios que realiza el lenguaje profano, el poema apuesta, legisla sin ley. El coraje del fuera de lugar de la poesía hace posible el proceso de verdad, el poema sale al encuentro de eso inmortal en la palabra. Una verdad que fuerza los saberes creando ese vacío que nombra. Y allí, al nombrar, adviene el poema, su completud. Proceso que es el trabajo esencial de la poesía. Georges Perec recurrió a un subterfugio para dar una idea de esa ruptura en su novela *La Disparition*; allí el autor deja de escribir todas las letras «e» de la novela. Tengamos en cuenta que la «e» es la letra más usada en francés y que en la versión española se suprimieron las letras «a». Modos de deformar el lenguaje con el fin de aniquilar una coherencia para liberarlo de cierto intercambio pragmático. Un poema que no tiene el poder de nominación total, ya que querer a cualquier precio forzar la nominación de lo innombrable es el principio del desastre.

El poeta se encuentra allí, y no lo hace a cualquier precio, sino al costo de remontar la pendiente de la memoria, en ese recorrido nómada de la anábasis. Orden puramente viajero de estos extranjeros que Jenofonte describe en su relato *Anábasis*, retirada hacia su casa de gente extraviada, fuera de lugar y fuera de la ley. Conversaciones con cortezas de árboles. «Tú descortézate, ven, descortézame de mi palabra. Tan tarde es, tan desnudos y cercanos a los cuchillos queremos estar nosotros». Paul Celan, de *Los poemas póstumos*. A la pregunta «¿quién habla?», el poema responde «nadie». Siguiendo la teoría barthesiana, el verbo *escribir* sería como en el francés *nacer*: «*Je suis née*» cuando, para decir nací, la traducción literal diría «fui nacida» (Barthes, 2003, p. 87).

La tendencia a apartar el poema de la palabra circulante lleva al poeta a levantar un acta de lo que su mirada registra, un poeta camarógrafo, indica Edgardo Dobry. Dislocada la gramática del pronombre en primera persona y del verbo en tercera del «*Je est un autre*» del pasaje de Rimbaud (1972, p. 146), se trata del yo como objeto, de una cosa distinta al sí mismo al que se puede referir desde fuera.

En el origen de cada relato está el deseo. Sin embargo, a fines del siglo xx y acelerándose en el siglo xxi, ese principio se desplazó del deseo al contrato. Por una astucia industrial, se aplican a la literatura los términos romanos del contrato: te doy para que me des (*do ut des*). Te doy un poema para distraerte o te doy un poema para instruirte; con el subsiguiente término contractual: te hago para que me hagas (*facio ut facias*), te convierto en lector en la medida que adquieras el producto y me conviertas en el engranaje de la industria. De tal modo se crea esa ilusión de propiedad en la que la misma empresa literaria basa su maquinaria. Los derechos de autor no son más que la expresión de una propiedad. Esa facultad de gozar y disponer de una cosa (la cosa escrita) con exclusión del ajeno arbitrio y de reclamar su devolución cuando se encuentra indebidamente en poder de otro. Cosa que es objeto de dominio. La fabricación del libro trajo el diseño factual y jurídico de la figura de autor (Talavera, 2005, p. 75).

La exacerbación, la saturación de este mecanismo enfatizan una operación de registro, de constatación, que disocia al autor del lector. Objetos producidos por la técnica y reproducidos industrialmente con una pobre fenomenicidad, pobre en ritualidad. El fenómeno como objeto y el fenómeno que llena el alma más allá de su capacidad, diferencia Jean-Luc Marion. Frente a la saturación, los sentidos se enneguecen por exceso, ya no se escucha nada por exceso de sonido; no se siente, no se saborea por una demasía de excitaciones. Frente a esta incitación potenciada, no hay un exceso de intuición, la persona cede sin oponer la menor resistencia al punto de que el objeto provoca la alienación de la cosa y su ocupación por la mecánica de la producción. Así se neutraliza el peso de las cosas. La escritura o la literatura (más allá de la literatura impresa) comporta una relación entre aquel que promueve el espacio múltiple del lector y el lector en sí. La anunciada muerte del autor, referida por Barthes o anunciada por Foucault bajo la pregunta «¿qué es un autor?», se resume en ese axioma que reza: «El nacimiento del lector se paga con la

muerte del autor». La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino. Ese destino no es personal, es un espacio socializado de un lector sin biografía, sin psicología. Es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura, dice Foucault (1999, p. 82). La pandemia no solo aceleró este proceso, sino que también lo puso al descubierto (Nancy, 2020, p. 63).

Si pensamos en la fuente de lo poético, debemos dirigirnos a la Biblia. El Tanaj es el conjunto de veinticuatro libros sagrados canónicos en el judaísmo. Se divide en tres grandes partes: la Torá (la ley), los Nevim (profetas) y los Ketuvim (escritos). Los Ketuvim han sido denominados por el cristianismo como «Libros Poéticos o Sapienciales». El libro poético por excelencia es El Cantar de los Cantares. Sin embargo, vamos a detenernos en el Eclesiastés que entra dentro de la literatura de la vanidad o de la predicación. El libro ha sido atribuido a Salomón. El narrador Kohelet es un vocero, un tribuno de la asamblea del pueblo. En hebreo, el vocablo *kohelet* alude al sujeto que interpela. La traducción realizada por la *Septuaginta* griega dio una nueva versión al título del libro denominándolo «Eclesiastés» como maestro de la ley. Luego, con la reforma luterana, Kohelet fue el predicador, el congregador. La traslación de la figura del vocero a la del predicador anuncia el modo de absorción de una literatura excéntrica que hacía su nido en este libro de los Ketuvim.

Si en otras secciones de la Biblia se promueve la idea de sentido, de la vida encontrando su sentido, Kohelet enseña que todo es vanidad y que solo se debe gozar del instante. De modo que la clasificación de este libro como literatura sapiencial pone el acento en lo predicativo de una enseñanza en cabeza del narrador-poeta, denegando la figura propia de la literatura mesopotámica de la vanidad. Dentro de la tradición sumeria, encontramos el «Poema de los primeros soberanos», que presenta la tesis de que todo es vanidad, que la propiedad es inútil y que no hay diferencia entre tener y no tener, marcando un tono hedonista que se afianza en el texto «Un diálogo entre un maestro y su esclavo».

El autor del libro Kohelet estaba familiarizado con esta literatura, con textos del Medio Oriente antiguo y su estética. Si la literatura de la vanidad alude a una predicación, lo hace sobre el vacío. La vanidad implica futilidad y toma su origen de la palabra *hevel*, que en hebreo significa 'aire, respiro, aliento, humo'. En la festividad de Sukot del ritual judío se leen fragmentos del Kohelet. Las *suká* son

especies de cabañas o cobertizos donde se insta a celebrar la fragilidad y a asumir con alegría estar cubierto en la vastedad. Cómo no asociar el vocablo que tiene la lengua alemana para nombrar al poeta: *dichter*, derivado del nombre *dicht*, ‘impermeable, ajustado’ (Langenscheidt, 2010). De modo que el poeta es quien cubre, ajusta, cuida frente a lo permeable, lo poroso.

Leer el vacío, el hueco, lo vasto del desierto, lo desocupado, es ir por la huella, el aliento. De manera que es el poeta quien, fuera de todo dominio, expuesto y excluido, celebra esa exposición, el modo de existir en un hogar tan frágil como transitorio.

La reinterpretación del término «vanidad» del pasaje de la literatura de la vanidad a la literatura sapiencial anula el elemento subversivo de los textos originales con miradas más ortodoxas. El libro del Eclesiastés culmina con un epílogo (Ec 12: 9-14), que se considera que constituye un agregado adicional al texto. La conclusión de los últimos versos le ofrece un sentido de disciplina y piedad, y le otorga un fin de sabiduría al gesto del narrador Kohelet. Así, de aquel que vaga en el vacío, de aquel que no encuentra sentido en la vida, el texto se traslada al sabio en un proceso pedagógico.

Considerar un pastor al narrador del Eclesiastés es ofrecerle al texto una interpretación forzada por una ideología que tiene como fin la difusión de un orden. La agenda religiosa enfrentada a la literatura mesopotámica puso en crítica este libro. El mismo Talmud nos cuenta que los sabios habían propuesto suprimir el libro de *Kohelet*. El modo de evitar su supresión fue incluir un texto al comienzo y otro al finalizar. Textos de enseñanza, de inclusión de una moral del miedo al dios. De la estética de lo vacante a los proverbios de instrucción, el poeta se deja domesticar por el excedente.

Durante todo el texto, el Eclesiastés está escrito en primera persona, pero el segundo verso —«vanidad de vanidades, todo es vanidad»— está escrito en tercera y se repite en el epílogo. En verdad, los exégetas consideran que el libro recién comienza en el verso tercero y termina justo antes que se retome la tercera persona, capítulo 12, versículo 8.

Oilver Chanarin y Adam Broomberg (2013) son dos artistas que han tomado la Biblia como texto fundante y han señalado los elementos de violencia, calamidad

y absurdo en ella a partir de una intervención de fotografías tomadas del Archive of Modern Conflict, de Londres, y un subrayado en el propio texto. El libro objeto se llama *Holy Bible* y está inspirado en las anotaciones e imágenes que Bertol Brecht realizó a su propia biblia. Brecht no solo fue contemporáneo de Walter Benjamin, sino también amigo del filósofo, quien enunció que, a partir de la reproductibilidad técnica, la obra de arte sería accesible a las masas y que contribuiría a lo que él llamó la «literaturización» de las formas de vida. Dicho concepto superaba las nociones de autor/productor y de lector/consumidor, para pasar a lo que hoy denominamos «*prosumer*». Benjamin, basándose en la carta de lectores de los periódicos soviéticos, entendió que el autor podía encontrarse con el lector en esa intersección entre el productor y el consumidor. Él entendía que lo que su texto perdía en profundidad, lo ganaba en amplitud. Comprendía a la obra de arte como arte que se enseña (Flusser, 2017, p. 74).

Llevada la técnica a su extremo, en la época del capitalismo informacional o tecnológico, Benjamin nos da una clave para comprender el lugar del escritor como prosumidor ya no con el fin pedagógico al estilo benjaminiano, ni hedonista al estilo de la literatura de la vanidad, sino fetichista. Si lo particular de este tiempo, también llamado de postpoética (Mallo Fernández, 2009, p. 84), es la asimilación de todo lo descentrado en el interior del mercado, la ejecución del decir poético quizás deba servirse de los medios para fundar su extensión constituyente de sensibilidad. *Theatre poetry*, *slam poetry*, videopoemas, cine poesía, poesía por Telegram o por WhatsApp son las modalidades que toman al cuerpo y a la oralidad para asumir lo poético más allá del libro (Killian, 2019, p. 112).

Sin embargo, podemos observar los trazos de la poesía visual en el proyecto poético de Apollinaire, en las obras visuales de Raúl Zurita con su escritura en el cielo y en el desierto; aquello conocido como *Land Art*, que lleva al concepto de poesía dilatada de Miguel Casado. O en las piezas transmediales de Rocío Cerón que dialogan con diversos lenguajes.

Dispositivos algorítmicos, el *Natural Language Processing*, en las escrituras *cyborg* ponen en jaque a la escritura como elemento crucial del mito de Occidente. Heterotopía y heterocronía, múltiples tiempos y múltiples espacios que van a confluir en obras sin filiación, sin raíz, sin nostalgia. «Radicante», para utilizar el término del historiador del arte Bourriaud, como plantas que producen raíces a

medida que crecen, y que, además, tienen la posibilidad de desprenderse de ellas. En suma, una poesía no excéntrica sino expandida apoyada en el concepto de relación, de archipiélago (Glissant, 2017, p. 98).

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal: Madrid.
- Auden, W. H. (1999). *La mano del tañidor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2003). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Beckett, S. (2007). *La capital de las ruinas*. Segovia: La Uña Rota.
- Castoriadis, C. (1998). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Chanarin, O. y Broomberg, A. (2013). *Holy Bible*. Londres: MACK-AMC, 2013.
- Editorial Langenscheidt (2010). *Langenscheidts Handwörterbuch. Spanisch-Deutsch. Deutsch-Spanisch*. Berlín.
- Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja negra.
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Glissant, É. (2017). *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Heidegger, M. (2011). *La historia del ser*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.
- Killian, K. (2019). *Stage Fright*. Chicago: Kenning.
- Mallarmé, S. (1976). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. París: Gallimard.
- Mallo Fernández, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Nancy, J.-L. (2020). *Un virus demasiado humano*. Buenos Aires: La Cebra. 2020, p. 63.
- Rimbaud, A. (1972). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard.
- Talavera, P. (2005). *Derecho y literatura*. Granada: Comares.

2. JUAN EDUARDO CIRLOT Y LA POÉTICA DE UN DIÁLOGO ESPECTRAL: «HAMLET»

Lucas Margarit

En el año 1969, Juan Eduardo Cirlot publicó en una edición de autor un poema titulado «Hamlet». Por esos años, también estaba llevando a cabo uno de sus proyectos poéticos más ambiciosos: *Bronwyn*, una serie de poemas que conforman un ciclo de dieciséis libros escritos entre 1967 y 1971 alrededor de la protagonista de la película *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner (1920-1989), estrenada en 1965. En algún punto, esta serie de libros entra en contacto con el poema que vamos a comentar, ya que el personaje Bronwyn, una doncella perteneciente al mundo celta —interpretado por la actriz Rosemary Forsyth—, aparece como la contracara del personaje de Ofelia de *Hamlet* y es tal como el propio Cirlot lo refleja en varias ocasiones. Por ejemplo, cuando afirma en su artículo «El retorno de Ofelia», publicado en 1967:

Probablemente, al escribir este texto, sólo hemos jugado al contrapunto, a la fantasía, a la combinación cabalística de tramas literarias cinematográficas. Pero, en verdad, es cierto que cuando Bronwyn emergió de las aguas pantanosas «sentí» que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la causa, antes de que ella enloqueciera y enloqueciera yo y dejar que la muerte —la de Hamlet o la del «Señor de la guerra», es lo mismo— me cerrara estos ojos sólo humanos, que no saben ver ángeles [Cirlot, 1996, p. 96]¹.

Nos interesa de esta referencia la alusión a la «combinación cabalística», ya que nos parece que es un antecedente que nos muestra el modo en que Cirlot se apropia y resignifica los hipotextos a partir de un sistema de relaciones que establece a partir de cierta continuidad tanto estructural del poema como conceptual. La combinatoria sería, desde esta perspectiva, un recurso poético más que, como señalamos, Cirlot venía practicando a partir de lo que denominaba «permutación», lo cual también le permitirá enlazar diferentes referencias ya sea

¹ Quiero agradecer a Antonio Rivero Taravillo por hacerme llegar los ensayos de Juan Eduardo Cirlot aparecidos en *La Vanguardia*, citados en este trabajo.

desde la forma o desde los juegos semánticos que anuncian estas combinatorias. Para establecer estos juegos de poética combinatoria, Cirlot se basa en los métodos del cabalista medieval Abraham Abulafia (Zaragoza, 1240-1291), tal como lo afirma en su libro *El palacio de Plata* (Barcelona, 1955). En una carta de 1971, en relación con la lógica de la permutación, Cirlot afirma:

... resulta que (llevo cuatro años estudiando religiones y culturas celto-germánicas a fondo) es ahí en el oscuro-claro cielo gris del Norte y del pasado donde brilla lo «mío perdido», que en Bronwyn se cristaliza y que, a través de las permutaciones, intento desarrollar; buscando la explicación de la imagen irracional por la cinética de la racional [Cirlot, 2001, p. 430].

En su revelador artículo sobre poesía permutatoria y cábala en la obra de Cirlot, Elisa Martín Ortega explica muy claramente el sentido de esta carta, y puede echar luz sobre los usos de este recurso en el poema que estamos tratando: «... la labor consiste en buscar sistemas lógicos, y en continuo movimiento, que permitan un acercamiento profundo a lo irracional» (2017, p. 338).

Gracias a su interés por el cine, vamos a ver que establece también una estrecha relación con otra película; esta vez se trata de la versión de la tragedia de Shakespeare, *Hamlet* (1948), dirigida y protagonizada por Lawrence Olivier. Tal es así que le dedica un ensayo publicado en el periódico *La Vanguardia* el 17 de junio de 1966, «El mito Hamlet», donde leemos:

El *Hamlet* filmado es, pues, una quintaesencia sin dejar de ser la obra en su casi integridad, pese a la supresión de algún personaje secundario y de ciertos pasajes relacionados con esos seres que se dirían «agregados» por Shakespeare dramaturgo con un fin teatral, renaciente y racionalista, para «corregir» la pureza excesiva de la conducción esencial del drama (que restablece por prodigiosa adivinación sir Laurence Olivier) [Cirlot, 1996, p. 61].

Lo cual implica, por un lado, una clara reflexión acerca del modo en que una obra puede ser modificada a partir de una nueva interpretación o de una nueva obra (hipertexto) que la suponga. Pero también vemos que le permite pensar cómo poder recomponer una mirada particular sobre el *Hamlet* de Shakespeare a través de lo formal (aquí nuevamente relacionamos el recurso de la permutación) y no solo a partir de la trama o el argumento. Cirlot nos muestra su lectura particular de

Hamlet, en la que presenta una serie de interrogantes alrededor de los personajes de la tragedia de William Shakespeare, lo que le permitirá constituir una nueva configuración textual sobre la pieza teatral para luego poder establecer nuevas relaciones en diferentes campos que después se trasladarán a su propio poema. La exposición de Cirlot establece también relaciones con temas muy caros a sus intereses, entre ellos, el pensamiento de los gnósticos o ciertos pasajes de la Biblia: por ejemplo, cuando escribe acerca del «mito de la salvación del hombre» en relación con la película shakespereana (Cirlot, 1996, p. 61).

Por otro lado, podemos ver en el poema «Hamlet» que Cirlot escribe una dedicatoria dirigida ya no a Olivier, a secas, sino a la caracterización de este personaje shakespereano realizada por el actor inglés: «To sir Laurence Olivier, as Hamlet» (Cirlot, 1974, p. 66), enfatizando el artificio y la nueva mediatización que la película supone con respecto a la tragedia isabelina.

Cirlot comenta, reconstruye y reescribe la obra de Shakespeare como en un palimpsesto que se desliza sobre las versiones cinematográficas y lo hace a partir de la escritura poética en verso. Deberíamos considerar también que, en este caso, vuelve a la obra de Shakespeare a partir del cine, es decir, mediatizando la trama y el medio, lo cual le posibilita también, en esta especie de «arte combinatoria», establecer un nuevo montaje en el que las imágenes de distintas películas le dan la posibilidad de concebir su poema «Hamlet» y que tenga como contracara la figura de la doncella celta, objeto también de su experimentación poética. Tal como comenta Santiago Romero con respecto a la reescritura de Cirlot en relación con *Anahit*:

... resulta de gran interés la reescritura que desarrolla Cirlot a partir de la reunión de esos elementos dispares y cómo el poeta logra que dicha combinación resulte cooperativa, en el sentido de que ayuda a secuenciar un verdadero horizonte de comprensión para los poemas [Santiago Romero, 2021, p. 37].

Incluso podríamos decir que en cada fotograma que lo remite al texto de William Shakespeare sobre-escibe como una serie de capas de filigranas que van formando una nueva imagen sin oscurecer ni opacar completamente la que queda debajo. Es necesaria la identificación con los hipotextos para que pueda tener lugar el poema «Hamlet». Es como si el poema estuviera develando algunas zonas que

quedan en la sombra en la obra de Shakespeare. Desde esta posición, Cirlot lleva a cabo un recurso similar al que nos propuso W. H. Auden en *The Sea and the Mirror* (1944): la reescritura (y sobreescritura) de *The Tempest* como un comentario (Auden, 1979, p. 127)² para jugar con las posibilidades de la representación y la inversión de sentidos. Lo que es afirmado en la sección «Reading» del «Prólogo» de su libro de ensayos *The Dyer's Hand*: «As readers, most of us, to some degree, are like those urchins who pencil mustaches on the faces of girls in advertisements» (Auden, 1962, p. 17).

De este modo, a partir de su particular interpretación, Cirlot expone una poética de la complementariedad que le permite alejarse de la disyunción, de aquella dialéctica inconclusa que ya había señalado Geoffrey Elton con respecto a la obra del dramaturgo inglés (cf. Elton, 1971, pp. 180 y ss.). No hay una resolución en la obra shakespereana de la tensión entre opuestos; coexisten elementos contradictorios para establecer un grado de irresolución que permite, justamente, la búsqueda constante de un sentido que no llega a ser definitivo. Si consideramos aquello que señala Clara Janés acerca de la poesía de Cirlot a partir de una imagen espacial «como lugar de encuentro y de salvación de lo fenoménico» (1996, pp. 14 y 18), vemos que también nos presenta una escritura que funciona como un espacio donde pueden convivir diferentes motivos (y hasta elementos opuestos, como el ensueño y la vigilia), por lo cual podemos leer en su texto poético la presencia tanto del mundo real como del mundo de la intuición, la experiencia de lo onírico y el imaginario que conlleva a lo espectral, así como la pregunta por la palabra; todos estos elementos son plausibles de ser considerados material poético.

Además, también deberíamos tener en cuenta otra experiencia cinematográfica en este encadenamiento que estamos comentando. En febrero de 1967, Cirlot vio en el cine otra versión de la tragedia de Shakespeare; en este caso, la película dirigida por el director y guionista ruso Grigori Kozintsev (1905-1973), estrenada en 1964. A partir de estas tres películas, Cirlot comenzará a establecer entonces una conexión (a través del pensamiento permutatorio o de la combinatoria) entre la relación que se manifiesta entre Hamlet y Ofelia, y la que se

² Dice en el inicio, en el subtítulo: «A Commentary on Shakespeare's *The Tempest*».

desarrolla entre Crisagón y Bronwyn en *El señor de la guerra*. Leemos en el artículo de 1967 que citamos anteriormente: «Al ver a Ofelia entre dos aguas, muerta, en el film ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de esas *mismas aguas y con las mismas flores*» (Cirlot, 1996, p. 94). Esta superposición es la que también nos permite leer el poema «Hamlet» como un elemento más de esa estructura mayor denominada *Bronwyn*. No en vano en la publicación integral de *Bronwyn* editada por Victoria Cirlot encontramos también reproducido este texto como parte de los artículos que acompañan la serie de poemas. Desde este punto de vista, se evidencia entonces la superposición de imágenes que se proyectan hacia un punto en común, que es el agua como un elemento que indaga sobre la forma y sobre el sentido del «mito». Cirlot recupera así una lectura instintiva que nace del recuerdo y que luego reformula y organiza en sus poemas. Una idea similar desarrolla José Luis Fernández Castillo:

El binomio Bronwyn-resurrección es, en efecto, uno de los rasgos esenciales del mitologema «Bronwyn» y está por ello integrado en la dinámica de las imágenes que dicho ciclo poético desgrana, así como en las tentativas hermenéuticas que el poeta realiza del mismo [Fernández Castillo, 2021, p. 239].

Es decir, el binomio que se destaca en este ensayo se articula con el que señalamos anteriormente, y son sus imágenes las que proyectan una nueva serie de posibilidades que Cirlot recupera desde la posibilidad de la «resurrección». Ve en Bronwyn una Ofelia que recupera el aliento.

Su poema «Hamlet», entonces, se entrelaza con un momento determinado de su producción poética que nos permite instalar la lectura a partir de la recuperación que hace el poeta tanto de un personaje filmico y mítico, Bronwyn, como de aquellas «Ofelias» que enloquecen y se hunden en las aguas en las dos versiones de *Hamlet*. Por ello, estos personajes entran en «tal tejido que es imposible salir del laberinto» (Cirlot, 1996, p. 95), así como es imposible en esta composición no aludir simultáneamente a ambas a partir de una imagen. Creemos que la visión de lo poético que emana de estos textos alude a una multiplicidad dada por la serie de referencias que señalamos, y que es esencial en el momento de pensar la unidad del poema. En ese mismo ensayo, Cirlot se refiere a este personaje doble de este modo: «Bronwyn-Ofelia sale de las aguas primordiales, este sí que es

un hecho primordial y arquetípico» (1996, p. 95). Por lo pronto, estas dos caras o estos dos personajes se unen en un vértice en la composición o funcionan como un punto de inflexión que da cuenta de una búsqueda que nace de la relación con elementos comunes entre ambas doncellas (el agua y las flores) y que nos permite ver en «Hamlet» un eco no solo de las referencias fílmicas aludidas, sino también de la propia poesía de Cirlot tanto en los motivos de la trama como en la experimentación de ciertas formas poéticas.

El poema y su forma

El poema de Cirlot, «Hamlet», está dividido en dieciocho secciones irregulares a través de las cuales se van desarrollando diferentes motivos y secuencias que serán el contrapunto poético con respecto a la pieza de William Shakespeare. El tono espectral del poema es, asimismo, un modo de reconocer también un registro diferente de la voz poética y de las posibilidades de establecer un diálogo a partir de la observación y de la memoria.

De este modo, el poeta catalán recupera, a partir de la forma poética, la voz de un Hamlet espectral que conversa con una voz casi murmurante para, de ese modo, recorrer las diferentes intrigas que podemos observar que se desarrollan en el palacio de Elsinor, en la obra de Shakespeare. Si en el *Hamlet* inglés encontramos una continua tensión, por ejemplo, entre elementos distantes, entre posiciones ideológicas o representaciones del tiempo, en el poema de Cirlot veremos que el poeta les otorga una resolución poética en la que los elementos dejan de estar en tensión dramática y comienzan a esbozar una serie de imágenes de coexistencia y convivencia en que la luz convive con la oscuridad; la quietud, con la temporalidad y la fugacidad; la existencia, con la no existencia, etcétera. Por ejemplo, leamos el primer cuarteto:

Tinieblas y claridad. Ser y no ser
unidos en lo gris donde la mezcla
eleva su castillo sin sonido,
la castidad doliente de sus lanzas. [Cirlot, 1974, p. 66]

Opuestos en la «mezcla» que nos proponen los versos, esbozando diferentes registros de enunciación y de voces que dialogan a lo largo del poema, vamos a

observar que el abismo y los contrarios crean un paisaje donde se pregunta: «¿Es posible la acción en un tumulto / en que todo es desorden conviviendo?» (Cirlot, 1974, p. 71). El texto poético se permite funcionar como el nexo entre esas dos instancias de representación: por un lado, la voz de quien hace la pregunta y parece esperar una respuesta, y, por otro, la voz de un Hamlet espectral que responde a medias y que no puede escapar de los vacíos que la pieza dramática le tiene asignados. Por ello, también interpela a ese yo poético que lo interroga.

También nos encontramos en este poema —siguiendo la línea de algunos textos experimentales de Cirlot de este período, a los que hemos aludido— con una especie de arte combinatoria de fuentes y juegos fonéticos que, en este caso, no solo nos remite a la obra de Shakespeare, sino que también se refiere tanto a la película que ya hemos mencionado como a su poema *Bronwyn* y a alguno de sus ensayos sobre el dramaturgo y sus adaptaciones para el cine. Juegos de palabras como en el segundo verso de la parte VIII: «Disolución, desolación», o en la parte XVII, donde podemos leer: «En el origen grita el resplandor / del horror / del error». Como una estructura de eco en la que el significante del poema se constituye en pos de un significado de cercanía fónica, pero también a través de una distancia semántica. Un eco que itera el cambio para crear tensión con la similitud sonora. Dice Cirlot: «El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-1955» (1974, p. 337). Cirlot aplica esta invención poética tanto a obras ajenas como a sus propios textos poéticos, como por ejemplo, en *Homenaje a Bécquer* (1954/1968), *El palacio de plata* (1955), *Bronwyn permutaciones* (1970) o *Inger permutaciones* (1971).

Si, como señalamos recién, en este poema Cirlot nos muestra un encuentro entre una voz poética con un personaje espectral, un «Hamlet» que deviene en una suerte de personaje ulterior a la finalización de la tragedia shakespereana, ello nos permitiría sospechar que se repite la situación del comienzo de la obra isabelina: la aparición de una voz espectral en un territorio extraño donde se establece un diálogo que revela una situación dramática/trágica determinada. Como afirma Derrida, «el espectro es una incorporación paradójica, el devenir-cuerpo cierta forma fenoménica y carnal del espíritu» (1995, p. 20); por ello, este nuevo Hamlet parece resurgir de las aguas tumultosas de la tragedia, como un sobreviviente que debe rendir cuentas de la muerte y de la catástrofe. De ello se desprende una serie

de preguntas e interrogantes que rebuscan un sentido oscuro e impreciso y que pone en tela de juicio el sentido de la tragedia sobre el cual el propio poema «Hamlet» de Cirlot echa un manto de mayor ambigüedad, incluso podríamos decir, de mayor precariedad con respecto a la palabra y a las relaciones intertextuales que propone. Leemos en la sección VII del poema de Cirlot:

Vuelve a la claridad, amado príncipe.
¿Dónde están tus hermanos, tus amigos?
¿Dónde, Ofelia y Laertes?

¿Y dónde, todavía, está tu madre?

*Mi madre es lo terrible: la caverna
de cieno que me empuja hacia otros cienos
que confundo con cielos. (parte VII) [Cirlot, 1974, p. 68]*

O, más adelante, en la sección XI, cuando vemos que la pregunta se centra e insiste en el personaje Ofelia, para luego encontrarnos con la respuesta del príncipe:

Su frente era corona suficiente
Sus labios la engañaban,
Sus ojos eran cielos y eran nada,
su cuerpo era de tierra; era mi madre

*Por eso
fundé su destrucción como un preludio
a toda conversión de desgraciados
cuerpos, cosas, simientes
que el tiempo nos ofrece en sus heladas
antorchas vacilantes [Cirlot, 1974, p. 70]*

De este modo, el poema de Cirlot invierte aquello que podríamos conocer de la obra de Shakespeare y se presenta como la revelación de una serie de secretos y veladuras que se relacionan no solo con el argumento de la tragedia, sino con la interpretación que lleva a cabo el poeta catalán a partir de la lectura que hizo el cine del mito Hamlet. Así nos encontramos con una serie de mediatizaciones que conducen a una imagen del personaje sobre la que este poema construye tanto

nuevas interrogaciones como también otros aspectos para una mitificación. Incluso el propio príncipe confiesa que es el causante de «su destrucción», la de Ofelia. Esta confesión es la que parece querer revelar Cirlot a través de la visión en la pantalla de la doncella celta Bronwyn. El personaje Hamlet del poema recupera una voz para poder explicar y quizá comprender sus acciones en la tragedia isabelina. Por ello señalamos que también podría verse el poema como un comentario de la trama en la pieza de teatro.

Estas ambigüedades son evidentes también en las preguntas que podemos leer al comienzo de la sección IV:

¿Cómo voy a perder lo que no existe?

¿Perdería las nubes de las rocas?

¿Los mares de las hierbas sollozadas? (parte IV) [Cirlot, 1974, p. 67]

De esta manera, el poema supera la necesidad de alcanzar alguna resolución a la disyuntiva que Hamlet expresa en su soliloquio más conocido y que es citado en el primer epígrafe «Ser o no ser. W. S», de donde deviene el segundo en el poema de Cirlot, «Ser y no ser. J. E. C.» (1974, p. 66), lo cual nos permite leer el texto también como una presentación de una poética particular donde todo puede ser incluido; por eso estos dos epígrafes que ya prefiguran los modos en que Cirlot puede apropiarse y modificar el sentido inicial del fragmento shakespereano que funciona como primer epígrafe. El uso de la forma copulativa por sobre el nexo disyuntivo del verso original isabelino implica una ruptura en el pensamiento lógico que aún perdura en la obra de finales del siglo XVI, lo que permite la coexistencia de dos instancias opuestas que se suponen y que pueden presentarnos una lógica que muta y transforma las posibilidades no solo de percibir lo real, sino también de nombrar a partir de una contradicción. Por lo tanto, el epígrafe está funcionando como una respuesta a la alternativa del hipotexto y como una especie de continuación de una poética de la combinatoria sobre la que Cirlot ya había trabajado en poemas como «El palacio de plata», de 1955, o luego en *Bronwyn, n* (1969) o *Bronwyn, permutaciones* (1970).

Así, «Hamlet» se presenta entonces como un vehículo más de la experimentación con los recursos y la forma que caracteriza la poesía de Cirlot desde la década de los años cincuenta, pero no solo desde lo formal, sino también

desde una perspectiva simbólica y mítica. Tal como afirma Rocío Sumillera en su artículo «Shakespeare's *Hamlet* in Twentieth-Century Spanish Poetry»:

Hamlet becomes for Spanish poets a vehicle for their personal metaphysical meditations on life and death, as well as for their views on the nature of humankind, poetry and love. The process of poetic appropriation involves an uprooting of Shakespeare's words to replant them in new poetic soils and systems of symbols. Indeed, each author employs Hamlet to explore their own personal poetic concerns, and in the process the play's well-known lines gain novel implications [2015, p. 647]³.

Podemos sospechar, a partir de la contextualización del poema «Hamlet» con respecto a la producción de Cirlot, que se incorpora a su experimentación poética como una suerte de respuesta a aquel otro proyecto, *Bronwyn*, y donde muestra otra faceta del héroe isabelino y cinematográfico, una vez que ha finalizado la historia representada, es decir la fábula, tanto en el drama como en la película de Shakespeare y de Wells. Tal como afirma nuestro poeta, citando a Goethe, Hamlet «no nació para vengar a nadie. El drama es tener que ser lo que no se es» (Cirlot, 1996, p. 62); así, es evidente que el personaje que recupera Cirlot en su poema es el que también define en sus ensayos como «evidencia del mito», por lo tanto, hay una reflexión por parte del poeta en diferentes áreas y matices de su producción.

Como ya señalamos anteriormente, el otro personaje que deberíamos considerar central en esta nueva perspectiva que ofrece Juan Eduardo Cirlot es sin duda Ofelia, quien cobra protagonismo como un reflejo invertido de Bronwyn/Rosemary Forsyth. Se presenta frente a la traición de Hamlet con respecto a su prometida. De allí que en la parte XI, como ya citamos, el yo poético insiste en preguntar acerca de ella. Por eso, como señala José Luis Corazón Ardura con respecto a la poética de Cirlot, «la poesía es un esfuerzo por hacer algo presente, siquiera la ausencia señalada por el símbolo, hacer que algo sea» (2007, p. 27). Quizá podríamos sospechar que este reflejo invertido es la posibilidad de

³ «*Hamlet* se convierte para los poetas españoles en un vehículo para sus meditaciones metafísicas personales sobre la vida y la muerte, así como para sus opiniones sobre la naturaleza de la humanidad, la poesía y el amor. El proceso de apropiación poética implica un desarraigo de las palabras de Shakespeare para replantarlas en nuevos suelos poéticos y sistemas de símbolos. De hecho, cada autor emplea a *Hamlet* para explorar sus propias preocupaciones poéticas personales y, en el proceso, las conocidas líneas de la obra adquieren nuevas implicaciones» (traducción propia).

que ese «algo» pueda tener existencia en el poema. Es decir que, en tanto reflejo, esa «inversión» daría entidad a los personajes shakespereanos en otro sistema literario demarcado por la incertidumbre, la experiencia de los límites borrosos y las posibles permutaciones.

Por otra parte, Cirlot, con respecto al personaje femenino que sale del agua desnuda en la película *El señor de la guerra*, Bronwyn, tuvo una suerte de revelación, lo cual estará relacionado con las aguas y la resurrección, con el bautismo y con la salvación, pero sobre todo con el personaje de Ofelia que entra en las aguas, cae y muere. Por ello, más adelante, recordemos que Cirlot relacionó la figura de Ofelia ahogada en las aguas y aún rodeada de flores con la de una Bronwyn renacida y que resurge exultante del río, por lo cual desde entonces dedicará sus libros —desde *Bronwyn I*, de 1967, hasta *La Quête de Bronwyn*, de 1971— «a la que renace de las aguas». Dice Cirlot con respecto a esta conjunción:

Bronwyn es, para mí, el mito de la amada de otra vida, de la luz ya vivida y perdida, [...], de lo que soñé una vez como mujer cartaginesa muerta, que resucitaba. Bronwyn es el reverso de Ofelia. Mientras ésta, rechazada por el héroe Hamlet, se ahoga en las cenagosas aguas de un río, Bronwyn sale de esas mismas aguas para derrotar al nuevo Hamlet [2001, p. 597].

Se nos presenta de este modo una analogía con la idea de pérdida, y de allí que se nos enfrente, a partir de esta nueva figura, a la resignificación de un motivo dado por la tradición y por la historia literaria. La lectura que Cirlot nos ofrece de Bronwyn modifica el modo en que podemos reconsiderar al héroe Hamlet y, claro está, a Ofelia. Es interesante pensar en el abandono de Ofelia, el final precipitado de la relación con Hamlet, como el triunfo del mal ya que...

... el tema del amor negativo es recurrente en la tradición simbólica encarnado en la figura de Bronwyn o en la Shekina, aspecto femenino y negativo por su carácter metamórfico, no siendo entendido como imposibilidad o destrucción mortal, sino como renovación y renacimiento [Corazón Ardura, 2007, p. 72].

Es decir, la transformación también puede verse en el ámbito simbólico que Cirlot quiere destacar como un pasaje a través del agua: la transformación y el proceso continuos en que la resolución nuevamente se muestra ausente. Esta renovación a la que alude Corazón Ardura podría también interpretarse desde el

ámbito poético, esto es, pensar el poema como un continuo fluir de capas de sentido que van develando un nuevo sistema de significación con respecto al mito Hamlet. Desde esta perspectiva, lo negativo se invierte en tanto se presenta la posibilidad de develar el sueño de los ausentes en el poema de Cirlot. Cabe destacar que Cirlot también establece una relación similar entre Dante y Poe, y más tarde con Nerval, en tanto los tres poetas manifiestan como uno de sus motivos centrales el amor imposible, trunco y perdido (Cirlot, 1996, p. 93).

Hablar de estas dos instancias implica considerar también otro aspecto en el que se detiene la lectura de este poema y de su obra en general: el tiempo y la aniquilación de la experiencia de lo temporal. Es decir, tal como lo presenta Clara Janés, en la obra de Cirlot la temporalidad se desdibuja y da paso al símbolo o al mito (1996, pp. 34 y ss.), como ya comentamos unos párrafos antes. Hamlet, en tanto re-presentación, pasa de este modo de una temporalidad enmarcada en la tragedia a la temporalidad del cinematógrafo para terminar en la experiencia extra-temporal del poema. Por lo tanto, como personaje, vemos que va abandonando el escenario y su cuerpo, así como también abandona su traje oscuro y se transforma en un reflejo de su padre, ya que se presenta similar a un espectro y queda delimitado a su voz en el texto poético. Un alma que asciende hacia la sombra y desciende hacia la piedra:

Las escaleras gimen cuando el alma
desciende por su sombra hacia la piedra
o sube por su piedra hacia la sombra
que finge ser un ángel entre anillos. [Cirlot, 1974, p. 66]

Una yuxtaposición entre materia y sombra que es también una superposición de tiempos donde toda coexistencia es posible incluso da cuenta de una posibilidad en el artificio mismo que es el poema. Justamente, el final del poema evidencia estas variaciones y sus posibles reescrituras:

Hamlet abrió la imagen de la niebla
y se deshizo en lívido temblor,
como su cabellera rubia y gris,
mientras su traje negro sollozaba
lleno de signos humeantes.

Mas su armadura ardiente de palabras
continuaba escribiendo y continúa. [Cirlot, 1974, p. 72]

Hamlet deviene, en este poema, en un mito que ha sido vaciado para mostrar alguna forma de continuidad a través de la escritura y así poder recuperar alguna voz que recubre en cada intento de explicación una serie de oscuridades en las que «todo es desorden conviviendo», y todo desorden es parte del tiempo y de su fugacidad. Incluso es fugaz la posibilidad de constituir un sujeto determinado por la acción y por la palabra: este Hamlet es un personaje que está apoyado en la indeterminación al repetir «soy» desde distintos puntos de vista, al mostrarse cambiante y patrimonio del Tiempo, con un cuerpo que parece agotado, un cuerpo que deviene en imagen. Por ello, destruir el tiempo es para Cirlot alcanzar a constituir un mito del personaje. El poema permite descubrir o recrear cada uno de los pasos en que el héroe de la *Gesta Danorum* de Saxo Grammatico abandona la épica para, en la quietud, transformarse tanto en el mito de un poema como también en una voz que oscurece cada uno de sus sentidos.

Bibliografía

- Auden, W. H. (1979). *Selected Poems*. Ed. Edward Mendelson. Nueva York: Vintage Books Random House.
- (1962). *The Dyer's Hand*. Nueva York: Random House.
- Cirlot, J. E. (2005). *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Ed. Enrique Granell. Madrid: Siruela.
- (2001). *Bronwyn*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela.
- (1996). *Confidencias literarias*. Madrid: Huerga & Fierro.
- (1974). *Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972)*. Ed. Leopoldo Azancot. Madrid: Editora Nacional.
- Corazón Ardura, J. L. (2007). *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: CENDEAC.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

- Elton, W. R. (1971). Shakespeare and the thought of his age. En Muir, K. y Schoenbaum, S. *A New Companion to Shakespeare Studies*. Londres: Cambridge University Press.
- Fernández Castillo, J. L. (2021). Edgar Allan Poe y Juan Eduardo Cirlot: símbolo y negatividad. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (35), pp. 235-255.
- Janés, C. (1996). *Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Martín Ortega, E. (2017). Poesía permutatoria y cábala en la obra de Juan Eduardo Cirlot: el ciclo Bronwyn. *Studia Iberica et Americana*, 1(4), pp. 331-352.
- Santiago Romero, S. (2021). Anahit de Juan Eduardo Cirlot: reescritura simbólica de un mito persa. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(1), pp. 33-61.
- Sumillera, R. (2015). Shakespeare's *Hamlet* in Twentieth-century Spanish Poetry. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(6), pp. 645-666.

3. EL MAGISTERIO DE GLORIA FUERTES ENTRE LAS JÓVENES GENERACIONES DE POETAS

María José Bas Albertos

Introducción

En este capítulo se analizará la obra poética de Gloria Fuertes, poeta excéntrica por antonomasia, y el magisterio indiscutible que su obra ha ejercido entre las jóvenes generaciones de mujeres que desde principios del siglo XXI han reelaborado y reescrito el canon poético tradicional eminentemente masculino. Pues, como afirma Amalia Iglesias Serna en el prólogo de su antología *Sombras diversas* (2017), estas poetisas nos han ofrecido una nueva visión del mundo y de sí mismas que había sido desdeñada en las antologías y estudios centrados exclusivamente en la producción poética de los varones. Por eso, «ponen voz a lo femenino que había sido silenciado. Crean un nuevo lenguaje para nombrar esa realidad desconocida» (p. 15); pero, además, lo hacen como francotiradoras que creen que la palabra sirve para cambiar el mundo y a los hombres:

... esta poesía se escribe como resistencia, desde la honestidad y la exigencia estética, frente a quienes consideran que la poesía es irrelevante, o frente a las modas de la trivialización poéticas encumbradas por los medios de comunicación a estas listas de los más vendidos; frente a ese mundo decrepito que dilapida sus utopías, todavía hay quien escribe atado al cordón umbilical de la esperanza, en el que tal vez se alojen las células que puedan regenerar ese tejido dañado, poesía como consolación y catarsis, como denuncia y ocasión para la belleza [Iglesias Serna, 2017, pp. 12-13].

Son herederas, por tanto, de ese humanismo tan presente en la obra de Gloria Fuertes, cuyos versos reflejan la solidaridad y el compromiso de quien protesta contra los males que aquejan a los seres humanos. Como ella misma se define en uno de sus libros, es «poeta de guardia» (2021, p. 167), la que está vigilante para curar nuestras heridas porque entiende la poesía como terapia que nos salva de la soledad, de la incomunicación, de la tristeza y de la muerte.

La poesía es para ella, como lo era para León Felipe, una necesidad vital. El poeta lo es porque necesita comunicarse con los otros, decirles la verdad de lo que siente, compartir la palabra que crea los vínculos entre los hombres. Además, en el poema cabe todo, tal y como explica León Felipe en la introducción a su libro *Drop a star*: «Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata; todo, hasta lo literario, como arda y se quemé» (1988, p. 42). Ideas todas ellas que serán centrales también en la poesía de Gloria Fuertes, en la que destaca la variedad de registros y la mixtura de lo sublime con lo más antipoético.

Desde estos márgenes: poesía escrita por mujeres, poesía de la resistencia frente a los códigos estéticos de la sociedad de consumo y poesía que apela a la conciencia en un mundo en el que prima la indiferencia ante el dolor ajeno, voy a analizar la obra poética de Gloria Fuertes reunida en *Obras incompletas* y los poemas de las diecisiete poetisas antologadas en *Sombras di-versas*¹. En *Obras incompletas* están reunidos poemas de los siguientes libros: *Antología y poemas del suburbio* (1954); *Aconsejo beber hilo* (1954); *Todo asusta* (1958); *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965); *Poeta de guardia* (1968); *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969); y *Sola en la sala* (1973). En *Sombras di-versas* se recogen poemas de Esther Ramón, Julia Piera, Julieta Valero, Marta Agudo, Pilar Adón, Yaiza Martínez, Raquel Lanseros, Miriam Reyes, Sofía Rhei, Leire Bilbao, Ana Gorría, Ana Vidal Egea, Elena Medel, Berta García Faet, Luna Miguel, Emily Roberts y Leticia Bergé.

La obra poética de Gloria Fuertes: una voz de mujer en la poesía de posguerra

La obra de Gloria Fuertes ha sido olvidada en muchos estudios sobre la poesía de posguerra porque se ha dado relevancia a su poesía para niños; pero también, probablemente, porque es inclasificable. Entre los poetas de posguerra, pertenece a la Generación del '50, cuyas obras se caracterizaron por la preocupación social, el tono conversacional y prosaico, y el uso de un lenguaje coloquial. Su poesía es eminentemente social por su atención prioritaria hacia lo

¹ En las citas de estas obras se utilizarán las siguientes abreviaturas para evitar repeticiones innecesarias: *OI* para *Obras incompletas* y *SD* para *Sombras di-versas*.

que la rodea, aunque en algunos poemas está más cerca de la poesía existencial de los años cuarenta que de la poesía social de los cincuenta.

Por otra parte, si por un tiempo ella misma se adscribió al postismo, tampoco su poesía es vanguardista. Si bien lo lúdico forma parte de su quehacer poético de forma permanente, pues usa con frecuencia la aliteración y los juegos de palabras, la función de estos no es la de crear relaciones alógicas entre los significantes de las palabras en busca del brillo imaginativo. Más bien, con estos recursos, trata de convertir la estructura del poema en simbólica. Así, por ejemplo, el empleo de la anáfora, dice Amador Palacios (2021), le sirve para expresar «la multiplicidad de la realidad», puesto que es «una realidad abierta, contradictoria y no cerrada y unilateral». Y también es una de las formas, junto con el paralelismo, que utiliza para denunciar todo aquello que se repite y que debería ser abolido, como expresa en el poema titulado «Es obligatorio».

La obra de esta poeta sin escuela constituye en sí misma una tendencia personalísima en la poesía del siglo XX, cuyo rasgo más definitorio es el empleo de un humor que nace de su castizo madrileñismo. No es extraño, por tanto, que se quiebren las expectativas del lector respecto al código poético tradicionalmente asociado con lo solemne y grave en los poemas de tema social, amoroso, religioso-existencial o moral y metapoético. Unas veces, el humor le sirve para criticar las desigualdades sociales en un poema titulado «Oraciones gramaticales». En sus poemas amorosos, lo utiliza como autodefensa frente al desamor; así lo dice con esa especial chulería del que se aferra a lo que sí tiene en «Estoy más bien mal»:

Estoy mal sin amor.
Sin buen amor,
porque cerveza tengo
cuando lo quiera yo. [OI, p. 109]

En un poema como «Dios ahoga, pero no aprieta», humaniza a Dios y lo presenta como un ser imperfecto:

Dios te deja caer sin alzar te.
Siempre está sobre aviso;
luego te quita el dolor y te pone la cena
—otras veces te pone el dolor y te quita la vida—. [OI, p. 121]

Y, en aquellos versos en los que reflexiona sobre el oficio de poeta, se distancia de la solemnidad de las poéticas canónicas. De modo que, en «Nací para poeta o para muerto», expresa su radical apuesta por la poesía como única experiencia que da sentido a su vida con un lenguaje coloquial en el que abundan las frases hechas, que reescribe o que inserta en un nuevo contexto y las resemantiza.

Obras incompletas es una antología realizada por la propia autora. Los siete libros que conforman esta antología son un ejemplo de la fidelidad de Gloria Fuertes a su ideal estético de comunicación-comunión con el lector; y, para ello, su lenguaje, explica: «... era y es directo-comunicativo, mi “yoísmo” no es egoísta, porque es un “yoísmo” expansivo. Sólo quiero darme a entender, emocionar o mejorar con aquello que a mí me ha emocionado o mejorado antes de escribirlo» (OI, p. 30).

En *Antología y poemas del suburbio* (1954), ya se encuentran todos los temas y las formas presentes en su obra. En los poemas de tono existencial, en los que la materia poética proviene de su biografía, la lucha entre la tristeza y la alegría como dilema vital que la atormenta queda retratada en «Siempre hay alguien». También algunos poemas de tema más moral y religioso manifiestan ese tono blasfematorio de la primera poesía de posguerra, si bien no aparecen en sus versos estridencias expresionistas. El Dios al que canta es un dios humano que habita entre los más humildes y subsana la ingratitud humana, como dice en «Cristo»: «Sé que te desvives hasta morir de nuevo cada instante, / por los que son ingratos con los otros» (OI, p. 57). El oficio de poeta va a ser tema recurrente en sus versos, como en «No perdamos el tiempo», poema en el que apela a la responsabilidad social y moral de los poetas:

Debemos, pues sabemos, gritar al poderoso,
gritar eso que digo, que hay bastantes viviendo
debajo de las latas con lo puesto y aullando. [OI, p. 46]

Y, en «Inesperada visita», relata cómo los poetas que la visitaban «¡venían para salvar al mundo!» (OI, p. 51). El amor-pasión se canta en el poema titulado «Suceso», en el que se siente presa de las contradicciones del sentimiento que la invade, pues dice: «Quiero que llegue, pero no deseo / acercarme a tu voz y no quemarme» (OI, p. 49). Pero, sin duda, será la poesía social la que tenga un mayor

protagonismo en estos primeros libros, en los que la crítica social se articula en torno a la subordinación de la mujer en la sociedad patriarcal y a la opresión que sufren los obreros; en ellos nace lo que llama «la mística del suburbio».

En *Aconsejo beber hilo* (1954), la autobiografía se tiñe de un tono más desenfadado y aparece un matiz infantil en poemas en los que, mientras nos cuenta una anécdota, habla de temas trascendentes como en «El del pez». Surge, además, lo que podríamos denominar la «metafísica existencial de la cotidianeidad»: una poesía de un hondo sentimiento de vacío y angustia. Por un lado, la soledad que siente cuando toma el autobús o está en su casa y se pregunta «¿Quién regará mis huesos con su llanto?» (OI, p. 81) o «¿Tenéis una mirada de ternura?» (OI, p. 105); o bien oye ruidos en su «Cuarto de soltera». Y, por otro, nos habla del suicidio en «No sabemos qué hacer» y de la vacuidad de la existencia recogida en «Guía comercial», poema-anuncio en el que se ofrecen lenitivos para soportar el dolor de estar vivo. En los textos sobre el oficio de poeta, continúa ahondando en su compromiso con la vida de la gente del pueblo: tanto en «Voy haciendo versos por la calle» como en «Carta», que dirige a los pobres. Este compromiso cuajará en poemas como «Aviso» o «Lo confieso», en los que critica a los poderosos y ensalza el ideal evangélico que propugna el amor a los enemigos. Su condición de mujer aflora en estos poemas. Por un lado, se queja porque «no dejan escribir a las mujeres» (OI, p. 72); y, por otro, dice estar orgullosa de ser mujer y no tener manchadas las manos «con el olor del fusil» (OI, p. 79). Por último, se afianza la poesía amorosa bastante tradicional en cuanto a los temas, aunque no en las formas; pues, a pesar de que sus versos recuerdan los ritmos y el lenguaje propios de la lírica popular, se usan frases hechas que no casan con el lenguaje habitual en la expresión de lo sentimental, como en «El valiente»:

Ese que calla, tiene la razón.
El que confía hasta en el hombre malo,
el que se clava al cuerno del amor²,
¡ese es el valiente! [OI, p. 97]

² La expresión que se recrea es «más cornás da el hambre» (Lyon, 1985).

Y también sorprende que la temática amorosa aparezca en un poema como «Palabras y números», que parece más bien un inventario de los objetos y seres que pueblan un paisaje, y una toma de conciencia sobre el paso del tiempo:

Once años tenía,
doce meses hace que te espero;
por este paraguas doce duros pago. [OI, p. 112]

En *Todo asusta* (1958), predomina un tono más pesimista y desesperanzado, y una denuncia más acerada. Y, como ocurría en los poemarios anteriores, lo autobiográfico, lo existencial, lo social y lo metapoético están entreverados. Así, en un poema como «¡Hago versos, señores!», en el que rechaza ser reconocida como poetisa³, dice que no puede quedarse callada ante la injusticia y la indiferencia de todos. Y, en «Ya lo sabéis...», la poeta expresa su desamparo ante un mundo en el que nadie se compadece de nadie, a pesar de que ella sí sufre por los otros. Con la poesía existencial, se crea una metafísica narrativa de la vida cotidiana, en la que, en medio de la dureza de la vida, como dice en «No vale gritar», un profundo sentimiento de soledad se va apoderando de ella y solo el creer que Dios existe le da cierta esperanza. En los poemas de tema social, critica el inmovilismo de una sociedad que moralmente no avanza y en la que son unos cuantos los que disfrutan de la vida, mientras que la mayoría padece hambre, como expone en «Ficha ingreso hospital general»; o sufre las injusticias, como dice en «Tener un hijo hoy». Por último, la poesía amorosa refleja el amor esperanzado en poemas en los que lo cotidiano es el marco para la expresión del sentimiento que la hace estar despistada en «Pienso mesa y digo silla» o feliz por sentirse plena al repetir el nombre de la persona que ama como en «Ya ves qué tontería».

En *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), vuelve a hacer referencia a su compromiso con los demás por el hecho de escribir versos. Y se afianza su concepción de la poesía como comunicación, una de las líneas poéticas que más desarrollo tuvo en la poesía de los años cincuenta, frente a la poesía como vehículo de conocimiento. Pero, sin duda, son los poemas de tema existencial los que predominan. Hay poemas en los que reflexiona sobre el sinsentido de la vida, como

³ Este término ha sido cargado de matices peyorativos desde el canon masculino, por lo que no es de extrañar que Gloria Fuertes lo rechace y hoy todavía se debata sobre su corrección (De Andrés Castellanos, 2021).

en «Ni tiro, ni veneno, ni navaja»; y otros en los que el odio, la soledad y la tristeza son los sentimientos que la empujan a desear el suicidio en «¡Vaya encuentro!». Estos sentimientos se recrean en poemas en los que parte de la idea de que el hombre feliz es una rareza y lo propio del ser humano es el «alarido» de dolor. El odio corroe el alma y la enferma de tracoma. La soledad se presenta como inherente a la condición humana y es «ese gran espejo / donde acabas por verte monstruoso» (OI, p. 162). Y la tristeza, personificada en varios textos, es el sentimiento con el que Gloria Fuertes convive. La poesía amorosa también tiene su espacio en varios poemas en los que nos dice que el milagro del amor no dura para siempre.

En *Poeta de guardia* (1968), destaca la reflexión sobre el oficio de poeta ya desde el título. Y, en un poema como «Maletilla», reivindica su independencia con respecto a los cenáculos oficiales. El tema existencial va ganando terreno en sus poemas. La tristeza vuelve a ser la protagonista de algunos en los que juega con la subversión de los códigos de ciertos géneros textuales, como el del texto informativo en «Noticia»; o en los que utiliza el lenguaje de las matemáticas, como en «Suma», para concluir diciendo que «solo tenemos tristeza natural» en la vida. La soledad la acucia en «Célebre» y en «Sola con esperanza». El dolor la visita en uno de los «Minipoemas» que anticipan su poesía más sentenciosa y breve. Y el suicidio la ronda en «A casi todos» y en «Todas las noches me suicido un poco». Por eso, afirma con rotundidad en otro texto que «la felicidad tampoco existe». Dios también es protagonista de algunos poemas en los que se queja con desenfado ante su indiferencia y su crueldad como en «La pica». La poesía moral aparece en textos como «¿Tú sabes que vienes de las algas?», en el que reflexiona sobre el orgullo y la insignificancia de los hombres en un mundo carente de valores; y en «La humanidad», donde explica que los desaguisados de la historia conducen a la violencia y a la desaparición de lo auténtico. Las diferencias sociales se denuncian en «Cielo de tercera». La preocupación por el medio ambiente es el tema de varios poemas sobre la destrucción de los bosques o los ríos, y en otros muestra su concienciación respecto del trato dado a los animales. La poesía amorosa se recoge en la sección que titula «¡Qué barullo en la herida!». En el poema del mismo nombre, el dolor por el amor no correspondido se canta con un tono entre coloquial y expresionista. El nombre de la persona amada vuelve a ser

imprescindible para seguir viviendo en «Cuando te nombran». Y, en «Poética», su deseo no es otro que «Escribir sobre tu cuerpo / con los dedos mojados en el vino». Pero el desamor no la abandona; es más, estando enamorada es como está en peligro de sufrir el abandono, tal y como dice en «Galerías preciadas».

El sentimiento de ser diferente por el hecho de escribir versos y de estar aislada del resto de los hombres, ya presente en su primer libro titulado *Isa ignorada* (1950), reaparece en *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969), en un poema como «Yo, en un monte de olivos». La soledad se torna angustia en este libro en el que, de nuevo, nos habla de su cuarto de soltera en «Geografía humana» y hasta el dolor toma su nombre en «¿Por qué no detienen al dolor?». En la poesía social, junto a su habitual atención a la vida cotidiana de la gente, la denuncia de la violencia o la crítica de las convenciones sociales, hay poemas en los que se apuesta por el pacifismo, que retoma también de León Felipe⁴. En «Soy sólo una mujer», declara cuál ha sido su propósito en la vida: «de PAZ por esos mundos quise ser traficante». Y en «¡Mirad qué feos!», concluye que alcanzar la paz es imposible. Pero, sin duda, es el poema titulado «Bomba» el texto de mayor fuerza expresiva. A modo de letanía, se desgranar los desastres que provoca esta nueva arma de destrucción masiva gracias a la que la muerte, como fotógrafa de los cadáveres, «hizo doscientas cincuenta mil instantáneas al minuto / más ciento cincuenta mil que salieron “movidos”» (OI, p. 269). En la poesía amorosa, es la ausencia la que se convierte en personaje en poemas como «Otro a la ausencia», que concluye con una metáfora muy plástica gracias a la que se revela el sufrimiento del amante que angustiosamente espera:

cuando sin ser faquir,
te acuestas SOLO en el colchón de clavos
que es la terrible Ausencia. [OI, p. 248]

En el mismo tono de desencanto, escribe con ironía «Examen de preunicementario», poema en el que se repasan las preguntas de un hipotético examen en el que el desamor se describe como causa probable de suicidio. Pero

⁴ En sus poemas, criticaba que la paloma de la paz fuera asesinada precisamente por una iglesia corrompida y afecta a los poderosos: en «Vamos hacia el infierno» (1988, pp. 114-123), de *Ganarás la luz* (1942), y «Palomas» (1988, p. 169), de *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1966).

hay también poemas como «Te vi», en los que la emoción la hace olvidarse del sufrimiento y se deja llevar por la pasión, que describe con un lenguaje hiperbólico. Y, en «Mis mejores poemas», declara que sus mejores poemas son las cartas que manda a la persona amada para que se reúna con ella.

Sola en la sala (1973) es la culminación de esta travesía hacia la palabra como comunicación. Ella así lo declara en el prólogo a *Obras incompletas*: «conseguí la mayor expresión con el menor material» (p. 30). En este libro, sigue escribiendo sobre el dolor, la tristeza y la desesperanza. La rabia ha pasado y solo le queda soportar el sufrimiento que es la vida para los que no saben crear su propia alegría. Se siente una superviviente que se aferra a la vida, aunque desearía estar muerta. La poesía social se ha cargado de un sentido moral y la cultiva en poemas en los que critica su propia indiferencia ante las injusticias y la apatía moral de nuestro tiempo. Y, por eso, en poemas cada vez más breves, que son como el fogonazo de un fusil que apunta a la conciencia, dice: «Los frutales, las viñas y nogales / suicidados» (*OI*, p. 336). Como en todos estos libros, hay poemas de temática amorosa que, en un solo verso, transmiten lo trágico del sentimiento, como en «Es difícil rectificar en vidrio, / acuarela o amor». O en «Análisis», poema que destila un hondo desengaño, pues concluye diciendo que el amor es más violencia que ternura o afecto. Por último, los poemas sobre su propio oficio adquieren un tono todavía más rupturista e irónico, como en «Minicursi» (*OI*, p. 329).

Innovaciones formales y principales líneas temáticas en *Sombras di-versas*

Si pasamos ahora a estudiar cómo ha influido su obra en la de las jóvenes poetas que se recogen en la antología *Sombras di-versas*, en primer lugar, hay que decir que ninguna de ellas utiliza el humor ni el lenguaje coloquial o los recursos de repetición más propios de la lírica popular de manera tan sistemática como Gloria Fuertes. Y el tono general de los poemas es grave y serio. En la antología, muchos poemas podrían calificarse como poemas en prosa de factura narrativa, en los que aflora un discurso que se acerca a la indagación introspectiva en el subconsciente y que se alejan del prosaísmo coloquial con el que Gloria Fuertes nos detalla cómo es la vida cotidiana de las gentes y la suya propia. Tan solo en algunos

poemas aparece ese humor con el que se parodia o se desmitifican los tópicos, los axiomas, las normas. Julieta Valero se acerca a ese tono irreverente y juguetón de la poesía de Gloria Fuertes. En «Magmáticas», canta con irreverencia la belleza y la pasión de los cuerpos de las mujeres que amó, pues ellas son las dadoras de vida:

Son lo único ubicuo y bondadoso
—qué sicosis la de dios—
la fábrica sin patrón, a menudo la belleza. [SD, p. 60]

En «Mi novio», de Leticia Bergé, se desmitifica la figura tradicional del amante, pues es «moreno, esmirriado, gélido, / torpe y en su peor época» (SD, pp. 299-300); así como también la trascendencia de los primeros amores, de acuerdo con la sentimentalidad del romanticismo más recalcitrante. Y Berta García Faet, en «Fundamentos históricos de una flor de un día», confiesa que ha fracasado en su intento de vivir una vida con autenticidad y sin sumisiones.

Sí se crean, en cambio, en los poemas de varias autoras, neologismos⁵. Se emplean ciertos recursos de repetición, como la anáfora, la epífora⁶ y la paronomasia; otros recursos de acumulación, como el paralelismo o la enumeración; o juegos con el significante. Y se subvierten los códigos de algunos tipos de textos para crear sorpresa, así como también se reelabora la tradición a partir de la cual se funda la voz diferenciada de cada una de las jóvenes poetas. Leire Bilbao es, quizás, la autora que con más frecuencia emplea la anáfora y el paralelismo⁷ para construir la estructura del poema. Mientras que los poemas de Ana Gorría destacan por el uso de la paronomasia y del eco en versos como los siguientes:

al asalto en el salto
de la gracia
te detienes detengo. [SD, pp. 194-195]

⁵ Son neologismos «desbiografiarnos», en el poema titulado «Que concierne» (SD, p. 70), de Julieta Valero; o «deselectrificada» (SD, p. 145), adjetivo con el que se califica «esa maravilla» que es el cuerpo en un poema de Miriam Reyes en el que se han suprimido los signos de puntuación.

⁶ Como ejemplo de epífora, cabría citar los versos de Pilar Adón en un poema titulado «La llamada del día»: «Ahora sabemos / lo que supieron ellos desde el principio. / Que nuestros hombres traicionan. / Que el entendimiento y el saber hieren con la experiencia / y que el sentido es cero. El propósito, cero. / Y la utilidad. Cero» (SD, p. 99).

⁷ Se pueden citar los poemas «Descabezando», «No quiero» y «Caminos» (SD, pp. 169, 173 y 183).

Las series de versos paralelísticos y la enumeración son recursos que utiliza Ana Vidal Egea en varios poemas. En «Dolores-Wolfsegg», escribe:

Y los que estaban sin trabajo,
siguen sin trabajo cuando regresamos,
y sin comprender preguntarán, ¿por qué huyes?
Y los padres enfermos de vejez,
serán cada vez menos padres. [SD, pp. 205-207]

Berta García Faet es quien, de modo más explícito, se atreve a dar relevancia a los significantes en un poema como «Propongo el concepto “amores aglutinantes” aunque suene mal». A mitad de camino entre lo metapoético y la poesía amorosa, este poema refleja el interés de la autora por reflexionar sobre las palabras y sus vínculos con las realidades que nombran. De modo que esos «amores aglutinantes» deben ser nombrados con cantos, «los cantos juntos» de un nuevo idioma «lexema tras afijo lexema tras afijo» (SD, pp. 252-255), lo que no es sino el lenguaje de los sentimientos.

En cuanto a los géneros textuales, con los que también subvierte Gloria Fuertes los códigos estéticos tradicionales, aparecen en la antología varios poemas en los que Julieta Valero utiliza el lenguaje médico y el lenguaje religioso en contextos que no son los habituales para este tipo de discursos. En «Diferencial», se analizan las diferencias entre los sexos. Así, mientras el cuerpo del varón muestra la sencillez de este ser, a la mujer, dice, «se va por la hipnosis / o mejor quedarse en casa» (SD, p. 59). En «Anunciación», es el hijo el que recibe la profecía sobre su propio destino como depositario de la memoria familiar. También se rompen las expectativas del lector en «Deseo», de Berta García Faet, texto escrito como una carta que dirige a todos sus conocidos y que es una declaración de rebeldía frente a todo aquello que impide la libre vivencia de la sensualidad. Aunque el poema acaba con la aceptación de los códigos que la sociedad impone. Pero, quizás, sea el texto titulado «Las acepciones de la Bestia», de Sofía Rhei, el que mejor refleja una manera de componer el poema a partir de un modelo textual que se reinterpreta. Como ella misma refiere en una cita con la que expresa su deuda con la poesía de

Carmen López⁸, el poema es otro *Appendix Probi* en el que se expresan una serie de cualidades con las que se describe la personalidad de un hombre a partir del modelo «A non B» propio de esta colección de errores lingüísticos del siglo III d. C.

En cuanto a los temas, predominan en los textos de estas jóvenes autoras el impulso existencial y social; aunque no dejan, por ello, de cultivar el tema amoroso y lo metapoético. Con respecto a la autobiografía, tan presente en la obra de Gloria Fuertes, solamente en un poema de Marta Agudo titulado «Fonética 11», la poeta se nombra a sí misma: «Me llamo Marta y las palmas sin huellas de mis manos no me permiten firmar ni saludar desde fuera» (*SD*, p. 78).

Hay en todas estas obras una urdimbre textual en la que subyace una honda preocupación por el ser humano perdido en un mundo caótico y complejo. Por ejemplo, hay poemas próximos al monólogo interior, escritos en una prosa poética, en los que la voz poética critica los valores que sustentan la sociedad del bienestar. Julieta Valero, en «Tanta indigencia de palabras», plantea cómo todo en nuestra sociedad conduce a la «ausencia de un pensamiento trascendente» (*SD*, pp. 68-69). Y Berta García Faet, en «poema sobre mirar el cielo de noche y pensar muchas cosas», denuncia las injusticias y crímenes que durante el siglo XX se cometieron bajo el auspicio del mito del progreso.

La reflexión tradicional sobre el paso del tiempo queda reflejada en el poema de Julia Piera titulado «La ciudad» con la recreación del tema de las ruinas. En «Teatro tesseracto (hipersextina)», de Sofía Rehei, *El gran teatro del mundo* de Calderón es el propio texto. El *tempus fugit* barroco y el tópico del mundo como teatro son referencias con las que se juega en el poema en el que la vida es «una breve escena», la memoria una «eterna didascalía» y «el texto da a entender que hasta el sentido / tan solo existe por multiplicarse» (*SD*, pp. 158-160). En esta línea que entronca con el pesimismo y la angustia existencial, varios poemas de Marta Agudo inciden en la idea de que la muerte nos quita la luz inexorablemente con su presencia, pues ni siquiera Lázaro, al que llama «el primer zombi de la historia», «aclaró esa ebriedad sin párpados. Menos aún el ejercicio sublime del retorno» (*SD*, pp. 81-83). Y, en «El relojero muerto», de Leticia Bergé, penetramos en el tiempo

⁸ Carmen López (1970) publica «Poética a modo de *Appendix Probi*» siguiendo el modelo del *Apéndice de Probo*.

eterno de la muerte, el de los difuntos, de los que habla Gloria Fuertes en algunos poemas.

Sin embargo, también se respira optimismo en los versos de Raquel Lanseros, en los que se retoma la visión esperanzada que Gloria Fuertes ofrece en poemas como «La vida a veces es un río frío y seco y por lo tanto triste» o en «Consejos juveniles», versión moderna del *carpe diem* latino. En «Bendita alegría», de Raquel Lanseros, la voz poética se dirige a la alegría como a un ser de carne y hueso que debe resistir los embates de quienes quieren denigrarla. Y en «Himno a la claridad», escribe una oda en alabanza de la vida, pues es lo único a lo que podemos aferrarnos.

Miriam Reyes es autora de un texto en el que trata el tema del desarraigo tan frecuente en la poesía de los años cuarenta. No se habla ahora de la patria⁹, pero la casa puede ser un símbolo de esta, así como también del propio ser de quien se halla como peregrino en un mundo que se descompone. En los poemas de Emily Roberts, este tema se concreta en la experiencia del aprendizaje de una lengua que, según ella, la obliga a desaprender otra, pues el idioma es el alma, el ser más profundo, como dice en «Recobrar un idioma / Comprar un idioma» (SD, pp. 282-283). En «La perla», de Julia Piera, se trata el tema de la memoria de la guerra a través de los recuerdos de su abuela; al igual que sucede en el poema «En Menagaray», de Leticia Bergé, quien también trata el drama del posterior desarraigo en «Exilio».

La aparición de la mujer como sujeto poético de pleno derecho ha propiciado que la visión de sí misma sea materia poética. En varios poemas de Gloria Fuertes se trata el tema de la maternidad en relación con cierta matrofobia (Caja de Frías, 2010). De modo que, en sus poemas más autobiográficos, su madre es descrita como una mujer sin afecto para su hija, a la que apenas comprendía y educaba de acuerdo con el modelo de feminidad impuesto por el sistema patriarcal vigente. Pilar Adón, en «La llamada del día», analiza la relación con su madre y expresa su malestar cuando escribe que se siente herida por ese vínculo que la somete de por vida. Yaiza Martínez elige un nuevo modelo de mujer: Lilith frente a

⁹ Este vocablo sí aparece en el poema de Leire Bilbao titulado «No quiero», que trata el mismo tema y que concluye así: «Sin patria, ni amor, ni madre / ¿adónde podré volver?» (SD, p. 173). En otro poema, «Caminos», solo en el lenguaje, en la lengua vasca de sus padres, encuentra un asidero.

Eva, la verdadera primera mujer, según algunos mitos hebreos (Burguillos Capel, pp. 189-190), que se rebeló contra Adán y contra Yahvé al no querer someterse al varón. Ella es la que ha de regresar para levantar un nuevo Paraíso. En dos poemas de Ana Gorría se repite la fórmula del Génesis: «Soy la que soy» (*SD*, pp. 193 y 200), pues es ella la creadora de sí misma en una escena que recuerda el sacrificio de Isaac a manos de Abraham y que podría ser una alusión al suicidio que, finalmente, no se consuma; otras veces, se siente parte del universo en el que se diluye y nombra como «la placenta de dios» (*SD*, p. 196). Gloria Fuertes aborda la maternidad en los poemas de tema social en los que se preocupa por denunciar las injusticias, como en «Tener un hijo hoy». En varios textos rechaza Miriam Reyes la maternidad como destino inexorable de la mujer y la presenta como decisión responsable que ella no desea asumir, pues afirma: «no pienso darte hijos ni anillos ni promesas» (*SD*, p. 135). Incluso, se atreve a blasfemar contra un dios al que culpa porque se siente atada por su cuerpo al ciclo de la vida y de la muerte. La madre es la que la ata a ese ciclo de manera más visible, y, por eso, la rechaza. La joven quiere desligarse de ese vínculo que le recuerda su destino. Y esa ruptura es, así, una forma de desdeñar lo establecido para el sexo femenino en el sistema patriarcal.

La corporalidad es un tema que con asiduidad se aborda en esta poesía escrita por mujeres. En «Yo, interior, cuerpo», Miriam Reyes nos dice que el cuerpo es su materia y su espíritu, pero también su mundo, su lenguaje, su posibilidad de amar; incluso lo identifica con la vida misma que se renueva en el tiempo cíclico de la naturaleza. Sofía Rhei, en «Alicia Ícaro», describe la aventura de estos dos adolescentes que caen, como ella misma, hacia un centro que no es otro que su propio cuerpo en un viaje hacia la interioridad del ser, que supone el verdadero autoconocimiento; así como también la verdadera posibilidad de conexión con el otro, pues afirma en «Sextina del vacío y la plenitud»: «sumergirse en la carne de otra mente / es para uno la droga más pura» (*SD*, p. 156). Leire Bilbao titula uno de sus poemas «Sangro 1» y otro «Útero», en los que explícitamente convierte la fisiología femenina en materia del poema, pues es la menstruación la que otorga la condición de mujer que ya no se oculta y deja de ser un tabú (Druet, 2021). Berta García Faet, en «Daño N^o 8», también recurre a lo corporal y sus servidumbres para hablarnos del ser femenino. En este caso, nos habla de la angustia y el temor de las

jóvenes ante la posibilidad de la procreación a temprana edad y del reloj biológico que atenaza la vida de la mujer y la condiciona. Y Luna Miguel invoca la pureza de la infancia, cuando el cuerpo todavía es el de una nínfula que no menstrúa, como única época posible para la felicidad en «Mala sangre*****».

En *Sombras di-versas*, muchos son los poemas que abordan una temática social que se vertebra en torno a unos núcleos temáticos. En «Descabezando», Leire Bilbao retrata la vida de las mujeres que trabajan con el pescado y en su trabajo ellas mismas se sacan las entrañas, se mueren un poco en tareas rutinarias que llenan su piel de olor a pescado muerto. Ana Vidal Egea escribe una poesía que podríamos denominar más social que existencial, aunque es el individuo desarraigado el protagonista de sus poemas. En concreto, una mujer que, en «Has de saber», dice que, a pesar de no tener casi de nada —«sin hijos, sin casa, [...] sin trabajo, sin destino»—, «no tiene miedo» (SD, p. 214). Es una poesía social porque la comunidad aparece retratada en el poema como culpable o causante de ese desarraigo en «Dolores-Wolfsegg». La voz poética se presenta como uno de esos «huérfanos funcionales» que no comparten las reglas de las gentes con las que conviven ni tampoco aceptan su fingimiento cotidiano de la felicidad. En otros textos, sin embargo, nos habla de la vida de la emigrante y de los trabajos que la han cosificado, como explica en «La chica del guardarropa»: «ahora que soy toda piedra, / en un eco salvaje convertida, en la palabra seca, / que existo solo porque soy armario» (SD, p. 209). Pero todavía es más crítica la denuncia de la difícil situación de las mujeres guías de las minorías étnicas en Vietnam en «Mujeres Hmong». Y Elena Medel nos ofrece su «Árbol genealógico», en el que opta por un matriarcado de mujeres «con el corazón / biodegradable» y que «ladra y que hiere y que te lleva a su terreno, que ignora / las afrentas, que jamás se extinguirá» (SD, pp. 232-233).

La conciencia generacional de estas autoras aflora en varios textos en los que el sentimiento que comparten es que son el producto del fracasado optimismo de la sociedad del bienestar. Raquel Lanseros, en «El espíritu de una época», proclama que «los hijos confiados de los años 70», los que gozaron de las libertades y de los cuidados que sus padres no tuvieron, siguen igual de «perplejos» que ellos, perdidos en un mundo de apariencias engañosas (SD, pp. 124-125). Elena Medel, en «Luna nueva», rememora los referentes televisivos que

conformaron su identidad de niña de esta generación nacida para alcanzar el triunfo en todos los aspectos de la vida; y, sin embargo, se siente fracasada. Así se refleja en el poema en el que el yo se desdobra: por un lado, tenemos el yo infantil; y, por otro, el yo adulto que rechaza esa supuesta felicidad de la infancia. En los poemas de Luna Miguel destaca el empleo de una prosa poética que denuncia las decepciones de una generación a la que se le prometió la felicidad que se compraba con dinero. Escribe en «Mala sangre**»: «La felicidad es una droga cursi que entra por las uñas y baja por la garganta cual aspirina triturada [...] punzando fuertemente la inocencia» (SD, p. 261). Explícito es este tema también en el poema de Emily Roberts titulado «A los 18 creíamos que lo que vendría después sería mejor». Marta Agudo, en «Globalización», nos habla de un tiempo postapocalíptico, de un futuro distópico signado por la destrucción. Ana Vidal Egea, en «Maletas», expresa cómo la sociedad de la globalización nos uniformiza y educa para la indiferencia ante los males que provoca. Elena Medel también trata este tema en «Expulsión de los mercaderes del templo», poema en el que el templo es la propia vida que se vende al afán consumista que nos devora.

La preocupación por los animales está presente en poemas como en el de Esther Ramón, en que las bestias son arrolladas por una inundación provocada por el quehacer humano. Así como también aparece la denuncia de la destrucción del medio ambiente en «El desierto», de Julia Piera, donde nos habla de un paisaje de la desolación. Y Pilar Adón, en «El mundo hueco», critica la falta de conciencia ciudadana ante la proliferación de la energía nuclear.

El amor es otro de los temas que se trata en estos poemas. Julieta Valero recrea la sensualidad del acto amoroso en «Centauro» e incide en la idea de que, en el fondo, ni siquiera la comunión con el ser amado nos salva de la soledad. Raquel Lanseros escribe en «Boceto de sombras» sobre la ausencia del ser amado en un tono similar al de la poesía de Gloria Fuertes. Y, en «Contigo», afirma que la palabra crea la realidad del ser amado. Ana Gorriá dedica varios textos a expresar qué significa el encuentro con el otro. En la *plaque* titulada *Un piano silencioso y una guerra inocente*, la intimidad de los amantes se evoca con las contradicciones que conlleva la entrega. En «Sino», de Ana Vidal Egea, el amor es descrito como una enfermedad de la que los amantes no pueden sanar, pues su destino es amarse. Para Luna Miguel, el amor no otorga la felicidad prometida, aunque sí expresa su

ferviente creencia de que el amor verdadero existe. Y Emily Roberts expresa el sentimiento amoroso en un tono similar al de Gloria Fuertes, con cierta ironía y propensión al juego, en «(Holanda, V)»; y, en «Viento nocturno», dice: «soy la mujer a la que le duelen las manos / de no poder acariciar» (SD, p. 291).

En relación con el tratamiento de lo metapoético en la obra de estas autoras, Julieta Valero, en «Germinal», explica que la función de la literatura es revelarnos los más secretos mensajes de nuestro inconsciente. Y diserta sobre lo sublime en «Ashberiana», un concepto que ha perdido su valor en el mundo actual, donde prima lo útil. Esther Ramón, en «palabras» y «Evolución», expresa su creencia en la palabra como creadora de la realidad que nombra. Raquel Lanseros, por su parte, nos recuerda lo necesaria que es la poesía en «Cada poema es un salvoconducto hacia una tierra libre». Y Elena Medel, en «Chatterton», dice que la palabra es la fundadora de una subjetividad que se rebela.

Conclusión

Para finalizar este trabajo, cabe decir que la obra de Gloria Fuertes destaca por la poderosa personalidad de su estilo, caracterizado por el empleo de un lenguaje coloquial y de un humor castizo. Pero también por la honda tristeza que traslucen sus versos, en los que se presenta como un ser doliente, abandonado por todos y desesperanzado. Y, sobre todo, porque su poesía amorosa, esa parte tan desconocida de su obra, es una poesía de las más bellas y profundas de la lengua española. Respecto a su magisterio, es evidente en los temas. En cuanto a las formas, las jóvenes autoras han diversificado su escritura, han adoptado, en general, un tono más grave, un lenguaje más culto, y muchas de ellas han cultivado el poema en prosa.

Entre las jóvenes poetas, lo existencial y lo social son los temas tratados con más frecuencia. Su poesía retoma ese tono apesadumbrado de la poesía de posguerra, si bien las causas de la angustia son otras. Pero, en el fondo, esta generación del bienestar siente también el desarraigo porque no cree en los valores de la sociedad de consumo y no acepta vivir en el mundo cada vez más estratificado de la globalización. Asimismo, se afianza en sus versos esa nueva

preocupación por la ecología que Gloria Fuertes ya había anticipado en los años sesenta y setenta.

Asimismo, cabría señalar que la excentricidad de esta poesía procede, en primer lugar, de la propia autoría de los textos. Son mujeres las que se convierten en sujetos poéticos de sus obras. Pero si para Gloria Fuertes ser autora significaba asumir una radical rareza en la sociedad patriarcal de los años cincuenta: la de la mujer soltera que escribe versos, para las jóvenes, la soltería ya no es un estigma. Asimismo, la feminidad se aborda sin tapujos en poemas en los que ya no se esconde el cuerpo y la sexualidad con eufemismos.

En segundo lugar, Gloria Fuertes, porque es una poeta autodidacta y sin escuela, y se siente como una «Cabra sola» o se define como «antipoeta», apuesta por la expresión espontánea y desmitifica y mistifica los códigos estéticos. Las jóvenes autoras se atreven a desafiar lo académico y establecido en textos que se acercan a la prosa poética y desdeñan la rima, las estrofas tradicionales y la puntuación. Pero, al contrario de lo que ocurre en la poesía de Gloria Fuertes, que avanza hacia el poema mínimo preñado de ironía, prefieren el poema largo y un tono sentencioso y grave desde el que también, no obstante, el sujeto lírico es sometido a un análisis crítico.

En tercer lugar, esta poesía es excéntrica porque, para estas autoras, la poesía ha de tener una finalidad práctica: el poeta ha de actuar para dejar constancia de su compromiso moral. Por eso, Gloria Fuertes quiere ser payaso y poeta de guardia para que su palabra sea curativa, que la risa y la compasión sean los bálsamos del alma en un mundo de un individualismo feroz. Las jóvenes autoras, sin embargo, no tienen una posición tan definida ante los demás, aunque sí lo hacen ante sí mismas y ante la palabra. Por ello, por un lado, son conscientes de que no son inocentes, pues han sido partícipes de la fiesta de la superficialidad intrascendente durante los años de la Transición. Y, por otro, abrazan la libertad como principio estético que implica el escribir sin las coerciones impuestas al género lírico, que es el que tradicionalmente presenta una mayor codificación.

Por todo ello, tras este recorrido por las obras de tan diversas poetisas, cabe señalar que todas ellas escriben poesía sin complejos, sin temor a ser raras o a ser catalogadas de uno u otro modo. Parece, entonces, que el tiempo ha abierto cauces

para la poesía escrita por mujeres que no han de justificarse ni ante sí mismas ni ante nadie, aunque sigan estando en las orillas.

Bibliografía

- Burguillos Capel, M. (2015). «Non serviam»: la insubordinación femenina en el mito de Lilith. En *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla: Alciber, pp. 188-198. <http://hdl.handle.net/11441/54682>.
- Caja de Frías, S. (2010). Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura. *RDTP*, 65(2), julio-diciembre, pp. 489-518.
- De Andrés Castellanos, S. (2021). ¿Poeta o poetisa? <http://www.ucm.es/info/especulo/cajetin/poetisa.html>.
- Druet, A. (2021). ¿Cómo la menstruación se volvió un tabú? <https://helloclue.com/es/articulos/cultura/como-a-menstruacion-se-volvi%C3%B3-un-tabu>.
- Felipe, L. (1988). *Antología poética*. Madrid: Alianza.
- Fuertes, G. (2021). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias Serna, A. (2017). *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid: Vaso Roto.
- Lyon, W. (1985). Más cornás da el hambre. [https://www.google.com/amp/s/elpais.com/diario/1985/05\(27/cultura/485992808850215.html%3foutuType=amp](https://www.google.com/amp/s/elpais.com/diario/1985/05(27/cultura/485992808850215.html%3foutuType=amp).
- López, C. (2021). Poética a modo de *Appendix probi*. http://www.poesia-carmenlopez.com/Paginas/algunos_datos.htm.
- Palacios, A. (2021). Gloria Fuertes y el postismo. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gloria-fuerteselpostismo/html/347947dc-8679-41d3-a191-029d91ec2499_2.html.

4. SURREALISMOS DEL HEMISFERIO SUR: ESTÉTICAS INCÓMODAS, PERIFERIA Y VANGUARDIA. UNA REEVALUACIÓN DE LA MANDRÁGORA (CHILE, 1938) Y ANGRY PENGUINS (AUSTRALIA, 1940)

Israel Holas

La segunda vanguardia nacional bucea en el ser humano, cuestiona su identidad y describe su fragmentación. Hay un mundo precario que dibuja la desolación parcial del proyecto de la modernidad y se afina en la razón. Se reintroduce el modelo de una modernidad culturalmente crítica, pero también continuista, sobre todo en los códigos estéticos, en la experimentación del discurso, en la utilización de símbolos e imágenes innovadoras. Es una vanguardia ensimismada que quiere entañar sus pliegues existenciales y las huellas de su memoria personal y colectiva.

Naín Nómez (2002, p. 18)

La «inmadurez (Unreife)» es total, física (hasta los vegetales y los animales son más primitivos, brutales, monstruosos; o simplemente más débiles, degenerados), es el signo de América (Latina).

Enrique Dussel (1994, p. 16)

Este texto propone una reevaluación de la obra de dos grupos vanguardistas de finales de la década de los años treinta y comienzos de los cuarenta en dos distintos puntos geográficos del hemisferio sur: Chile, en el caso de La Mandrágora, y Australia, en el caso de los Angry Penguins (Pingüinos Rabiosos). Nuestra lectura de las propuestas estéticas de estos dos grupos, ambos ninguneados y activamente marginados por los establecimientos literarios de sus respectivos países, se centra en esclarecer cómo desarrollaron estéticas parasurrealistas propias. Argumentamos que estos grupos generaron prácticas literarias influenciadas por el surrealismo europeo, pero que, a pesar de las críticas de sus respectivos establecimientos literarios, desarrollaron una expresión original, caracterizada por ser confrontante y negativa. En palabras de los mandragoristas, se trata de una poesía «negra», mientras que los Angry Penguins caracterizaron su práctica poética como «*decadent and destructive*» [decadente y destructiva]¹ (Harris y Reed, 1944, p. 4).

¹ Nota del autor: en este texto, todas las traducciones encorchetadas que siguen la cita original en inglés son mías.

Proponemos que estas expresiones parasurrealistas periféricas, excéntricas y cargadas de un carácter negativo han sido mal entendidas o interpretadas en sus ámbitos como burdas copias del surrealismo europeo, cuando en realidad sus propuestas estéticas responden a lugares y momentos históricos precisos. En resumen, argumentaremos que, mediante la negación (Kusch) y un militante rechazo del conservadurismo de los valores sociales imperantes de sus respectivas ciudades, Talca (Chile) y Adelaide (Australia), ambas estancadas en sus variaciones locales de un conservadurismo de estirpe colonial, nuestros poetas desarrollaron variantes de un surrealismo negativo, potente. Abrazaron la función de dinamitar la sociedad, proponiendo una literatura que «hace manifestar la verdad latente, que al surgir del abismo, destroza las mentiras que se han acumulado en la superficie» (Rosemont, 1978, p. 22).

Nuestro enfoque comparativo con respecto a dos naciones que comparten la experiencia colonial y que en el momento de surgimiento de nuestras agrupaciones vanguardistas cursaban en diferentes etapas con respecto a su desarrollo como sociedades «poscoloniales»² nos permite explorar un aspecto hasta el presente ignorado en lecturas y evaluaciones de la obra de estos dos grupos: el hecho de que ocupan un lugar doblemente marginal-periférico o ex-céntrico con respecto al sistema-mundo capitalista, primero, y, segundo, en cuanto a la ubicación geográfica de las vanguardias históricas y canónicas. Proponemos que esta distancia e inconformidad alimenta sus propuestas éticas y estéticas, diferenciándolas de sus pares europeos. Con esta tesis, el presente texto contribuye a importantes conversaciones actuales relacionadas con la reevaluación de los legados de estos dos grupos llevadas a cabo por Yates (2023), en el caso de Angry Penguins, y por Nicholson (2023), en el caso de La Mandrágora. En ambos, se trata de un intento, casi cien años después de la fundación de los dos grupos, de articular la originalidad estética de cada agrupación. Para Yates, los Angry Penguins articulan un surrealismo diferente al francés, influenciado por el surrealismo británico y por el deseo de revolucionar las letras australianas; para Nicholson, la originalidad de

² Con relación al estatus poscolonial de las naciones en cuestión, en el caso de Australia, esto no se formalizó hasta 1986, pero aún en el presente su estatus con respecto al Reino Unido permanece objeto de debate; Chile logró su independencia en 1826, pero su estatus de «poscolonia» también es cuestionable. Es decir, las actitudes y estructuras sociales colonialistas perduran en el presente, como lo ha demostrado Aníbal Quijano (2014). Por ello, el término se usa entre comillas, para indicar que es comúnmente entendido, pero no universalmente aceptado.

La Mandrágora se encuentra en su empleo novedoso de discursos ocultistas, que ellos emplean como herederos del romanticismo alemán, como discursos estéticos alternativos. Para nosotros, estos dos puntos son válidos y certeros, pero proponemos que también debe reconocerse la dimensión geográfica y (pos)colonial de la experiencia de estos poetas. Siguiendo a Homi Bhabha, se trata de...

... to make graphic what it means to survive, to produce, to labour and to create, within a world system whose major economic impulses and cultural investments are pointed in a direction away from you, your country or your people. Such neglect can be a deeply negating experience, oppressive and exclusionary, and it spurs you to resist the polarities of power and prejudice, to reach beyond and behind the invidious narratives of centre and periphery [Bhabha, 2004, p. xi].

[... hacer ver lo que implica sobrevivir, producir, trabajar y crear, dentro de un sistema mundial cuyos impulsos económicos mayores e inversiones culturales se apuntan en una dirección contraria a la tuya, a la de tu país o tu pueblo. Este descuido puede ser una experiencia profundamente negadora, opresiva y excluyente, y te empuja a resistir las polaridades del poder y del prejuicio, a alcanzar más allá de las odiosas narrativas de centro y periferia].

Nuestra lectura de estos grupos propone que se trata de dos movimientos que revelan una actitud profundamente ambigua frente a la modernidad eurocentrada y a la práctica literaria de sus respectivos países, que, no debemos olvidar, fue una de las prácticas culturales fundamentales en la construcción de la identidad nacional en los siglos XIX y XX (Rama, 1998). En el caso de los poetas aquí estudiados, se trata de sujetos que se encuentran literalmente entre dos mundos, y que en las violentas yuxtaposiciones, los automatismos y exabruptos del surrealismo, encuentran una estética atractiva a la hora de denunciar las faltas, las limitaciones, el conservadurismo y la insularidad de sus respectivas sociedades. Como resultado, estos movimientos poéticos se rebelan contra el estancado orden social de dos ciudades regionales de países periféricos y socialmente conservadores, abrazando así la militancia de vanguardia. Estos poetas crean estéticas y posiciones discursivas que conllevan una radical intensificación y aceleración de las técnicas y de los argumentos propuestos en las publicaciones de sus influencias europeas.

Modernidad y malestar: surrealismo y negación en el hemisferio sur

Las vanguardias europeas se erigieron en respuesta contra la bancarrota moral, económica, espiritual y material de la Europa de entreguerras, como «una voz de protesta contra una cultura y un sistema de valores que finalmente conducía a la guerra y a la autodestrucción» (Pellegrini, 2012, p. 16). Pero ¿qué pasa con las vanguardias en territorios donde la colonización histórica (y la colonialidad presente del capitalismo globalizador) deja patente que la violencia y la destrucción que marcaron a Europa en la primera mitad del siglo xx ya formaban parte de esa misma cultura colonizadora?³. Esa es, en parte, la interrogante que este texto intenta responder, usando a los *Angry Penguins* y a *La Mandrágora* como estudios de caso ejemplares. En ambos casos, se trata de poéticas vanguardistas puestas al servicio del deseo de revolucionar un malestar civilizacional que es, irónicamente, producto de la colonización, de la eventual dominancia del capitalismo a nivel global y del violento desenlace de las contiendas ideológicas de la primera mitad del siglo xx en Europa.

Se trata de poéticas profundamente autodestructivas o suicidas, que fueron mal recibidas en sus respectivos países, puesto que en esa época, Chile y Australia buscaban adherirse a las promesas de la industrialización, debatiéndose entre los modelos de izquierda y de derecha, pero bajo ninguna circunstancia preparados para recibir una crítica integral de sus respectivas condiciones de remansos históricos, geográficos e intelectuales. Sin embargo, y como lo demuestra la perduración de las vanguardias en el siglo xxi (ahora popularizadas mediante el contacto con otros géneros y medios, como el cine y la televisión, la música, e incluso la filosofía), esta interrogante del lugar y la función de la literatura con respecto a la modernidad en sociedades que han vivido el colonialismo sigue en pie. Con respecto a esta problemática, el poeta, novelista y neovanguardista por excelencia, Roberto Bolaño, en la magnífica novela *Los detectives salvajes* (1998), nos ofrece una pista que nos permite ponderar por qué esas vanguardias poéticas que obraron, crearon y desaparecieron hace ya mucho más de medio siglo siguen

³ Con respecto a esta idea, véase *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, de Walter Mignolo (1995).

teniendo cierta vigencia. En una escena hacia el final de la novela, los protagonistas que han estado buscando una figura mítica relacionada con el estridentismo mexicano de la década de los veinte, Cesárea Tinajero, desesperados y desilusionados, la encuentran viviendo en una choza en un pueblo perdido del norte de México, y discutiendo con ella, que ha perdido todo interés por la literatura, los protagonistas declaran, sobre las vanguardias, lo siguiente: «... qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son solo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad» (Bolaño, 1998, p. 460).

Tomamos esta cita como punto de partida para nuestra indagación porque gran parte de la literatura de siglo XX (latinoamericana y, mucho después, australiana) se ha situado en este intento de asumir la modernidad como forma de darle la espalda al pasado, solamente para descubrir que la modernidad también contiene su dosis de terror. Y si bien la vanguardia ha sido menos visible en la narrativa, en el caso de la poesía, han sido muchas las agrupaciones que intentaron conjurar la modernidad mediante versos, escupitajos, intervenciones públicas, manifiestos y, quizá por encima de todo, praxis vital. Nuestras dos agrupaciones ciertamente pertenecen a esta misma estirpe de buscadores que encuentran valor en la praxis vital o vida poética, es decir, borrando la frontera entre arte y vida, buscando transformar la vida y la sociedad mediante el uso de la palabra poética (Burger, 1984, p. 49), que choca contra la palabra de la razón, el mito del progreso y el desarrollo del «espíritu» Hegeliano⁴:

Este interés por lo vital se convierte en verdadera reacción de defensa contra las formas de vida modernas, deshumanizadas, dominadas por las exigencias de la técnica y por una estructura social que tiende a anular todo lo auténticamente humano. Los surrealistas [...] defienden una concepción sagrada de la vida, en oposición a la sordidez en que está sumida la existencia del hombre actual. Oponen la libertad del mundo anímico vital (término este más explícito que el de

⁴ Volveremos a Hegel en las páginas que siguen, pero aquí señalamos la supremacía racial-cultural que yace tras estas ideas. En su *Filosofía de la historia*, Hegel produce una defensa del colonialismo y del eventual desarrollo de la dirección de la historia global hacia un centro de poder ubicado en el norte de Europa: «Porque la historia es la configuración del Espíritu en forma de acontecimiento [...], el pueblo que recibe un tal elemento como principio natural (...) es el pueblo dominante en esa época de la historia mundial (...) Contra el derecho absoluto que él tiene por ser el portador actual del grado de desarrollo del Espíritu mundial, el espíritu de los otros pueblos *no tiene derecho alguno (rechtlos)*» (Hegel en Dussel, 1994, pp. 19-20).

irracional) a los esquemas rígidos, estandarizados de la razón [Pellegrini, 2012, p. 18].

De esta forma, proponemos que tanto los Angry Penguins como La Mandrágora mantienen una relación contradictoria con la modernidad. Por un lado, se rebelan contra la modernidad tal como ha sido heredada en sus respectivas naciones —al igual que sus pares europeos—; pero, por el otro lado, encuentran en la vanguardia la posibilidad de anunciar una modernidad alternativa. En palabras de Naín Nómez: «Se reintroduce el modelo de una modernidad culturalmente crítica, pero también continuista, sobre todo en los códigos estéticos, en la experimentación del discurso, en la utilización de símbolos e imágenes innovadoras» (2002, p. 19). Es decir, hay un doble juego de rechazo y de atracción con respecto a la modernidad.

El presente texto se detiene sobre este doble juego. Hablar de modernidad desde las periferias del sistema mundo global, como lo son América Latina y Australia, es inherentemente problemático, dado que, como han demostrado Aníbal Quijano, Enrique Dussel y muchos otros, estas han ocupado una posición central pero decididamente subalterna en la producción de la modernidad como un modelo civilizatorio global basado en la desigualdad y en jerarquías raciales, geográficas⁵. Para nuestros propósitos, destacamos cómo esto se desarrolla en América (que servirá de modelo para futuras colonizaciones, como la británica con respecto a Australia):

La «colonización» de la vida cotidiana del indio, del esclavo africano poco después, fue el primer proceso «europeo» de «modernización», de civilización, de «subsumir» (o alienar) al Otro como «lo Mismo»; pero ahora no ya como objeto de una praxis guerrera, de violencia pura —como en el caso de Cortés contra los ejércitos aztecas, o de Pizarro contra los incas—, sino de una praxis erótica, pedagógica, cultural, política, económica, es decir, del dominio de los cuerpos por el machismo sexual, de la cultura, de tipos de trabajos, de política, instituciones creadas por una nueva burocracia, etc., dominación del Otro. Es el comienzo de la domesticación, estructuración, colonización del «modo» como aquellas gentes vivían y reproducían su vida humana. Sobre el efecto de aquella «colonización» del mundo de la vida se construirá la América Latina posterior: una raza mestiza, una

⁵ Sobre este proceso, véase Aníbal Quijano (2014) y Enrique Dussel (1994).

cultura sincrética, híbrida, un Estado colonial, una economía capitalista (primero mercantilista y después industrial) dependiente y periférica desde su inicio, desde el origen de la Modernidad (su «Otra-cara»: *te-ixtli*) [Dussel, 1994, p. 50].

Puesto que los Angry Penguins y La Mandrágora surgen de países que vivieron en carne propia la colonización, proponemos que hay, por tanto, en la búsqueda de estas agrupaciones, y en las expresiones estéticas ligadas a ellas, algo profundamente incómodo, una especie de doble consciencia que anhela la modernidad, como aquellos personajes en la cita de *Los detectives salvajes*, pero que, por otro lado, la ataca, la rechaza y la fagocita. Lo que nos interesa hacer en las páginas que siguen es identificar algunas preocupaciones comunes entre estos grupos de vanguardia poética —La Mandrágora del Chile de finales de los años treinta y los Angry Penguins de la Australia de la década de los cuarenta— e investigar la incomodidad producida por las estéticas de los dos grupos.

Nos interesa indagar en los intersticios incómodos producidos por ambos grupos para entender cómo se diferencian estos dos movimientos surrealistas del sur global de los del norte que les sirvieron como modelo. Sospechamos que los múltiples ataques que recibieron estos dos grupos se relacionan con la producción de una poética difícil, incómoda y minoritaria relacionada con la intuición, pero no con la articulación —ya que no existían herramientas teóricas para ello a finales de la década de los treinta en Chile y principios de los cuarenta en Australia— de esa experiencia de estar entre dos mundos: el occidental y el americano/australiano, en donde la estructura social, política, económica y racional europea se ha transportado y superpuesto sobre otras geografías y formas de vivir.

En lo que sigue, exploraremos estas estéticas problemáticas y sus críticas a sus respectivas sociedades. Para cumplir con este propósito, presentaremos de manera provisoria los conceptos críticos de Kusch, antes de contextualizar brevemente a La Mandrágora y a los Angry Penguins en su sentido histórico, geográfico, cultural y social. Establecido el contexto que da a luz a sus expresiones, las pondremos en diálogo con lo que el filósofo argentino Rodolfo Kusch (2008) identificó como una constante «fagocitación» de lo europeo en el continente americano, fenómeno que es producto de la «doble-vectorialidad del pensar» existente en América, y de un inacabado y constante intento de reconciliar la racionalidad europea con geografías, visiones de mundo y racionalidades

americanas. Con el fin de incluir aquí nuestra lectura de los Angry Penguins, extendemos estos conceptos kuscheanos hacia estos territorios ahora denominados Australia.

La negación: clave para desconectar de la cultura hegemónica

Para poder desentrañar el potencial radical de nuestra lectura y reevaluación de La Mandrágora y los Angry Penguins, es necesario, en primer lugar, dar nombre y genealogía al malestar que estos dos grupos expresan. En el contexto que hemos ido hilando, se trata de un reconocimiento de que tanto Talca como Adelaide son ciudades secundarias, excolonias igualmente secundarias e insignificantes para sus respectivos imperios originarios, y que, sin embargo, aún en el siglo xx, se modelaban según los valores regidos durante la época colonial. Esta sensación de desencaje, proponemos, es similar al rechazo nacido de esa experiencia que Franz Fanon, en el libro *Piel negra, máscaras blancas* (2009), denominó la «división del ser». La división del ser identificada por Fanon se refiere, por un lado, a una colonización interior del sujeto que se lleva a cabo mediante la promulgación de valores, discursos, comportamientos y también estéticas ajenas, mientras que, por el otro lado, también se refiere a esos valores, discursos y formas de ver y estar en el mundo que perduran en el sujeto, a pesar de la colonización. En palabras de Enrique Dussel, se trata de una situación existencial contradictoria:

El mestizo vivirá en su cuerpo y sangre la contradictoria figura de la Modernidad —como emancipación y como mito sacrificial—. Pretenderá ser «moderno», como su «padre» Cortés —como la Ilustración borbónica colonial del siglo xviii, como el liberalismo positivista del siglo xix, o como el desarrollismo de dependencia modernizada después de la crisis de los populismos y el socialismo en el siglo xx—, pero fracasará siempre al no recuperar la herencia de su «madre» Malinche. Su condición de «mestizo» exige la afirmación del doble origen-amerindio, periférico y colonial: la víctima, la «otra-cara» de la Modernidad; y moderno por el «ego» que se «enseñorea» sobre la tierra de su padre Cortés. Siendo la raza mayoritaria, será igualmente el momento del «bloque social» de los oprimidos en torno al cual girará la posibilidad de la realización de América Latina, pero no será la cultura mestiza el nombre propio de la cultura latinoamericana. De todas maneras el proyecto de liberación irá teniendo en cuenta la cultura y la figura histórica del mestizo. Se

trata del «tercer-rostro» de la «otra-cara» de la Modernidad. No ha sufrido como el indio o el esclavo africano, pero es igualmente un oprimido dentro del mundo colonial, dentro de la situación estructural de dependencia cultural, política y económica —tanto en el orden internacional como nacional [1994, pp. 157-158].

Dicho de otra forma, se trata de una reflexión sobre la experiencia vivida de desencaje frente a la cultura dominante y una incapacidad de articular, del todo, una alternativa. Esto es lo mismo que el filósofo argentino Rodolfo Kusch ha llamado «la doble vectorialidad del pensar» del sujeto americano (2008, p. 63). Para Kusch, esta «doble vectorialidad del pensar» es un reconocimiento encarnado, vivido o experimentado de que en América se ha superpuesto una cultura dominante sobre múltiples culturas y formas de vivir preexistentes, y de que, por otro lado, se ha dado forma a culturas e identidades nacionales basadas en modelos europeos:

¿No nos estaremos dejando llevar por el pensamiento de una inmigración que actúa como si fuera occidental, pero que no lo es, porque dejó de serlo al pisar América, porque ella misma tiende a detener el tiempo en tanto se opone a la impersonalidad de la sociedad industrial? ¿O sería mejor y más auténtico pensar que aquí se dará una nueva sociedad, cuya índole real será imprevisible, y, la cual, en nombre de esa autenticidad planteará la posibilidad de yuxtaponer los vectores? Si no lo entendemos así, es porque nuestro pensamiento en esto se somete a esquemas prefijados [Kusch, 2008, p. 75].

Por ende, para Kusch, es clave detenerse en esta sensación de desencaje. No se trata de proponer soluciones lógicas, de importar remedios ideológicos, de debatir en términos disciplinarios o científicos abstraídos de la experiencia vital, o «de decir todo lo que tengamos que hacer, sino saber que, a medida que nos realicemos, descubrimos que una excesiva colonización nos ha suprimido» (2008, p. 14). Al contrario, frente a la cultura dominante que opera a través de la racionalidad, la lógica y el cientifismo (Kusch, 2008, p. 112), la única opción es buscar alternativas, pero mediante la apertura y la liberación ofrecida por el gesto de la negación como primer paso hacia un despejar de los prejuicios y de las normas aprendidas:

Es que el **es** de la ciencia es otro **es**, de otro modo de ser, un ser útil, que siempre sobrevive pero lejos de la vida. En eso radica el problema de la colonización. Esta

consiste en transferir el **es** del modelo científico al propio ser, el de la posibilidad de uno, y se **es** al modo de la ciencia pero no como se debería ser.

El modelo científico priva entonces de autenticidad no solo a nosotros como colonizados, sino a cualquiera que lo intente, incluso en el campo occidental. [...]. Y es de la pura negación que yo debo partir para lograr verdades auténticas, porque si hago lo contrario, y recorro a verdades afirmadas al modo de la ciencia, mantengo negada mi posibilidad. Esta negación es implícita en el hecho de estar condenado al aquí y ahora, de la cual yo tengo que sonsacar sin ambages la posibilidad de ser. Es como si ubicara un centro entre todas las negaciones que me asedian. [...] hay como una lógica vandálica detrás de esto [...].

Se diría que es un proceso que no es consciente. Exige resortes que no son previsibles. [...].

Pero la posibilidad de ese ser así pensado tiene que radicar en lo irracional de la negación total encerrada en el estar. Ahí no puedo afirmar sin más. Es la paradoja de que esa afirmación de uno mismo implica un factor de irracionalidad en el sentido de lo no previsible. Pero no porque todo pueda concientizarse, sino porque debo operar con la irracionalidad misma, que se da en el obrar, aun cuando no sepa hacia donde apunta. Es el mecanismo de la rebelión. [...].

La negación tiene algo de decisión voluntaria, que supone una negación de lo dado e implica una elección del camino propio, pero también lleva hacia algo irracional en sí, como ser una puesta en práctica de algo así como lo emocional. Por ese camino se trasciende lo consciente, y puede uno rozar el mundo de los dioses [Kusch, 2008, p. 114].

Volviendo a La Mandrágora y a los Angry Penguins, proponemos que el rechazo que han suscitado estos dos grupos vanguardistas⁶ se debe a la articulación de la negatividad que proviene de esta experiencia de desencaje, de sentirse fuera de lugar, e incluso de sentirse «vacío» (Del Milagro Casalla, 2010, p. 107)⁷. Nuestros poetas elaboran una estética basada en ese sentimiento que Kusch

⁶ En el caso de Angry Penguins, véase el escándalo causado por la publicación de los poemas de *Ern Malley* en la revista de Max Harris. El caso, incluyendo el proceso legal llevado en contra de los editores, es documentado en el libro de Michael Heyward, *The Ern Malley Affair* (1993). En el caso de La Mandrágora, la evaluación negativa del grupo por la crítica y el establecimiento chileno se resume en el tomo III de la *Antología crítica de la poesía chilena* (2002), de Naín Nómez, y, más recientemente, en el artículo de Melanie Nicholson «From German Romanticism to Surrealism: The Modern Esoteric Tradition in Chile's *Mandrágora*» (2023).

⁷ Enrique Dussel lo describe como una traslación de valores culturales que llevan a un eventual sentido de dislocación: «Por un fenómeno esencial, para comprender el ser latinoamericano, se produce una traslación

ha llamado «la negación», pero ellos desarrollan esta negación no ya en el sentido filosófico, rescatándolos de los refranes, los proverbios y las actitudes de la cultura popular, como lo hace Kusch, sino en un sentido estético que expresa la negación como rechazo de lógicas imperantes, como si se tratara de una carga negativa que contiene en sí la posibilidad emancipadora. En esto, siguen el patrón de un vanguardismo propiamente caracterizado por su otredad con respecto a las formas europeas, y que según Joaquín Vélez y Luisina Bolla (2020), en su relectura contemporánea de «Maldoror: monstruo americano», de Kusch (1956), fue iniciado, dentro de las vanguardias poéticas, por Isidore Ducasse (Conde de Lautremont):

El arte occidental, estructurado en torno a ideales de equilibrio y simetría, se opone para Kusch ([1955] 2007) al arte americano. Este último es caracterizado a partir de una *estética de lo tenebroso*, donde vemos reconfigurarse la dualidad luz/tinieblas que emana del pensamiento andino. Allí donde occidente privilegia el producto, la obra de arte como mercancía (Escobar, 2005), el arte nuestro (como lo llama Kusch, [1955] 2007) prioriza la *producción*, la actividad creadora como proceso. [...]. En ese margen que linda con la razón como su otra orilla, allí encontramos los monstruos, la alucinación, el delirio, la hipnosis, el sonambulismo magnético, formas límite de la racionalidad por cuya negación esta se define como tal [Vélez y Bolla, 2020, pp. 21-24].

Lo que aquí proponemos es que tanto los poetas de La Mandrágora como los Angry Penguins, a pesar de verse inspirados e influenciados por las vanguardias europeas, expresan estéticas desagradables y profundamente negativas, en el sentido de dar voz a esa experiencia de estar entre-mundos, entre-culturas y desubicados geográficamente. En las páginas siguientes contextualizamos a las dos agrupaciones y pasamos revista de sus declaraciones, manifiestos y publicaciones, yuxtaponiéndolos y reevaluando sus contribuciones desde el enfoque hasta aquí desarrollado.

del contenido europeo en el “mundo” latinoamericano. Llamamos translación a ese acto habitual en la historia americana por el que el contenido intencional europeo, sacado de su contexto y por ello mismo de su equilibrio, irrumpe en el “mundo” latinoamericano naciendo en un movimiento imprevisto y produciendo efectos diversos de los que produjo en Europa. [...] debemos [...] tomar consciencia de la dislocación entre “ensueño” y realidad...» (1973, p. 46).

La Mandrágora

La Mandrágora nace en 1938 de la amistad de tres poetas: Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas, y de otros colaboradores tildados por el establecimiento literario como «terroristas de la poesía» (Arenas, 1982, p. 230). El movimiento estuvo íntimamente ligado con la ciudad provincial de Talca, que en esa época era una de las principales zonas de producción agrícola en Chile, y, por ende, vivía en ella un importante sector de la aristocracia chilena terrateniente. Esta ciudad, con notables excepciones, fue creada como un asentamiento fundamental para la élite criolla de siglo XVIII, y resultantemente «calificada como hermética, conservadora, católica a ultranza y tal vez excluyente» (Ribera Neumann en González Colville, 2018, p. 11). Asimismo, esta ciudad es cuna de la magnífica frase «Talca, París, Londres», que contiene una tremenda dosis de humor negro, y que, siguiendo a André Breton, por ende, tiene un «elemento liberador» (1997, p. XVIII), una especie de protonegación; pero, por otro lado, también revela los parámetros eurocentrados de esa «doble vectorialidad del pensar» descrita por Kusch y entendida como una división interior del ser resultante de la traslación de modelos culturales y sociales europeos a América (y a otras geografías):

Estar en América implica, por un lado, aceptar la situación de una identidad sentida como ambivalente, y por el otro, asumir un compromiso existencial, lo cual supone decidirse por lo americano. En su obsesiva búsqueda por el estar en América, Kusch entiende que la historia cultural de América está atravesada por el desplazamiento de lo americano sobre el «vacío de América». El vacío (la justificación esgrimida para imponer la civilización por sobre una supuesta barbarie) llevó a nuestros políticos e intelectuales a erigir una estructura artificial que funcionó a modo de tarima. Esa tarima es concebida como un espacio vacío donde se desarrolla la empresa de la vida o el ser alguien y donde lo geográfico es un mero episodio. Es la tarima de la civilización basada en un ethos que concibe a la cultura como algo universal y trasladable y no tiene en cuenta la dinámica propia del suelo [Del Milagro Casalla, 2010, p. 107].

En todo esto se encuentra el nudo que nos permite leer a La Mandrágora de Talca de forma comparativa con los Angry Penguins de Adelaide, ya que se trata de dos ciudades muy parecidas. En otras palabras: Talca es lo más parecido que tenía Chile a una ciudad como Adelaide en el sur de Australia, y lo que tenían en común

ambas ciudades era que compartían un cierto aire colonial, osificado en sus respectivas instituciones, contra las que se rebelaron nuestros poetas. Si a esto le añadimos la crisis civilizatoria de la civilización occidental de posguerra (1914-1918), y el fermento de la Guerra Civil Española (1936-1939), tenemos el contexto general del difícil año 1938 en el que surge La Mandrágora como proyecto poético comunal, y con su propia revista.

La Mandrágora se anuncia como una agrupación de poesía negra, cuya posición con respecto al poder será siempre la de una actitud marginal que busca situarse en las antípodas, lejos de la ley, sin importar la bandera de esta última. Para aseverar lo anterior, remitimos al primer número de la revista *Mandrágora*, que declara tajantemente:

Un semejante grado de voluntad sin voluntad, una resolución franca y feroz, que arrastra todas las leyes convencionales de los hombres y anula estas de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo inmoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas, juego eterno, dualismo tenebroso y automatismo sin control. La vida misma se sale de la estatua que le asignaron por residencia, y vuela quemando las fronteras de la razón, en un viaje ciego pero alucinatorio, llevando tras de sí a un muñeco de huesos y de carne que nada sabía de la faz esotérica del subconsciente. Es un viaje de encantos que, afortunadamente, dura todavía. Esa guerra civil interior, en la que los vencidos vencen, rechaza los armisticios [*Mandrágora* N.º 1 en Mussy, 2001, p. 126].

La poesía negra, entonces, abraza la incomodidad, los tecnicismos y las novedades formales de la poesía surrealista y la aplica a su lucha por renovar, despertar, revolucionar y golpear a la realidad chilena. Al hacer esto, se produce una subida de tono, una aceleración del surrealismo originario que proyecta mayor violencia y negatividad (o, en palabras de los propios mandragoristas, terror):

[La Mandrágora fue] creada bajo el concepto de lucha minoritaria, nosotros atacamos siempre frente a frente a nuestros enemigos, ya sea por medio de la palabra o de la acción. Nuestras últimas experiencias tienen por objeto demostrar que es posible conciliar ambas energías en un solo resultado poético [*Mandrágora* N.º 4 en Mussy, 2001, p. 179].

Es cierto que los poetas de La Mandrágora atacaron a sus enemigos de frente y que incluso llegaron a tener cierta notoriedad por un incidente en el que

intervinieron una lectura de Pablo Neruda en 1940, quitándole su manuscrito y destruyéndolo. Sin duda se trata de un acto extremo, pero uno que se realizó de acuerdo con la estética del grupo. Y en esta estética encontramos el mayor aporte de La Mandrágora al surrealismo internacional: se trata de la defensa de la violencia y del concepto de la *poesía negra*, que, aclaramos ya de antemano, no se trata de una referencia al color de piel, como en el caso de los poetas de la *negritud* del caribe, que también fueron influenciados por el surrealismo francés, aunque después se desligaran por completo de este. En el caso de La Mandrágora, se trata de una visión de la poesía negra que, según Melanie Nicholson, comunica «una visión de mundo esoterista en la que las fuerzas ocultas del lenguaje son el instrumento primario para revelar verdades» (2013, p. 67). Y aunque es evidente que el libro de Nicholson *Surrealism in Latin American Literature: searching for Breton's Ghost* es un magnífico aporte al estudio del surrealismo, a su definición añadiríamos varios puntos importantes, que creo que los mandragoristas mismos resumen mejor que nadie:

[El poeta negro] estará al lado de todo acto que implique el desmoronamiento de los principios básicos de la sociedad presente hasta llegar al completo derrumbe de todo el sistema institucional vigente. Por eso estamos contra la burguesía, contra el fascismo—mientras éste sirva de protección a las instituciones eternizadas por el régimen capitalista—, contra la familia, contra las leyes, contra la religión, contra la moral y contra los revolucionarios de pacotilla [Gómez-Correa, E. «Notas sobre la poesía negra en Chile», *Mandrágora* N.º 3 en Mussy, 2001, pp. 155-161].

Mucho tiempo después de que pasara el momento inicial de La Mandrágora, Octavio Paz declararía, en su introducción al libro *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, de Stefan Baciú:

La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no solo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica, sino a los estalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil. La historia espiritual de América Latina está todavía por escribirse [Paz en Baciú, 1979, p. 88].

Al tocar la noción del espíritu y de la historia espiritual, Paz pone el dedo en la llaga sobre el tema fundamental de *La Mandrágora*. Para empezar a tirar de este hilo, tendremos que remitirnos nuevamente a Enrique Gómez-Correa:

La ruptura con el medio se produce al amparo de ciertas imágenes organizadas y desmesuradamente ininteligibles a primera vista. El espíritu ya no argumenta. La razón por lo tanto está saturada. Bastará el menor gesto que contradiga al espíritu para que él reviente en los actos más brutales, como el disparo, el insulto, la bofetada, el escupo [Enrique Gómez-Correa, «Notas sobre la poesía negra en Chile», *Mandrágora* N.º 3 en Mussy, 2001, pp. 155-161].

Llama la atención que lo que Paz extrae de su lectura de *La Mandrágora* sea el mismo término que Gómez-Correa utiliza para explicar su práctica poética. También resulta revelador el hecho de que nuestro mandragorista emplee este término, el espíritu, en conjunto con el de la razón, declarando que ambos se encuentran exhaustos, marchitos, acabados. Sospechamos que se trata de jugosas pistas que han dejado los mandragoristas, que quizá nos ayuden a explicar su predilección por la oscuridad y por lo aparentemente ilógico. Y si ahora nos desviamos para consultar la vasta obra de otro filósofo argentino, Enrique Dussel, y su crítica a las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, quizá podamos empezar a comprender las implicancias del uso de estos dos términos por nuestros insatisfechos poetas del sur. En *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la modernidad»*, Dussel destaca la siguiente cita de Hegel:

La significación ideal superior es la del Espíritu, que retorna en sí mismo, desde el embotamiento de la conciencia. Surge la conciencia de la justificación de sí mismo, mediante el restablecimiento de la libertad cristiana. El principio cristiano ha pasado por la formidable disciplina de la cultura; y la Reforma le da también en su ámbito exterior, *con el descubrimiento de América* [...]. El principio del Espíritu libre se ha hecho aquí bandera del mundo, y desde él se desarrollan los principios universales de la razón [...]. La costumbre y la tradición ya no valen; los distintos derechos necesitan legitimarse como fundados en principios racionales. Así se realiza la libertad del Espíritu [1994, p. 18].

Aunque no tenemos aquí espacio para detenernos sobre este tema, queda claro que en el asalto mandragorista contra la trilogía del espíritu, de la razón y de

la luz, hay mucho más que un simple juego ocultista: se trata de una estética negativa que expresa la incomodidad y la frustración de la experiencia poscolonial chilena, de la vida conservadora y de las instituciones que manejan el país, incluyendo la familia, la iglesia, los partidos políticos, el ejército y el establecimiento literario. La revista del grupo duró tres años, entre 1938-1941 (con dos números póstumos en 1943), quizá por el rechazo suscitado por la estética confrontante y por las intervenciones de los poetas en actos culturales. Sin embargo, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, que conformaban el núcleo del grupo y de sus publicaciones, permanecieron activos durante décadas. Recién a principios del nuevo milenio se ha comenzado a reeditar la obra de estos poetas.

Angry Penguins

A pesar de que el surrealismo francés ya se había disuelto cuando se formaron los Angry Penguins (Pingüinos Rabiosos), estos fueron los primeros vanguardistas de Australia, y lo más parecido a una tropa surrealista que tuvo este país. Surgieron en el seno de una ciudad profundamente conservadora y, como La Mandrágora, vieron en el surrealismo una forma de rebelarse en contra de los criollismos australianos de los poetas del «Bush poetry» [poesía campestre], Banjo Paterson y Henry Lawson, cuyas obras fueron fundamentales en la elaboración de una serie de imágenes prototípicas relacionadas con la identidad nacional (Yates, 2023, p. 4).

El grupo estuvo compuesto por cuatro poetas de la ciudad de Adelaide, Max Harris, Geoffrey Dutton, D. B. Kerr y P. G. Pfeiffer, e incluyó artistas de Melbourne y otras ciudades, que en años siguientes cobrarían importante protagonismo en el mundo de las artes plásticas australianas, entre ellos: Sydney Nolan, Arthur Boyd y Joy Hester. El nombre del grupo proviene de un verso de Max Harris y, al igual que en el caso de La Mandrágora, pasa a darle el título a la revista que fundó Harris en 1940, a la precoz edad de 18 años, el mismo año en que publica su primer libro, una antología de poemas que incluye una breve obra de teatro, *The gift of blood* [El don de la sangre], que se caracterizó como una obra de «Australian Surrealism» [surrealismo australianas]. Esta caracterización le mereció una documentada ira del

establecimiento cultural australiano, cuyos defensores acusaron que se trataba de una influencia degenerativa para la poesía (Yates, 2023, p. 1).

A pesar de ser objeto de críticas, con el paso de las décadas, quizá porque la Australia de siglo XX demostró tener, con pocas excepciones, un carácter profundamente conservador y, en términos culturales, una honda desconfianza del intelectualismo y de las vanguardias (Horne, 1964), esta revista pasaría a entenderse como uno de los momentos clave para la renovación de la literatura australiana. Su mayor legado se articularía alrededor del logro de alejar la escritura de esas reducciones fáciles que se hacían en los medios culturales en la década de los cuarenta, y que el crítico literario Michael Heyward (resumiendo la actitud generalizada hacia la cultura en Australia) caracterizó con la siguiente frase: «the assumption that the words “Australia” and “cultura” were oxymoronic —or merely moronic» [el acto de asumir que decir Australia y cultura es un oxímoron, o directamente una imbecilidad] (1993, p. 63); o en palabras del distinguido profesor de literatura inglesa de la Universidad de Adelaide, J. I. M. Stewart, que en 1935 dijo que «la literatura australiana no existe como categoría» (Heyward, 1993, p. 83). De esta manera, la conformación de los Angry Penguins se consideró en Australia un acto de traición cultural. Notablemente, al publicarse el primer número de la revista, la crítica declaró que se trataba de nada más que de «excursions into the subconscious mind of decadent perverts» [excursiones al subconsciente de una pandilla de pervertidos y decadentes] (Heyward, 1993, p. 10). Claro está que esto ocurría, sin duda, porque Australia todavía se imaginaba a sí misma como una colonia inglesa, una extensión del imperio, y Harris y los pingüinos, escribiendo en Adelaide, hacían frente a una ciudad que todavía se consideraba un «perfect reflection of the British empire» [perfecto reflejo del imperio británico] (Harris en Hilton, 1989, p. 11).

Leído en este contexto, lo que hacen los Angry Penguins, bajo la influencia del surrealismo, es iniciar un cambio de signo en la literatura y la poesía australianas, al comenzar una práctica poética que no tuviera que rendir homenaje al imperio, o a una visión exótica del colono australiano. Esto, a pesar de que «though readers remained hostile and suspicious, from its traditional hinterlands of sub-Miltonic warbling on the one hand, and Bush balladry and foot-thumping yarns on the other, the rough-hewn territory of Adam Lindsay Gordon, Banjo

Patterson and Henry Lawson» [los lectores permanecieran hostiles y sospechosos, manteniéndose fieles a los gorjeos sub-miltoneanos, por un lado, y al *Bush Poetry* y los relatos del campo, por el otro, y el territorio tosco de Adam Lindsay Gordon, Banjo Patterson y Henry Lawson] (Heyward, 1993, p. 14). Con este fin, los poetas se abrazaron a una estética difícil, confrontante, ya que de esta forma se podría facilitar de forma más honesta la eliminación de las barreras separando el arte de la vida diaria. En el segundo número de la revista, Harris elabora:

This is not an easy book. It is not intended to be entertaining [...]. Most of the contributors would subscribe to the aims outlined by Mr. Keon in this volume: 'We have to strip ourselves of predisposition and mechanical acceptance, and present ourselves in all the nervous and naked avidity of our stripped senses to the incessant waves of shock that will pour from the new, breaking life'. So then the condition of the art presented here is 'the artist's basic and inescapable necessity to live' [...]. But the underlying vitality and truth of the contributions is common — the formal presentation is fluid, but always handmaid to the motive force of a living and intensely-felt imaginative art. Like it or not, such work as this IS the valid and valuable art of here and now. There is no rival to it. It is [Harris y Kerr, 1941, p. 7].

[Este no es un libro fácil. No es nuestra intención entretener (...). La mayoría de los contribuyentes estarían de acuerdo con los objetivos destacados por el señor Keon en este número: «Debemos librarnos de la predisposición y la aceptación mecánica, y debemos presentarnos con todo el nerviosismo y toda la avidez desnuda de nuestros sentidos desnudados frente a las incesantes oleadas chocantes que vendrán de esta nueva vida rompedora». (...). De esta forma la condición del arte presentado aquí es «la necesidad básica e inescapable del artista de vivir» (...). Pero la vitalidad subyacente y la verdad de las contribuciones es común: la presentación formal es fluida, pero siempre hecha a la medida de esa fuerza motivadora de un arte vivo e intensamente sentido. Guste o no tal trabajo ES el arte válido y valioso del aquí y ahora. No tiene rival. Es].

Como demuestra la cita anterior, en lugar de una literatura relacionada con la función de crear un mito nacional dentro de los esquemas ofrecidos por el imperio británico, en «surrealism's turn to the unconscious as a means for disrupting habitual conscious order and thus opening the possibilities for artistic expresión, the Angry Penguins also sought to achieve social and political liberation» [la vuelta del surrealismo hacia el inconsciente, la forma de romper con

el orden consciente habitual, abriendo así las posibilidades de la expresión artística, los Angry Penguins también buscaban la liberación social y política] (Yates, 2023, p. 8). Muchos años después, Max Harris aclararía que, para el establecimiento cultural y la sociedad de Adelaide, los Angry Penguins «were the evil angels, because we didn't threaten art values, but all the sacred identity assumptions associated with empire» [éramos ángeles malignos, porque no amenazábamos los valores del arte, sino todas las suposiciones de identidad asociadas con el imperio] (1941, p. 11). Y el ataque de los pingüinos rabiosos tomó las siguientes características: editaron su revista, publicaron sus poemarios y colaboraron con pintores visionarios como que hicieron con el arte plástico algo análogo a lo que los poetas hacían en el lenguaje.

Por desgracia, en el caso de Harris, editor de la revista, las consecuencias de la rebelión fueron serias, ya que, aparte de verse marginado por el establecimiento cultural en Australia durante décadas, también fue víctima de agresiones. El ataque más famoso lo vio secuestrado por un grupo de estudiantes conservadores de la universidad de Adelaide, que lo tiraron al río Torrens, presagiando así el asesinato del profesor de la universidad de Adelaide George Duncan algunas décadas después, quien en 1972 fue ahogado en el río por un grupo de hombres que lo atacó por homosexual —en otra muestra del conservadurismo de profundo arraigo en la ciudad—. Sin embargo, el ataque más notorio en contra de Harris sería el engaño del llamado *Ern Malley Affair*, en el cual un poema de un poeta desconocido llamado Ern Malley le llega a Harris por correo, junto con una corta biografía del poeta, con el fin de que estos fueran publicados en la revista del grupo. La publicación del poema «The darkening ecliptic» [La eclíptica oscurece] resulta en un escándalo: Harris es apresado, y lo hacen pasar por un juicio mediatizado de dos meses. El tribunal policial de Adelaide lo encuentra culpable de la publicación de materiales obscenos. Al poco tiempo, se descubre que el poema había sido compuesto por dos poetas ultraconservadores, James McAuley y Harold Stewart, asociados con el ejército australiano y acérrimos defensores de la poesía clasicista, que tenían la intención de burlarse de los pingüinos.

Los defensores de la sensibilidad imperial australiana fueron implacables en su asalto a los Angry Penguins. Aunque Harris se mantuvo activo como editor de la revista del grupo (1940-1946) y en otras labores relacionados con la promoción

de la cultura, tardó más de diez años en publicar otro poemario. Como contraste, James McAuley, uno de los autores del poemario atribuido al falso Ern Malley, logró asegurarse importantes puestos en el establecimiento cultural australiano, dirigió una importante revista conservadora (*Quadrant*) y ocupó la cátedra del departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Tasmania.

En lo que concierne a la creación de una estética y una expresión nuevas en la poesía australiana, este fue el trabajo de décadas de Max Harris, que se mantuvo fiel a los principios de los Angry Penguins, incluso después de la ignominia del caso Ern Malley. Su poesía se caracterizó por sus tendencias eróticas, por la influencia de la psicología y el inconsciente, y en especial, enfocó «the profound emotional origins of mythic and symbolic imagery, informing the social utility of more figurative and expressive forms of art and literature» [los orígenes profundos de las imágenes simbólicas y míticas, informando así la utilidad de formas más figuradas y expresivas del arte y de la literatura] (Yates, 2023, p. 6).

Conclusiones

En las páginas anteriores, desarrollamos una comparación entre dos grupos surrealistas del sur global articulada alrededor de varias características compartidas. Exploramos la condición poscolonial y la problemática geocultural de estos grupos vanguardistas, deteniéndonos en el irónico malestar y la sensación de incomodidad producida por la experiencia de, por un lado, anhelar la modernidad como vehículo de liberación con respecto a pasados coloniales limitantes y opresivos, y, por otro lado, de rechazar la modernidad a la luz de las ocurrencias globales del siglo xx y la dominación capitalista, enfatizando en especial su problemática relación con la modernidad heredada en sus respectivos países. Identificamos también una relación conflictiva respecto de los modelos literarios europeos:

Northrop Frye once suggested that in a colonial society the central question of identity is not 'Who am I?' but 'Where is here?' Here could not be Europe because here was not Europe. But here could not be Australia because the poets were Europeans whose heritage was at odds with the ancient, enigmatic island continent of their birth. They stood at the edge of Europe, at the edge of the

Antipodes. Some of the Angry penguins shared this dilemma, which the painter Albert Tucker recalled as a terminal unreality. At one instant Australia was real, Europe a fantasy land, abstracted into Art and History. Blink and the positions reversed. Europe —where none of them had been— loomed up as the only reality, and Australia became a cruel fiction where an indifferent fate had dropped them [Heyward, 1993, p. 64].

[Northrop Frye alguna vez sugirió que en una sociedad colonial la pregunta central de la identidad no es «¿Quién soy?», sino «¿Dónde está aquí?». Aquí no podría ser europeo porque no estábamos en Europa. Pero no podría ser Australia porque los poetas tenían una ascendencia que se oponía con su antigua y enigmática isla-continente de nacimiento. Estaban en la periferia de Europa, en la orilla de las antípodas. Algunos de los Angry Penguins compartían este dilema, que el pintor Albert Tucker llamó irrealidad terminal. En un instante Australia era real, y Europa una tierra de fantasía. Parpadea y las posiciones se reversaban. Europa —donde ninguno había estado— parecía la única realidad, y Australia una cruel ficción donde una suerte indiferente los había tirado].

Heyward resume aquí la problemática que desarrollamos en secciones anteriores: la relación antinómica de *La Mandrágora* y de *Angry Penguins* con la modernidad capitalista y con las vanguardias europeas que les sirvieron de inspiración. Esta contextualización de la situación de los dos grupos nos permitió entender por qué tras su desarrollo de estéticas difíciles y plantear que estos grupos fueron inspirados por el surrealismo original, pero también fueron marcados por una negatividad estética que leímos a la luz de concepto emancipador de la negación, articulado por Rodolfo Kusch. De esta forma, en lugar de acudir al consenso crítico que ha ignorado y menospreciado la obra de ambos grupos, y siguiendo las recientes reevaluaciones de Yates (2023) y Nicholson (2023), propusimos que *La Mandrágora* y *Angry Penguins* efectivamente desarrollaron expresiones originales del surrealismo: una especie de versión negativa, agresiva y acelerada del surrealismo europeo que les sirvió de influencia, en este caso informado de forma consciente o inconsciente por la problemática poscolonial y por la sensación de desencaje cultural y geográfico.

Bibliografía

- Arenas, B. (1982). *Escritos y escritores chilenos*. Santiago: Nacimiento.
- Baciu, S. (1979). *Surrealismo Latinoamericano: preguntas y respuestas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Breton, A. (1997). *Anthology of Black Humor*. San Francisco: City Lights Books.
- Burger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Del Milagro Casalla, M. (2010). Aproximaciones a una estética de lo americano. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades* (77), pp. 103-116.
- Dussel, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la modernidad»*. La Paz: Plural.
- (1973). *América Latina: Dependencia y Liberación*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- González Colville, J. (2018). *El club Talca: 1868-2018, 150 años*. Talca: Universidad Autónoma de Chile.
- Harris, Max y Kerr, D. B. (1941). *Angry Penguins* (2). Adelaide: Adelaide University Arts Association.
- Harris, Max y Reed, J. (1944). *Angry Penguins* (7). Melbourne: Reed & Harris.
- Heyward, M. (1993). *The Ern Malley Affair*. Sydney: Vintage Australia.
- Hilton, J. (1989). *Adelaide Angries*. Adelaide: Art Gallery Board of SA.
- Horne, D. (1964). *The Lucky Country: Australia in the Sixties*. Melbourne: Penguin.
- Kusch, R. (2008). *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Durham: Duke University Press.
- Mussy, L. (2001). *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Oaxaca: Universidad Finis Terrae.

- Nicholson, M. (2023). From German Romanticism to Surrealism: The modern Esoteric Tradition in Chile's Mandrágora. *Dada/Surrealism*, 24(1), pp. 1-23.
- (2013). *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Nómez, N. (2002). *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo III*. Santiago de Chile: Lom.
- Pellegrini, A. (2012). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: ARCA.
- Rosemont, F. (1978). *What is Surrealism? Selected Writings*. Nueva York: Monad Press.
- Vélez, J. y Bolla, L. (2020). América monstruosa. Esbozos para pensar la (de)formación de la alteridad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (57), pp. 13-40.
- Yates, G. (2023). Black Swan of Trespass: Surrealism, Angry Penguins Journal, and the Ern Malley Experiment. *Dada/Surrealism*, 24(1), pp. 1-18.

5. PALABRA Y RESISTENCIA: POESÍA, MEMORIA, REBELDÍA. EN TORNO A *MATRERO* Y *SESQUICENTENARIO*, DE HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

Daniel Nahum

Matrero (2004), cuarto libro poético de Hebert Benítez Pezzolano — docente, crítico, teórico y poeta uruguayo—, plantea desde la épica local la deriva de un marginal que opta por la búsqueda de la libertad. *Matrero* es una alegoría sobre el arrojo de vivir y la creación artística, específicamente poética, que se manifiesta mediante el desdoblamiento y la tensión de las voces enunciativas. Benítez edifica *Matrero* como una construcción generada a medida que el perseguido avanza, es decir, sin una estrategia, y bajo el signo de una «finalidad sin fin», como repite el texto en una suerte de estribillo clave, traza negativa, quizás, de toda teleología de vida y creación. *Matrero* rompe ciertas expectativas del lector porque el marco enunciativo es el de la gauchesca, con un sentido a veces metafísico que evoca el de las primeras décadas del siglo pasado, refundándolo, de suerte que resulta una refundación de la refundación de un género que ha vivido distintos agotamientos.

Con igual sentido unitario en su forma de poema largo, *Sesquicentenario* (2017), quinto libro de poesía de Benítez, rememora vivencias adolescentes de 1975, año siniestro en que la última dictadura militar uruguaya (1973-1985) celebró los 150 años de la declaratoria de la independencia del país, afianzando con su conmemoración el golpe de Estado. Los tiempos de una naturaleza paradisiaca junto con el resonar y la conciencia del infierno militar, simultáneamente perdidos y recobrados desde la memoria poética, golpean y traen el fervor de una ambigua felicidad remota, las contraccaras de la temprana conciencia, así como prendas ensangrentadas de un familiar integrante de la guerrilla tupamara. Palabras y silencios articulados en la voz del hoy, junto a un batir continuo de campanas, proveen la masa sonora fundamental del poema.

Ambos títulos, *Matrero* y *Sesquicentenario*, recibieron el Premio Nacional de Literatura. Benítez es una de las voces poéticas más importantes del Uruguay contemporáneo. La literatura uruguaya ha transitado por una forma de clasificación generacional que no ha contribuido a observar detenidamente todos

los bordes de los autores incluidos en cada clasificación. Dentro de la crítica uruguaya, los autores inclasificables han sido llamados *raros*, fórmula tomada de Rubén Darío (2020)¹ y reafirmada por Ángel Rama (1966). Esta rareza, devenida de la imposibilidad de clasificación generacional, está alimentada, además, por el desdibujamiento operado en el concepto de «literatura nacional» entre los autores y sus contemporáneos, dado que han tenido que deambular entre las dos capitales del Río de la Plata. Las diferentes dictaduras que se sucedieron entre el siglo XIX y el XX han provocado, entre otras repercusiones, que los escritores cruzaran de un país a otro. La emigración (huida) tuvo no solo motivaciones políticas, y, aunque no debe descartarse la económica, la búsqueda de una platea mayor, la de la libertad de expresión, entre otras, debe indicarse que la política fue la principal. Incluso antes de Horacio Quiroga (1878-1937), Juan Carlos Onetti (1909-1994) o Mario Levrero (1940-2004), que refiero por ser los casos internacionalmente más destacados, Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), Carlos Roxlo (1861-1926) o Carlos Reyles (1868-1938) han producido indistintamente en Uruguay y en la Argentina. Solo un ejemplo de cómo es posible hablar de una literatura regional rioplatense: si se piensa en la consolidación de la poesía gauchesca, se verá cómo este género se desarrolló aún antes de la conformación de los Estados-nación. Ya en Bartolomé Hidalgo (1788-1822) encontramos composiciones en ambos márgenes.

La última dictadura uruguaya, desde julio de 1973 hasta marzo de 1985, no ha provocado solo la necesidad de exilios entre los intelectuales más destacados de la cultura; también ha imposibilitado la huida o generado desapariciones. El lugar más inmediato fue Buenos Aires. A partir de 1976, el cono sur de nuestro continente no fue un lugar propicio para la actividad intelectual, especialmente la poética, por estar manchado de sangre, raptos de bebés, raptos de hijos de militantes secuestrados que poco después se los indicaría como desaparecidos. En medio del abuso y la soberbia del Estado hacia toda la población y, especialmente, hacia el trabajador sindicalizado o agremiado, perpetrado desde el poder ejecutivo, con un parlamento que solo legitimaba leyes represivas y económicamente neoliberales, un puñado de adolescentes crecía y se formaba en política, ideología y

¹ *Los raros* (1886) está compuesto por veintiún ensayos sobre autores franceses o afines a la estética francesa de fines de siglo XIX.

arte en la clandestinidad, y varios de ellos —entre los que nos contamos, con el autor de los libros que en este trabajo se analizan— se transformaban rápidamente en jóvenes incorporados a la resistencia activa frente a la dictadura, al tiempo que, poco después, algunos publicaríamos nuestros primeros trabajos.

Tal es el caso de Hebert Benítez Pezzolano (Montevideo, 1960). Publicó su primer libro de poemas, *Detrás del ojo mudo*, en 1989. A este título le sucederán *Introducción al límite* (1993), *Amor de precipicio* (1996), *Matrero* (2004) y *Sesquicentenario* (2017).

Matrero sigue la línea de la poesía gauchesca, pero la desborda. La diferencia sobre la denominada poesía gauchesca y poesía gaucha pone en cuestión el sujeto de la enunciación. En la poesía gaucha el propio gaucho es el sujeto de la enunciación, en cambio, en la poesía gauchesca, es un intelectual, ciudadano, que inventa un personaje que ya no hablará de sus penas de amor, de la guitarra y el caballo, de la soledad y otros temas introducidos por los conquistadores españoles y reproducidos por el folclore regional, sino que denunciará las políticas públicas de las que es víctima, pautadas en el seno de «la ciudad letrada». En efecto, como sostiene Ángel Rama en su ensayo de 1984, las tensiones ocurrirán entre una «*ciudad letrada* [que] quiere ser fija e intemporal, en oposición constante a la *ciudad real* que solo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad», por lo que resulta relevante el problema de adaptación de la ciudad letrada en «un período de cambio social» (1998, p. 63).

Afirma Hugo Achugar:

Hacia fines del siglo XIX el proceso de transformación de la sociedad uruguaya, comenzado hacia mediados de la década del 70, había alcanzado un notorio énfasis. La modernización de los distintos aspectos de la producción esencial del país —la ganadería— contaba en su haber el alambramiento de los campos, la mestización de los ganados y una creciente mecanización de la exportación. [...]. Frente a dicho proceso de transformación y producción tanto de la sociedad como el modelo productivo de Uruguay se desarrollaron distintas respuestas literarias o estéticas [1985, pp. 112, 115].

La voz vedada del subalterno, la voz del desprovisto de la palabra aparece, pues, en la literatura regional, y alcanza la cúspide de su desarrollo en 1872 con la publicación del *Martín Fierro* (2005). Paralelamente, en la Banda Oriental y

durante su proceso revolucionario e independentista hasta convertirse en la República, la denuncia política comienza con Bartolomé Hidalgo: *Diálogos, Cielitos* (1963); Alejandro Magariños Cervantes: *Caramurú* (1865); Antonio Lussich: *El matrero Luciano Santos. Prosecución de Los tres gauchos orientales* (1873); y luego, con Elías Regules: *Versitos criollos*, de 1894 (1965), *Mi pago y Versos criollos*, de 1924 (1965), además de una adaptación para teatro de *Martín Fierro* realizada en 1890; y Alcides de María: *Poesías criollas*, de 1899 (s/d). Se va forjando una modalidad de escritura de temas gauchescos y patrióticos que, con las producciones de Eduardo Acevedo Díaz, en 1888 (1968), Javier de Viana, en 1901 (1967), y Carlos Reyles, en 1900 (1965), alcanzan otras consolidaciones narrativas.

Hacia 1920, y bajo el influjo de las nuevas tendencias vanguardistas europeas, los temas nativistas pretenden, desde lo regional, superando el criollismo folclorista, abordar tópicos universales; tal es el caso de Fernán Silva Valdés (1965) y Pedro Leandro Ipuche (1935), Adolfo Montiel Ballesteros (1930) y Yamandú Rodríguez (1931).

Después de 1935, Serafín J. García (1985) y, especialmente, Osiris Rodríguez Castillos (1979) producen textos que forman parte de un nuevo desarrollo crítico-social de la herencia gauchesca; en un sentido comparable ha de incluirse el canto poético del payador anarquista Carlos Molina (1956).

El cambio en la perspectiva de la enunciación se produjo porque los principios estético-ideológicos que sostenían la poesía gauchesca inicial, particularmente la exaltación patriótica identificada con la adhesión a las causas de la revolución independentista, habían desaparecido junto con el gaucho, que desaparece como ser social al alambrarse los campos en nombre de la modernidad y del progreso durante la dictadura del General Lorenzo Latorre (1844-1916).

Ya en el año 1828, con la forja de la nueva nación, los temas que antes se vinculaban con la revolución y la resistencia a la ocupación luso-brasileña se concentraron en denunciar a los malos políticos y a los comerciantes deshonestos que no contribuían al progreso del Estado democrático. El constructo «nación» se ve en la idea de progreso que, impulsada por la incipiente burguesía industrial, comercial y financiera, no veía con malos ojos el exterminio de nativos o gauchos por considerarlos una amenaza para el desarrollo del nuevo Estado.

Esta brevísima reseña temática tiene como finalidad indicar que, desde la poesía gauchesca, la literatura es un lugar más de lucha, un frente donde librar la batalla ideológica que llevará a la formación de los Estados nacionales, y un espacio de apertura a la palabra para expresar cómo deberá forjarse la sociedad naciente.

Entendida así, la poesía gauchesca ya había agotado sus posibilidades expresivas en el marco histórico de la generación nativista de los años veinte y las retoma en poéticas posteriores, que llegan hasta la canción de protesta de la década de los sesenta.

La hora de la posgauchesca

Matrero (2004) constituye no solo un cambio paradigmático en los ordenadores discursivos de lo entendido como poesía gauchesca, o gauchipolítica², del siglo XX; se muestra como una verdadera reformulación y, por lo tanto, una refundación del género, que hace pensar en un espacio posgauchesco de la poesía gauchesca.

La palabra «matrero» genera la representación mental de un ser astuto, receloso, suspicaz, engañoso, y, sobre todo, en el sur del cono sur, la de un ser fugitivo, que encuentra en la amplitud de la pradera rioplatense el lugar adecuado para esconderse y seguir huyendo de los representantes de la autoridad que están dispuestos a someter su libertad a las normas jurídicas del Estado uniformizador. En la historia del gaucho, la huida se materializaba en forma de mayor facilidad cuando los campos no estaban alambrados, aunque el desplazamiento y el anhelo de libertad fueron constantes.

Desde una perspectiva semántica³, la palabra «matrero» es asociable al concepto de poeta como creador de ficción⁴. La ficción creada en el libro de poemas de Benítez Pezzolano presenta complejidades múltiples, vinculadas a aspectos formales y semánticos del texto. Anota Francisco Tomsich que una de las maneras

² El término fue acuñado Domingo Sarmiento en *Viajes por Europa, África y América (1845-1847)*.

³ El *Diccionario etimológico* de Corominas anota: «astuto, redomado», de origen incierto. Probablemente tiene el mismo origen que *mohatrero*, tramposo, derivado de *mohatra*, venta fingida, engañosa, del árabe. Cervantes, en el capítulo XXXI de la segunda parte del *Quijote*, hace que Quijote tema que a Sancho lo tomen por un «caballero de mohatra»

⁴ Pensemos en el poema de Fernando Pessoa: «O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente».

de analizar *Matrero* se ocupa, precisamente, de la enorme cantidad de problemas (formales, lexicales, temáticos y estructurales) de gran amplitud histórica local con que dialoga el poema y de qué manera estos se ponen en relación con los asuntos y conflictos más cosmopolitas que enfrenta la escritura de hoy (2006, p. 10).

Por ejemplo: a diferencia de sus libros anteriores, en *Matrero* la voz enunciativa se desdobra con violencia frente a un lector, que, atónito, apenas si acierta a acompañar al protagonista en la fragmentación de su realidad. El lector percibe que el tratamiento temporal de la narración es fragmentario e inconcluso. Las instantáneas del relato hacen que la voz lírica esté siempre huyendo, sin pausa. En este sentido, la complejidad mayor es la conflictividad mimética. El yo desplaza y concentra la realidad a través de un lenguaje que se presenta en pleno proceso de extrañamiento si se toma en cuenta el horizonte de expectativa con que se lee el poema a partir del horizonte de experiencia que tiene el lector, producto de haber leído otros textos pertenecientes a la poesía gauchesca. Al respecto, dice Roberto Appratto: «La primera impresión ante *Matrero* es la extrañeza: algo viejo se junta con algo nuevo. El lenguaje campero, la enunciación gauchesca, en tensión con la construcción del texto, por etapas, pero sin narrar una historia» (2004, p. 39).

Dicha tensión no es otra que un conflicto mimético. La necesidad de expulsar al poeta de la sociedad por apartarse dos grados de la Verdad, propuesta por Platón en *La República* (1988, pp. 42 y ss.), se mantiene intacta: el matrero que huye es expulsado de una sociedad que no lo ampara, no lo tolera, lo condena al ostracismo. Eduardo Milán señaló que la figura del matrero es irreductible a cualquier proyecto civilizatorio, es un emblema siempre al margen, por lo que, desde este presente de crisis civilizatoria, su figura es un recordatorio, un acto de memoria que Benítez Pezzolano hace coincidir con el margen de la escritura (2004, p. 41).

Y agrega:

Con la escritura, entonces es la identificación. El sujeto no existe. Benítez acierta a otorgarle a ese no-sujeto —finalmente es un matrero— la característica de la escritura. El poema tiene un paisaje, tiene un léxico, tiene un protagonista genérico. Se debe, contextualmente, a esta gauchesca que ha desbordado la poesía del Río de la Plata desde Gironde, aproximadamente, pasando por Madariaga hasta llegar a Perlongher, que contradice ese espíritu lexical porque, en él, el léxico es totalmente

tentativo y la historia, un azar. [...]. El *Matrero* es un gesto de escritura que sobrevive en la medida en que actúa: toda escritura es matrera, descubre Benítez [Milán, 2004, pp. 41-42].

El discurso hegemónico de la autoridad no permite la presencia del gaucho matrero dentro de su organización y deposita en él las contradicciones que la economía capitalista heredada de la revolución industrial conlleva en tierras de campaña poco pobladas, en un Estado concentrado en urbes administrativas.

El poema condensa una historia esbozada, apenas trazada, con anacronías, narrada en fragmentos temporales que van construyendo la huida del matrero, una huida que ni el placer carnal puede desviar, retrasar o postergar; está en juego la vida:

La muchacha

salió de pronto y dijo «masajes placenteros». Y vos, trac, p'adelante [p. 15]

Está en juego el arte, la «finalidad sin fin» tan reiterada en el poema. La belleza es, pues, en palabras de Kant, la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él, *sin representación de un fin*, vale decir, cuando el juicio de apreciación está fundado en una finalidad meramente formal, en una finalidad sin fin. Es lo puramente formal en la representación de la cosa. El objeto, que se percibe como bello, es representado bajo los conceptos de armonía y orden internos, y estos no se encuentran supeditados a ningún fin exterior.

La novedad de *Matrero* radica en el registro de los enunciados que, con intención antimimética, Benítez produce desde la desconfianza de la capacidad expresiva del lenguaje verbal. Voces onomatopéyicas disuelven la expresión: ubican la palabra en un lugar de poco privilegio comunicativo a la vez que ponen de manifiesto la necesidad de crear nuevo sistema de expresión, vinculado con formas expresivas como el cómic. Unas pocas líneas argumentales alcanzan para que el lector ubique al matrero, gaucho perseguido a través campos y montes por la autoridad del «milico», como un ser en conflicto consigo mismo más que con la sociedad, y las onomatopeyas, indicadoras del corte de los alambres, dan cuenta del escaso avance narrativo, transformando toda expresión en un proceso interno, en un viaje de huida desde el lenguaje hacia el lenguaje que mantiene ecos de la escritura de Vicente Huidobro y de Mariano Brull, pero también de un libro como

Alambres, de Néstor Perlongher (1987), que Benítez Pezzolano leyó hacia fines de 1999, cuando casi había culminado el cuerpo mayor de su poema.

El paradigma dialógico de la poesía gauchesca, en la que la polifonía remite siempre a un mismo sentir, es retomado por Benítez en su texto, pero con una diferencia fundamental: el personaje dialoga consigo mismo. El yo es su propia multiplicidad de voces. El cambio permanente, como un vaivén pronominal, de primera a tercera persona, genera un diálogo reflexivo, un autoimpulso que le permite al yo enunciador no detenerse nunca:

Matrero, matrero de mí, finalidad sin fin.
Chilcas de la escapada entre barro de botas, medidas,
cuarteadas por la andada, tiempo, tiempo p'atrás y tiempo
para adelante, cuerpo de leguas, guascazo que te empuja,
te lleva a tirones, un listón de abismo
por el ondular de la pene y la llanura,
ah, la pradera, ah.
Corto alambres. Aquella güeya pareció camino,
pero llovió de costado y la hacienda
pisoteó, vos venías, vos vías, lucubradas
cómo dir, matrero, matrero de vos,
perdiste patrones, carajo, ganaste carne viva
de campo y pedregal. [pp. 11-12]

Se tome el relato como una referencia a una realidad creada a través de la palabra o como un viaje metafórico desde la poesía hacia el encuentro con la nada de la expresión, viaje de huida del hacer poético, para llegar al punto de inicio y así comprender que no hay nada fuera de la poesía, *Matrero* es una deriva existencial; el texto termina igual que su inicio: «finalidad sin fin». La circularidad, materialización de la imposibilidad de la huida, da al esfuerzo una sensación de deseo insatisfecho, en donde lo único importante es la preservación de la libertad.

Y te hablaron de familia,
de no hacerte renegado
de que no andés empacao
matrereando en tu cabeza,
que es un peligro que empieza a entreverar el recaó.
Pero peinaste los montes / contra todas las partidas

que quién sabe quién las manda: son grito mudo que anda
como fierro agazapado
que ni la distancia ablanda.
Que ni la distancia ablanda
el rumoreo del sueño.
Porque el hombre nunca es dueño
de lo que en su fondo ocurre:
si la mente así discurre
no hay poncho, facón ni empeño.
El milico es el de siempre,
latoneando al matreraje. [pp. 25-26]

Todo es leva.
Entre pastos, embostados,
y otros detalles marchan
los de la leva levante levantisco
«van a comer
bien y van
a servir a la patria»
una vociferada
voz.
Todo es leva.
Por pastos por pastos por otros
pastos encrinados
todo
es leva. [p. 27]

Todo es leva, repite la voz enunciativa. La multiplicidad estrófica y la multiplicidad de longitudes de los versos, muchos de ellos conformados bajo una estética irracional, se unen a una forma enunciativa en que la mimesis de lo expresado es el resultado de una búsqueda del deseo. El objeto es no ser atrapado y para eso no es posible la distracción ni el placer:

Por los montes del Río Negro se te gasta la suela
entre veredas, chilcas, chajás, bichicomes, teros y taleros,
aire suelto de riendas. La muchacha
salió de pronto y dijo «masajes placenteros». Y vos, trac, p'adelante
con el zaino sudado (pobre animal) fuiste

con el zaino en tres patas (pobre animal) fuiste
pronto, firme, serio, trac, sin alegría, puro vértigo,
trac, p'adelante, alma y vida (pobre animal),
masajes, no: trac, adelante. [p. 15]

El hombre, el poeta, es un pobre animal que sigue su ruta de huida. Los temas políticos no están ausentes; de esta manera se une el inicio del género con su reformulación. El poema de Benítez cierra un ciclo de escritura ciudadana con temas y expresiones campestres a la vez que abre otro desde la metaforización irracional para quien quiera retomarlo. Un poema con la figura de un matrero como eje articulador, donde se concentran todos los rebeldes de la historia de la humanidad, no puede concebirse como ser acabado.

Memoria y escritura: *Sesquicentenario* o los silencios del sonido

En 2017, Benítez Pezzolano publica uno de los mejores poemas de nuestro medio: *Sesquicentenario*. La complejidad de *Matrero* por la incorporación de elementos de otros campos semiológicos, como el cine y el cómic, hundiéndose en las raíces de lo regional, se torna aún más profunda con *Sesquicentenario*, y hace que ni Benítez ni su obra sean clasificables. *Sesquicentenario* es no solo es un testimonio desgarrador para quienes vivimos nuestra adolescencia en el mayor silencio de la historia de nuestro país, sino que es la mirada poética del dolor, del horror que surge de lo que no se dice. El poema oculta lo ocultable, lo que se ha impuesto como silencio por parte de los poderosos y prepotentes dictadores, para, paradójicamente, decirlo. Al respecto, apunta la poeta Circe Maia:

El pasado parece hacer esfuerzos para aparecer vívidamente. Es un tiempo en que la vida estalla por todos lados en el balneario: las torcacas, los chingolos, las liebres, entre los grandes eucaliptos de brazos blancos. Aparecen imágenes visuales fuertes, pero se siente que hay algo sumergido, oculto entre recuerdos felices. Hay algo que parece como ahogado por las fuertes campanadas que resuenan una y otra vez en la memoria [2017, p. 39].

En el poema solo se escucha el sonido inarmónico de botas y clarinetes, y los sonidos de la naturaleza se hunden en un mundo aparente, de falsa tranquilidad, en el que la prepotencia y la imposición autoritaria cobran volumen;

obscenamente, muestran su rostro de espanto, mientras las muecas de la risa de las campanadas anafóricas de los vencedores ensordecen todo el aire.

El libro es un solo poema dividido en diecinueve secciones, es decir, unidades poéticas que van formando el conjunto. La complejidad formal de *Matrero* es discontinuada y sustituida por una mayor complejidad filosófica, contemplativa y afectiva en *Sesquicentenario*, que, entre otras cosas, surge de la evocación del mundo adolescente por parte del adulto actual. El adolescente tiene plena conciencia del mecanismo político que implica una dictadura militar, especialmente porque lo va descubriendo en el entorno familiar: el séptimo poema, de un solo verso, es quizás el más desgarrador y el que le indica al lector la técnica de evocación que utiliza Benítez; es una fragmentación afectiva de la realidad personal y familiar:

(quedó la sangre seca en la camisa de mi primo) [p. 14]

El uso del paréntesis indica la necesidad del ahogo del llanto, del grito, de la expresión. Es un dolor que vive dentro de un yo que sufre. Es la sangre que se seca, el índice de un dolor antiguo, pero que tiene su huella y aún se manifiesta desde el mutismo, con el color y la forma del dolor constante. Hay marcas que no se borran nunca.

En Uruguay, en 1975 se conmemoró el «Año de la Orientalidad». Así lo denominó oficialmente la dictadura cívico-militar instalada hacía apenas dos años. Se cumplían 150 años de los hechos históricos de 1825, cuyo centro neurálgico era la conmemoración de la declaratoria de la independencia uruguaya respecto del imperio del Brasil y de toda norma impulsada por el Gobierno de Buenos Aires. La idea de patriotismo que siempre ha caracterizado los movimientos fascistas europeos y americanos fue aprovechada por los dictadores para exaltar el entusiasmo nacionalista de los más incautos y de los más reaccionarios colaboradores. En suma, 1975 era el año del «sesquicentenario» de la independencia uruguaya y su refundación dictatorial.

La adolescencia del yo y su natural cuestionamiento ideológico a lo instituido y, con más razón, a lo impuesto, es el mundo parcial de *Sesquicentenario*. Es un mundo construido con una estética de *collage*: son fragmentos de imágenes que fueron quedando en la memoria individual, que, a su vez, habilita una memoria

colectiva.

El mar del balneario donde se alojan algunas de las imágenes del poema es el lugar de juegos del chico adolescente que va hasta la playa con su perro, pero ese lugar, lejos de ser un *locus amoenus*, se transforma en un lugar siniestro: el mar es el cementerio de los cuerpos arrojados desde avionetas por los represores uruguayos y argentinos, en actividades conjuntas, las que luego se conocerán como parte del Plan Cóndor. El poema 18 marca el vínculo del yo enunciador y su perro con el mar, a la vez que sugiere una relación de la poética postsimbolista de Paul Valéry con la de Benítez, en la que el cementerio marino ha dejado de ser un lugar de reflexión sobre el ser y la nada para convertirse en un cementerio literal, permanente:

El mar, el mar en las mañanas, techo sereno
donde pacen, viajan y se miran las gaviotas,
centella de agua en reposo escintilado,
duerme aquí sobre mis tumbas
que siempre están en vuelo.
Las cuerdas del sol irradian su concierto
sobre la espalda adolescente
que allá vive en su aire lleno
del lejano perfume de los bosques de pinos,
sordo a los campanarios de la muerte,
las estrellas del mar rodando como gotas
que titilan por la piel estremecida en las orillas
de aquel día y de todas estas noches cebadas en su tinta. [p. 27]

«Siempre están en vuelo»: el adverbio temporal une el pasado y el presente para hacerlo eterno. El poema redonda en sonidos residentes, sonidos que se han instalado y que ignoran el paso del tiempo porque glorifican lo que los dictadores creen un tiempo constante. Nueve poemas comienzan con la anafórica campanada que anuncia la llegada de la fiesta, que, en verdad, es la sonoridad de la muerte y el silencio. Estos poemas (o estrofas, más estrictamente) comienzan con un anuncio de sonoridad triunfal por parte de los vencedores, y cada uno de esos versos agrega un matiz a la expresión recurrente y distributiva:

Sonaron las campanas del sesquicentenario

1: Una sinfonía de suelas y timbales

2: Bordones y clarines en la fiesta

3: Desapareció toda la muerte y sus menciones

4: El mar, el mar, allí tan cerca, sereno azogue del cielo

5: Aquellos quince que exultaban / los relieves del pecho

8: De cuando en el patio liceal muy de repente / volaron casi todas las palomas

12: Muy por encima de todos los cantos y sus fuerzas

13: veinte mil días atrás, los pasadizos

19: Una sinfonía de suelas y timbales

Es un sonido artificial que tapa los sonidos de la naturaleza del balneario. La calma también aparece, pero no es una calma contemplativa o de trascendencia personal. Se trata de la calma que produce la muerte.

El poema está cargado de la melancolía que genera el pensar el pasado, la añoranza, la conciencia de que somos la continuidad de lo que fuimos, pero con la conciencia, también, de que ya no volveremos a ser.

Benítez recurre nuevamente a la fragmentación, pero a diferencia de la realizada en *Matrero*, que estaba vinculada a la historia del «personaje», la fragmentación en *Sesquicentenario* está relacionada con la memoria. El poeta y crítico Jorge Arbeleche aporta un ejemplo clarificador:

Si pensáramos en una asimilación musical, el primer ejemplo me lo brinda Beethoven en su quinta y séptima sinfonía, así como en su sonata «Claro de luna»; allí el compositor parece interrumpir la continuidad de la música, con un brevísimo silencio para arrancar de nuevo desde el comienzo. El verso inicial parece ser clave y signo significativo que ha de ejercer su poderoso influjo sobre el resto de ese río tumultuoso, que no cesa y no cesará nunca porque lo forman las aguas de la eterna memoria, agua que salpica todos los recuerdos, sin distinción, las buenas y las malas evocaciones, todo lo arrastra este río del tiempo que obedece a una fecha establecida, y en su corriente se acumulan la brillante espuma, el légamo oscuro, hojas marchitas y ramajes vencidos, que antes pudieron ser altivos estandartes [2017, p. 36].

Por último, resulta interesante señalar que el recuerdo lleva a momentos de estudio, en la secundaria, es decir, del curso que el adolescente está transitando. Lo curioso radica en que el recuerdo se centra en la clase de Cosmografía. Esta resulta

una palabra enigmática y significativa; «cosmografía» significa descripción o escritura del cosmos. Su referencia selectiva frente a otras asignaturas no es más que una condensación conceptual de la alienación que la educación del año de la orientalidad impuso como forma sustantiva del desarrollo humano durante una dictadura. Los alumnos debían tomar fotografías a la luna, ver el cielo y «mirar así, no de otra manera», es decir, se construye una forma de mirar, una forma lejos de lo múltiple. Una forma unívoca, univalente, cerrada y sesgada:

En noche de octubre sacamos fotos a la luna
y a todas las estrellas indicadas.
Éramos cinco y teníamos que ver el cielo
en otra dimensión, con los ojos señalados
por el profesor de Cosmografía: mirar así,
no de otra manera, mientras se apagaban
las campanas del sesquicentenario
en la tela retinta de sus flores de plata.
Las horas, desde el véspero
hasta más entrada la noche,
recogieron las risas, voces y murmullos.
De esos cinco, dos
vamos quedando, lejanos en el espacio pero vivos
pero muertos sin aquella medianoche de primavera
ya arrebujaada en las ficciones
de la aviesa telaraña
de la memoria que acollada todos los pasos.
En octubre de 1975
la máquina fotográfica asestó lo oscuro,
unos disparos prosaicos
sobre la poesía suspendida.
Habíamos fabricado un cuadrante y otros instrumentos
para medir las esferas luminosas del cielo.
Calculamos las cifras del firmamento
aunque no conseguíamos la medida
de nuestras vibraciones,
la cantidad de cielo que infundíamos con los ojos.
Hervía la sangre de vivir, bullían
las voces que no recuerdo
llenas de impulso ascensional

mientras cumplíamos con la tarea,
mientras una noche era el paréntesis de otra
encendida de misterios, aromas, riscos y futuros. [pp. 22-23]

Sesquicentenario es un poema que nos une, nos convoca, nos interpela, nos recuerda el ruido no solo de las campanas, sino también de la terrible sinécdoque auditiva de las botas golpeando el piso. Son sonidos que aún están vigentes de alguna manera en nuestra sociedad en la prepotencia de muchos, en la arrogancia y la soberbia, en la impunidad.

Es observable en el poema que el verbo *volver*, conjugado la más de las veces en presente, en ese presente eterno que es la enunciación poética, y el sustantivo *muerte*, son imágenes recurrentes, iteradas. El verbo indica un viaje imaginativo hacia el pasado, lo vivido, recuerdo que no requiere de asociaciones complejas o distantes para su aparición. Son recuerdos a flor de piel. Son recuerdos que se superponen con el presente de la voz lírica que enuncia el recuerdo y lo revive, porque lo vive. El ayer es el hoy. La pérdida sufrida —siempre pérdida afectiva y nunca material— se visualiza como una carencia del presente, no es algo que ya haya pasado. Es la ausencia de la belleza de la naturaleza, ya animal, ya vegetal, suaves asociaciones que permiten ver con dolor el tiempo que ha tocado vivir sin haberlo elegido. El poema 17 se vale del tópico del *ubi sunt*, pero adquiere la pregunta adolescente de por qué las situaciones son como son:

¿Por qué hubo aquel efluvio, aquellas flores,
dalias, rosas, zinias y petunias,
rayitos de sol guiando los senderos,
margaritones, jacintos, cretonas y jazmines,
y también campanillas (no campanas)? [p. 26]

Si hubo todo lo que hubo, ¿qué ha quedado de ello, de tanto aroma, tanto color, tanta forma, tanta belleza? No es el tiempo quien ha desgastado, envejecido, empobrecido el color, el aroma, la forma. Ha sido el poder soberbio, representado en el sonido de las campanas. Hay, no obstante, en el tono sombrío, añorante, trágico del poema, unos versos que son una hendidura por donde se cuela el sol tapado a campanazos:

Las campanas del sesquicentenario
no pueden con la eternidad
y sus paisajes. [p. 25]

Bibliografía

- Acevedo Díaz, E. (1968). *Ismael*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Achugar, H. (1985). *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*. Montevideo: Arca.
- Appratto, R. (2004). Palabras a *Matrero*. En Benítez Pezzolano, H. *Matrero*. Montevideo: La Gotera.
- Arbeleche, J. (2017). Comentarios sobre *Sesquicentenario*. En Benítez Pezzolano, H. *Sesquicentenario*. Montevideo: Antítesis.
- Benítez Pezzolano, H. (2017). *Sesquicentenario*. Montevideo: Antítesis.
- (2004). *Matrero*. Montevideo: La Gotera.
- (1996). *Amor de precipicio*. Montevideo: Trazas.
- (1993). *Introducción al límite*. Montevideo: Cultura Comunitaria.
- (1989). *Detrás del ojo mudo*. Montevideo: Destabanda.
- Darío, R. (2020). *Los raros*. Traverse City: Independently Published.
- De María, A. (s/d). *Poesías criollas*. Edición digitalizada. Buenos Aires: Claridad.
- De Viana, J. (1967). *Gurí*. Montevideo: Banda Oriental.
- García, S. J. (1985). *Tacuruses*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Hernández, J. (2005). *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Milá.
- Hidalgo, B. (1963). *Cielitos y diálogos patrióticos*. Buenos Aires: Huemul.
- Ipuche, P. L. (1935). *Isla Patrulla*. Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- Lussich, A. (1873). *Los tres gauchos orientales*. Edición digitalizada. Buenos Aires: Imprenta del Comercio.
- Magariños Cervantes, A. (1865). *Caramurú*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Teodomiro Real y Prado.

- Maia, C. (2017). Comentarios sobre *Sesquicentenario*. En Benítez Pezzolano, H. *Sesquicentenario*. Montevideo: Antítesis.
- Milán, E. (2004). Palabras a Matrero. En Benítez Pezzolano, H. *Matrero*. Montevideo: La Gotera.
- Molina, C. (1956). *Cantándole al pueblo: cantos libertarios*. Montevideo: Cisplatina.
- Montiel Ballesteros, A. (1930). *Castigo 'e dios*, Montevideo: Lanus.
- Perlongher, N. (1987). *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino.
- Platón (1988). *La República*. Madrid: Gredos.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- (1966). *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.
- Regules, E. (1965). *Versos criollos*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- Reyles, C. (1965). *La raza de Caín*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.
- Rodríguez (1933). *Cimarrones*. Buenos Aires: Anaconda.
- Rodríguez Castillos, O. (1979). *Vida y aventuras del gaucho alambre*. Montevideo: Alkali.
- Rodríguez, Y. (1931). *El matrero*. Buenos Aires: Alfredo Perrotti.
- Silva Valdés, F. (1965). *Poemas nativos*. Montevideo: Monteverde.
- Tomsich, F. (27 de octubre de 2006). *Matrero*, de Hebert Benítez Pezzolano. *Semanario Brecha*.

6. DESOVILLANDO EL ENTENDIMIENTO: VANGUARDIAS ERAN LAS DE ANTES... LEÓNIDAS LAMBORGHINI Y LA REESCRITURA DE LA REVOLUCIÓN

Pablo Edmundo Heredia

—La verdad del Modelo es su propia
caricatura, y ésta nos muestra
la fingida perfección de aquél.
Comedieta, 1995

Una lectura historicista de la poesía de la década de los años sesenta nos permite, en un primer momento, ingresar en la obra de Leónidas Lamborghini de ese período, no sin inexorablemente poner en juego la operación interpretativa de estos momentos, en que la crítica literaria transcurrió desde la exégesis panegírica a la impugnación grotesca e insulsa. Intentaremos realizar una lectura de la poética de Lamborghini desde un espacio abierto a una interpretación sociopolítica que nos permita leer (decodificando los *experimentalismos*) la construcción de una poética configurada no solo en una búsqueda estética, sino también en su posicionamiento político-intelectual y, hacia su interior, en la configuración del *lugar* del poeta en relación con la sociedad, la historia y la literatura. Para ello, realizaremos tres entradas simultáneas: 1) la poética-política de Leónidas Lamborghini en los textos escritos en los sesenta y principios de los setenta; 2) algunas lecturas críticas contemporáneas de esos textos (paratextos incluidos en sus obras y declaraciones del autor); y 3) una lectura «actualizada» que tenga en cuenta algunas categorías que nos permitan acceder transhistóricamente a las rupturas experimentales de Lamborghini.

Para quienes la discusión es obsoleta, no viene mal plantearla al estilo de Lamborghini, es decir, desde la parodia del discurso que la niega. ¿Es posible «militar» en la poesía desde una poética vitalista que sostenga la unidad política-poesía? ¿Podemos leer (interpretarla sin anacronismos) la poesía de los sesenta a la luz de medio siglo después? Para Lamborghini, hasta su muerte (2009), la poesía era un dispositivo político, y a la vez cada verso era una forma de transgredirla. Se transgredía el sistema de la política subvirtiendo su lengua, reescribiéndola en la parodia para convertirla en un revulsivo para sí misma. Corroer la política desde la

poesía significaba subvertir la sintaxis de un lenguaje que no *dice* la realidad. Se *descoloca* la lengua oficial de la política en una poética; así como también, la poética de esa lengua oficial de la política (el Modelo). Había que decir mucho más de lo que decía el absoluto del sistema. Y para Lamborghini, ¿quién *decía* esta negación en una poética vital que negaba el sintagma del Modelo? La voz del pueblo. De allí la voz de una lengua popular (gauchesca, marginal, tanguera, militante política) que al romper la sintaxis de la lengua poética oficial *decía* todo aquello que le habían vedado para que no mirara la (su) realidad, para que no «reprodujera» (Bourdieu) el Sistema que lo mantenía enajenado repitiendo la política-poética del *lirismo* opulento de la poesía¹. En este sentido, y para el caso de Lamborghini, entre otros poetas de su generación, lo político-literario no solo se configuró en el compromiso social «abstracto», o independiente del acto político determinado y circunstancial, sino el poetizar desde fuera de la literatura en un *lugar* definido del campo social, cultural y literario: el peronismo. Lejos de intentar la proclama de una poética peronista, Lamborghini asumió el *lugar* de la identidad peronista, lo que equivalía a un riesgo, el mismo de la voluntad política que poetizaba la acción militante.

Una entrada: política y poesía en los sesenta

Como punto de partida, optaremos por retomar críticamente la periodización que realizó a comienzos de los sesenta César Fernández Moreno (*La realidad y los papeles*), sobre el proceso de formación de la poesía de vanguardia (experimental) en la Argentina. Desde un criterio generacionalista, la vanguardia, para el poeta contemporáneo de Lamborghini, se habría gestado a la manera de un

¹ Dentro del panorama de la crítica literaria actual, un sector importante entona cierta ilegitimidad (muchas veces desde la asepsia posmoderna que resume el vínculo política-literatura como un pacto ilegal) de la proposición «literatura-compromiso-acción política». Desde esta óptica, Sergio Chejfec (2005), al abordar la obra de Rodolfo Walsh y de Osvaldo Lamborghini, se desvincula un poco y relaciona la experimentación con el lenguaje y el entramado de los géneros literarios de dichos autores con las búsquedas actuales. Al proponerse «cómo se puede representar literariamente la política», señala que «cuando la demanda de la política se torna cotidianamente perentoria es cuando obtiene del arte una respuesta posmoderna: la “literatura” puede escribirse desde fuera de la literatura. Donde la ideología política pedía claridad conceptual y las organizaciones de lucha compromisos unívocos, la literatura respondía trastornando la tradición estética» (pp. 105 y 113). En este trabajo observaremos, por un lado, de qué manera la obra de Leónidas Lamborghini proponía no una representación literaria de la política, sino la literatura como un *acto político* que ejercía el lenguaje poético, y por el otro, de qué manera la obra sesentista de Lamborghini construía una estética desde la circunstancialidad de la política «desde fuera de la literatura» y «trastornando la tradición estética».

prólogo protoexperimental en los poetas modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, y luego con el Lugones de *Lunario sentimental* (1909); la segunda vanguardia, propiamente dicha, explotaría en la década de los veinte, en la que, a grandes rasgos, la transgresión de la lengua poética se había experimentado en una versión satisfactoriamente contradictoria del «criollismo» (Fernández Moreno, 1967, p. 45). Dejamos de lado a Fernández Moreno para señalar que el postulado del manifiesto martinfierrista, «creer en nuestra propia fonética», significaba una operación de borramiento de la retórica poética de los «poetas nacionales» consagrados en el campo intelectual y, a la vez, una negación de la lengua política de las clases dirigentes del país «granero del mundo». Esta inventiva transgresora del léxico estético y político de lo «anquilosado» venía acompañada por el surgimiento del yrigoyenismo y por el ascenso de las masas criollas y de la primera generación de hijos de inmigrantes al poder. La lengua popular oral (pensemos en los comienzos del tango con Celedonio Flores) implicaba una fonética «nacional» que se estaba construyendo en la sedimentación de la heterogeneidad social que se pretendía erigir en el público lector que los poetas vanguardistas apuntaban a conquistar. La reproducción creativa de esas lenguas en una retórica experimental merodeaba una actitud política militante (simpatías por el yrigoyenismo y, por ende, un apoyo frontal) que culminó en la ruptura del grupo que postulaba la «Nueva Poesía». De hecho, la proximidad de las elecciones presidenciales que llevaría a Yrigoyen al poder suscitó diferencias acerca de la posición manifiesta de la revista; así como también algunos de los poetas que participaron en ella luego abandonaron dichas búsquedas e incluso defecionaron ideológicamente.

Por otra parte, la experimentación con estas lenguas sedimentadas en la heterogeneidad social y cultural se desplazó por el humor, en el que la parodia y la ironía discursivizaba el patetismo de la funcionalidad del sistema retórico de lo «antiguo», «fosilizado», convertido en museo por la clase dirigente que sostenía a sus poetas representativos. La revista *Martín Fierro*, en este sentido, se constituyó como un mural combativo y militante del humor sarcástico y develador del vacío que proyectaba la retórica y la estética del poder. Y el medio humorístico fue una ceremonia de «lo nuevo»; la fiesta como acto creativo y vital que desmontaba el estilo aristocrático y racista del sistema, con el vértigo de la risa que transparentaba el grotesco del poder.

La tercera vanguardia nos ubica en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, con el surgimiento del surrealismo más ortodoxo (revistas *¿Qué?* y *Arturo*, por ejemplo), en el que el lenguaje fue casi el único eje de experimentación formal. La saturación de las imágenes a través de la transgresión de las vinculaciones léxicas, muchas veces expresadas en la experimentación sintáctica, abrió las puertas a la experimentación posterior con la política de las lenguas poéticas².

Creemos que, a grandes rasgos, las experimentaciones poéticas de los años sesenta y setenta recogen la tradición de estas búsquedas, en una operación estético-política que apuntó a descentrar, mediante la construcción de una lengua poética, la sintaxis del poder opresivo militar que obstruía lo que esa generación denominó «la revolución social»³. Se podía mostrar y anular el discurso de la opresión a través del revulsivo de una poesía que rompía los moldes retóricos que el sistema imponía como legítimos. En este sentido, la ilegalidad poética se construyó como un revulsivo subversivo. La palabra otra, la sintaxis otra, que se reescribían desde voces de la cultura popular; representaban en la poética la revolución de las formas superficiales y aniquiladoras de las ideas del poder ilegal de las dictaduras.

A las experimentaciones de las vanguardias anteriores, el vitalismo de los sesenta apuntó a unir no solo arte y vida, sino la militancia vital, en el sentido de la concepción de que la vida es política militante para cambiar el sistema de opresión⁴. Este «vitalismo revolucionario» intentó romper el orden lingüístico del sistema, es decir, el orden del discurso opresor, para imponer lo que podríamos

² Para una ampliación interesante sobre las generaciones del '40 y del '50, véase el libro de Francisco Urondo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Este texto (con una corta antología en el final) nos ubica en una zona crítica de gran valor porque Urondo no solo nos provee de una mirada sesentista sobre la poesía de una generación a la que perteneció, sino también porque formó parte, posteriormente, del movimiento de poetas en el cual se ubica a Lamborghini. El último capítulo, «Perspectivas», concentra prospectivamente las ideas fuerza que dominarán a la generación del '60: «La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla — darle una forma— designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura» (1968, p. 87).

³ Fernández Moreno llamó a la «vanguardia» de los sesenta «neo-clasicismo del vanguardismo», «en cumplimiento de ese proceso espiral de la cultura que describió Goethe: a medida que la cultura va girando y ascendiendo, va cruzando polos opuestos, pero creando nuevas síntesis, más fuertes, más ricas y más poderosas» (1967, p. 46).

⁴ Una cita obligada, para este caso, de Lamborghini (1995b): «... la Historia Política del país vivida como constante presión sobre la escritura, encarnada allí como destino, como *fatum* contra el cual se lucha».

denominar «el caos ordenado de la revolución». Cabe destacar, al respecto, una discusión que se instaló en el imaginario de los intelectuales «comprometidos» de los sesenta a través de la figura de Cortázar. Si bien Lamborghini, Gelman, Gianuzzi⁵, entre otros, comenzaron a publicar a fines de los años cincuenta, cuando Cortázar aún no se había inmerso completamente en las rupturas sintácticas (*Historia de cronopios y de famas* y *Rayuela* se publicaron a principios de los sesenta), él escribió unos años después uno de los textos más representativos acerca de la discusión sobre el «compromiso» del escritor en relación con la preocupante oposición que obligaba a optar entre la revolución en la literatura o la literatura revolucionaria⁶.

Para Lamborghini y otros poetas de los sesenta, la oposición era falsa, ya que el vitalismo poético que pregonaban abrigaba, en una única y misma cosa, una sola revolución. Al revolucionar la poesía, es decir, la acción de la palabra vital, se estaba revolucionando con el cuerpo el sistema político a través de su expresión discursiva. Lo político se asumía en un estilo, y ese «estilo» era el lenguaje poético. Política-estilo se resolvía en Lamborghini, por ejemplo, en una sola entidad. De allí que la deconstrucción de la lengua del Sistema⁷ implicaba una actitud política que estaba en manos de los poetas.

Pero, por sobre todo, la poesía de los sesenta recuperó, en una operación diferente, la fiesta vital de la vanguardia de los veinte, estimando el poder revulsivo del grotesco humorístico para dismantelar la retórica del Sistema. Decíamos «una operación diferente» porque en la obra de Lamborghini el grotesco incumbe también a la voz del pueblo, que, en términos bajtinianos, también se ridiculiza a sí mismo para asumir la catarsis liberadora. A su vez, la recuperación de la voz popular implicaba poner en escena lo escatológico de su emergente, conjuntamente con una erótica de la liberación. Vitalismo era política, y política,

⁵ Para ampliar, en un futuro trabajo, el panorama de las búsquedas estético-políticas de la generación del '60, sin dudas, sería necesario abocarse a la obra de estos poetas que, cabe destacar en su conjunto, continuaron experimentando, con algunas variantes, la unidad poesía-sociedad-política.

⁶ «Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre "Situación del intelectual latinoamericano")» (1967) y «El intelectual y la política en Hispanoamérica», entre otros artículos (Cortázar, 1994).

⁷ Utilizamos la palabra «Sistema» con mayúsculas remedando a Lamborghini, quien la destaca de esta manera para convertirla en objeto referencial de su impugnación poética.

escatología, erótica y crudo devenir de la expresión de los cuerpos que irrumpían en el escenario de la política militante⁸.

El Descolocado en el circo del país

El libro de poemas *El solicitante descolocado* apareció por primera vez en 1955 en el formato de una plaqueta (editada por *Poesía Buenos Aires*), y en 1957, ya en forma de libro, con el título *Al público. Diálogos 1.º y 2.º*⁹. La ausencia de un «yo lírico» marca desde el comienzo la presentación de una ruptura con el imaginario poético de las generaciones del '40 y del '50 (lirismo, neorromanticismo, etc.), con la intención de irrumpir con una voz que no solo pone en tela de juicio el intimismo «volátil» de una poesía despolitizada, sino, por sobre todo, el acto de asumir una acusación de la perversión del orden impuesto (censura y opresión de la clase trabajadora) por la dictadura posperonista¹⁰.

En la edición del poema de 1968, aparece una nota a manera de epígrafe cuya referencia bibliográfica generaliza «De los diarios» y hace mención a las multitudes que «refrescaban sus pies en el agua de las fuentes» el 17 de octubre de 1945. El título del poema aparece de entrada referenciado históricamente para intensificar un pacto inicial sobre el contexto «real» de lo que se «dice» en el texto. Antes de entrar en la crítica hermenéutica del poema, creemos que es necesario referirnos a los prólogos que encabezan esta edición, porque son significativas las lecturas que los contemporáneos *programaban* sobre la poética lamborghiniana. El ensayista Juan José Sebreli abre el libro recuperando a Sastre, para introducirse en

⁸ La poesía tiene su correlato más transparente en la narrativa. Podemos destacar, dentro de lo que venimos sosteniendo, los cuentos «Cabecita negra», de Germán Rozenmacher; «La murga», de Pedro Orgambide; «La señora muerta», de David Viñas, entre muchos autores que abordaron el fenómeno del peronismo y de la cultura popular vinculada a él. Al respecto, véase el trabajo «Operaciones políticas de las lenguas en la literatura de los 60» (Heredia, 2007).

⁹ Luego fue reeditado en 1960 con el mismo título; en 1968, con el título *Las patas en la fuente*; y en 1971, con este mismo título (con correcciones), en el que están incluidos además los poemas «La estatua de la libertad» y «Diez escenas del paciente» (escrito, dice, en 1970). En 1972, en el libro *Partitas*, vuelve a aparecer, pero solo la primera parte. Posteriormente hubo reediciones, de las que rescato aquí un fragmento recitado y comentado por el mismo Lamborghini, publicado en *La política y la historia en la ficción argentina*, por el Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral, en 1995. Para nuestro análisis utilizaremos todas las ediciones mencionadas arriba.

¹⁰ Al respecto, poco antes de morir, Lamborghini relató que «en aquellos años se confundía lírica con poesía y todo lo que no fuese lírica no era poesía: a este estereotipo se le sumaba el considerar que había temas poéticos y temas no poéticos. Y que la imagen era “el ladrillo del poema” (irónicamente lo era)» (Lamborghini, s/d).

la poesía de Lamborghini: «La poesía es un medio eficaz, al irrealizar el lenguaje, de destruir al mismo tiempo, una de las armas de sus opresores, su medio directo de expresión» (Lamborghini, 1968, p. 11). La poesía es el medio para destruir la materia prima con que se refuerza a sí mismo el opresor. A la manera del Calibán de Fernández Retamar, en una inversión de los modales que sostienen su moral, el lenguaje del colonizador será utilizado para derrotarlo. Entonces la poesía se vuelve antipoesía. La saga, la genealogía literaria, está allí para mostrar el combate de esta antipoesía destructiva del lenguaje opresor: Hernández, Jauretche y Discépolo. Y concluye Sebrelí que Lamborghini habría logrado captar el lenguaje de la clase obrera, que gracias al peronismo tuvo conciencia de sí, para crear una «poesía revolucionaria». Allí donde más le duele al poder, la palabra que legitima su poder, el poeta adopta la «voz del cabecita negra» como arma de combate y referencia para la creación de su poética. El tono laudatorio de Sebrelí se complementa con mayor intensidad con el prólogo siguiente del poeta Joaquín Gianuzzi, quien presenta a Lamborghini como «uno de los nuestros», que desde el título del libro, *Las patas en las fuentes*, escandaliza a los «tilingos». Lo más llamativo del acercamiento de Gianuzzi a la obra de Lamborghini concierne a la necesidad de resaltar la presencia de un grupo de poetas «peronistas», negando cierto imaginario pequeñoburgués que aún en ese entonces acusaba al peronismo de carecer de intelectuales y artistas en sus filas. Pero estos poetas se posicionan desde un margen de la poesía:

Sabían también que hay muchas maneras de hacer poesías. Poesía incluso fuera de la «poesía». Y ustedes saben que el trabajo es una de ellas. Lamborghini ha escrito «Las patas en las fuentes» en su triple condición de poeta, trabajador y peronista. Ya está. Había que decirlo».

Observemos que, en primer lugar, se trata de un posicionamiento *político* no solo de Lamborghini, sino de todo un grupo de poetas; luego, la necesidad de fijar un lugar de la poesía dentro de las estéticas todavía vigentes en la década de los sesenta (el intimismo neorromanticista, el invencionismo, Borges) y afirmar su relación con el «compromiso» vital con lo político; y por último, el acto «prohibido» en el campo literario, la asunción identitaria con una causa política: el peronismo. Gianuzzi concluye sobre la imposibilidad circunstancial de poder analizarlo «técnicamente» (lo «dejamos a los “otros”»), para afirmarse en el valor político de

un poema que debe ser recibido visceralmente, a través de los sentidos, porque el lenguaje antipoético que ha tomado del pueblo obrero solo puede ser degustado con el cuerpo que pone la tendencia revolucionaria para sostenerse y sobrevivir. A continuación, dos cartas amenizan esta lista de prólogos; la primera, de Leopoldo Marechal (fecha en 1966), en donde lo felicita resaltando la experimentación («¡Qué lírico extraño es usted!») que lo ha llevado a «libertar la Poesía de sus llantos esterilizados» (Lamborghini, 1968, p. 17); y la segunda, de Raúl Gustavo Aguirre, acentuando el valor de la poesía en la «síntesis de verdad y autonomía verbal» (Lamborghini, 1968, p. 17). Finalmente, el último prólogo, a cargo de Alfredo Andrés, en cuyo comienzo cita irónicamente una conversación entre Borges y César Fernández Moreno acerca de la posibilidad real de que se escribiera un gran poema que glorificara al peronismo; ambos poetas antiperonistas creen en dicha posibilidad, pero reconocen que no lo elogiarían. Andrés retoma y refuerza lo dicho por los prologuistas anteriores, en lo que concierne a la «ideología» asumida por el poeta, y lo califica de «el primer (o el único) poeta político argentino contemporáneo» (Lamborghini, 1968, p. 21).

En síntesis, la entrada al texto ha sido preparada y ubicada para que su lectura transcurra por la conciencia transparente de la condición (política) y la identidad (peronista) del poeta, conjuntamente con la acuciante actitud requerida para enfrentarse a una experimentación con el lenguaje que posee su tradición, su circunstancialidad y sus efectos.

El inicio del poema pone en claro la intención de una voz que presentará las *cosas como son*; a la manera del Martín Fierro («aquí me pongo a cantar» las verdades), el personaje poeta, transgresor clandestino (preso) de la resistencia peronista¹¹, apela a su «vena poética» para «solucionar importantísimos / problemas de Estado». Cabe destacar que, por consiguiente, la fuerza de la poesía proviene de la sangre, es decir, del cuerpo, y no de la inteligencia (*intelligentzia*) ni de la sensibilidad espiritual intimista. El poeta militante asume un «deber hacer» que se figura en la opción indeclinable de solicitar a su «sangre» un «contrato», término que connota el sentido ambiguo del contrato para «decir» y a la vez la necesidad de «contraerse» (contraer los músculos) para poner el cuerpo en esta

¹¹ «A mí la época me exigía hacerme cargo de la resistencia peronista y [...] ese tema fue más que un mero telón de fondo. Hubo militancia, hubo compromiso, hubo equívocos» (Lamborghini, *s/d*).

militancia; y a la vez, también, «planteo» sobre la legitimidad del poder por medio de la «combinación» de voces y el «remate» del develamiento. La sangre-cuerpo le «dice», reprochándole, «no tienes voz propia», haciendo alusión al carácter de reproducción de la voz del otro-pueblo. El trabajo de la escritura («y escribes solo para») se convierte en un trabajo de reescritura, ya que la voz del poeta ha sido tomada de la del pueblo que constantemente está reescribiendo esa realidad que el poder ha discursivizado para sostenerse en él. Ahora bien, ¿para qué escribir? La sintaxis cae y queda trunco el sentido: *se escribe para...*

En el picadero del circo se juega la fiesta que configurará las voces del grotesco criollo: allí está el pueblo como «público» que presenciara la bacanal de la historia argentina reciente¹². Abren la función los «gobernantes», pero el *clown*, la atracción del «espectáculo», con su «risa negra», será quien «dice» la realidad, distorsionando la lengua del sistema opresor para saturarla en la parodia y reducirla a mero estereotipo banal¹³. El poeta es portador de la risa («horroreír», dirá Lamborghini en *Comedieta*), quien se-mostrará a través de la orgía de las palabras, modo barroco de romper y subvertir el orden-sintaxis del poder¹⁴. Entonces el pueblo se presenta a través de los términos con que el burgués conservador lo ha estereotipado («Pueblo goloso perezoso lujurioso»), y el poeta sanguíneo, parodiando la voz del medio pelo, apela a la toma de conciencia, a través de la sangre, el músculo, energía, que ahora «vibra», esto es, está en movimiento (en palabras del mismo Lamborghini, estos versos hacen alusión a la resistencia peronista). El pueblo es acción, de allí que haya que poner el cuerpo, porque «la revolución no se detiene nunca». Ese movimiento posee la voz de los «no antologados», en clara alusión a la posición que ocupa el poeta-revolucionario-

¹² «[La parodia trágica] se expresa [en] la risa conectada al horror, la desdicha cantada y contada desde la diversión del tono del lenguaje, la parodia anunciando la tragedia (como lo veía Nietzsche), o la historia como tragedia que cuando se repite lo hace como parodia (según Marx). Entre estos dos términos, creo, se define nuestra realidad histórico-política como supieron entenderlo y expresarlo los gauchescos: Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández. La gauchesca como caricatura del modelo, la caricatura como la verdad del modelo» (Lamborghini, 1995b).

¹³ Carlos Belvedere sostiene en un análisis minucioso que el «grotesco como medio subversivo de inspiración popular» le permite a Lamborghini hacer «una crítica mordaz del orden establecido [ya que] la oligarquía caricaturiza al pueblo, y el artista toma ese estereotipo para devolverle el eco amplificado de su propia risa [...] con la fuerza subversiva» (2000, p. 39).

¹⁴ Al respecto, Belvedere relaciona una parte de la obra de Lamborghini con el barroco, más específicamente, proyectándola al «neobarroso» de los noventa en relación con el «desbordamiento de la sintaxis» (2000, p. 41).

de-la-resistencia homologado al lugar que ha sido obligado a ocupar el pueblo. Verso y contracción muscular se transfiguran en percepciones onomatopéyicas¹⁵ bajo la esperanza de la llegada del líder, que no está mencionado, apenas aludido en una segunda persona que se cuela caóticamente («solo se espera tu llegada»). El pueblo es reescrito en la voz del tango («Como se pianta la vida / cómo rezongan los años...»)¹⁶, para hacer referencia a la proscripción del peronismo, así como también en la voz gauchesca, cuando en este contrapunteo asume la voz de el Saboteador Arrepentido, homologándolo con Cruz, y a la manera del Mordisquito, de Discépolo, asumir el error de haber estado en contra del peronismo¹⁷. El Saboteador Arrepentido, que había sido gerente de una fábrica, descubre en el pueblo su lucha y se une a ellos, aunque eso signifique el «ostracismo» y el olvido. Con la entrada de el Letrista Proscrito, quien desde una voz «orillera» reproduce la pérdida de una mujer-patria, reescribe cómicamente discursos de Perón y la Marcha peronista con el tono melancólico del tango. Como consecuencia, la Patria, en la figura integrada de la mujer, se erotiza en el desengaño («vacío sin su amor / sumido en el dolor / —poder, poder mi no poder— / patria en mierda, colonia / mujer, / mujer querida» (Lamborghini, 1972, p. 45).

El poema propone, sobre el final de esta primera parte, un acuerdo entre ambos personajes, con el fin de reubicarse ambos, *colocarse*, en el mundo de la producción, restaurar el principio del trabajo. La voz del marginado, descolocado, fuera *del* lugar, se impone en el centro del mundo-circo, y sus balbuceos se transfiguran en la voz revulsiva que «dirá» lo que es; en aquello que no se puede nombrar (la frase trunca) está él mismo con el poder de su palabra suelta, libre, jocosa, irónica. La tragedia del Descolocado trasunta en los límites difusos de la

¹⁵ Lamborghini sostendría décadas más tarde: «Poesía, relato narración en verso quebrado irregular y jadeo continuo, como síntoma de ese sobre esfuerzo en el que la voz emerge desde una situación de asfixia. Violencia contra violencia, transgresión por transgresión» (Lamborghini, 1995, s/n). En esta lectura de la experiencia sesentista, Lamborghini, que está reinterpretando *El solicitante descolocado*, reescribe el discurso de Perón unos meses antes del golpe militar que lo destituyó en 1955 («a una violencia mayor le contestaremos con otra violencia aun mayor»), a la manera de «Eva Perón en la hoguera».

¹⁶ Al respecto, Eduardo Romano, en su estudio sobre la poesía popular en la Argentina, señala la recuperación experimental de la poesía de la gauchesca y del tango en el primer libro de Lamborghini, a través de lo que denomina «*collage verbal*» (1983, p. 73).

¹⁷ Es interesante vincular la recuperación de la tradición gauchesca en cuanto al programa narrativo de la resistencia y la clandestinidad. Una década y media más tarde, Pino Solanas filmará *Los hijos de Fierro*, película que traza una alegoría entre el *Martín Fierro* de Hernández y la historia del peronismo.

comedia¹⁸, porque, siguiendo a Bajtín¹⁹, el pueblo primero se ríe de sí mismo y luego desde esa risa asesta los golpes más trágicos para el poder que lo subyuga²⁰. Para ello, lo cómico se expresa en la poesía de Lamborghini en el tono globalizante de lo «planteado» por el Descolocado (la parodia de las voces que ordenan el mundo burgués), y lo trágico, en cambio, se enhebra en las rupturas sintácticas y los sonidos aliterados de las palabras descompuestas y re-unidas en neologismos lúdicos, con el fin de mostrar la metodología subversiva y violenta de la reconstrucción del poder. Allí, en ese terreno de la experimentación con el lenguaje, el poeta satura todas las posibilidades de expresión para vaciar «lo dicho» hasta quedarse con los significantes, con el vacío de la nada, o sea, la muerte del cuerpo del lenguaje, riesgo revolucionario del discurso que funda una nueva realidad, para entonces erguir las palabras restauradoras de la libertad, allí donde el Descolocado podrá encontrar el lugar de su experiencia liberadora, y sentirse «colocado», es decir, ubicarse en el mundo.

El Solicitante Descolocado asume el rol del poeta proscrito, y entonces construye el lugar de la antipoesía como una actitud política frente a los cenáculos de los poetas. El acto de «poetizar» está vinculado al temor de asumir el cuerpo que *dice* las palabras que desestabilizan el orden imperante («habla / di tu palabra / y si eres poeta / “eso” / será poesía»). La poesía no es inspiración, sino nervio que irrumpe espontáneamente y que habla del mundo y no de la poesía. En este esbozo de una poética, para el Solicitante Descolocado, el acto creativo niega la autorreferencialidad²¹: la poesía es «palabras» que *dicen* lo que el poder (el Modelo

¹⁸ Lamborghini, teorizando sobre la parodia unas décadas después, afirmó: «La parodia es un recurso reprimido que los diccionarios definen como “lo cómico imitativo”; en términos más amplios, esto podría ser expresado así: la parodia es siempre una relación de semejanza y contraste con un Modelo determinado» (2003, p. 109).

¹⁹ Nos referimos al abordaje que Bajtín (1994) realizó sobre la cultura popular. Afirmaba que el humor festivo del pueblo se constituía en un patrimonio universal («contiene todas las cosas y a toda la gente») que apuntaba a colocar al mundo en una entidad cómica por excelencia, en que su aspecto jocoso y «alegre relativismo» provocaban una «risa ambivalente», es decir, «alegre y al mismo tiempo burlona y sarcástica, que niega y afirma, amortaja y resucita a la vez». Y en cuanto a la risa, sostenía que «la risa en la fiesta popular también escarnece a los mismos burladores. [...] El pueblo se incluye a sí mismo en la burla [ya que] el pueblo también se siente incompleto; renace y se renueva con la muerte».

²⁰ Nuestra apreciación no es más que lo que el mismo Lamborghini (1995, s/n) sostiene al respecto: «Lo cómico como un límite desde el cual se expresa lo trágico. Lo cómico como lo verdaderamente trágico de nuestra situación, especie de risa desahuciada. Lo trágico visto desde lo cómico. El encuentro con la parodia. La parodia como lo verdaderamente serio. Relación burlesca con el modelo. Crisis de todos los modelos».

²¹ Belvedere recurre al concepto de «indexicalidad» para interpretar el corpus referencial que atraviesa el sentido, contextual, del poema. Partiendo de que «toda acción social» posee una «dependencia contextual, de

represor del pueblo) oculta. Poesía vital, «pulso de la vida», y no música de lo que dirán los otros poetas. Lo *antipoético* se configura entonces en el poder de las palabras libres de la belleza del Modelo para reconstruir el poder («asome / tu duro estallido / de palabras // golpeando todas las máscaras / del mundo»). La «belleza» es un mito, un prejuicio, para domesticar a los poetas; entonces el poeta es el que asume la palabra para «golpear» como un revolucionario: el poeta es el político por principio constitutivo, y para el Modelo es un sujeto revolucionario temido («¡COMPRENDE / QUE ES IMPORTANTE / QUE TE TEMAN!»). Asimismo, el poeta es un trabajador más que debe asumir la tarea circunstancial de combatir a la dictadura («Y di tres pasos / hacia los libertadores / y eran unos / cada uno detrás de su máscara / de libertador / en la cueva del odio del ojo / de la cólera del miedo / y allí hacen sus rondas / de perros de imbéciles feroces / y salen y persiguen / y matan y secuestran / adoran a un»), y también es el oprimido, el «desheredado», el «cabeza» empecinado en el Antimodelo proscrito («por ejemplo económicamente libres / y socialmente justos»).

Poeta antipoeta, poeta «trabajador», poeta «cabeza», juega con las palabras para desmontar la «verdad» del Modelo de la opresión²². Poeta proscrito, se configura en la circunstancias históricas, por eso sus palabras dicen el Plan CONINTES y los crímenes de los basurales de José León Suárez, así como también la actitud pequeñoburguesa de los indiferentes al sistema, esa clase social de «la República / Argentina / mi país / la puta / de América».

Por eso el poeta es también un yo común denominador del pueblo. En el silencio que impone el Modelo, la desesperación y la soledad tensionan su «decir» las palabras, y entonces lucha con el deseo. La prostitución, la marginación, el

manera tal que resulta imposible interpretarla sin poseer ya un sentido del marco de la interacción. Pues bien: Lamborghini suele sustraer la descripción del contexto que haría significativas algunas de sus composiciones. De este modo produce una intimidad entre autor y lector, ya que da por descontado que ambos comparten el conocimiento de la situación. También, como es obvio, genera algunas dificultades de lectura. Las mismas no son caprichosas, sino que tienen también una connotación poética. A lo mejor la poesía es justamente eso: decir lo evidente por otros medios, a veces —incluso— por substracción» (2000, pp. 64-65).

²² Al respecto, estas consideraciones se constituyen como variantes lecturales de lo que sostiene Lamborghini acerca de la construcción de la «verdad» por parte del Sistema y su poética de deconstrucción: «Lo que define al Sistema es que se impone como Verdad, siendo sólo un simulacro de ella. El Sistema es el engaño sistematizado. Pero tiene esta otra vuelta: implica la burla a los engañados; esto es, el escarnio. Sin embargo, trata de hacerlo bajo las formas más sutiles, tras la acabada máscara de lo “serio”. El Sistema se da el lujo de poner en escena la mentira, gesticulando la befa tras aquella máscara. Aquí revela su naturaleza» (2003, p. 117).

voyeur solitario disputan con sus recuerdos de una infancia dorada («entonces recordé / cuando / en este país / se trabajó en un tiempo / cobrando puntualmente // y fue el tiempo / que yo no trabajaba / y ahora que trabajo / cobro el sueldo / que no alcanza»), y es el turno de la pobreza, que no está vinculada a la bohemia literaria, sino a la decadencia económica del país. La charla con la dueña de la pensión en que vive el poeta ronda en las posibilidades del acomodo. El poeta no transa, no acepta democracias pactadas, y aunque dude, lidia con la «mala suerte». El poeta perdedor se define a través de la alegoría del tren: el tren como el viaje de la vida en el que desfilan los desposeídos y se entremezclan las suertes de todos los hombres. Pero allí viaja alguien que dictará la esperanza, aunque el poeta lo pierda de vista en el momento adecuado; y luego aparece el «Ojo», que deviene en «pordiosera» embarazada a punto de dar a luz, que oculta el futuro, a la manera del presagio de la llegada de un mesías; inmediatamente el poeta trunca la voz de la pordiosera y metaforiza la falta de entendimiento de esas claves con la imposibilidad del equipo de fútbol para hacer un gol. No se trata de un juego del absurdo sin más, sino el transcurrir de la conciencia enajenada que intenta ordenar el caos de su vida cotidiana.

La destrucción del Modelo impone la fiesta al Poeta-que-dice-la-palabra. El poeta-bufón insta al público a bailar, y en ese baile escatológico («meadas» y «puteadas»), se podrá destruir el «barniz» del Modelo, que a fin de cuentas es solo eso, superficie asesina de la conciencia-profunda del pueblo. El baile es expresión de la vida solitaria del poeta: la tragedia hace reír, la inmolación del poeta es cómica, porque la conciencia debe madurar en el dolor, porque el «juglar» necesita «entender». Entender el discurso de la modernidad del Modelo, que agita el futuro de una robótica que liberará al hombre, pero que es utilizada en el presente para garantizar y solventar su poder. Entender en la desesperación es Tarea, a la que el Poeta Descolocado no puede acceder: el diálogo con su hija que pregunta y pregunta se formula en respuestas truncas: la sintaxis nuevamente reproduce lo que no-se-puede-explicar-porque-no-se-entiende.

La Tarea del Poeta se configura, en fin, en la acción de la Resistencia, alternando las voces del Descolocado y del poder militar y sus socios protagonistas y defensores del Modelo (el imperialismo, La Prensa, «ganso paz», los «gansos mitres»). La parodia se desliza ahora en la voz trágicómica del opresor («qué es /

ese olor a mierda») y de la resistencia, que se representa en el «Buen Idiota», en un frente contradictorio de batalla, con el Saboteador Arrepentido que muere con la explosión de su propia bomba. La última escena del poema representa el clímax del derrotero del Descolocado: la resistencia armada se configura en un acto de sacrificio por la belleza, encarnada en la hija que le nombra una flor al Poeta derrotado. La «verdad», en suma, es un modo de «VER» de frente, y la niña (la hija) nombra «alelí» contundentemente, sin dar las espaldas al mundo. En ese acto de belleza culmina el poema, y en suma, la exposición de la poética lamborghiniana.

El buen desovillador

En el libro *El solicitante descolocado* (1971), además del poema que da el título al libro, Lamborghini incorporó los poemas «La estatua de la libertad» (escrito en 1968) y «Diez escenas del paciente» (1970). El primero plantea lo político desde la voz del revulsivo íntimo: el poeta «escupe palabras» desde la soledad para entrar en la oscuridad-vacío-hueco. El acto de penetrar en el fondo de la derrota se revierte tragicomedia en el doble juego de las palabras que siempre se están profiriendo en la ambigüedad de una actitud existencialista y sexual. Penetrar en la oscuridad, lugar de la angustia y la inseguridad, lo remite a las marionetas y los fanticos de su niñez, que ahora se han apoderado de su identidad existencial. La sintaxis trunca se mezcla con el doble sentido de las palabras para representar la necesidad de penetrar en la oscuridad para «entender», y la pulsión sexual tamizada escatológicamente para experimentar la confusión de la soledad-derrota²³. Y esta ambigua —doble o única— penetración, que se ha convertido en un disco cerrado, tiene su correlato con la violencia política; entonces el poema culmina con la descomposición del léxico, las palabras se fragmentan para decir la violencia, «escupen» su propia desolación para decir la angustia: allí está el fin del lenguaje, porque se vacía el cuerpo, se fragmenta correlativamente con las palabras. ¿Y el cambio? Sobre el final, el poeta descifra su oficio en un rol: «imaginando», «haciendo al acto imaginario», «escupiendo», allí en esa búsqueda-penetración en el hueco de la oscuridad.

²³ La ampliación de una interpretación de este poema podría estar vinculada con la obra contemporánea de Osvaldo Lamborghini.

En «Diez escenas del paciente», lo político adquiere la evidencia simbólica de la resistencia peronista. El Paciente, como el Descolocado, habita «la casa llena de ruidos» que obliga al personaje a sumirse en la demencia de la espera, representada en el acto de desovillar. El niño y la mujer, protagonistas del cambio, «destruyen»; revolucionarios por naturaleza, al destruir, crecen. Pero el Paciente tiene la Tarea de concientizar la destrucción. «Mientras la mujer grita / y el niño destruye», el poeta asume la Tarea en silencio: desovillar. El acto de desovillar consiste en «entender» la historia, desenredar el poder, sus estrategias opresivas. Con el niño y la mujer, desde la proscripción, en el borde, desovillando, en el lugar del caos (*en cualquier parte del libro-libreto*), con «el lenguaje narrándose a sí mismo / protagonista de sí mismo / embrollándose a sí mismo / lleno de ruidos», que es el lenguaje de la resistencia (fragmentario y acaso incoherente), el Poeta lleva a cabo la Tarea, reproduciendo el caos, extenuándolo, ensimismándolo, para destruir. La repetición minimalista insiste en la destrucción. Palabras y libro se encuentran y se distancian, se niegan, se reconcilian, juegan a las contradicciones de la historia. El líder escribe cartas desde el exilio, y entonces comienza la reescritura de la comunicación con el pueblo-militante de la resistencia. A la manera de Sarmiento, la metáfora del ovillo abre una nueva secuencia en el poema: desenredar para comprender. El Poeta asume el rol del Poeta Proscrito que precisa de una respuesta del líder: la comunicación escrita se trata de una reescritura de las preceptivas de Perón, y mientras espera, Paciente, en la ahora casa-hogar hay una música que expresa la esperanza subterránea que resiste a la «máquina» del poder, que «serrucha» y enajena al resistente hasta la locura. Ser en la proscripción, en la clandestinidad, implica una entidad difícil de pensar (se está siendo en la locura): la censura no es fácil de pensar, por ello se apela al líder para aclarar el «decir» de la sobrevivencia. Y, por sobre todo, para mantenerse en pie y no doblegarse a la vida pequeñoburguesa (el crédito, la burocracia) que intenta imponer las contradicciones del Sistema para crear el vacío político del peronismo («el ser en la nada / la nada en el ser / la nada en el ser de la nada / el ser en la nada del ser / —la cuestión—»). Para escapar de la nada del Sistema, una posibilidad es la suerte, el encantamiento de las publicidades, de la «belleza», que producen el ruido que promueve la nada en una atractiva contradicción. Pero el Poeta raya en la locura, y nuevamente la figura de la penetración asume el rol del

hundimiento a la oscuridad. Descenso, ascenso, la figura alegórica marechaliana está presente para asumir luego la acción de la conciencia: locura, violencia y, paródicamente, la «boludez» del «héroe» con una causa que justifica la historia. La «boludez» del reconocimiento del Poeta, con nombre propio, «Leónidas T. Lamborghini», paranoico desovillador²⁴, obsesivo, loco y desbordado que «desborda». La sátira a la figura del Poeta reconocido transparenta sobre el final la concepción del poeta revolucionario que, siguiendo a Sartre, asciende al mundo para asumir las ideas del cambio.

La reescritura de Eva: en la hoguera de los desheredados
«... Lo que buscaba yo era, precisamente, romper el cliché
y liberar por la reescritura toda la potencia revolucionaria
que el estereotipo encorsetaba». [Lamborghini, 1995a]

En una nota inicial a *Partitas* (1972), Lamborghini aclaraba sobre el significado del género que asumiría en los poemas incorporados a ese volumen. Según el diccionario, «partita» es una variación musical que al tratar un solo tema lo varía y transforma varias veces, «melódica, contrapuntística y rítmicamente». Contrapunto y variación trazan los poemas en la formalización de una escritura que apunta a autodestruirse de diversas maneras. Observemos primero los nombres propios que menciona el autor: John William Cooke (quien prologó el poema «La payada» en una primera edición de 1966), luego Franz Fanon (a quien está dedicado el primer poema «Villas»), Eva y Perón. El autopoicionamiento declara el principio de identidad del poeta y de su poesía: el peronismo.

El poema que abre el volumen, en la sección «Partitas», es «Villa (*A Frantz Fanon*)», en el que se cruzan temáticamente la pobreza endémica del Tercer Mundo y la biografía del médico argelino. Se «dice» la pobreza («decir distrofia / decir») y ese «decir» no es grito («especializado en no gritar hace mucho que dejé»), significa simplemente nombrarla repetidamente para hacerla aparecer en la conciencia. La distrofia que provoca la pobreza adquiere su correlato en la escritura: se dice la distrofia del hambre a través de una escritura igualmente distrófica, con un lenguaje destrozado, segregado de su sintaxis, lo que equivale en

²⁴ Mi idea de «[e]l deterioro del personaje en la última parte, que ovilla y desovilla un ovillo constantemente, refleja la situación y es premonitorio de lo que vendrá después: el manicomio de violencia que se instaló en esta sociedad» (Lamborghini, *s/d*).

el poema a una nueva representación de sus significados («—Estos chicos tienen problemas de dislexia: afacia [sic] para la / lectura se sienten segregados rechazados: afacia / dis / lexia / dis / trofia / malamente»), así como también en el juego de palabras, fragmentándolas («malamente mala mente»), y en las frases truncas que adquieren la musicalidad de la aberración de lo que no tiene palabras:

—La dislexia es una afacia (dificultades para la lectura) / estos niños se sienten segregados rechazados tienen problemas / de estas cosas hay que decirlos problemas de estas cosas: / problemas para la la / [...] de agarrarse con borde de basuras estos chicos tienen problemas / para la la.

Ruptura de sintaxis que deviene musicalidad del horror ante la imposibilidad de nombrar el *fondo*, el «hueco» que hay que penetrar para concientizarse del «horror». El poema finalmente ingresa en la violencia de la gestación de esos chicos: el nacimiento de un «no-ser». Lamborghini está reescribiendo los textos de Fanon²⁵, haciendo hincapié en la formulación de la violencia legítima del oprimido, en relación con el concepto de vida-muerte que atraviesa el espíritu de rebelión de un guerrillero: en el rebelde africano la vida está más allá de muerte, porque la no-vida que ha desarrollado desde su nacimiento le justifica la violencia para comenzarla después del acto de redención contra el opresor.

Inmediatamente después, el poema «Plegarias (*Para Ulises, mi hijo*)» se constituye en un relato yuxtapuesto a «Villa». La parodia a un mundo bucólico con praderas y leones herbívoros que se dejan vivir en la paz y la mansedumbre se entona en un falso lirismo que se va descomponiendo en fragmentaciones y rupturas sintácticas que equivalen a la puesta en duda sobre la utopía de un mundo armonioso. La lógica satura la referencia utópica y entonces se ridiculiza la escena: lo fragmentario adquiere la forma de lo lúdico y surge la gallina como símbolo de lo terrestre cotidiano solo por medio de su cacareo:

—No es lógico un rugido no es lo lo— / cantan no es lo gi- / su canto de pasto herbívoro de flores de mansedumbre / no es la selva sino la pradera cantan / no es el rugido sino el canto / cantan / no es lo lógico que ruge sino el canto / cantan / có / pastando no es lo / lo- / no es lo gi- / no es lo có.

²⁵ Particularmente, *Escucha blanco* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961), traducidos en la década de los sesenta y leídos por la militancia peronista de izquierda.

No hay ilusión, sino acción patética de lo cotidiano. Por eso los consejos-refranes también asumen la forma de la parodia en la forma de la frase trunca que connota la negación de lo absoluto del deber-hacer dentro del sistema, es decir, de su pedagogía opresiva. Sin embargo, el poeta se pierde en el ensueño, y las praderas bucólicas se configuran en un cielo-sueño, en donde también hay que «penetrar», como un león herbívoro, para encontrar la «sonrisa» de la niñez.

En el poema «En la subasta», la alusión política vuelve a ser directa. El país está en remate, como los toros de raza en La Rural. La parodia del país, una inmensa pradera representada en un toro, se representa en La Rural a través de los animales criados por la oligarquía vacuna. El contraste rotundo con la desolación del Poeta se manifiesta nuevamente en la fragmentación de las palabras y de la sintaxis («tembloroso yo: / -me deshojado. No consigo. Me hincado. Me cuántas veces. / me de qué modo. Me. / me: la quería. Me de qué. La: envilecida. La: a otros / brazos. La: vientre»). La subasta incluye metafóricamente al pueblo, y la fragmentación sintáctica es expresión de la desintegración del país, de la obscenidad del Modelo. Entonces el Poeta es el que dice esa obscenidad, la subvierte y la devuelve tragicómica. Y nuevamente, como en los otros poemas, la palabra «la» aparece aquí como un artículo musicalmente atonal que dice lo no-consciente del sistema: la obscenidad que opera con el ritmo del horror de la explotación. La voz del poeta deviene gauchesca a través de la fonética popular, para asentarse en la figura del «árbol deshojado» que abriga al hombre en la pampa explotada por la oligarquía. Pero al gaucho le queda la «puñalada»: la voz que «dice», nada más. La puñalada que nuevamente es penetración, ese introducirse en el horror de la explotación.

El poema siguiente, «Eva Perón en la hoguera», figura en el apartado «Reescritos». La experiencia de la reescritura que habíamos referido antes se presenta aquí no fragmentariamente, sino en su totalidad: *La razón de mi vida* es reescrita experimentalmente²⁶. El trabajo de la reescritura es para Lamborghini

²⁶ Nuestra lectura parte de buena manera de las apreciaciones que Lamborghini realizó con respecto a este poema: «Mi idea de reescritura está muy fuertemente ligada a la idea de la literatura como un sistema en el que modelos y derivados se tangencian, en una relación de semejanzas y desemejanzas [...]. La necesidad de tal ejercicio de destrucción y re-construcción del modelo para darle una nueva forma, tiene relación con la idea de darle una nueva vida; la idea de que liberado de su corset escritural conocido, vuelva a su caos original revelando lo que detrás de ese corset (sobre todo el de la sintaxis) pudiera todavía ocultar; la revelación de su

una «escritura intratextual», lo que le permite al lenguaje expresar «su propia realidad». Detrás de lo que «dice» el texto de Eva, está el sentimiento como un acto político de compromiso con el pueblo, siempre a través de la voz de Eva. La historia de amor con Perón se trasluce en la Causa, creada y guiada por el sentimiento, y esta manifestación revolucionaria del amor se formaliza expresivamente en la repetición minimalista de todo lo que existe más allá de la autobiografía: «y hay más / y hay más: una marca...». Este «hay más» abarca la exuberancia del poder-hacer porque hay detrás una historia de la pobreza, un «camino» que conduce al poder revolucionario. La voz de Eva fragmenta el lenguaje constantemente para decir la biografía de una revolucionaria, entonces asume el símbolo del sol, como fuente inspiradora de los motivos que influyeron en su conciencia: el sol se configura en la iluminación («la razón») que le reveló el pueblo. Y dicha «iluminación» posee el tono del carácter revolucionario: la devoción y el amor encausados en el rigor y la fuerza («sí: la clase obrera / sí: sectaria sí»). Pero la Causa no comienza con la «palabra», lo que subvierte el sistema es la Obra, que luego se manifiesta en «palabras». Para ello, la voz de Eva reescribe las cartas que le enviaron los pobres: la Causa-cartas se convierte en solidaridad revolucionaria, que solo acaba con la muerte. La palabra, descoyuntada, reprimida en sus significados, se corporiza en testamento, en testimonio que derrotará no solo al enemigo, sino también al tiempo.

Conclusión

La poesía de Leónidas Lamborghini, si bien abriga gran parte de las búsquedas estéticas de los poetas de la generación del '60 vinculados a la izquierda política, concentra un plus experimental en un doble registro: el vitalismo poético como acto de expresión social (poesía=palabra=política) y la escenificación de una experiencia con el lenguaje cotidiano (y no con el lenguaje poético), manifiesto en la recuperación, reelaboración y uso de las voces «populares», sedimentadas en la construcción de una tradición literaria argentina (gauchesca, tango).

otro yo o yo es y, con ello, sus nuevas posibilidades de seguir siendo y no quedar reducido a un arquetipo-estereotipo» (Lamborghini, *s/d*).

Pero Lamborghini sostiene su impronta experimental en otro emergente cultural: la necesidad del Poeta-trabajador de asumir la identidad social del peronismo, *lugar* estético-político que unifica en un *centro* la acción de la «palabra», materia y Causa de la experiencia del oficio de poeta.

Hemos podido observar, en la obra de este período, varias figuras recurrentes que intensifican una poética concebida como militante. Creemos que en la figura clave de la «penetración» Lamborghini inicia un recorrido como militante de la palabra que abre y cierra sus poemas: las «palabras» «penetran» la farsa de la realidad y la evidencian de modo tragicómico, «penetran» la conciencia enajenada y la devuelven a la resistencia, «penetran» en los sueños y el abandono, y procrean vida para la revolución.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Belvedere, C. (2000). *Los Lamborghini. Ni «atípicos» ni «excéntricos»*. Buenos Aires: Colihue.
- Chejfec, S. (2005). *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Vitral-Norma.
- Cortázar, J. (1994). *Obra crítica / 3*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Fernández Moreno, C. (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.
- Heredia, P. (2007). Operaciones políticas de las lenguas en la literatura de los 60. Trabajo leído en las I Jornadas de Política y Cultura. Homenaje a Rodolfo Walsh. Córdoba: Escuela de Comunicación Social, Facultad de Derecho, UNC.
- Lamborghini, L. (2003). El gauchesco como arte bufo. En Schwartzman, J. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes, Vol. II*. Buenos Aires: Norma. (Reimpresión del artículo que apareció por primera vez en el periódico *Tiempo Argentino*, el 23 de julio de 1985).
- (1995a). *Comedieta (De la globalización el arte del bufón)*. Buenos Aires: Estanislao.

- (1995b). El poder de la parodia. En AA. VV. *La política y la historia en la ficción argentina*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- (1972). *Partitas*. Buenos Aires: Corregidor.
- (1971). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: De la Flor.
- (1968). *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires: Sudestada.
- (s/d). Leónidas Lamborghini: entre la reescritura y la parodia (Entrevista de Miguel Ángel Zapata).
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh6lamborghini.htm>.
- Romano, E. (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- Urondo, F. (1968). *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.

7. RECURSIÓN, CARTOGRAFÍA Y BIOGRAFÍA DEL VIAJE HACIA LA POESÍA EN *VÓRTICE*, DE ALEJANDRO PÉREZ

Sergio Holas Véliz

He aquí el mar. Posibilidad de todos los caminos.

M. Serrano, *Quién llama en los hielos* (1957)

¿Qué derecho tiene el traductor a desdeñar las resonancias?

E. Fenollosa y E. Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético* (1977)

There coming over Charaton Bridge

Look: do you see the man who is poor but rich

What do you wish and where do you go

Who are you, where are you from

Will you tell me your name?

Rest awhile, call me your friend

Please stay with me I'd like to help

Gentle Giant «The Advent of Panurge» (1972)

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?

T. S. Eliot, *Four Quartets* (1941)

Rompiendo la reducción de la modernidad

Esta escritura mía se inició con una invitación a escribir unas palabras acerca del manuscrito *Vórtice*, del poeta porteño chileno Alejandro Pérez. Poner mi pensamiento por escrito, abrir una de las infinitas puertas, ha sido problemático, por decir lo menos. Escribir es siempre una conspiración con otros para decidir los términos comunes. ¿Por qué ha sido problemático empezar? Este poema es la instalación de una ceremonia, la apertura de un espacio para reflexionar poéticamente acerca de la historia de una generación: la generación de la cual Alejandro Pérez forma parte, y que ha sido la generación que ha pagado el inmenso costo de una contra-revolución, de una inversión del orden de lo visible. Nosotros, los que hemos vivido esta experiencia, hemos vivido a través del proceso una inversión de lo que llamamos «realidad». Pérez procede a hacer la ceremonia

poética de despedida de aquellos que han muerto en esta inversión. Estas son las memorias negadas que nuestra modernidad ciega, cortante, actual, empuja hacia un tiempo olvidado, porque no las quiere sentir (recordar) como efecto resultante de su propio quehacer. Hoy es más que evidente el hecho de que no nos gusta sentirnos cuestionados y que reaccionamos agresivamente cuando así ocurre. Este gesto de agresividad siempre dispuesta es característico de los procesos posdictatoriales latinoamericanos. No deseamos un espejo que nos refleje y que cuente historias discordantes con nuestro operar. Y aquí interviene la imagen como medio dispuesto al uso instrumental del encubrimiento. Este uso proliferante de la imagen como «tupido velo» invierte el signo de los acontecimientos. Nuestra manera de sentirnos modernos nos obliga al encubrimiento, ya que no deseamos ver(nos) y menos reflexionar sobre las raíces de nuestros problemas en nuestro propio operar. Nuestro presente está más orientado hacia lo que viene (el futuro como promesa) que hacia el presente que vivimos (la pérdida permanente). Deseamos seguir marchando hacia ese esplendor futuro. Nuestra modernidad no admite responsabilidad sobre su violencia constitutiva, es decir, la invisibiliza. No nos gusta vernos en el espejo de nuestra violencia, no nos gusta vernos como los indígenas de la película, de ahí que generemos historias blanqueadas, sanitizadas, levantadas siempre desde la perspectiva del agresor más violento, ya que debemos negar esas otras maneras de ser sensibles. Esta contradicción nos hace seres enfermos. De allí el permanente caernos en los extremos: la esquizofrenia o la paranoia (Deleuze y Guattari, 1985). Y así vivimos en ese desplazamiento ciego entre estos dos extremos. Es muy importante reconocer, en este punto, esta contradicción constitutiva de nuestra manera de ser modernos. Y esto es necesariamente así, pues quien determina los términos en los que la conversación ocurre es el que sobrevive a la violencia original, golpe(s) que hace(n) plano, extendible, penetrable, poseíble, «*terra nullius*», tierra de nadie, tierra sin cultura, tierra dispuesta, sobre la que se levanta la tierra prometida. Ya que nuestra modernidad es constitutivamente un achicamiento del campo de lo sensible (Ranciere, 2009), ser moderno implica una aceptación tácita de ciertos límites en la mirada que podemos dar (límites también en la actitud), y, por ende, de lo que emerge y podemos ver. Ver no es algo dado. No hay nada objetivo que sea visible. Vemos apoyados no solo en la biología, sino también en la cultura que nos

constituye como seres humanos. Ver, por ende, no es ver algo dado objetivamente, uno y lo mismo para todos. De esta manera vemos solo lo que vemos cortando, segmentando acorde con nuestro acomodamiento ideológico moderno. Lo que es sensible, sentido por nuestros sensores, es un objeto cortado de sus relaciones de acuerdo a lo establecido por los discursos en los que se juega (establece) la lógica de la modernidad. Y qué sucede cuando nuestro estar en el mundo no es de este mundo moderno. En otras palabras: qué sucede cuando nuestra experiencia de vida no es producto de esta modernidad importada, o qué sucede cuando mezclamos todo en el pliegue en el que vivimos como mestizos. Pues vivimos en la negación, como si acarreásemos un miembro fantasma en nuestras espaldas, de esas otras memorias que nos descolocan cuando, por ejemplo, emigramos. Y esto es producto de que la modernidad eurocentrada ha creado su propia fuerza de gravitación discursiva, justificante, portentosa, colonizante, anticipada y determinante de los discursos que la van constituyendo y levantando a su propio dominio de existencia y, por ende, de visibilidad. Pero la modernidad eurocentrada hace algo más, desplaza lo sensible hacia un dominio de segundo orden, un artificio verbalizante: el lenguaje. No vemos lo que emerge, sino que vemos lo que decimos que emerge en el lenguaje y así confundimos la palabra con lo que la palabra nombra. Este desplazamiento nos desacopla de nuestra biología y la convierte en objeto vendible en el mercado global de hoy. Se trata del *show and tell* anglosajón como teatro del mundo. Este desplazamiento de dominio tiene su inicio hace ya quinientos años, con la negación de Abya-Yala y la toma y colonización de un nuevo orden. Si antes había un pluriverso con muchos nomos coexistiendo, hoy el convivir es problemático, ya que en la destrucción del pluriverso por la nueva repartición de lo sensible no todos reciben parte equivalente, sino que han sido destruidos y jibarizados a posiciones *in extremis* en ideologías de derecha e izquierda. En otras palabras: la modernidad eurocéntrica ha levantado un conflicto permanente, ha instalado un solo nomos de acuerdo a un orden dicotómico total. En esto consiste la segunda modernidad eurocéntrica, en el achicamiento del mundo a un solo nomos (Mignolo, 2000; 2015). La existencia se resuelve hoy solo entre estos dos modos de ser-estar en el mundo. El conflicto y su consecuencia primera que es la guerra se establecen tan pronto la dualidad se transforma en dicotomía. Esta es la historia a la que nos devuelve Alejandro Pérez en *Vórtice*. Es

este conflicto el que emerge, como un vórtice donde los opuestos (izquierda y derecha) y la gravitación de los extremos nos descuajaringan, como el castigo de Tupac Amaru II en la plaza mayor de Cusco en 1781. Este vórtice de ideologías, que busca empotrar en nuestro quehacer su hegemonía, nos arrebató la atención, y nos pone en posiciones extremas. Esto es algo que la modernidad nos ha enseñado, ya que esta manera de ser modernos no acepta el vuelco de la mirada hacia el propio operar (Holas, 2017, pp. 69-70). Occidente evita mirarse y descubrirse en su bestialidad. No quiere sentirse responsable de su propia bestialidad. Y se recubre de discursos e historias de triunfos y ganancias, de campeones y medallitas, en los que siempre hay alguien (un enemigo) o algo (un virus, un cuerpo) que vencer. En esta manera de ser moderno, solo se acepta como acción válida o apropiada la eyección, el tirar hacia afuera, y la necesidad de su conversión en cosa en el juego del *show and tell*. Y así hemos ido perdiendo el conocimiento de nuestro propio quehacer, de nuestras emociones, de nuestro cuerpo. De allí que pensadores como Deleuze y Guattari se atrevan a preguntarse «qué es lo que nuestro cuerpo puede». En esta lógica dicotomizante, los ganadores son los campeones y reciben todos los atributos positivos, y se les atribuyen los negativos a los «perdedores». Y el universo siempre resulta dividido entre dos aspectos separados por una dicotomía insuperable. Es el facilismo anglosajón superpuesto sobre el español. La modernidad es reducida a una carrera en la cual el ganador es el que sobrevive y el perdedor es el que deviene esclavo, el bárbaro, el subdesarrollado, el incoherente, el subhumano, el flojo, el que no tiene cultura propia, el hediondo (Kusch, 1961; Vilca, 2022) y todos los atributos semánticos negativos. Para la modernidad, es la otra persona la que es problemática. Es el funcionamiento del otro el que hay que mejorar (*to improve*). La idea de *improvement* es fundamental para la modernidad anglocentrada. Ellos están siempre corrigiendo a los que están mal hechos, a los medio seres humanos, a los que están bajo la línea del-ser. Así se establece y asienta esta manipulación de la naturaleza y esta negación de las otras culturas. Y tiene una relación íntima con la cristiandad y su imagen de la caída en el pecado. La caída nos lanza en un movimiento en el que actuamos llevados por la inercia de esta fuerza gravitacional que no vemos, que no deseamos ver, asentándonos así en sus certezas y promesas de futuro esplendor. Si el pecado es la culpa atribuida a la naturaleza, entonces, asevera occidente, el escape a esta fuerza consiste en una

caída (flotación) que nos separa de ella. El castigo es, a la vez, la liberación. Ahora bien, hoy, esta inercia es sostenida por la creencia incuestionada, suicida, en las certezas prometidas por el «cálculo de utilidad propia» o «cálculo de eficiencia» (Hinkelammert, 2018, pp. 165-180) que no deseamos cuestionar. Este es el pragmatismo agotado, repetido *ad infinitum*, de perogrullo. Hoy todos vivimos en este cálculo de eficiencia, nos dejamos arrastrar por las fuerzas de esta incoherente matematización de los pocos acoplamientos que son visibles para esta lógica, y no reflexionamos sobre lo que esta oscura y falsa ciencia produce en nosotros.

Las olas dan forma a una recursión pequeña e imperceptible

La repetición deviene recursión. Me ha llevado tiempo poner la primera palabra por escrito. He naufragado otras tantas veces. He vuelto a estar en el cementerio submarino. La tarea, sin embargo, es fijar, con precariedad inevitable, un comienzo a esta conversación sobre las múltiples formas que va tomando un proceso cuyo re-cuerdo es figurado por nubes de tormenta que arremolinan el horizonte febril de la mirada. En ese instante de los inicios, el miedo, la afasia, la inseguridad, las lágrimas, la ardiente lectura, las incoherentes transposiciones, los desdoblamientos, las superposiciones, señales todas de la tormenta interior, como también de la sostenida inseguridad de saber como articular la experiencia: rocío del mar en la lengua. Pero, nos recuerda Alejandro Pérez, ese comienzo siempre está, para nosotros, en la página borroneada, en las paredes rayadas hasta la saturación, en el vario murmullo o en la saturación del hablar vernacular porteño. Pasear por Valparaíso constituye, en sí, una parte fundamental de la experiencia poética puesto que nos hace posible abrir los ojos, transformarnos en Ocelio: un observador de la experiencia de poetizar, ya que Valparaíso es un puerto, una puerta, un gozne, lugar de entrada y de salida, un lugar de transición hacia otros lugares negados por los discursos oficiales dominantes. Por ende, Valparaíso es un vórtice entre experiencias opuestas: puerto de entrada y de salida. Y hay algunos a los que nuestra experiencia de vida nos hace acarrear, como miembros fantasmas, un vórtice doloroso en nuestro propio operar. Y nos situamos adentro y afuera del paisaje. Pero Valparaíso es también, como el eco de su nombre lo dice, un lugar mitológico que nos puede dividir, ya que es un valle sitiado, un paraíso cercado por

las bestias, un lugar donde se siguen muriendo, infinitamente, las utopías. *Vórtice* es, permítanme la incoherencia, la crónica de una tormenta que prolifera diseminada en múltiples espejos, citas, conversaciones, traducciones, poemas, copias, variaciones, imágenes, deseos, historias. *Vórtice*, este poema protéico e intenso, recursivo, que vuelve repetitivamente sobre lo mismo, revolviendo, como se revuelve la sopa de las brujas, que en el repetir recuerda, que le agrega ingredientes, que vuelve a pasar por el corazón la experiencia, que repite, de otra forma, esta vez poética, la experiencia de la destrucción de un mundo, y que así da forma, espejea/ilumina a los fantasmas que rondan por nuestra experiencia, que todavía danzan (eco que nos envía a Carlos León, 1981) en los diferentes ámbitos conversacionales de nuestra vida cotidiana. *Vórtice* se abre con este nombrar los nombres de los y las poetas que nos han dado este suelo y este modo de gravitar nuestro. Este modo de vivir en y entre mundos: el modo de la poesía. Porque los porteños, en mayor o menor grado, sufrimos y gozamos de este don: vemos doble. En el/la poeta esta carga, este rayo de los dioses, se multiplica. Y, por ende, se trata de recordar estos otros nombres que han levantado el mundo de las historias en los que habitamos los porteños. Esto es lo que no hace únicos y lo que nos identifica como porteños. Y ocurre aunque no nos demos cuenta de esta inmensa riqueza que se siguen robando las bestias de turno. Es el espejeo de algo que se filtra por alguna rasgadura en el capullo que construimos para protegernos y que proyectamos más allá del horizonte visible que Alejandro Pérez llama «la novena ola», el límite mágico.

La recursión del caminar y el conversar, o nunca caminamos solos

La conversación se bifurcará por varios caminos, todos situados en los paseos por los cerros y calles de Valparaíso, es decir, en las lecturas, traducciones, citas, variaciones y diferentes registros de habla que van configurando vórtices a diestra y siniestra. Caminar es igual a leer. Esto nos lo enseñó Ennio Molledo. Leer es igual a caminar. Por ello, empezar a escribir es un engaño, ya que iniciar una conversación es un falso portal: solo hay continuidades. Me he puesto trampas a mí mismo, me he bloqueado, ya que nacemos siendo parte de infinitas conversaciones, de infinitas caminatas, de infinitas historias. Con estas palabras, especificaré

algunas coordenadas, unos pocos recorridos posibles, párrafos acoplables unos con otros, de tal manera que la conversación vaya dibujando recursivamente (la mano que se dibuja a sí misma, litografía de Escher, 1948) la cartografía de lo que se conserva (de lo que nos sostiene: el cuerpo) y de lo que cambia (de lo que no nos sostiene: lo novedoso que captura, por el segundo que dura el pestañeo, al ojo). Lo que conservamos, lo que se imprime en la retina, palpita en profundidad y se interna en la tierra. Lo que cambia va con el comercio y el vacío de la repetición mecánica (eco: «Television Eye», de John Mayall). Ambos movimientos van dando configuración a la historia que nos propone Alejandro Pérez. El dibujo se hace en el vórtice del pensamiento, entre el adentro (el saber vivir) y el afuera (ideologías del cómo vivir). Se trata de ver este movimiento que nos altera y que nos hace vivir en los extremos. En el fondo se trata de revolver la sopa de palabras (e ideologías) que se agitan en el vórtice de nuestras lenguas. Y ¿para qué sirve este revolver? Simplemente, para ver qué pasa, qué sucede más allá de la novena ola, donde «lo sobrenatural (emerge) como parte de lo natural» (Pérez, p. 313), para comprender ese lugar desdeñado por nuestra modernidad: el equilibrio. Es el mito de la poesía por el que los poetas —«los guachimanes de la línea azul» (Pérez, p. 313)— van detrás, trazándolo, cartografiándolo, dándole forma en la palabra. Me comenta Alejandro que efectivamente ese «*Gaeltacht na Mara*» no existe en el mapa de ningún instituto geográfico, y que es una invención poética. Y todo para seguir paseando por estos mares escalares de subida y de bajada, desde la distancia y la cercanía, mientras observamos el movimiento vorticial (en puro descalabre) de los pares complementarios, afiebrados mirando como se trastocan los paisajes exteriores (la historia del gobierno de todos y su raíz en la U\$ura) e interiores (el gobierno de sí mismo).

De los mitos y la vida cotidiana

En el poetizar de Alejandro Pérez se escribe a dos manos con los clásicos grecolatinos (Gavilán, 2021). *Vórtice* es una epopeya poética cuyo focus es el aprendizaje del ir dando rumbo al viaje que es la poesía. La aventura poética tiene relación con el saber-vivir-viajar en el lenguaje, con la búsqueda de la palabra-tesoro (adecuada) que dé cuenta de la experiencia vivida. Es también una épica que

explora la armonización de las fuerzas opuestas de la literatura y las armas. Su lugar de enunciación es el vórtice donde estos dos quehaceres se arremolinan constituyendo un espiral (*pharmakon* y veneno) desde el que surge, políglota, la voz del poeta. Se trata de un decir doble que se sitúa en la bisagra de la puerta. El poliglotismo permite romper la clausura y atisbar la vida que toma forma más allá de la novena ola. Este decir poético, por ende, emerge ante el ojo del poeta como un tejido enmarañado de múltiples lenguas en permanente movimiento de configuración/desfiguración de sentido. Por esta razón, el trabajo poético de Alejandro Pérez es fundamentalmente intercultural: se desplaza haciendo cruces virales entre experiencias de vida que hacen visible el «entre» de las diferentes culturas, lenguajes, tiempos, y las continuidades tanto como las diferencias que nos constituyen. No hay pureza. No hay patriotismo. La pureza, la limpieza de la sangre, el miedo de la otra persona es pura ideología. La traducción (léase Pound) hace visibles las continuidades y sus transformaciones. La traducción entreteje al menos dos senti-decires. Es un acto de amar, de concentrarse amorosamente en lo que aparece, y que, en ese ver lo que aparece, nos hace sentir intensos por el tiempo que dura ese aparecer. A esto le llaman, en la lengua inglesa, *insight*. Veamos lo hermosa que es esta palabra: ver hacia adentro. Humberto Maturana ha sido quien me ha enseñado la importancia de este ver-hacia-adentro, es decir, ver lo que sucede cuando digo que veo algo. El ojo está vuelto hacia el corazón. La traducción poética permite ver el «entre» del pasaje, hace posible ver el desplazamiento mismo, el cruce de un territorio a otro. La cuestión es ver(me) pasar, ver(me) en el traslado de mi ciudad (eco de Carlos Droguett). Este «ver» es una recursión. Las impurezas hacen densa la recursión. La experiencia de haber nacido en Valparaíso es vivir en la experiencia (eco de «Are you Experienced», Jimi Hendrix) consciente de la recursividad, es decir, en el espaciamiento que enactúa el hacer poético. Vivir poéticamente es hacer espacio (eco de Novalis, eco de Heidegger). De allí la importancia de ser puerto, lugar de entrada y de salida, un inquieto estar «entre» estados, lenguajes e historias. La preciosa habilidad, peculiar de Alejandro Pérez, consiste en ver las continuidades y variaciones, creativas y destructivas, separadas por la monológica, identitaria, racista, violenta imagen cristal de la modernidad que nos habita y en la que nos sentimos re-flejados. La modernidad eurocentrada tuerce nuestra mirada, nuestros sensores, memoria, cuerpo, y lengua, hacia atrás,

ya que, como producto de una noción lineal del tiempo, nos proyecta hacia una promesa de un futuro (el jardín del Edén) que nunca arriba. Tiempo imaginado y proyectado en una línea recta, y, capturado por el *show and tell* imperial. Pérez observa esta violencia operativa en las prácticas usadas para castigar «lo dicho» por la poesía de Ezra Pound. Observa con detenimiento, en profundidad, «el decir» tanto como «lo dicho» en la experiencia del poetizar en los cantos de Pound. Y parece decirnos que el error no debe ser castigado sino comprendido para no cometerlo de nuevo. Así es, a pesar de todo, la manera en que vamos viendo y aprendiendo de nuestros errores. El acto de poetizar tiene que ver, en consecuencia, con respirar, con vivir. La mirada poética hace posible respirar un aire limpio que viene de otra parte (ecos de *La vida está en otra parte*, Kundera, 1969). Esto es fundamental, ya que el poeta nos dice al oído, en la incitación poética, que nuestra vida bajo dictadura no es vida porque el aire que respiramos es oxígeno que nos administran mientras morimos (eco de «La noche boca arriba», Cortázar, 1955). Esta línealización moderna disminuye el voltaje del presente: vivimos el presente como una sensación de languidez, de carencia de energías de vida. Nosotros, los que pasamos por ese bloque de intensidad que fue la experiencia de los tres años del gobierno de Salvador Allende, lo sabemos «en carne propia». Esa experiencia está impresa en nuestro cuerpo. La manera en la que vivimos la experiencia de la modernidad separa el presente en dos polos opuestos (pasado/futuro) de los que la modernidad eurocentrada da preferencia exclusiva al futuro. Pero esta imagen del futuro es completamente fugaz, ya que no tiene asidero en nuestro sentipensar. Si fuéramos estrictos, deberíamos decir que es inasible. Las naciones-Estado construidas desde el siglo XVIII han acotado ese presente al mínimo y la atención ha sido orientada hacia el futuro esplendor: tiempo de la tierra prometida. La canción nacional de Chile articula este deseo negador del pasado. Pero el futuro esplendor es inalcanzable y utópico. Sin embargo, esa luz que nos ciega persiste en la inercia de la simple repetición. Y en ese deslizarnos en la inercia eliminamos de nuestro horizonte conversacional los saberes del mundo clásico y también Abya-Yalense que se manifestaban en la pluriversalidad de los hegemones (los múltiples centros culturales) que, con sus particularidades, producían el espiral del vórtice. Los poetas son las brujas de la familia, las sibilas, los conversantes *ex-tempora* sentados en el Café del Misha en la

Galería de Arte de Viña del Mar, que nosotros, los caminantes, observábamos danzar protegidos por las nubes circulares que los abrazaban: «*we sat in the middle of nowhere / to speak time and space, a spinning Wheel / in a whirlpool, poetry, that dead art*» (Pérez, pp. 19-20). Y era, ahora lo veo, la conversa sobre «*de litteris et de armis*». Es el poder poético que toca, con su alto voltaje, los afectos, no solo el intelecto. En una palabra: es el poder sentipensador del cuerpo, que sufre en la carne, tal como Pound enjaulado a lo Guantánamo en Pisa y, a la vez, en otro ámbito superpuesto, es el observarse explicándo(se) la propia experiencia. Chile fue y sigue siendo una jaula para muchos y, al mismo tiempo, ocasión para observar y aprender de la propia experiencia para algunos/as poetas. Es lo que podríamos llamar una alquimia del verbo: la mierda (la experiencia de la dictadura) reconvertida en la positividad del saber poético. Alejandro Pérez nos regala justamente este arte de la transformación por la palabra poética: la sabiduría. Por ello, me atrevo a afirmar que este poeta es, para mí, un hombre sabio. Su saber consiste en traer a la mano, distinguiéndolas, las zonas sensibles del cuerpo (lo que hemos olvidado) y también los quehaceres-saberes negados de los cuerpos no-obedientes para con ellos abrir, entrar, desplazarnos, como lectores, hacia otros sectores de lo que llamamos realidad (eco de *La nueva novela*, Juan-Luis Martínez, 1985). Las palabras más vivas, más sanadoras, producen vínculos a la sombra de las dictaduras más atroces, puesto que estas brujas que son los/las poetas «(s)aben que hay un momento / en el que los pelliscará una sombra, / algo como el rocío, indetenible como el humo» («El abrazo» [Lezama Lima, 1978, p. 128]). *Vórtice* reacopla y hace visible otra vez aquellas historias vividas que han sido relegadas a la sombra. Les propongo la siguiente hipótesis: los chilenos vivimos hoy sabiendo que cargamos a costas un inmenso miembro fantasma producto de una herida más antigua que nos coloniza sin tregua. Y en este sentido también la poesía guía el rumbo, pilotea, gira nuestro timón hacia ese lugar, mar abierto más allá de la novena ola, donde podemos afirmar, en palabras de Pérez, que somos nosotros mismos quienes decidimos en qué puerto queremos vivir. Nuestras raíces modernas encuentran su suelo gracias al viaje, a la historia, que nos contamos. La historia es una narrativa. La patria es una elección. La patria es una exigencia impuesta. Elijan ustedes, lectoras y lectores.

El trabajo del ocio productivo y gozoso

Vórtice se abre en lo alto, el paseo por los cerros/avenidas/palabras, y bajando a la bahía «salimos a la mar hasta el final del día» (Pérez, p. 3). Este sutil movimiento físico se corresponde con la historia de los puertos, enclaves para la colonización proveniente de Europa. Pero, al ser Valparaíso un puerto natural protegido por los cerros, es significativo que sea desde lo alto que bajan los jóvenes hacia la bahía. La partida/bajada hacia el otro sector (invisible) es posible si hay una bajada a la materialidad. Este bajón después de la fiesta es clave. El deíctico «lo alto» aquí puede ser investido con una serie de cargas semánticas, por ejemplo, «el saber», «el pensar», «el caminar», «el conversar», el proceso mismo de hacerse amigos, el caminar juntos, «el chacharear» sobre tantos temas, todos se inician en las partes altas (lecturas) y arrimadas y, tienen como destino «lo bajo» o «lo cotidiano». Esto es muy importante, ya que denota el proceso por el cual el sentido, la comprensión de los hechos, se va tejiendo en tándem con este desplazamiento desde lo alto hacia lo bajo, desde las lecturas y las conversaciones —el bailar juntos de Humberto Maturana— hechas caminatas, con Ennio Moltedo, por ejemplo, dejando las huellas de versos que llevan hacia el puerto como puerta de entrada y de salida. Luego procede a nombrar a los que fueron ejemplo: Serrano y Pound de la mano del préstamo (el libro *Los cantos*) que le hace el poeta Juan Cameron. Ambos, Pound y Serrano, son productores de imaginarios delirantes, y ambos han sido castigados, negados, y usados como ejemplos del corte verbal (les quieren cortar la lengua) por las ideologías dominantes. Luego comparecen otros, entre ellos otros dos poetas porteños: Hugo Zambelli y Ennio Moltedo. Ambos hijos de la emigración y de su inscripción del origen en la isla poética. Este último, Ennio Moltedo, es quien pilotea el barco de los poetas porteños. La experiencia que vivimos los porteños ocurre en este barco llamado Valparaíso. Ya en la primera página, el paseo ocurre en dos ámbitos a la vez: por los cerros (la caminata) y por lo dicho (la poesía). Ambos sectores, al superponerse recursivamente uno encima del otro, dan figura a un paisaje complejo, febril, en la retina: recuerdos aparentemente desfigurados por la negación monológica occidental que se montan uno sobre otro. La importancia de la expresión cotidiana de «tener ojo» es fundamental, ya que este no es el ojo de la mirada dominante, monológica,

restrictiva, objetivizante, obligatoria, del simplón «cálculo de eficiencia comercial» hoy generalizado (Hinkelammert, 2018). Las imágenes superpuestas agitan las paredes del febril ojo. Los recuerdos, cuya etimología viene del latín *re-cordari*, ‘volver a pasar por el corazón’, hacen que poeta y lector re-pasen los febriles acontecimientos de la experiencia (lo vivido) que habita, como un miembro fantasma, en su corazón. Y al re-cordar retorna a la memoria el proceloso viaje en el barco de los locos por el océano de la poesía. Pregunta nuestro poeta en cuestión: ¿qué nave resiste las olas desordenadas, furiosas, vengativas, díscolas, de los recuerdos «que vagan por el litoral»? (Pérez, p. 5). Ante este desorden de lo vivido, el poeta se pregunta cómo contar, cómo darle sentido a este paseo. Pasear y navegar se ven así entrelazados al situarse el puerto de Valparaíso como puerta de entrada/salida de sus habitantes, ya que los porteños somos todos hijos de inmigrantes, por ende, poseedores de memorias contrapuestas y, por tanto, capaces de soñar afiebradamente otros mundos. Así, estos tres hilos: pasear, navegar y poetizar, se van entretejiendo. Y muchos otros como, por ejemplo, el hilo de la música rock, por su fundamento contracultural, cuyo quehacer deriva hacia otro lugar, o el canto más velado y muchísimo más antiguo del buen vivir. Preguntas que se hace el poeta y que contesta, de modo poético, figurando las sombras del circo romano de la Segunda Guerra Mundial en el *show and tell* del enjaulamiento de Pound. Los castigos, para ser tales, tienen que hacer visible su puesta en escena, su «*show*». El miedo como efecto del *show* se hace cancerígeno cortando lenguas, haceres y encerrando en el yo que «ahí no me meto» tan característico de nuestra mala conciencia actual. ¿Dónde perdió la dirección esta generación nuestra de los nacidos en los cincuenta? ¿Cómo perdimos el rumbo de nuestro navío? ¿Quién desvió nuestro timón hacia este callejón sin salida actual? El poeta nos lleva en una incursión que va atravesando los vórtices que nos descuajaringan, tirándonos hacia lados contrarios en permanente conflicto y contradicción. Ahora bien, en este proceso de navegar-poetizar, el poeta observa su vivir-cotidiano con el lenguaje mitológico de linajes legendarios y va revistiendo nuestra experiencia con una mirada antigua que el romanticismo alemán nos legó. Y he aquí que otra vez nos vemos en la superposición o plegado de dos o más mesetas habitadas por nuestra mirada intercultural en la que se solapan nuestra historia eurocentrada (nuestro origen en Grecia) y nuestra historia andina

(nuestro origen en las muchas y variadas culturas de los Andes). Esto es fundamental, ya que la visión no es nítida o clara, sino que en la cubierta del barco de la poesía «un torbellino revolotea» (Pérez, p. 6). El equívoco, por ende, es una posibilidad. La visión no es objetiva ni certera, puede ser virulenta. Tanto Virgilio como Pound recubren (adornan) a sus personajes (Octaviano e il Duce) con decires poéticos clásicos. Se trata de darse cuenta de lo que el poeta hace. El lenguaje viste la desnudez de la experiencia con historias. ¿Sabremos elegir las historias que nos saquen del espejo de la representación? (eco de «Animales de los espejos», Jorge Luis Borges).

Los ideogramas en su transposición hacen posible la percepción

Para Alejandro Pérez, el aprendizaje poético se va haciendo en las conversaciones en el Café del Misha, en Viña del Mar. En las caminatas por las conversaciones con Juan Cameron, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Enrique Lihn. Y en las caminatas por los cerros de Valparaíso, en la compañía de Ennio Moltedo. En una primera imagen nos señala «[e]stos cerros tienen mucho que enseñar», aunque esta enseñanza no es explícita, puesto que «eso no se aprecia en la panorámica» (Pérez, p. 215) oficial, que no es más que una imagen estereotipada, una postal para el turista que no conoce su propia ciudad. Eso indistinguible, que no se aprecia, es justamente lo que he llamado nuestro miembro fantasma. Hay transposición de estos dos sectores. Pero debo recalcar que esta superposición puede tener un efecto perverso que hace una torsión, para una mayor efectividad en el gobierno de los afectos, de la imagen: «típica imagen de los tiempos mejores / *hard to forget. Hard to forgive...* / la segunda imagen muestra el mundo / en *lockdown*: otra cagada» (Pérez, p. 215). Esta superposición, en términos de Fenollosa/Pound, implica algo más complejo y, si observas con atención, querida lectora, querido lector, algo se filtra y lo que aparece al ojo es el proceso entrópico, la vida perdida. Es la revelación, en el presente permanente en el que vivimos, de que cargamos a nuestras espaldas el miembro fantasma de una vida destruida. Es, justamente, aquello que negamos cada día, la comprensión de lo que es vivir. Lo que «asoma» (del latín *summum*, lo más alto), pues no lo hemos perdido o superado como insiste el discurso oficial. Dice el hablante poético:

Parece que nada pasara salvo la desolación. / Si miras con atención verás cómo asoma la entropía: / en algunas partes se divisan plantas, aves, mamíferos... / No mercan, no lucran, no esclavizan, no legislan. / Sucede en los espacios libres de humanos: / se manifiesta la vida y da lecciones sin U\$ura. [Pérez, p. 296]

Comprendamos, entonces, que al preguntarnos qué es ver, hemos desplazado el dominio de realidad en el que podemos responder, ver. Ver no es contentarse con pasar la mirada de manera superficial o poner la nariz en el ombligo del comercio (crematística), no, hay que elevarse (de acuerdo a la etimología), para comprender. Bajo lo aparente («la desolación») hay otro dominio de realidad («la comprensión»). Entonces, ver es ser capaz de distinguir, sin confundir, entre estos diferentes sectores/ámbitos.

De la *areté* o «(l)a decadencia es el estilo que heredamos»

Emerge, en consecuencia, la cuestión de la *areté*, de la excelencia en el conocimiento de sí mismo que permite expresar toda la potencia sin desarmonizar la tendencia al equilibrio de los opuestos. *Areté* es conocer, saber actuar felizmente acorde con la contemplación de la armonía del todo. Se trata de no romper esta tendencia de los sistemas vivos a mantener la homeostasis. Vivir es fundamentalmente deslizarse por la tangente del vivir. La *areté* es, por lo tanto, la sabiduría de saber estar en el balance entre las acciones y las emociones, de tal manera que la palabra no sea contradicha por nuestro hacer. La modernidad poética pretendió liberarnos de este entronque entre palabra y acción. Pero estas libertades ganadas en el ámbito de la acción poética no son iguales a sus efectos en el ámbito social. En un ámbito, el poético, es creativo, y en el otro, el social, es destructivo (mito de Pandora). En nuestra modernidad hay una inversión total de la *areté*. La *areté* del mundo clásico consistía en una educación que implicaba sostenerse en la nobleza/justeza del «bien vivir» o del «saber vivir». En el mundo andino, este educarse en el cuidado del vivir es fundamental y la razón más fuerte para reeducarnos y enseñarnos a ser parte responsable de la armonía en la conversación con lo sagrado: la vida. La *areté* ha sufrido una total devaluación en el devenir espectáculo en el que vivimos hoy. En nuestra modernidad de Perogrullo, el valor no está puesto en la observación y el conocimiento de uno mismo, sino en

el cálculo de eficiencia generador de U\$ura. Hemos devenido parte de lo que podemos llamar «la banda de ladrones» (Hinkelammert, 2018).

En otras palabras: lo heroico ha devenido «espuma de utilería», ya que un cualquiera bobo (VIP) puede ser categorizado de héroe, y le suben los bonos y el salario, por meter un gol de pura chiripa. Los actos nobles, al convertirse en azucaradas palabras, «se gastan o se olvidan» (Pérez, p. 8). La confusión ideologizada de ámbitos de realidad produce una devaluación de la nobleza del carácter y transforma, por ende, los actos/decires en griterío o chachareo trivial indicador de buen carácter. Allí, en ese instante, comenzamos a vivir arrastrando el dolor de saber que vivimos en un mundo que es puro artificio, en el que nada nos une y en el que no formamos comunidad. Los actos heroicos devienen vacíos en la teatralización del vivir inaugurado por la dictadura y fuertemente vivido en lo que llamamos «transdictadura» (Flores, *s/d*), que aún hoy persiste destruyendo el tejido social. Hemos vivido ese desplazamiento, y ese hecho está impreso, como miembro fantasma, en la hoja de nuestro cuerpo. La ilusión se impone por la violencia, desplazamiento que nos instala en el ámbito del autoexhibicionismo actual. Este desplazamiento desde el ámbito del vivir al del exhibicionismo invierte y descoloca nuestros sensores confundiendo el proceso estético, la manera como sentimos-hacemos nuestro acoplamiento con todo, con un juego perverso e ideologizado de la imagen que nos hace parecer vivos (estética). Nos gusta parecer, ya que, como personajes del sur del planeta, no se nos reconoce el ser. Este amor a la imagen nos eyecta y descorporaliza: nos convierte en vampiros que buscan chuparle las energías de vida a la imagen que nos construimos. En este mundo del parecer no hay valor que valga y, por ende, todo pierde su anclaje en el cultivo del saber vivir/nobleza de carácter (virtud). Es la flotación total o el «todo vale» anglo-protestante-U.S.centrado. Y la sanción poética es clara: «el mercado degrada el escenario a simple basura tóxica» (Pérez, p. 8). Es el instante en el que el poeta se da cuenta del fin «de las últimas utopías» (Pérez, p. 2). Es el hoy afásico en el que nos des-vivimos tratando de respirar aire limpio: «mudo réquiem para un mito entre tantos» (Pérez, 9). El poeta afirma que esta es la «victoria del mundo libre y democrático / victoria de la usura en la era atómica» (Pérez, p. 9). El consenso acerca de lo que constituye «mundo», lo sólido, es atomizado, vaporizado, convertido en polvo radiactivo, y quedamos en la papilla del «todo vale» tan

masticada y vuelta a masticar, el «me gusta» obligatorio, única opción disponible, seña de «buen carácter», en donde nos regurgitamos hoy. Este es el vórtice abismal, la garganta que revuelve los opuestos dicotomizados, desde la que surge el vómito de nuestra voz. Hasta aquí, el poeta ha contado la historia de *corruption optimi pessima est*: «la corrupción de los mejores es la peor» (Cayley, 2005). Entendiendo «corrupción» como la acción de dividir o romper en piezas; entendiendo «los mejores» como «los gramáticos» en tiempos de Nebrija, a quienes hoy en su variación promocional les decimos, con una reverencia espasmódica y profunda, «los expertos» (Illich, 2008). Es la corrupción/atomización/vaporización del carácter que hoy vemos actuando por todos lados y en todos los dominios de realidad en los que se aplica con brutalidad el principio de eficacia que hemos llamado «cálculo de riqueza» o «cálculo de eficiencia». Hasta aquí, nos dice el poeta, ganaron los usureros, los asesinos, los mentirosos, los ciegos, es decir, los expertos que se atribuyen a sí mismos un acceso privilegiado a la capacidad de articulación/explicación/racionalización de lo que llamamos acuerdo social, constitución, realidad, verdad. El ejemplo más preciso es la comisión de expertos que se encuentra articulando, para los incapaces ciudadanos, los deseos, las preferencias, las necesidades que tomarán forma de ley en la nueva Constitución chilena. Así, lo que con anterioridad los constituyentes especificaron como contrato social fue destruido en su totalidad por la democracia del cincuenta y un por ciento, la misma que obliga al otro cuarenta y nueve por ciento a su verdad, establecida en el uno por ciento del «cálculo de ganancia». Los políticos hoy solo tienen que manejarse con un uno por ciento. Se mueve todo el aparato estatal o consenso con un uno por ciento. Bonito esfuerzo, ¿no? En la época de Antonio de Nebrija, en la primera modernidad (la española), eran los gramáticos; hoy, todavía en la segunda modernidad (la inglesa), son los expertos. Todos formados en los países que tienen el atributo de saber pensar, los del área anglosajona. Su accionar, su quehacer, su saber, sin embargo, es el mismo: dividir, atomizar, vaporizar, convertir en humo el vivir cotidiano y su reificación (abstracción) en la palabra del experto. Es una guerra nuclear en la boca, en el uso noble, con capacidad de decir verdad, de la palabra. Se trata de obliterar, anular, enviar a la zona de sacrificio, a la zona-del-no-ser, lo común y público para, acto de magia, convertirlo en asunto privado. Obsérvese la destrucción total, la incommensurable pérdida, en los

mundos palestinos; obsérvese la destrucción total de la reflexión sobre lo que el «yo» hace en el mundo de aquellos que gobiernan el Estado de Israel. Obsérvense las pinturas de Munch, Bacon, Beksiński a lo largo del siglo xx. Léase a Pound y a Moltedo. Escúchese el espíritu contracultural en la música rock de los años sesenta. Como buen chileno que soy, pienso en qué diría Condorito y recuerdo su permanente y justo «¡Exijo una explicación!». ¡Yo, este pronombre de carne sintiente y huesos constituyentes, también!

El operar poético como libertad

Una vez iniciado el viaje de las palabras, es decir, la «conversación sobre las letras y las armas», ya en plena dictadura, Pérez nos permite observar lo que sucede en la gavía del barco-jaula de Pound (Pisa), lugares en los que se van desarrollando las acciones que especifican el proceso exterior (para eliminar al enemigo) y el proceso interior (para aprender el propio funcionamiento) del poeta. En la gavía-jaula, Pound observa el propio encierro, su ceguera, su error y pretensión de saber al haber ontologizado la cultura judía. En la gavía del barco de la poesía, el poeta observa su propio operar y comprende el error. La gavía-jaula es, por ende, un signo con dos caras (Janus): lugar de error/castigo y, a la vez, lugar de revelación paulatina del saber hacer poético, el aprendizaje de la alquimia del verbo. La jaula es el lugar desde el que se pueden observar los raros signos que dibujan algo o dejan su «*trace nella schiuma*» (Pérez, p. 6). La jaula como observatorio en el que lo que llamamos «realidad» cambia de signo y se puede ver la aparición de las nuevas cosas que emergen del temporal. Es la torsión a la Bacon que Pérez registra en las palabras y que invierte el orden lógico, por una acción y efecto de hacer girar el timón-el rumbo, de torcer, para lograr un efecto de cambio en el movimiento, en la dirección del horizonte. El torcer produce una torcedura, un estiramiento, un esguince, un desgarró que va a llevar, en otro dominio, a una sensación de estar en un pliegue en el que un miembro fantasma opera de otra manera. La experiencia de vivir con la sensación de tener un miembro fantasma, una memoria de algo indecible o inarticulable, pliega la visión unitaria del cuerpo. Cuerpo doblado por el deseo, la memoria, la fiebre, los miembros fantasmas que nos constituyen y «*where language sinks slow / in a sea full of meanings / -old*

treasures we can't grasp- / and there he is wandering still / captive in a solitary cage/ why things went so catastrophic...» (Pérez, p. 11). Este último verso dirige la mirada y activa la búsqueda de coherencia para el poeta. Alejandro Pérez, observa la transposición jaula-gavía cambiando el signo de la realidad. Y aquí vemos la importancia de la traducción en el quehacer poético de Pérez. Los verbos «trasladar» y «traducir» transfieren algo de un ámbito de realidad a otro, es decir, permiten emigrar, mover, desplazar, acarrear, mudar, trocar. Pero también permite percibir, en este transponer, una figura compleja, que descuajaringa toda certeza. La traducción pone en relación de transposición dos maneras dicotómicas de sentipensar e imaginar. Todos estos actos afectan los cuerpos. Los magos, los sacerdotes, los dictadores, los expertos usan estas habilidades también, para cambiar/desplazar el valor de los signos que constituyen lo que llamamos la realidad. Pero lo hacen sin *areté*. El poeta, en cambio, vive en ese pliegue que es la compañía de la memoria, del *re-cordare* o del volver a pasar por el corazón que es la escritura poética. Es lo que le sucede a Pound en la jaula-gavía. La jaula es externa y visible (el antisemitismo de la época, el totalitarismo de la *demoncracia*) y al mismo tiempo es interior e invisible (cómo dar cuenta del cambio, problema del silencio, de sí mismo). Lo que en un ámbito, el de las armas, resulta en encierro en la jaula; en el otro, el de la gavía o el poético-reflexivo de las letras, es libertad.

Because a vortex of evil waves surround us/over and over again, the vortex never stops

Lo que se vive en la juventud en la inexperiencia, como un objeto dado, inamovible y permanente, se siente como algo sólido; en la edad de la razón (eco de Sartre), se desintegra y evapora: «Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas» (Marx, 1948), y nosotros, los que fuimos de la generación que tenía entre catorce y dieciocho años en el Chile de 1973, hemos vivido esta experiencia. Hemos vivido esa incertidumbre permanente en la que los términos del modo del estar cambian repentina y violentamente, y nos vemos «bailando en el aire». ¿Qué hemos hecho de esta experiencia? Esta es una experiencia en la que «los pensamientos se

desintegran» (Pérez, p. 12) y esas palabras al desintegrarse devienen miembros fantasmas escondidos en algún pliegue de la lengua. Somos los sobrevivientes. Hemos pasado por un proceso de pulverización, de conversión en polvo, de dolorosa torsión, y solo queda el miedo: «*Nihil humanum alienum*» (Pérez, p. 13), que nos traquetea, como una serpiente cascabel, en el coxis verbal. Y del quebranto emergen, acto de magia, las cosas nuevas en las garras de las bestias que no quisimos admitir que teníamos enfrente. Por supuesto, no podíamos admitir esa cercanía que nos arrebató el tiempo, si no el espacio mismo. Y esta incapacidad nos salvó de convertirnos en uno de ellos. Si algo podemos decir es que no nos hemos convertido en bestias. Ese es nuestro quebranto que rasga con su crujido (ruido sordo) lo que se descuajaringa (destruir, separar, dividir), para convertir en otra cosa: una «innovación». Los modernos y supermodernos gritan hoy, como si hubieran descubierto la piedra filosofal, algo de lo que los españoles del siglo xv ya ostentaban alto nivel de sapiencia, tal que con el material de las pirámides de los aztecas construyeron la catedral de México; o el descuajaringamiento de Tupac Amaru II en la Plaza de Armas de Cusco en 1781; o el Ling Chi, la muerte por los mil cortes, ley activa en China hasta 1905 y popularizada en tarjetas postales inglesas; y, la jaula anticipadora de las de Guantánamo, a la que nos remite Pérez, en la que fue expuesto a la intemperie el poeta Ezra Pound). Así, el descuajaringamiento producido por el sonido seco del quejido es apenas un vaho en la memoria, de algo/alguien que ya no existe. Ese sonido es un miembro fantasma, ya que es el desgarramiento de lo indecible o innombrable, es decir, el desgarramiento de la lengua y, a la vez, —oh, bella innovación—, una fría pero obligatoria impostación de discursos importados, es decir, aprendidos y repetidos, —como el «padre nuestro»— en alguna universidad del mundo anglosajón (hoy tan de moda), hasta el olvido de todas las versiones nuestras del desastre. Y así terminamos siempre con una versión, es decir, con el uno por ciento necesario para ganar la competencia. Más claro, ¿dónde? Este es el pensamiento lego que impostamos y ensamblamos bajo instrucciones del norte. Pérez nos recuerda que la historia de la U\$ura resulta de la asociación de comercio y palabra, y, que a este acoplamiento-estructural es lo que llamamos «guerra». Otra forma del amordazarnos la lengua, la mirada, la memoria, y así terminamos siempre repitiendo «que eso no se dice / que eso no se hace / que eso no se toca» (de

Serrat), y así vamos construyendo el único modo de vivir. Pero la cuestión fundamental es saber cómo producir un breve e imperceptible desliz(arnos) del rumbo del timón del barco de la poesía acorde con esas otras señales que el vigía —Pound-Ennio-Pérez— atisba(n) en el indeterminismo producido por la tormenta. La acción no hace lo mismo en los diferentes dominios/sectores de realidad en los que nos movemos. ¿Cómo girar el timón? ¿Cómo girar e imperceptiblemente deslizar el barco más allá de la novena ola? Si los expertos en crematística (contra-natura) cuentan la historia del arribo, pronto, al «futuro esplendor», qué debe hacer el poeta para girar el timón hacia la otra isla, el otro suelo, la gravitación del otro planeta. Hacia el fin del viaje vemos que la respuesta ya ha sido señalada por los ancestros:

(Hibernia, Saeculum XI) / Aimhurghin, el mito en persona / ha hablado en el vórtice de los conjuros / [...] / —el del cetro eólico en su diestra: / vigoroso ventarrón, arremolina / los límites inalcanzables de lo fantástico. / Los canta claro a las deidades en su esplendor. / *Gaeltcht Na Mara*: lengua madre de las marejadas. [Pérez, p. 320]

Así, con la ayuda del mito se inventa un origen, que no existe en ninguna carta de navegación (excepto esta que leemos), un poner el pie, un suelo, una gravitación, una resolución identitaria que consiste en contar el arribo del barco de los milesianos a la tierra de Irlanda. Esta es la intensidad, la carga, el voltaje (Pérez, p. 322) necesario para contarse los inicios. Pero en el inicio está el mito, nos recuerda Alejandro Pérez, el poder de la palabra poética, la poesía, cuyo rol es reunir, re-acoplar lo que nuestra ciega arrogancia ha separado dividiéndonos. Aimhurghin, una de las cristalizaciones de sus muchos nombres: Amorgen, Amergin, Amairgin, Amorghain, Glúnmar, con su invocación a un poder superior, pide permiso para poner su pie en tierra firme. El mito, mucho antes que la ley moderna (flotante persecución de lo nuevo), funda el sentido de identidad necesario para unificar a la nación. Entre el mito y la ley hay que atravesar un mar de tormentas. Son las historias que nos contamos las que nos unen entre nosotros y a la tierra. La ley siempre ha estado al lado del poder. Y es este mito el que le permite a Alejandro Pérez hilar los acoplamientos borroneados por la política de los extremos.

El viaje contracultural y la música rock

Alejandro Pérez, en este poema-viaje, se hace cargo de la recursividad como un procedimiento que se monta sobre lo ya dicho, pero en su recursión va espejeando variantes y cambiando el rumbo del timón poético acorde con otras señales (las poéticas) que emergen de lo que conservamos (el vivir) y que no hemos olvidado. Las utopías siempre han existido, las ideologías son las que, moribundas, resisten soltar su pretensión de objetividad obligatoria. La generación que sufrió la destrucción de su mundo (mundo que estaba en construcción) y su reemplazo por otro hecho a la medida del propósito imperial anglosajón, liberal, recibe de golpe el frente de ola ideológico. Esa generación, la nuestra, había traído a la mano una serie de prácticas que se construían contra el poder de la máquina de la Guerra Fría y toda su parafernalia desvinculadora, separatista y aisladora. Era, aunque también articulada para responder afirmativamente a la experiencia de vida del norte, algo que también vivíamos, a nuestra manera, en el sur. Una cierta actitud antiguerra que implicaba un sentir distinto, un asentarse distinto, un pararse a conversar alrededor de algún palo de poste, un hacer distinto en todas las esferas de realidad posible. Algo peligroso para aquellos que adoran la rigidez y la violencia en todas sus formas. Y fueron los músicos-poetas quienes señalaron e iniciaron el zarpe hacia esos otros lugares. Alejandro Pérez es uno de aquellos creadores que sostiene esos lazos. Otis Redding, *(Sittin' On) the Dock of the Bay*, nos recuerda ese quehacer del ocio productivo que todos los que pertenecemos a esta generación hemos vivido. ¿Quién no lo ha gozado en Valparaíso? Es también lo que Ennio Moltedo nos recuerda en su poesía. Ellos son los palos de poste alrededor de los que tenemos que juntarnos a conversar. Solo si así lo deseamos. Para ver qué pasa. Solo para ver quién viene de la esquina más lejana, bajando desde allá lejos en la bruma de los cerros, quien dobla la esquina y se acerca en la distancia en la que lo esperamos, para tomarnos un café, para conversar de poesía, para ver qué flor se abre, para sentir qué aroma nos envuelve, para escuchar qué voz nos abraza, con sus historias, y así por fin recordar esa manera de decirnos amigos en Valparaíso y en Viña del mar.

Aquí, en la novena ola de este viaje, extendiendo mi mano hacia la que me espera más allá de lo que puedo percibir: usted, querida lectora, querido lector.

Construyan ustedes su última ola, la que les permita poner pie sobre la isla amada, al modo de Andréi Tarkovski, quien innovó multiplicando, sin destruirla, la novela de Stanislav Lem (Varsovia, 1961) *Solaris*. Ya ven ustedes, se trata de hacer el pluriverso. Aquí les agradezco la lectura de esta palabra. Y, para agradecerles, quisiera que consideráramos unas palabras de Krishnamurti, quien nos recuerda: «There is another art which is the art of observation, the art of seeing. When you read the book which is yourself, there is not you and the book. There is not the reader and the book separate from you. The book is you» (Hay un arte que es el arte de la observación, el arte de mirar. Cuando lees el libro que eres tú mismo, no existen tú ni el libro como entidades separadas. No hay lector ni libro separado de ti. El libro eres tú) (Ravindra, 1995, p. 11). Estas palabras sabias de Krishnamurti nos re-marcan, para considerar nuestro hacer, nuestro vivir, como válido, la importancia de la observación del propio operar. Y esto es importante, ya que, por un lado, vemos que las cartografías marinas refieren al funcionamiento externo donde la subjetividad se pliega sobre el paisaje y va develando un espacio con pretensión de objetividad. Lo que los cartógrafos poetas nos dan en su palabra va haciéndose parte de nuestra materia y giramos las páginas guiados por los caminos que se abren, y nos damos esas palabras como un lugar para vivir. La cartografía de su propio paisaje interior le permite al poeta observarse funcionando en la producción poética misma, de tal manera de darse cuenta de la necesidad, para no destruir mundos, de sostener la armonía de los opuestos. Se trata del conocimiento de sí, del conocer lo que se puede hacer. Se trata del aprendizaje de la no-contradicción. En este sentido, somos libros cuya historia otros considerarán válida o no. Para que la palabra sea verdadera. Y lo que la palabra puede hacer es fundamentalmente relacional. Entre «las armas y las letras», el poeta va aprendiendo a usar las letras como algo de sí, como una extensión de la lengua en las palabras que dan vida. La suya es una especie de amorosa contienda que no destruye, sino que habilita a Ocelio, el ojo, para percibir las señas de otros paisajes. Su arte es un arte que armoniza los propios pensamientos (*areté*) y cuyo efecto es fundamentalmente interior: a saber, la transformación que hace de este poeta un hombre o una mujer sabia. Es cómo el poeta va transformándo(se) y aprendiendo de su propio quehacer en el lenguaje, en la ignorancia-revelación que el observar(se) en el movimiento del signo hace posible. El poeta ve estos

desplazamientos y va aprendiendo de su propio darse cuenta, ya que el viaje más allá de la novena ola no tiene ruta cartografiada, no se encuentra en los manuales ni en los modelos para armar; puesto que la poesía sí sirve para algo. Y Alejandro Pérez nos deja saber que la poesía es un modo de vivir. Esta es una respuesta asertiva a la pregunta de Adorno acerca de para qué sirve la poesía en tiempos de guerra (Ibarlucia, 1998-1999). Esto es justamente lo que Alejandro Pérez nos ayuda a percibir con una claridad de vigía que va guiando el barco de la poesía y así nos abre otro destino, otro horizonte y no el que nos lleva de vuelta a Hobbes. Es el trabajo de los poetas, como nos enseñara Blake, el ir dejando atrás los lentes de la cultura oficial para poder ir viendo, descifrar, la emergencia sin fin de los signos que guían el timón del viaje poético por la ruta sin fin a continuar. En la compañía de los poetas, de múltiples lenguas, políglotas, como Alejandro Pérez, volveremos a saber de lo que nuestra corporalidad puede hacer. Y este arte de tejer nos permite darnos un capullo, una delicada envoltura que, como dice Remedios Varo (en *Cartas, sueños y otros textos*, 2007), nos cuide de la intemperie y sus imperceptibles quehaceres. Se trata de tejer el trenzado que es la palabra. Una palabra que nos cuente una historia acerca de aquello que se atisba emergiendo más allá de la novena ola: lugar sagrado donde pertenecemos. Es el arte de conversar, arte de recordar, arte de amar que, como nos recordó incesantemente Humberto Maturana, consiste en dejar aparecer. Ahora podemos responder a la pregunta de Eliot en el último epígrafe: ¡Zarpemos! ¡Emprendamos el viaje!

Bibliografía

- Cayley, D. (2005). *The Rivers North of the Future. The Testament of Ivan Illich as told to David Foyley*. Toronto: Anansi.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Flores, M. (s/d). PhD Tesis, inédita y sin entregar.
- Gavilán, I. (2021). Poetas de Valparaíso: Alejandro Pérez.
<https://www.youtube.com/watch?v=2wxTRi4lq40>.
- Hinkelammert, F. (2018). *Totalitarismo del mercado. El mercado capitalista como ser supremo*. México: Akal.

- Holas, S. (2017). Rodolfo Kusch's 'Estar' as Seen from the Systemic Perspective of Humberto Maturana as a Way of 'Corazonar' Coexistence. *The Australian Journal of Indigenous Education*, 47(1), pp. 64-72. DOI 10.1017/jie.2017.27.
- Ibarlucia, R. (1998-1999). Simiente de lobo: Celán, Adorno y la poesía después de Auschwitz. *Trans/Form/Ação*, São Paulo (21-22), pp. 131-150.
- Illich, I. (2008). El trabajo fantasma. En *Obras reunidas* (Vol. II). México: Fondo de Cultura Económica.
- Kusch, R. (1961). El hedor de América. *Revista Dimensión* (7).
- Lezama Lima, J. (1978). El abrazo. En *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Lumen.
- Marx, C. y Engels, F. (1948). *Manifiesto comunista*. Santiago de Chile: Babel.
- Mignolo, W. (2015). Foreword: Anomie, Resurgences, and De-Noming. En Luisetti, F.; Pickles, J. y Kaiser, W. (eds.). *The Anomie of the Earth: Philosophy, Politics, and Autonomy in Europe and the Americas*. Durham - Londres: Duke University Press.
- (2000). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Pérez, Alejandro (2023). *Vórtice*. Viña del mar: Altazor.
- Polo B., J. y Gómez, B. M. (1 de julio de 2019). Modernidad y colonialidad en América Latina. Un binomio indisoluble. Reflexiones en torno a las propuestas de Walter Mignolo. *Revista de Estudios Sociales* (69). <http://journals.openedition.org/revestudsoc/45864>.
- Ranciere, J. (2009). *La repartición de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Ravindra, R. (1995). *Krishnamurti. Two Birds and One Tree*. Madras: Quest Books.
- Serrat, J. (1981). «Los locos bajitos». *En tránsito* (Vinilo). Argentina: Ariola.
- Tarkovski, A. (1972). *Solaris* (Película). Mosfilm.
- Varo, R. (2007). *Cartas, sueños y otros textos*. México: Era.
- Vilca, M. (3 de agosto de 2022). Filosofía del hedor en Kusch. *revistazoom*. <https://revistazoom.com.ar/filosofia-americana-entre-el-hedor-y-la-pulcritud>.

8. LA RAZÓN POÉTICA Y LA LÓGICA DE LA NEGACIÓN EN LA POESÍA DE HUGO CAAMAÑO

Roberto Hernán Esposto

[El poeta] no sobrevuela la tierra ni se coloca por encima de ella para abandonarla y para flotar sobre ella. El poetizar, antes que nada, pone al hombre sobre la tierra, lo lleva al habitar.

Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*

A partir de esta cita de Martin Heidegger, deseamos iniciar nuestra lectura y reflexión de la poesía de Hugo Caamaño. Proponemos abordar esto comenzando por una meditación sobre «la razón poética», que aventuraremos enlazar con «la lógica de la negación» del filósofo germano-argentino Rodolfo Kusch. Luego de esto, nos dispondremos a leer con detenimiento una selección de poemas del autor de la *Casa del Canto* (1985).

El lector seguramente se preguntará quién fue este señor, Hugo Caamaño (Córdoba, 1923-2015). Marginal de la poesía argentina, hace su aparición a mediados del siglo pasado con la publicación de la colección de poemas que titula *El amor en las calles* (1958). Hasta la fecha, Caamaño nunca ha aparecido en ninguna antología de poesía argentina, y mucho menos en una latinoamericana. Un rebelde nato: fue expulsado del quinto grado de la escuela primaria. Autodidacta, se distinguió por su marginalidad, en esa usina cultural y literaria de Buenos Aires de las décadas de los años cuarenta hasta mediados de los setenta, donde vivió casi toda su vida. Allí fue donde supo sobrevivir los vendavales de la historia argentina del siglo xx y la de los primeros quince años de este ya trajinado siglo XXI. Fue amigo de Joaquín Giannuzzi, Libertad Demitrópulos, Francisco Urondo, David Viñas, Adelaida Gigli, Rodolfo Kusch, entre otros. Nunca se presentó a un premio literario; aborrecía leer su poesía en público. Jamás viajó a Europa. Escribía para sus amigos poetas, sus cómplices. Autor de once libros de poesía, el último titulado *Homo homini lupus* (2006). Sus libros fueron reunidos por Ediciones Del Dock en *Obra completa* (2012).

Quisiéramos comenzar nuestras meditaciones en torno a la cuestión de «la razón poética» por aquellas palabras que en el diccionario de sinónimos asemejan a la de «poeta», es decir: lírico, trovador, versificador, coplista, juglar, rapsoda, rimador, aedo, bardo, vate.

Para nuestro propósito, nos detendremos en la de vate, pues se lo asocia a quien predice el futuro, o mejor, posee una inusual capacidad por descubrir cosas ocultas, despreciadas u ignoradas. Quien puede hasta poseer poderes mágicos de lo oculto, como un brujo. Si nos aventuramos por este peregrino camino, descubrimos que el poeta es alguien que tiene una capacidad emocional e intuitiva de vaticinar la realidad (aquella cosa escurridiza), así como la vida. Tiene la sensibilidad de poder presagiar el punto ciego de la cotidianeidad que habitamos y desenterrar de ella significado. Es decir, puede vaticinar aquello que está fuera del alcance de nosotros, meros mortales; incluidos los críticos literarios. Es una sensibilidad desde la que se desprende una manera distinta del entendimiento y, por qué no, del conocimiento, a partir no solo de la lectura enclaustrada, sino del vivir mismo, como la de una corazonada.

Es decir, el poeta tiene el talento y la capacidad de expresar en palabras una serie de sentimientos que lo conmueven luego de su choque con la realidad. De esa prueba de vida, elucubra su pensamiento con el uso de la imaginación y la fantasía para brindar al lector lo que llamamos poesía; interpelar con la realidad interior o exterior del ser humano.

Esto es lo que Saturnino de la Torre llama el «sentipensar». Y lo define así:

[El] proceso mediante el cual ponemos a trabajar conjuntamente el pensamiento y el sentimiento [...], es la fusión de dos formas de interpretar la realidad, a partir de la reflexión y el impacto emocional, hasta converger en un mismo acto de conocimiento que es la acción de sentir y pensar [2001, p. 1].

Lo que aporta la definición de sentipensar que nos brinda este autor es que la podemos emplear como una lente para leer la poesía del bardo argentino. Nos ayuda a comprender dos aspectos determinantes y fundamentales de su obra, entendidos holísticamente, si se quiere: el de la unión de su obra con su vida.

De ahí que en una entrevista de 1998 por Radio Ciudad que le hizo el periodista literario y poeta Esteban Peicovich, Caamaño destacara dos aspectos

determinantes de su arte. Primero, señaló que su poesía es «absolutamente autobiográfica» (Peicovich, 2022, p. 173). Sobre su creación poética, puntualizó: «Es un viaje más bien interior, porque yo no he viajado nada; incluso no me gusta viajar. [...]. Es más bien un viaje que hago hacia el interior, más que nada es la fantasía la que viaja, a través de los libros» (p. 175). En segundo lugar, ofreció un calificativo sumamente sugestivo al definir la poesía que incide en su misión como creador, pues para Caamaño la poesía es «una forma de conocimiento» (p. 184).

Por lo tanto, podemos traer a consideración la cita de Heidegger que abrió estas reflexiones: que el poeta habita con los pies en la tierra, y a nuestro modo de entenderlo, sus elucubraciones poéticas tienen origen en su vivencia y su experiencia. En tensión con estas, busca hallar la palabra justa con la que enhebrar imaginativamente su poesía. De ahí que el pensamiento poético corresponda a una posición (moral y ética) con respecto a la realidad creada por el autor, la cual es el reflejo de la persona que habita esa realidad. Es decir, el poeta ofrece al lector su propio testimonio de la existencia.

Consecuentemente, lo que el lector va vislumbrando a medida que avanza en la lectura de Caamaño es que va tomando forma un conocimiento del rostro interior del poeta. Lentamente se va componiendo en la mente del lector una humanidad compartida. La humanidad de alguien que con la orfebrería de su arte ha sabido dar voz a su experiencia, y testimonio del sufrimiento ocasionado por los golpes y dardos personales e íntimos, así como aquellos ocasionados por la Historia.

El poeta se dispone a seguir un camino de cuestionamientos y averiguaciones sobre la condición humana que la lógica de la razón científico-técnica no aborda, pero que calificaría de palabrería o mera charlatanería, descartándola. Con la preeminencia de la ciencia considerada hoy como fuente de todo conocimiento, saber y hacer, esta ha desplazado decididamente el aporte humanístico que provee el conocimiento poético. Por ejemplo, en el poema titulado «Él», Caamaño se dispone a retratarse a sí mismo y a las exploraciones a las que se entrega en los meandros de sus elucubraciones especulativas: «Es un intelectual pequeño burgués / un metafísico. / No podría vivir, no sabría vivir / sin preguntarme —como los de su especie— ¿de dónde vengo? / ¿quién soy? / ¿a dónde voy? (2012, p. 103). Estas son pesquisas que la razón científica, calculadora,

no está equipada para abordar. Aunque los programadores de cibernéticas intenten con su algoritmo diseñar artefactos dotados de inteligencia artificial, estos estarían estructurados para buscar soluciones racionales a problemáticas metafísicas que no tienen respuestas lógicas. Es decir, las preguntas que se dispone a enfrentar Caamaño requieren de la intuición y dependen de las facultades afectivas, de los sentidos y de las emociones.

Hay una cualidad singular en Caamaño, que corresponde a todo poeta verdadero, y que a nuestro juicio es la cualidad contundente, sobresaliente del poeta: la del asombro. La poesía de este hombre es la de un pensar y preguntar asombrado, que rumia sus angustiadas pesquisas destiladas en lenguaje poético. Esto nos mueve a considerar ciertas meditaciones de Martin Heidegger que se desprenden de su escrito «Aletheia» sobre el pensamiento:

Sabemos demasiado y creemos demasiado pronto para poder encontrarnos en casa en un preguntar correctamente experimentado. Para esto se necesita la capacidad de asombrarse ante lo simple y de acoger este asombro como sede donde habitar [...]. El asombro pensante habla en el preguntar [1994, pp. 226-227].

Esto nos indica la primacía del asombro como antecedente conductual en el proceso desprejuiciado del entendimiento y la comprensión de la realidad. Sin esta predisposición temperamental, es muy difícil poder abordar la realidad que nos circunda de una manera fresca y nueva.

En nuestro trato con Caamaño a lo largo de varios años, hasta su muerte en 2015, esta fue la cualidad de su manera de pensar y de su actitud hacia el vivir que más nos impresionó. El preguntar asombrado es desde donde elucubraba su pensamiento, constituyendo así el tejido de su propia manera de enhebrar en verso su razón poética. Esto era posible porque su habla en el preguntar era una cualidad de su naturaleza y de su personalidad, que le brindaban la perplejidad del asombro aunada a la intuición. Esta vitalidad animaba su mirada curiosa e inquieta, de averiguaciones desprejuiciadas, con la que desglosaba poéticamente el mundo y la realidad que enfrentaba.

Estos serían, a nuestro juicio, los dones de una aguda percepción especulativa, salpicada de fantasía y de una precoz imaginación. Atributos que, a medida que llegamos a la madurez adulta, vamos dejando y perdiendo en el camino

debido a los golpes de la vida, a la instrucción institucionalizada, al adoctrinamiento, a los poderosos medios que paulatinamente van segando y moldeando nuestras sensibilidades y miradas, haciéndonos sentimentalmente más duros e insensibles. Cualidades que son requisitos para vivir en la sociedad capitalista de consumo. Una sociedad donde el dios supremo es el dinero.

A propósito de la razón poética, Graciela Maturo sostiene:

Es necesario aprender a pensar desde la diversidad e interculturalidad, para superar la razón cartesiana de la unidad y la síntesis; pues, las realidades del mundo son alternativas, aleatorias y difusas [...]. La *razón poética* percibe y aprehende el mundo por la intuición sensible de quienes lo humanizan a través de sus creaciones simbólicas... [2009, p. 127].

Partiendo del concepto griego de *nous*, Maturo atribuye al concepto de razón poética el siguiente significado: «... que produce el conocimiento directo, intuitivo, que empieza por los sentidos, que sigue por la afectividad, y que sigue por la imaginación, por todas las facultades que el hombre tiene para desarrollarse y que no son únicamente la razón racionante» (2009, p. 128).

En este sentido, Maturo continúa la línea trazada por María Zambrano, quien en *Filosofía y poesía* (1939) había marcado la diferencia entre la filosofía como un tipo de pensamiento racional, armado de la lógica pensante de la ciencia, y el conocimiento que brinda la poesía. Es decir, su acepción de filosofía equivalía a la de un método y un sistema racionales, fraguados por la voluntad del hombre por aprehender y modificar la realidad como exterioridad para crear la civilización. Son dos formas distintas de saber y de ser, sostiene Zambrano:

No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca requerimiento guiado por un método [2017, p. 15].

De ahí que haya algo implícito en el hombre que necesita de la poesía para conocerse, explorar esas recónditas oscuridades del ser a los que alude el poema de Caamaño arriba mencionado. Por ello este poeta dice en la entrevista radial mencionada que no entra en disputa con el conocimiento o el método científico,

pero que lo interpreta según el marco de sus propias búsquedas existenciales, que ponen su vida en vilo:

Yo, por ejemplo, soy un individuo que me interesan mucho los libros de divulgación científica. [...]. Ahora, la lectura que hago yo es una lectura no racional, es una lectura emocional. Porque creo que la imagen que da la ciencia moderna del universo es realmente terrorífica. Es la verdad, en el sentido que es lo terrorífico. El universo que nos dan las religiones tradicionales, a la par de la imagen que nos da la cosmología moderna, son juegos de chicos [Peicovich, 1998, p. 184].

Es decir, lo que se desprende de su lectura emocional o, mejor, metafísica, de textos sobre cosmología es que Caamaño recurre a un viraje interpretativo que no pone en cuestión el método o el objetivo científico por plasmar las leyes físicas que gobiernan el cosmos. La exégesis que emplea en su poesía de los textos de cosmología de Carl Sagan, Stephen Hawking y Paul Davies retrata un universo inhóspito que despierta en el bardo un profundo sentido de pavor ante la fragilidad de la existencia humana en el cosmos.

Por lo tanto, el poeta extrae del descubrimiento científico una razón poética para concederle un sentido humano-metafísico al universo que se ha perdido con el conocimiento científico de la materia. Pues, para Caamaño, al desplazado entendimiento simbólico-religioso que le atribuía al cosmos una sinfonía de las estrellas él lo sustituye por una emocionalidad aterrorizada, más cercana quizás a las que poseían las antiguas religiones prehispánicas que concebían al cosmos como un caos. Dice Caamaño: «El Universo es el manicomio de Dios» (2012, p. 126). Mientras que en otro poema subraya: «Nubes de polvo y gas. / Ineluctable condensación gravitatoria / de la materia que se hunde en materia. / Ni Cristo podría salir, aéreo y triunfante, de un agujero negro del espacio» (2012, p. 187).

La de Caamaño es una poesía que convalida el concepto que tiene de ella María Zambrano: «... la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía» (2017, p. 16). Por ello el poeta es el desterrado que se atreve a decir verdades incómodas y molestas. Es el expulsado por Platón de su república ideal. El artista es el rebelde que dice aquello que el político quiere ocultar o que con su mendacidad prefiere ignorar. El poeta es el aguafiestas del orden imperante; es quien carcome y corroe con su palabra e imaginación haciéndole recordar al

político, al estadista, al poderoso hombre de negocios la ética y la justicia. En esta línea, cabe traer a consideración las palabras del poeta y novelista Abel Posse: «El poeta, con el tiempo, se transforma en el aguafiestas, en el crítico, el hombre de justicia, el espíritu testimonial, el que va a escribir sobre la miseria de los pueblos, el que va a señalar el predominio ilegítimo del poder sobre la realidad» (2003, p. 134).

Los versos de Caamaño están cargados de fuertes exabruptos e injurias, cuyas palabras impactan como martillazos y cortan como hachazos. El entendimiento que emana de la poesía de Caamaño está hecho de desgarradoras obsesiones, de una musicalidad disonante. En su poema «La clase obrera», nos ofrece un listado de las manías temáticas que pueblan su mente y su imaginación, compartido por el calvario de las clases populares impuesto por un sistema explotador:

Si hablo de ser y la nada,
si hablo del tiempo y el espacio,
si hablo del hombre como especie,
si hablo del fin y del origen,
si hablo de Dios y de la muerte,
si hablo del paraíso (como hipótesis).
Termino hablando de la clase obrera. [2012, p. 61]

Ahora bien, estos desasosiegos metafísicos podrían alejar a nuestro bardo, y este perderse en cuestiones etéreas y abstractas, extrañas y alejadas a las embestidas de la vida cotidiana. Como deja claro en «El paraíso perdido», clama su desengaño por las promesas de futuros dorados:

El planeta es un hueso que se disputan
los perros en tu nombre. Cuídate del futuro [...].
En plena barbarie industrial
la división del trabajo es infinita,
la Tierra pequeña, redonda, vieja, no da más.
[...]
Nadie nos expulsó, éste es el lugar.
No estamos malditos, somos así. [2012, p. 165]

Lo que ha vaticinado Caamaño en su andar poético y largo vivir por la hojarasca de la Historia (esa terrible y traicionera, con la H mayúscula) están labradas con un profundo y dolorido sentir en sus viñetas, epígrafes, aforismos y máximas con un humor cortante, de tonos oscuros. El lenguaje de Caamaño es directo, lacerante (como el de su admirado Federico Nietzsche). En su libro *El que manda de lejos* (1990), los reúne en «Eslabones»; he aquí algunos:

Yo no sé de dónde han sacado algunos
que el poeta no debe pensar.

Tendríamos que ser echados del planeta,
como la otra vez del paraíso.

No se cansan de prometernos
futuros espléndidos.

Diarios: tedio y espanto

Este país es la venganza de los indios

¡Increíble...! La izquierda todavía cree
que la felicidad de las masas es posible. [2012, pp. 262-263]

Con estas filosas sentencias, Caamaño arremete contra todos los relatos que han santificado la enjundiosa empresa del hombre, la civilización moderna, en todas sus iteraciones, especialmente la de su país natal.

Sin embargo, el objetivo de sus injurias no se detiene aquí. Caamaño no es modesto, apunta mucho más alto. Su gran obsesión es Dios. Esta temática solo puede interesarle a alguien que le preocupe su desaparición de la escena. Pero a nuestro modo de ver, esta manía es una excusa o plataforma para injuriar al Hombre y a esa Humanidad (con mayúscula) que se jactó de ser ilustrada, civilizada, impulsora del progreso sin fin —esa invención europea, anglo-francesa—. En Caamaño, la pregunta por Dios, que a comienzo del nuevo milenio escribirá con minúscula, es un preguntar por el hombre.

En «La gran obsesión», en su libro titulado *dios* (2002), confiesa:

2. Lo cierto es que la pregunta por dios ha pasado de moda. [...].
3. [...]. De manera tal que para la gran mayoría de los escritores, importantes o no, de esta centuria el tema dios es un río sin agua.
4. No es mi caso. Casi al final del siglo xx, de ser en verdad poeta (y de mediana estatura que es lo peor) yo me tengo por un poeta religioso, es decir, residual. Pero atención, un poeta religioso-residual qué piensa de dios y su obra todo lo mal que puede, lo que ha llegado a ser el clavo en mi zapato [2012, p. 388].

Quizás solo alguien que haya transitado por una vida hecha de obstáculos, desilusiones y traiciones tenga las credenciales para emitir tal juicio. Una vida vivida en un siglo en el que los grandes dioses, entendidos como las grandes narrativas de salvación y emancipación, los sueños por una nueva humanidad, se han estrellado ante un hombre, hecho a la imagen de dios, que más bien valora el poder, el lucro, el exitismo y la mendacidad como moneda corriente en la política.

En sus tempranos poemas, nos encontramos a un joven poeta cauteloso, introspectivo y ensimismado, pues quizás no halla el coraje de dar voz a las injurias que acabamos de citar. Es decir, un poeta retraído en sí mismo, y que hurga en su condición de desamparado. En *Imágenes fijas* (1973), pone en verso sus cavilaciones con «Sin testigo»:

Me aparto.
Me estremezco.
La cabeza
ya demasiado madura se cae al fondo.

Me desagoto de años y recuerdos.
Abandono el país.
Quemo el idioma.

Arráncome mis padres de la ingle.

Aparto como unas ramas melancólicas
mis huesos con la mano.

Me voy hacia otra cosa,
hacia otra cosa.

Aquí no hay tanta luz.

Aquí descanso. [2012, p. 79]

A esta altura, el lector se preguntará qué tiene que ver todo esto con la razón poética. Pues, en el caso de Caamaño, a nuestro modo de ver, su poetizar brinda una particular manera de entender la existencia humana desde una voz poética que emerge de su condición situada, a partir de la cual nos habla y conversa con tono desgarrador. Como veremos, su situación está marcada por la precariedad de un país sujeto a las borrascas de su legado colonial, o bien, por su herida colonial.

Es aquí donde podemos hacer un inciso e injertarle a la razón poética de Caamaño lo que el filósofo germano-argentino Rodolfo Kusch llama «la lógica de la negación». Como hemos podido ver hasta ahora, la poesía de Caamaño es aparentemente misantrópica y negativa, pues está esculpida por la experiencia de vivir en un determinado país y en una determinada época. Esto quizás se deba justamente a su condición de marginal, a su situación orillera, desde la cual puede mejor derribar los hechizos, engaños y seducciones que la cultura dominante afirma e impone diariamente.

La lógica de la negación de Kusch empieza por aceptar que todo pensamiento está geoculturalmente situado, afincado en el suelo donde estamos parados o pisamos (por ello la referencia a Heidegger en la apertura de este escrito), pero Kusch le agrega un giro o matiz más. Propone que esta lógica está amarrada a la experiencia de la vida diaria, propia del vivir cotidiano. Por ello, en lugar del principio cartesiano «pienso, luego existo», Kusch receta más bien uno afincado en la vivencia o en el habitar diario:

Entra como componente significativo en nuestra mentalidad colonizada una cierta ceguera que no nos deja ver qué ocurre con América, porque es muy probable que la cuestión no esté en ella sino en nosotros, ya que nos falta la fe y no tenemos las categorías necesarias para comprenderla. De ahí esta lógica de la negación [1999, p. 549].

E inmediatamente asevera:

Existo, luego pienso y no al revés. [...] como el existir es básico, lo único universal es el existir mismo. [...].

Comprender la existencia de un sujeto es captar el mecanismo central de todo existir, cuya finalidad fundamental es su posibilidad de ser en el propio horizonte cultural [pp. 553-555].

Para este pensador, la cultura juega un papel determinante en la situación del sujeto, nos lo explica en *La negación en el pensamiento popular*:

La razón profunda de ser de cualquier cultura es la de brindar a su integrante un horizonte simbólico que me posibilita la realización de mi proyecto existencial. La cultura reglamenta mi totalización correcta [...]. El punto de arranque para esto es el puro existir, o como podríamos llamarlo en América, el puro estar, como un estar aquí y ahora, asediado por la negación o sea por las circunstancias [2008, p. 58].

Lo que cincela el pensamiento que fundamenta la voz de la poesía de Caamaño son precisamente las circunstancias que conformaron su vida, que negaron sus sueños y aspiraciones para mejorar la condición del hombre en la Argentina y en América. Las experiencias vividas que negaron la posibilidad de realizar los proyectos de justicia social y mejora espiritual del pueblo argentino, y de todos los pueblos americanos ansiosos por su liberación, fueron suprimidas y truncadas. Las mínimas reivindicaciones por mejoras sociales que poblaron por décadas el horizonte simbólico de las clases populares en el siglo XX fueron traicionadas o aplastadas por líderes políticos, o bien por las circunstancias manipuladas por poderes imperiales. Todo ello condujo al ocaso de los valores éticos de justicia que abrigaban la esperanza por un mundo mejor desde la década de los sesenta del siglo pasado. El crepúsculo de esas esperanzas es el testimonio que se desprende de los últimos poemas reunidos en los libros de Caamaño, *dios* y *Homo homini lupus*. En estas colecciones, Caamaño acredita la idea de que estamos encaminados por una oscura etapa de hegemonía neoliberal vertebrada por el afán de lucro, un declive espiritual hecho de nostalgias imperiales, de mendacidad y nihilismo consumista, de violencia y vejámenes.

A lo largo de su obra, Caamaño inquiere en las grandes ideas y proyectos derrotados y extinguidos. Este desengaño es el que insufla su vivencia y su angustia existencial, que vierte en su poesía desgarradora. Por ello la poesía de Caamaño es la historia de un hombre que querella y riñe con la Historia de la época que le ha

tocado vivir con la única arma a su disposición, su poesía, poniendo en entredicho y arremetiendo contra un monstruo que pisa fuerte.

No obstante la negatividad del resentimiento, la frustración y la bronca que marca con fuego la poesía de Caamaño, hay una soterrada, palpitante afirmación por la vida. Parafraseando a Kusch, podríamos decir que nuestro poeta logra un centro de afirmación en medio de las circunstancias que niegan su existencia, su voz; pues la sociedad lo invalida por no obedecer las reglas del juego que esta impone. Ante la inautenticidad de una cultura que seduce con la afirmación de su positividad y sacude con los embates y quebrantos que intentan acallar al poeta, Caamaño no da el brazo a torcer con su verdad.

Como ejemplo de su condición de poeta, pero también de la poesía en general, ante la fuerza aplastante de la conformidad social y cultural en la capital de la República (de todas las repúblicas, desde la de Platón), cerramos este trabajo con unos versos de Caamaño que dan fe de las dos caras de su obra: vida y poesía. Su poema «Un individuo extravagante» es un ejemplo de un autorretrato amarrado a su desencantada diatriba contra la sociedad y los tiempos que le tocaron vivir:

Un día, Buenos Aires, sin grandes ceremonias,
terminarás con los seres como yo.
Pero no importa, ciudad, claro que no importa:
se necesitan hombres sin un gramo de angustia.

Fuera de serie, fuera del tiempo estoy;
no domino fuerzas de la naturaleza,
no participo en la producción de bienes
de la comunidad, no tengo automóvil.
Contemplo. Soy un gil.

Acaso a lo que aspiro es a ser dictador
de una de esas republiquetas europeas,
pobladas de bárbaros que escriben libros
y hacen revoluciones industriales.

Soy un producto,
siempre seré un producto sin color, sin sabor.
Uno es un producto y encima lo culpan.

No, no engendraré en mujer hijo mortal.

¡Qué enloquecido cambiar de pantalones!
¡Qué poner y sacar y poner (en una fuente)
la atormentada cabeza en la heladera!
Me calmo cuando ha sangrado lo justo por la nariz
y las orejas, por la boca y los ojos.

Lejos de mí los letristas de tango,
lejos de mí los organitos de la tarde.

Me levanto chisporroteando
de la silla eléctrica,
atravieso sin prisa las paredes
y me pierdo en la noche. [2012, p. 166]

A lo largo de este trabajo, hemos argumentado que la poesía de Hugo Caamaño está fundamentada en dos principios cardinales que actúan como ejes desde los que articula su afán del conocimiento: la razón poética y la lógica de la negación. Desde estas nociones, hemos intentado demostrar que la poesía de este bardo se debate con las incesantes obsesiones temáticas que vehiculizan su poesía: el ser y la nada, el tiempo y el espacio, el hombre como especie, el fin y el origen, Dios y su (in)existencia. En última instancia, la poesía de este bardo pregunta por el destino del hombre y del mundo desde su circunstancia marginal, la cual le otorga una perspectiva original con un tono y un lenguaje poético propios.

Bibliografía citada

- Caamaño, H. (2012). *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- De la Torre, S. (2001). *Sentipensar: estrategias para un aprendizaje creativo*. Mimeo.
- Heidegger, M. (1994). Aletheia (Heráclito, fragmento 16). *Conferencias y artículos*.
Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (1994). Poéticamente habita el hombre. *Conferencias y artículos*.
Barcelona: Serbal.

- Kusch, R. (2008). *La negación en el pensamiento popular*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- (1999). Una lógica de la negación para comprender a América. *Obras completas* (T. II). Rosario: Fundación Ross, pp. 546-565.
- Peicovich, E. (2022 [1998]). Entrevista con Hugo Caamaño». En Esposto, R. H. (ed./comp.). *Hugo Caamaño. Poeta de mundo propio*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Maturo, G. (2009). La razón poética y el pensamiento complejo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 14(47), pp. 127-132.
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162009000400009&lng=es&tlng=es [Consulta: 30 de marzo de 2023].
- Posse, A. (2003). Política y Poesía. *Actas del Congreso «Literatura y Sociedad»*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.
- Zambrano, M. (2017). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

9. UN ACERCAMIENTO A LA CONTRADICCIÓN POÉTICA EN LA OBRA DE ROBERTO JUARROZ

José Luis Fernández Castillo

Las catorce entregas de *Poesía vertical* de Roberto Juarroz (Argentina, 1925-1995), publicadas a lo largo de casi cuarenta años (1958-1994), junto con sus ensayos, discursos y entrevistas, constituyen uno de los legados poéticos más sólidos y fascinantes de la generación de su autor. A más de medio siglo de la *Primera poesía vertical*, la crítica sobre la obra de Juarroz ha seguido creciendo, concentrándose en torno a ciertos motivos o ámbitos de análisis. La reciente monografía de Alfredo Saldaña Sagredo sobre el poeta argentino, *Romper el límite* (2022), despliega un minucioso «estado de la cuestión» en lo que se refiere a las interpretaciones que la crítica ha ido vertiendo en el último medio siglo sobre la obra del poeta argentino: las conexiones de *Poesía vertical* con la tradición romántica europea, la mística cristiana, el budismo, la «poética del silencio», la «metapoesía», o el pensamiento de Maurice Blanchot, Jacques Derrida o Martin Heidegger, perfilan gran parte de los acercamientos críticos a la obra de Juarroz. Abundan, asimismo, las referencias a su particular condición filosófica: los marbetes «poesía de pensamiento» (Saldaña Sagredo, 2022, p. 94), «*poésie de la pensée*» (Munier, 1985, p. 40) o «poesía filosófica» (Sánchez Aguilar, 2012, p. 18) se han utilizado muy a menudo para calificarla, aun cuando muchos autores se hayan preocupado también de reflexionar sobre las diferencias que median entre poesía y filosofía partiendo de los poemas de *Poesía vertical*.

En esta línea, se ha señalado la «abstracción» que, al evitar explícitas referencias históricas o culturales, caracteriza los poemas del argentino (Sucre, 1975, p. 238), y se ha aludido al «estilo teórico y casi científico de sus poemas» (Brühl, 1997, p. 3), en algún caso para recriminarle incluso una estructuración dictada por el «silogismo» que dotaría a los textos de *Poesía vertical* de una excesiva «sensación mecánica» (Fondebrider, 2009, pp. 9-10). Juarroz es el primero en reflexionar sobre esta particular afinidad de su poesía con el pensamiento filosófico en numerosos fragmentos, tanto en sus poemas como en sus textos más «teóricos» (aunque dicha distinción sea en cierto modo prescindible, dada la

compenetración temática y estilística que los religa). Sin intención de agotar las citas al respecto, nos interesa destacar el fragmento 169 de *Casi razón*:

El pensamiento científico fue durante largas épocas opuesto a la poesía. No es así actualmente. Ambas búsquedas desembocan en la incógnita y el misterio, aunque la ciencia sea un saber desacralizado y penúltimo (Pedro Laín Entralgo) y la poesía un saber y una creación que tienden hacia lo sagrado y lo último. Por su parte, el pensamiento filosófico, en general más cercano a la poesía, se aparta sin embargo de ella por su culto a la lógica, su desconfianza del valor de la imagen y su vocación, explícita o no, de sistema [PVII, p. 464]¹.

Ciertamente, los saberes científicos, no solo desacralizados, sino «desacralizadores», desembocan en alguna forma de *docta ignorantia*, al menos cuando son saberes críticos y no se presentan como explicaciones totalizantes de lo real, sino como un saber de los límites del saber. Juarroz acierta, asimismo, a apuntar una de las diferencias fundamentales entre poesía y filosofía: la palabra poética exhibe en su carácter asistemático un margen mucho más amplio de libertad —el filósofo acaso replicaría que a costa de perder el equilibrio entre especulación y pragmatismo—. Esta especial disponibilidad de la palabra poética, que la separa de la filosófica vocación de sistema, emerge, como vamos a explorar en este trabajo, de su capacidad para incorporar contenidos contradictorios.

La idea de «contradicción» que aquí manejaremos incluye, al tiempo que rebasa, su aplicación categorial en el campo de la retórica (en la definición de figuras como la paradoja o la antinomia). No se trata, pues, tan solo de considerar la contradicción como un dispositivo retórico de «extrañamiento» formalista, o como un «mecanismo expresivo» que atenta contra las inercias del «lenguaje comunicativo» (García Berrio, 1994, p. 126). La contradicción ha de comprenderse a un nivel ontológico, involucrada en el proceso dialéctico de la realidad misma. Nos alejamos, así, del ámbito del idealismo-subjetivismo filosófico que preside los paradigmas de la crítica literaria más al uso para situarnos en un plano materialista desde el cual sea posible comprender la especificidad de la

¹ Para facilitar toda la información sobre los fragmentos citados de *Poesía vertical*, utilizaremos PVI para el volumen 1 (2005a), y PVII para el volumen 2 (2005b). Si se trata de un poema, pondremos, acto seguido, en números romanos, la entrega de *Poesía vertical* al que pertenece si no está referida en el texto del artículo y, finalmente, el número de página en el que se encuentra.

contradicción poética y, por consiguiente, las conexiones y diferencias entre poesía, ciencia y filosofía.

Contradicción y dialéctica

Partiremos, para este cometido, de la definición de «dialéctica» adoptada por el materialismo filosófico de Gustavo Bueno, que si bien incorpora sus orígenes presocráticos como «ciencia del movimiento», se acoge a una interpretación más específica. La dialéctica se definiría, fundamentalmente, «en función de las contradicciones implicadas en los procesos analizados» (1995, p. 42). Frente a la oposición tradicional entre «contradicciones entre ideas» y «contradicciones entre entidades reales» (deudora de los dualismos conciencia-realidad o forma-materia), Bueno concibe la dialéctica como «el resultado de contradicciones formuladas en los diferentes Géneros de Materialidad». Estos «géneros de materialidad», que provienen de una interpretación materialista de la historia de la filosofía, son los siguientes: el «primer género de materialidad» (M₁), que abarca las materialidades físicas constitutivas del mundo físico exterior» (desde campos electromagnéticos a edificios) (Bueno, 1972, p. 292); el «segundo género de materialidad» (M₂), que integra «todos los procesos reales, dados antes en una dimensión temporal que espacial, pero también en el mundo como “interioridad”: las vivencias de la experiencia interna en su dimensión, precisamente interna» (Bueno, 1972, p. 293); y el «tercer género de materialidad» (M₃), con el que se denota a «los objetos abstractos (no exteriores, pero tampoco interiores)», tales como los números, los objetos geométricos, las ideas morales, el infinito matemático, etcétera (Bueno, 1972, p. 302).

La conformación de la dialéctica se da a través de inconmensurabilidades y oposiciones múltiples que suceden «por la mediación mutua» de los tres géneros de materialidad (Bueno, 1972, p. 379). Por tanto, la contradicción no sería ya un mero suceso lógico-formal, ni estaría confinado a la subjetividad de un sujeto, ni obraría tan solo entre entidades físicas (sean estas sustancias químicas o fuerzas mecánicas), sino que siempre resulta de una intersección de entidades materiales

de distinto género donde se cruzan realidades psicológicas, legalidades matemáticas o de otro tipo, y elementos físicos².

Para Juarroz, la contradicción está dotada igualmente de enorme relevancia ontológica. En el fragmento 72 de *Casi poesía* escribe al respecto: «Cada cosa lleva en sí su antítesis. Sin ella no podría existir. Es condición de la realidad su propia contradicción. Imaginar una realidad sin contradicción, constituye otra contradicción» (PVII, p. 409). La contradicción se considera, de este modo, inherente al proceso mismo de lo real, análogamente a como, desde el materialismo filosófico, se considera que un sistema homeostático, aparentemente no contradictorio, encierra siempre una contradicción real, aunque ejercida o suprimida, al ser su equilibrio el resultado de eliminar los términos incompatibles con dicha homeostasis³.

Para Juarroz, las oposiciones configuran la base ontológica de la realidad, tal como podemos colegir de la lectura de uno de los últimos poemas de *Poesía vertical*:

El corazón de la noche
busca asilo en la luz.

² Bueno se niega a limitar la expresión lógica de la contradicción por medio de su fórmula habitual en el marco del álgebra booleana —la llamada «contradicción absoluta» o «simple» ($\vdash p \wedge \neg p$), es decir «se afirma p y no p»— por reduccionista, al estar construida con solo una variable y depender del acto psicológico asociado a la aserción (\vdash), pero también del hecho de que la evaluación de cada functor no es independiente (el valor booleano de p como 1 determina, por vía autológica, el valor de $\neg p$). Al introducir dos variables booleanas (p y q) por medio del functor de incompatibilidad de Scheffer ($p | q$), «no p o no q», las posibilidades lógicas de la contradicción se hacen mucho más ricas, al ser las dos variables mutuamente independientes: «la contradicción lógica se establece entonces no ya en un terreno estrictamente formal y autológico (las reglas del \wedge , $\vdash p \wedge$, &c.) sino en un terreno material y también dialógico» (1995, p. 47). Sobre el functor de Scheffer de «negación alternativa» y sus posibilidades lógicas, véase Rosales Papa (1994, pp. 46-47).

³ Partiendo del «principio de la inercia» de Isaac Newton, Bueno plantea que este principio «se refiere a los cuerpos, no ya como si sobre ellos no actuase ninguna fuerza exterior (en cuyo caso, suponemos que no modifican su estado de reposo o movimiento uniforme rectilíneo), porque esto equivaldría a atribuir un aislamiento metafísico (sustancialista) a los sistemas inerciales, sino como si sobre ellos actuasen fuerzas tales que su resultante es nula» (1972, p. 386). Bueno explica que la condición tautológica que caracteriza dicho principio («Si la resultante de las fuerzas que actúan sobre el cuerpo es nula, no hay modificación, porque la modificación se produce cuando la resultante no es nula») constituye, en puridad, «la representación de una contradicción ejercida (cancelada)». De este modo, se reconoce la existencia de «fuerzas externas» que niegan el carácter «absoluto» («desligado» de su inmediato contexto) de los cuerpos, aunque no tengan la capacidad de modificarlos: «partiendo de un cuerpo en movimiento uniforme y rectilíneo (o en reposo) —éste es el sujeto real, o materia, la referencia que hace que las fórmulas de los *Principios* [de Newton] no sean sólo gramaticales—, suponemos que una fuerza se acusa por la capacidad de modificar ese estado (segundo principio)» (1972, p. 386).

Cada cosa
se refugia en lo opuesto.

Y así existe lo que existe.

Si se anularan las oposiciones,
todo dejaría de existir. [PVII, p. 535]

La propia existencia de lo real se sostiene, por así decir, por medio de fuerzas «contradictorias». Cabría aquí remontarse a los orígenes de la dialéctica y aludir a célebres fragmentos de Heráclito como «Guerra es padre de todos» (VV. AA., 2001, p. 223), tradicionalmente interpretados como afirmaciones de una ontología genuinamente dialéctica. A propósito de estas afinidades, Cortázar ya señaló, en la carta que Juarroz utilizó como prólogo a la *Tercera poesía vertical* (1965), la capacidad del poeta para articular una «visión totalmente libre de impurezas (verbales, dialécticas, históricas) que en el alba de nuestro mundo tuvieron los poetas presocráticos, esos que los profesores llaman filósofos: Parménides, Tales, Anaxágoras, Heráclito» (PVI, p. 105).

En efecto, los términos en los que Juarroz despliega su particular especulación poético-filosófica evocan el estilo gnómico-simbólico característico de los fragmentos presocráticos y manejan incluso categorías axiales de la tradición filosófica griega. «Lo mismo» y «lo otro» (*tauton* y *heteron*), por ejemplo, determinan continuamente la constitución dialéctica de la poesía de Juarroz⁴. Así, las tres secciones de *Tercera poesía vertical* se acogen a una macroestructura silogística en la que la primera sección se sitúa bajo la invocación de la otredad («Poemas de otredad»), la segunda, bajo la «unidad» («Poemas de unidad») y la tercera, bajo una suerte de síntesis de ambas categorías («Poema uno y otro»). Esta estructura ternaria, que evoca de inmediato el esquema dialéctico de tesis-antítesis-síntesis popularizado por el idealismo alemán, viene marcada por la conversión en quiasmo de una célebre cita de Antonio Machado (o de su apócrifo Juan de Mairena) sobre la «heterogeneidad del ser». Así, la primera sección se acoge a «la incurable otredad que padece lo uno» y la segunda a «la incurable unidad que padece lo otro».

⁴ Para el tratamiento de estas dos categorías por parte de Platón, es esencial remitirse a su diálogo *El sofista*.

No obstante, para Juarroz, toda conclusión o cierre de un silogismo no puede sino constituir un cierre en falso, en la medida en que la actividad poética consiste en reiniciar el proceso «abriendo» de nuevo la realidad:

Hay que romper o abrir el tercer término de todos los silogismos y todas las dialécticas. La lógica es claramente impotente para penetrar en la realidad. No basta con una conclusión o una síntesis: se necesita una imagen o un pensamiento inaugural que abra con su salto esa realidad o cree otra. Solo la dialéctica poética puede hallar el incondicionado tercer término, que permite desembocar en lo abierto de Rilke [*PVII*, p. 448].

Si la imagen del «salto» vertebra muchos e importantes poemas de Juarroz, como muy bien ha señalado la crítica, la referencia a «lo abierto», idea esencial en la poética de Rainer Maria Rilke, no es menos relevante⁵. No nos demoraremos aquí en las relaciones entre la poesía de Juarroz y la obra de Rilke, uno de los enclaves esenciales de la tradición poética mundial en la poesía del argentino. Interesa más detenernos en el estatus de «incondicionado» que define ese «tercer término» que se propone alcanzar la «dialéctica poética»: ¿no sería dicha incondicionalidad, en rigor, una cancelación de toda dialéctica, un final definitivo o detención del movimiento en el que toda dialéctica se basa? Partiendo del fragmento antes citado —«Imaginar una realidad sin contradicción, constituye otra contradicción»—, este choque entre la necesaria condición dialéctica de lo real y el panorama de una incondicionalidad que la ponga fin se perfila como la contradicción primera o fundante de la poesía de Juarroz. El fin de la dialéctica implica la fijación de una identidad absoluta y permanente y, por tanto, metafísica. Mas el juego contradictorio entre «lo mismo» y «lo otro» procede, no hay que olvidarlo, de la «fractura de una identidad» que está en la base de todo proceso dialéctico (Bueno, 1991, p. 47), puesto que, como señala Bueno, «no hay contradicción si no hay destrucción del sistema contradictorio» (1970, p. 383).

Lo contradictorio se correspondería, así, en la poesía de Juarroz, con dos planos entrelazados y en sí mismo contradictorios: por una parte, con la propia finitud de las identidades involucradas en el poema (y la mortalidad de los sujetos

⁵ Véase la sección dedicada al motivo simbólico del «salto» en Juarroz por Sánchez Aguilar (2012, pp. 39-41) y su relación con la filosofía de Martin Heidegger. Sobre la «apertura rilkeana», véase Saldaña Sagredo (2022, p. 187).

que la «ley del movimiento» de la temporalidad implica); por otra, con esa continua exploración del ámbito fantástico de lo «imposible» que constituye una de las propensiones más características de la poesía de Juarroz. Procede hacer aquí una puntualización: desde una perspectiva materialista, no cabe hablar de posibilidad o imposibilidad en términos absolutos, sino siempre referidos a contextos de codeterminación. Lo posible se definiría como «ausencia de contradicción» o «composibilidad» (posibilidad de *existir con*), mientras que lo imposible implicaría lo contrario: la in-composibilidad de elementos cuya combinación da lugar a contradicciones⁶. El ámbito de la poesía representaría para Juarroz un espacio de exploración de *incomposibilidades* o conexiones imposibles. El lenguaje simbólico-poético, a diferencia del científico o del filosófico, se recrea en la exploración de las imposibilidades o contradicciones entre términos que todo racionalismo formalista tiende a eliminar merced al principio de no contradicción (aunque, como antes hemos afirmado, la contradicción perdure *suprimida* en el equilibrio del propio sistema). El motivo poético de la inversión que encontramos en numerosos poemas de Juarroz trabaja en esta construcción quiasmática de realidades imposibles:

Poblar un bosque con árboles que cantan
y con pájaros de silencio,
con agua de piel seca
y con luces que creen en la sombra. [PVI, IV, p. 188]

La insistencia de Juarroz acerca de la condición realista de su poesía («el mayor realismo posible» [PVII, p. 423]), pese a la abundancia de «imposibilidades» sin correlato de ninguna clase que sus textos presentan, encuentra su sentido en la realidad de la propia contradicción que la palabra poética estiliza y eleva a un plano simbólico-alegórico, y que forma parte esencial de la constitución ontológica de lo real. Dicho realismo se opone necesariamente a una interpretación autotélica de la poesía de Juarroz, centrada en la autonomía de sus realizaciones lingüísticas, como si estas fueran «mundos posibles» que flotaran en un ámbito imaginario por medio del cual el lector pudiera romper, siquiera por unos minutos, con las determinaciones del mundo circundante. La interpretación que realiza Thorpe

⁶ Sobre la idea de «posibilidad» como «composibilidad», véase el Escolio 7, «Sobre las ideas de existencia, posibilidad y necesidad», en Bueno (1996, pp. 365-380).

Running de la poesía de Juarroz como «palabra poética autoafirmativa» capaz de producir una «función comunicativa inmediata y autónoma que no requiere ningún puente del lector» (1983, p. 866) no es sino una forma de caso límite, contradictorio en sí mismo. El realismo de Juarroz, tan ponderado por el poeta argentino, no es en realidad sino la negación de tal autonomía del poema, en la medida en que tanto sus apelaciones a la enfermedad, la mortalidad, el amor o el vacío, como sus «imposibilidades» formales, transgresoramente «fantásticas», se sitúan forzosamente en un estatus dialéctico con las codeterminaciones realísimas que envuelven tanto al autor como al lector del poema. Que la palabra poética (así como también el discurso filosófico, o la actividad operatoria de las ciencias) cuestione la relación convencional significado-significante no implica que pueda extirpar el lenguaje de sus codeterminaciones hacia una autonomía en cierto modo «uránica». Esta lectura metafísica de Juarroz, al eliminar de su poesía la contradicción, elimina asimismo la naturaleza eminentemente realista (incluso trágica) de la obra de Juarroz: si hay en su obra un deseo de eliminar la contradicción, existe también la imposibilidad última de cancelarla y, por tanto, de hacer perdurar la «identidad» (contra la muerte, contra el tiempo).

Figuras de la dialéctica

Desde una perspectiva materialista, la contradicción implica la incompatibilidad entre dos o más entidades. Una incompatibilidad que produce una crisis o fractura en un «esquema material de identidad» y que da lugar a dos posibilidades dialécticas: un proceso divergente por medio del cual «*lo mismo* desemboca en un *otro* (lo distinto)»; y un proceso convergente por el cual diversos procesos o cursos «conducen o desembocan a una *misma* configuración». Asimismo, la contradicción tiene lugar, o bien por medio de un curso progresivo o *progressus* que «se hace incompatible con el proceso mismo, constituyendo su límite», o bien a través de un movimiento de *regressus*, es decir, «una detención o involución del proceso antes de alcanzar su límite» (Bueno, 1995, p. 47).

El cruce de ambos criterios da lugar, en el materialismo de Bueno, a cuatro figuras de la dialéctica: la metábasis (*progressus*, divergencia), en la que el desarrollo del esquema de identidad «conduce a una configuración que [...] implica

la resolución del proceso por acabamiento» (1995, p. 48), es decir, la continuación del proceso de *lo mismo* se hace incompatible con su propio límite y desencadena una configuración «más allá de la serie» (en otras palabras: se da lugar a un curso de identidad *otro*, diferente del anterior); la catábasis (*progressus*, convergencia), por la que diversos cursos de identidad confluyen «en una configuración que constituye un límite externo de los confluyentes» (1995, p. 49), de modo que «lo *distinto* se hace lo *mismo*»; la anástasis (*regressus*, divergencia), por la que «el desarrollo de un esquema material de identidad» conduce a una «detención o involución del proceso antes de alcanzar su límite» (1995, p. 48); y la catástasis (*regressus*, convergencia), en la que el desarrollo regresivo de diversos procesos de identidad «conduce a un límite contradictorio en sí mismo que obliga a la detención del proceso» (1995, p. 50).

Las contradicciones en procesos de identidad dan, pues, como resultado distintas estrategias o formas de rectificación del propio proceso con el fin de evitar la parálisis que la contradicción produce, la *aporía* o ausencia de salidas a la que esta lleva, bien *haciéndose otro*, bien deteniendo el proceso para redirigirlo en otras direcciones. Estas cuatro figuras de la dialéctica se insertan, dentro del materialismo de Bueno, en una teoría general de la racionalidad humana o «noetología», basada en tres axiomas principales: el «axioma de la composición idéntica», que comprende la conciencia racional como «una actividad orientada a la composición de los contenidos que le son dados según los nexos de la identidad» (1970, p. 170); el «axioma de la contradicción», en el que se insertan las figuras de la dialéctica, que define la contradicción como «negación de la totalidad» (1970, p. 174); y el «axioma de la asimilación o neutralización de la contradicción»:

[Si] la contradicción brota internamente en el desarrollo constructivo de las totalidades idénticas, el tercer axioma noetológico prescribe una «reacción» de la conducta intelectual orientada a resolver estas contradicciones, en orden a edificar una totalización más vigorosa en la cual las partes que comprometen la totalidad queden asimiladas [1970, p. 191].

Una interpretación de la poesía de Juarroz desde las figuras de la dialéctica permite dar cuenta de los procesos de la racionalidad poética con un nivel mayor de detalle, a la vez que los integra en contextos biológico-antropológicos más amplios al vincularlos con la noetología en tanto «proceso mismo de desarrollo de

una cierta estructura de la conciencia racional» (Bueno, 1970, p. 169)⁷. El poema 24 de *Cuarta poesía vertical* despliega, haciendo gala de una estructura tripartita coordinable con muchos otros textos de Juarroz, distintos procesos dialécticos o formas de configurar contradicciones. Juarroz presenta aquí, además, una estructura condicional (prótasis-apódosis) cuya resonancia conjetural conecta, como veremos, con la forma particular que la contradicción adopta en el poema. Cabe destacar la presencia reiterada de uno de los símbolos geométricos más queridos de Juarroz: el punto, definido por Euclides como aquello que «no tiene partes» (1991, p. 189), se convierte aquí, empero, en centro de contradicciones entre identidades que en él confluyen o se transforman:

Si conociéramos el punto
donde va a romperse algo,
donde se cortará el hilo de los besos,
donde una mirada dejará de encontrarse con otra mirada,
donde el corazón saltará hacia otro sitio,
podríamos poner otro punto sobre ese punto
o por lo menos acompañarlo al romperse.

Si conociéramos el punto
donde algo va a fundirse con algo,
donde el desierto se encontrará con la lluvia,
donde el abrazo se tocará con la vida,
donde mi muerte se aproximará a la tuya,
podríamos desenvolver ese punto como una serpentina
o por lo menos cantarlo hasta morirnos.

Si conociéramos el punto
donde algo será siempre ese algo,
donde el hueso no olvidará a la carne,
donde la fuente es madre de otra fuente,
donde el pasado nunca será pasado,
podríamos dejar solo ese punto y borrar todos los otros
o guardarlo por lo menos en un lugar más seguro. [PVI, pp. 175-176]

⁷ Ekaitz Ruiz de Vergara, en su conferencia «La racionalidad noetológica de las artes poéticas» (Escuela de Filosofía de Oviedo, 18 de febrero de 2020), ha abierto el camino de la aplicación de la noetología y de las figuras de la dialéctica para el estudio de la poética. Su acercamiento, distinto del aquí practicado, recurre a una reconstrucción de la teoría poética de Bueno basada en tres estratos o planos (alegórico, literal y autogórico) y en el juego dialéctico entre ellos.

La primera estrofa está presidida por la figura de la metábasis, en la medida en que se trata de dilucidar el punto exacto en el que tienen lugar diversos procesos de divergencia (ruptura, corte, desencuentro, salto) que entrañan asimismo una suerte de «riesgo» para la identidad implicada (de *lo mismo* a *lo otro*), sobre todo, en el caso de la ruptura o del corte. Por ello se insta a «restañar» de alguna forma ese punto de ruptura o a «acompañarlo» al menos en ese trance presentado como trágico.

La segunda estrofa puede comprenderse desde la figura de la catábasis, es decir, como un *progressus* por convergencia de distintos cursos de identidad: fusión, encuentro, contacto de distintas entidades por los que *lo otro* deviene *lo mismo*. La catábasis, a diferencia de la metábasis, es aquí celebrada como un ámbito de promisión, generador (el punto se despliega en «serpentina»). Resulta, por ello, digno de ser cantado por la voz poética, como sucede siempre en la poesía de Juarroz cuando se trata de la figura de la unidad o fusión entre elementos, connotada positivamente como un espacio de encuentro, plenitud, y totalidad recompuesta.

La tercera estrofa, sin embargo, toma una dirección distinta, en contradicción con las dos anteriores, puesto que se adopta en ella una vía analítica, no dialéctica, al presentarse como la negación tanto de la convergencia como de la divergencia. El juego entre el *tauton* y el *heteron* se suspende. La salida analítica busca el sostenimiento (podríamos decir acaso, también, la «supervivencia») de las identidades implicadas por cancelación de todo proceso dialéctico, la sola comparecencia del *tauton*. La estructura condicional de carácter hipotético revela aquí su función poética al designar un estado de cosas que se expone tan solo como una (im)posibilidad deseada. La negación del movimiento dialéctico se muestra como contradictorio y, por tanto, como *imposible* con las realidades presentadas en las estrofas anteriores: la identidad perdura aquí, sin determinación alguna («donde algo siempre será ese algo»), sustraída al propio transcurso temporal, ya que «el pasado nunca será pasado», adoptando por ello la forma de un imposible —contradictorio— presente perpetuo.

¿Qué sucede con ese tercer punto? Se trata, esta vez, del punto definitivo, por así decir, aquel que no solo debería ser resguardado, sino que es preferido por

encima de los otros, objeto de preservación frente al carácter contingente de los anteriores. Un punto genuinamente metafísico, por cuanto aparece exento de movimiento y, sin embargo, no del todo «a salvo» de la amenaza de potenciales determinaciones, como así lo indica la recomendación final de «guardarlo [...] en un lugar más seguro».

El poema 24 de *Cuarta poesía vertical*, pese a su clara división ternaria, no presenta una estructura estrictamente silogística. Su interés radica en oponer a dos distintos procesos dialécticos una conclusión que rompe con el movimiento entre lo mismo y lo otro para proponer una imposible y, por tanto, contradictoria preservación de la identidad en cuestión, a salvo de la propia finitud que recorre todo lo existente. ¿Es posible escapar a la dialéctica, a la codeterminación entre las partes de la realidad? ¿No constituyen las identidades simplicísimas y atemporales contradicciones con nuestra experiencia de lo real que el poema necesariamente implica como base ontológica para su construcción como texto poético?

Por otro lado, si la metábasis adquiere en este texto resonancias negativas frente a la catábasis, ello no tiene por qué presentarse en los mismos términos en otros poemas de Juarroz: las figuras de la dialéctica pueden adquirir distintos valores en función de los distintos sentidos poéticos con los que sean asociadas en el juego de entrelazamientos entre lo mismo y lo otro, la identidad, la contradicción y los intentos por asimilarla en una totalidad más amplia. El poema 50 de *Duodécima poesía vertical* elabora relaciones simbólicas muy familiares en la obra de Juarroz: la oposición entre «luz» y «sombra» se inserta en procesos simbólicos que la crítica ha puesto en relación con la influencia del Romanticismo. Sánchez Aguilar estudia el motivo de la «noche romántica» como «espacio sagrado» en Juarroz y su ambivalencia como «señal de la ausencia» y «espacio de unión» (2012, p. 74). Saldaña Sagredo, en la misma línea, destaca los paralelismos entre el juego de la luz y la oscuridad en su obra con la del poeta romántico alemán Novalis: en Juarroz «la luz fraudulenta del día y la razón» posee como antídoto «lo oscuro y oculto de la noche», a la manera en la que Novalis contrapone la noche al «imperio de la luz» (2022, p. 190). Una perspectiva noetológica que defina los procesos dialécticos que el poema presenta permite ir más allá de la mera contraposición de motivos simbólicos y captarlos «en movimiento», animados por la propia incompatibilidad o contradicción que media entre ellos:

La luz es un resorte
que empuja hacia la sombra.
La sombra es un resorte
que empuja hacia la luz.
¿Y si ambos resortes se juntaran
para empujar hacia otra parte,
más allá de la sombra,
más allá de la luz? [PVII, p. 205]

El paralelismo que media entre «la luz» y «la sombra» se basa en la análoga contradicción que afecta al curso de sus identidades. Se trata de dos procesos de divergencia en *progressus* o metábasis: la luz deriva hacia la sombra y viceversa. Pero cabe señalar otro proceso más: ambas metábasis aparecen en confluencia, constituyendo una catábasis a través de la cual el «más allá de la serie» de cada metábasis converge en *progressus* hacia una fusión por la que *lo otro* se hace *lo mismo*. Así como el «sistema de las cinco vías» de Santo Tomás de Aquino puede considerarse como un conjunto de cinco metábasis que culminan, por un «paso al límite», en una referencia común en la que todas confluyen, este poema de Juarroz se estructura por medio de la confluencia en catábasis de dos metábasis⁸. La división ternaria sí que se correspondería, en este caso, con una estructura silogística, aunque la síntesis final comparece tan solo como hipótesis. En este poema, las proyecciones axiológicas referidas a la luz no pasan por su condena, asociada a una «fraudulenta» razón, ni la «sombra» aparece vinculada a cualidades salvíficas. Cabría acaso señalar que no hay condena de «la razón», sino una búsqueda integradora que evite tanto el «fundamentalismo» de la «luz» como el de la «sombra». El poema «resuelve» la contradicción por catábasis, aunque dicha catábasis, lejos de constituir un «cierre», se plantea como el verdadero ámbito de exploración poética. Así, es posible leer el poema como una estilización, más profunda de lo que su aparente sencillez revela, de la estructura noetológica de la racionalidad en su tentativa, siempre recomenzada, de edificar «totalizaciones más vigorosas».

⁸ El ejemplo de las «cinco vías» es utilizado por Bueno (1995, p. 50) para ilustrar esta relación entre catábasis y metábasis.

El poema como «experimento mental»

Sánchez Aguilar ha señalado uno de los rasgos estilísticos más destacados en la poesía de Juarroz: el recurso a los «enunciados imperativos, concretados en infinitivos y en perífrasis modales de obligación» (2012, p. 107). El poema adopta la estructura de un conjunto de «instrucciones», más que de «órdenes»: series de acciones que operan con distintas entidades de la realidad, composibles e imposibles, cuya concatenación parece estar conformada por una finalidad u objetivo último. Estos repertorios de operaciones posibles o contradictorias contribuyen a perfilar el tono experimental de la poesía de Juarroz, al presentarse como una suerte de «propuesta» para el lector, o «experimento a realizar», e introducen por ello un cierto distanciamiento, una condición «teórica» que evoca atenuadamente el tono imperativo de los textos programáticos de la vanguardia. El poema, para Juarroz, es un conjunto de «operaciones» de muy variado signo, que se llevan a cabo sobre la realidad. Operaciones, en su mayor parte, de carácter físico, que refuerzan el predominante carácter *material* del mundo poético del argentino. Tomemos, por ejemplo, el poema 16 de la sección segunda de *Tercera poesía vertical*:

Excavar hasta donde cesan las imágenes,
hasta el yacimiento del cristal de las órbitas,
y encontrar allí la otra ceguera,
la que ya no depende de no ver.

Y en la nueva ceguera
tallar el antisigno de las cosas,
el que ni ellas ni nosotros sabemos,
aunque está sin embargo entre ellas y nosotros.

Excavar hasta centrar el infinito,
hasta donde por una vez
deje de ser el infinito. [PVI, p. 141]

El poema puede ser abordado como un proceso de divergencia en *progressus* o metábasis, de lo *mismo* a un *otro* «más allá de la serie». En este caso, la contradicción entre ceguera y visión, relacionada con la posibilidad de un

conocimiento *otro*, deja paso, en la última estrofa, a una nueva contradicción conformada por elementos inconmensurables, de distinto género de materialidad: la acción de excavar remite a una materialidad física (M_1), el infinito remite a un objeto matemático (M_3). ¿Puede el infinito, por metábasis, dejar de ser el infinito, ser superado, acaso, de algún modo por un «infinito mayor»? Debe ser evocada aquí la famosa paradoja de Galileo por la cual habría tantos números cuadrados como números enteros, y la solución que Georg Cantor le dio a dicha contradicción: la introducción del número transfinito cardinal (\aleph_0) es, precisamente, uno de los ejemplos de metábasis ofrecidos por Bueno en su estudio sobre la dialéctica (1995, p. 49). Si la teoría de conjuntos de Cantor distingue distintos niveles de infinitud, el poema de Juarroz plantea de forma análoga la posibilidad de anular el infinito, de «superarlo» más allá de la serie⁹.

Este poema de Juarroz, que permite realizar analogías con el pensamiento matemático, ejemplifica la que podríamos llamar pulsión «experimental» en su obra poética: por medio de la representación de distintas «operaciones», el texto se presenta como una «puesta a prueba» o, incluso, una «reducción al absurdo» de determinadas premisas, a la manera como los llamados «experimentos mentales» (*Gedankenexperimente*) en las distintas ciencias o en filosofía son utilizados para poner a prueba postulados, teorías o hipótesis experimentales. Se denomina «experimento mental» en ciencia o filosofía al uso de ficciones que parten de postulados a menudo imposibles, planteadas con el propósito de ayudar a esclarecer, indirectamente, un determinado problema, sea científico o filosófico (Stuart *et al.*, 2018). El «experimento mental» plantearía, así, una situación o escenario en el «laboratorio de la mente», por usar la expresión de Brown (1991), con fines heurísticos. Ejemplos de «experimentos mentales» célebres pueden encontrarse en la tradición filosófica universal: el «hombre flotante» de Avicena presupone la existencia de un sujeto que estuviera flotando en el vacío, sin recuerdos ni vivencias, sin recibir ningún estímulo sensorial, y que en dicho estado solo pudiera pensarse a sí mismo. El «hombre flotante» puede comprenderse, a su vez, como el antecedente del experimento mental que René Descartes desarrolla en

⁹ La pretensión de someter el «infinito» aparece en otros textos de la obra de Juarroz, como en el poema 112 de *Séptima poesía vertical*: «Hay que ponerle pruebas al infinito, para ver si resiste» (PVI, p. 395). Una buena introducción a la relevancia de la obra de Cantor en la teoría de conjuntos y en las matemáticas en general puede encontrarse en Torretti (1998).

sus *Meditaciones metafísicas*: el mito del genio maligno que, al envolver al sujeto de una realidad mendaz y poco fiable, deja a este a solas con la única certeza de su propia conciencia reflexiva. En el ámbito de las ciencias, hallamos numerosas «ficciones imposibles» que han jugado un papel relevante en la propia investigación científica: así, la imaginaria persecución de un rayo de luz a velocidad c (velocidad de la luz en el vacío) por parte de un joven Einstein en su busca de una nueva teoría de la propagación de la luz. También podemos destacar el papel jugado en la historia de la termodinámica por el experimento mental de un *perpetuum mobile* o máquina de movimiento perpetuo. Si este tipo de artilugio, vinculado al primer motor aristotélico, fue declarado imposible, no por ello dicha imposibilidad dejó de inspirar la idea-límite de motor reversible de Sadi Carnot en los orígenes de la termodinámica, como motor perfecto que sirve, como caso límite inexistente, de referencia para medir la eficacia de los motores reales.

Los poemas experimentales de Juarroz plantearían algunas analogías interesantes con los «experimentos mentales», particularmente con la clase que Brown llama «*destructive thought experiments*», es decir, aquellas ficciones dirigidas a destruir una teoría, a plantearle problemas al modo de un «*picturesque reductio ad absurdum*» (1991, p. 34) en la medida en que se recrea en poner de manifiesto contradicciones o inconmensurabilidades derivadas de sus corolarios. Juarroz representa diversas formas de contradicción de principios rectores básicos de nuestra experiencia espacio-temporal de lo real. A veces es el tiempo lo que se invierte («mañana viajaremos hacia el ayer desnudo» [PVI, II, 5, p. 59]), o es la propia ley de la gravedad la que se somete a inversión, como sucede en el poema 23 de *Tercera poesía vertical*:

La gravedad cuelga del cielo
y el cielo se da vuelta hacia arriba.

¿Hacia dónde pesa entonces la vida
y hacia dónde la muerte? [PVI, p. 144]

También se juega con la posibilidad de reducir lo real a una bidimensionalidad habitada por «hombres planos», como en el poema 54 de *Séptima poesía vertical*; en otras ocasiones, como en un dibujo de Maurits Escher,

se delinean topologías imposibles que rompen con el sentido convencional de espacio, como en el poema 19 de *Séptima poesía vertical*, donde se proponen «escaleras que no ascienden ni descienden» (PVI, p. 413); o en el poema 2 de *Novena poesía vertical*, en el que se plantea una radical transformación topológica:

cambiar el horizonte en vertical,
en una fina torre
que nos salve por lo menos la mirada,
hacia arriba o abajo. [PVI, p. 462]

Al margen de estos juegos experimentales, el «experimento mental» de la tradición filosófica que encuentra en Juarroz un reflejo más aproximado es el que involucra las aporías del filósofo presocrático Zenón de Elea, que Aristóteles consideraba «fundador de la dialéctica» (Bueno, 1974, p. 240). Nos referimos, más específicamente, a los llamados por Gustavo Bueno «argumentos contra la multiplicidad ordinal», denominados también de forma convencional «contra el movimiento». Uno de ellos es el argumento de la flecha: «En cada instante, está la flecha en un lugar determinado —por tanto, en reposo. Luego no puede llegar a su blanco porque de reposos no puede salir el movimiento» (1974, p. 258). La inconmensurabilidad entre el tiempo (dividido en un número infinito de partes) y el espacio (supuestamente dividido en partes finitas) lleva a una contradicción entre la conciencia psicológica del movimiento (M_2), la infinita divisibilidad del tiempo (M_3) y el carácter finito del espacio (M_1). Juarroz explora en diversos poemas formas de movimiento contradictorio, paradójico, por medio del cual el poeta produce un extrañamiento sobre las categorías del espacio y del tiempo, que evoca, en ocasiones, los principios conceptuales del cálculo diferencial:

¿Qué ocurre con la ecuación del movimiento
cuando imperceptiblemente se desliza a la zona de lo inmóvil? [PVI, II, 3, p. 58]

La paradoja del «movimiento inmóvil» adopta también el motivo de la flecha. Una flecha que comparte con la de la aporía de Zenón la transgresión fenoménica del curso normal de un móvil:

Hay flechas que se arrepienten en el vuelo
y cancelan su punta,

se aproximan al blanco
y tan sólo lo tocan. [PVII, XIII, 27, p. 244]

En este caso, la contradicción podría adoptar la figura dialéctica de la anástasis, por la que el curso de identidad lleva a cabo un «*regressus* equivalente a una detención o involución del proceso antes de alcanzar su límite» (Bueno, 1995, p. 48), dado que el movimiento no llega a consumarse en su límite último. En el poema 82 de *Décimo segunda poesía vertical*, Juarroz retorna a la imagen de la flecha como símbolo del despliegue de la realidad. Un motivo poético que trae a la memoria otro célebre experimento mental, la «flecha del tiempo» que el astrónomo británico Arthur Eddington utilizó para imaginar el desarrollo del tiempo en un universo relativista, y que posteriormente fue retomada por Stephen Hawkins y Roger Penrose¹⁰. En este caso, el movimiento paradójico de la flecha adquiere connotaciones adicionales, puesto que, despojada de blanco y de origen, su trayectoria se convierte en errática. Leamos las dos primeras estrofas del poema 82 de *Duodécima poesía vertical*:

Una flecha atraviesa el universo.
No importa quien la haya lanzado.
Traspasa igualmente lo fluido y lo sólido,
lo visible y lo invisible.
Tratar de calcular adónde va
sería como imaginar que hay un muro en la nada.

Flecha desde lo anónimo a lo anónimo,
desde un abismo que no es un origen
hacia otro abismo que no es un destino,
movimiento que no parece un movimiento
sino un éxtasis que se renueva a cada instante. [PVII, p. 226]

En este poema, ese «movimiento que no parece un movimiento» se hace paradójico cuando se inserta en un curso aparentemente infinito (de «abismo» a «abismo») acogándose igualmente a la figura de la anástasis al anular el propio sentido de progreso y devenir una reiterada «salida de sí» o sucesión de «éxtasis» fragmentados en cada «instante», como fotogramas de un film. El curso de la flecha

¹⁰ En Penrose (1989), véase el capítulo 7: «Cosmology and the arrow of time» (pp. 302-347).

carece así tanto de origen causal como de destino último, lo que pone en crisis toda forma de sentido teleológico, en la medida en que en esa flecha que cruza el universo parece condensarse la propia existencia humana, su carencia de propósito o fin. El cierre del poema extrapola del contradictorio movimiento de la flecha una suerte de paradigma existencial basado en la posibilidad de eliminar el empeño por cuestionar los orígenes y los fines de la propia existencia del género humano:

Tal vez su ejemplar anonimato
nos convoca a nuestro propio anonimato,
para poder también librarnos
de nuestro comienzo y nuestro fin. [PVII, p. 227]

Ese «anonimato» al que hace referencia Juarroz se acerca especialmente a la concepción de lo que el filósofo Giorgio Agamben denomina, en el marco de su cuestionamiento de las categorías tradicionales de la metafísica, «pobreza», es decir, «la experiencia de la negatividad y de la muerte como patrimonio específico antropogenético» en el que, prescindiendo de todo mito originario, fundar «toda comunidad y toda tradición» (2003, p. 155). A este respecto, es preciso destacar la constancia con la que en la obra de Juarroz se apunta a la incompletud que toda experiencia humana representa. En el poema 111 de *Séptima poesía vertical* puede leerse: «Sólo lo incompleto es soportable» (PVI, p. 394). Las figuras de la dialéctica, en tanto que modulaciones de la contradicción, reflejan este aspecto crucial de la experiencia poética del argentino: la imposibilidad de perseverar en la identidad, su necesaria ruptura hacia lo otro y, por consiguiente, su condición fragmentaria, ajena a una totalización definitiva.

Es en este marco ontológico donde se inserta el juego de la imposibilidad en la poesía de Juarroz, estilización poética de contradicciones al tiempo que negación de la contradicción misma, por cuanto algunos de sus poemas insisten en la imposibilidad de una identidad o mismidad imperturbable, incondicionada o, como plantea en el fragmento 91 de *Casi ficción*, «más allá del movimiento y la quietud» (PVII, p. 503). Esta mismidad absoluta, que evoca a su vez el experimento mental del «motor inmóvil» aristotélico, se configura, inescapablemente, a través de expresiones contradictorias. Por ejemplo, la contradicción de una caída inmóvil, de

un *no movimiento*, por la cual, no solo el móvil no alcanza nunca su límite, sino que, tautológicamente, su movimiento coincide con su inmovilidad:

Caída sin distancia,
cambio de lo mismo en lo mismo,
sutileza final del movimiento,
última combinación de la caída.
No hay que esperar el golpe del fondo,
ni dar vuelta la hoja,
ni adoptar ningún vértigo.
La caída es un punto. [PVI, V, 59, pp. 241-242]

El punto parece, esta vez, reflejar la definición euclidiana de elemento «sin partes». El poema presenta una situación tautológica bajo la apariencia de una contradicción, aunque este aserto podría también formularse de manera quiasmática («una contradicción bajo la apariencia de una situación tautológica»), acaso porque, desde la perspectiva de la lógica formal, ambas figuras, contradicción y tautología, ocuparían los dos extremos del espacio lógico¹¹.

Conclusiones

Este acercamiento a la contradicción en la poesía de Juarroz, desde los parámetros de las figuras de la dialéctica del materialismo filosófico, ha permitido ir más allá de las convencionales apelaciones a la *cointidentia oppositorum* que normalmente tiene lugar en el tratamiento de estas cuestiones en el ámbito poético. Las distintas figuras de la contradicción en la obra del argentino, captadas en el movimiento que caracteriza a la verdadera dialéctica, nos ofrecen las diversas formas de «romper el límite» que tiene la exploración poética de Juarroz —por utilizar el verso de *Poesía vertical* que da título a la excelente monografía de Saldaña Sagredo (2022)—: a la manera de un límite que no se alcanza nunca y deja el espacio ontológico desposeído de un cierre o de una dirección definitiva, o a la manera de un «paso al límite», una metábasis, «más allá de la serie», que irá cada vez más intensamente convirtiéndose, en los últimos libros de Juarroz, en una

¹¹ Wittgenstein se refiere a esta condición de «casos extremos» de contradicción y tautología en el párrafo 4.46 del *Tractatus lógico-philosophicus* (2003, p. 180).

exploración de la indeterminación, simbolizada por categorías de lo negativo, como la «nada» o el «vacío». Los *regressus* y los *progressus* no pueden ser completos, pues se parte de la pérdida irrecuperable de la totalidad. Bien es cierto que en la poesía del argentino existe una nostalgia por recomponer una unidad originaria, una mismidad incondicionada. Su poesía sondea esta pulsión por alcanzar un «encuentro sin condiciones» (*PVI*, VIII, 37, p. 426). El «vuelo sin condiciones / en lo absolutamente abierto» de los pájaros sin nido que imagina en el poema 9 de *Octava poesía vertical* recuerda en cierta medida «la paloma» que menciona Immanuel Kant en la introducción a la *Crítica de la razón pura*: «La ligera paloma, que siente la resistencia del aire que surca al volar libremente, podría imaginarse que volaría mucho mejor aún en un espacio vacío» (2010, p. 46). Ambas criaturas, la paloma de Kant y el pájaro de Juarroz, son criaturas sostenidas en una aspiración e inspiración metafísicas, que buscan sustraerse a la contradicción: la paloma de Kant, ansiando una condición absoluta, incondicionada por las distintas fuerzas que rigen el espacio real, transforman trayectorias inerciales o hacen imposible el mismo vuelo en función de los principios de la física newtoniana. El pájaro de Juarroz, a su vez, como símbolo de un análogo absoluto en el ámbito de la poesía.

A diferencia de la filosofía crítica o las ciencias, que no pueden sino mantener la tentativa de una supresión de la contradicción, la poesía para Juarroz es el ámbito en el que lo imposible o contradictorio se estiliza y se convierte en poema, en la medida en que marca la condición existencial de lo humano, su condición trágica. Para la palabra poética juarrociana, toda tentativa de «conocimiento» se aborda necesariamente desde el fracaso de la unidad perdida, desde la conciencia de que lo real posee una inherente incompletud, una pluralidad de formas sin un orden determinado, siquiera sea porque, como afirma el poeta argentino, «el pensamiento también es materia / y la materia pensamiento» (*PVI*, IX, 33, p. 487). El alcance de esta declaración «materialista» de Juarroz escapa ya al propósito de este capítulo y explorarlo requeriría un desarrollo más detallado. Baste citarla aquí, como cierre, para destacar el alcance, asimismo materialista, de la dialéctica como «ciencia de la contradicción» en la obra del gran poeta argentino; un rasgo que, a nuestro juicio, muchas lecturas, orientadas hacia el idealismo filosófico propio de acercamientos denominados «posmodernos», no han explorado lo suficiente.

Bibliografía

- Agamben, G. (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.
- Brown, J. R. (1991). *The laboratory of the mind: thought experiments in the natural Sciences*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Brühl, S. (1997). El mundo poético de Roberto Juarroz. *Al norte* (1), pp. 3-8.
- Bueno, G. (1996). *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo: Pentalfa.
- (1995). Sobre la idea de dialéctica y sus figuras. *El Basilisco* (19), segunda época, pp. 41-50.
- (1972). *Ensayos materialistas*. Madrid: Taurus.
- (1974). *La metafísica presocrática*. Oviedo: Pentalfa.
- (1970). *El papel de la filosofía en el conjunto del saber*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Euclides (1991). *Elementos. Libros I-IV*. Madrid: Gredos.
- Fondebrider, J. (2009). Memoria de una causa personal. En Giannuzzi, J. O. *Poesía completa*. Sevilla: Sibilina/BBVA.
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- Juarroz, R. (2005a). *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005b). *Poesía vertical II*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980). *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Kant, I. (2010). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Munier, R. (1985). Roberto Juarroz: L'envers des choses. *Poesie 85* (6), enero-febrero.
- Penrose, R. (1989). *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds, and The Laws of Physics*. Nueva York: Penguin.
- Rosales Papa, D. (1994). *Introducción a la lógica*. Lima: Monterrico.

- Ruiz de Vergara, E. (18 de febrero de 2020). *La racionalidad noetológica de las artes poéticas*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BIXSWyY-wuA&t=7244s>.
- Running, T. (1983). La poética explosiva de Roberto Juarroz. *Revista iberoamericana*, 49(125), pp. 853-866.
- Saldaña Sagredo, A. (2022). *Romper el límite. La poesía de Roberto Juarroz*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sánchez Aguilar, D. (2012). Introducción. En Roberto Juarroz. *Poesía vertical*. Madrid: Cátedra.
- Stuart, M. T.; Fehige, Y. y Brown, J. R. (eds.) (2018). *The Routledge Companion to Thoughts Experiments*. Londres-Nueva York: Routledge.
- Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Torretti, R. (1998). *El paraíso de Cantor. La tradición conjuntista en la filosofía matemática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Universidad Nacional Andrés Bello.
- VV. AA. (2001). *Los filósofos presocráticos* (Vol. 1). Madrid: Gredos.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.

10. INICIO DE OBRA: RESEÑAS SOBRE CINE DE ROBERTO JUARROZ PUBLICADAS EN EL SEMANARIO ARGENTINO *ESTO ES* (1956-1957) CON UNA PRESENTACIÓN DE POEMAS INÉDITOS

Mario Eraso

Introducción

Aunque haya publicado catorce libros de poesía entre 1958 y 1997 con el nombre de *Poesía vertical*, enumerados de manera sucesiva para diferenciarlos, el poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995) es marginal, sin dejar de ser notable, un poeta para poetas. Ahora, si la poesía de Juarroz cuenta con pocos lectores, las reseñas de cine divulgadas en el semanario argentino *Esto es* no han despertado ningún interés. No obstante, una residencia artística otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2014 permitió que ubicara, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, un buen número de estos comentarios sobre Chaplin, Kurosawa, Bergman, cine argentino (*Edad difícil*) o mexicano (*El niño y la niebla*), obras maestras (*La strada*, *Las diabólicas*), entre otros. Ahora bien, comprender el origen del talento poético y crítico de Juarroz conlleva ponderar, en primera instancia, sus poemas inéditos —Juarroz era a comienzos de la década de los años cuarenta del siglo xx un joven con vocación religiosa—, y arribar a las notas aparecidas en *Esto es* entre 1956 y 1957, justo antes de que publicara su primera *Poesía vertical* (1958). Específicamente, el análisis de las reseñas se centrará en estas películas: *Llanura púrpura* (Estados Unidos), *Edad difícil* (Argentina), *El niño y la niebla* (México), *Las diabólicas* (Francia), *Noche de circo* (Suecia), *La strada* (Italia), *Candilejas* (Estados Unidos), *El globo rojo* (Francia), y *Banquete de bodas* (Estados Unidos).

Vestíbulo vertical

Investigar la forma en que la poesía llega a serlo es un camino sin salida. Borges, en el prólogo de *El Otro, El Mismo* (1964), formuló esta conjetura: «Sin prefijadas leyes [la poesía] obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad» (1989, p. 175). Por su parte, Roberto Juarroz se manifiesta con

discreción: «Entiendo que la poesía es el intento de expresar lo que es casi imposible de expresar. [...] es, entonces, un misterio y una paradoja» (1980, p. 29). Quizá por lo anterior, se sabe poco de sus ejercicios de poesía preliminares. De hecho, Juarroz solo esbozó su pasado en la carta que envió en 1986 a W. S. Merwin. Al evocar a Novalis, afirma: «Abandoné la iglesia y sus brillos, pero quedé teñido por algo cercano a lo místico, que surge y vuelve a surgir en mi poesía, que es hoy mi única religión» (2005, p. 338). Juarroz se refiere a la época en que tenía unos 18 años. Así, pues, su iniciación en la poesía debió de ser un acontecimiento difícil, por cuanto él enfatizó que ser poeta implica una actitud marginal, una prueba espiritual extrema, radical, solitaria.

Juarroz argumentó este tipo de ideas en *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido* (1980). Pero siendo la poesía una experiencia inasible y el poeta un ser alejado de los procesos inmediatos, es curioso que antes de publicar su primer poemario haya practicado una actividad que, con el tiempo, iría contra su pensamiento poético: la de crítico. Concretamente, la de reseñista de películas. Quizá la causa fue simple: el dinero era necesario para confrontar la vida. Con todo, ¿es válido señalar que escribir críticas sobre cine y apreciar la profundidad de este o de cualquier otro arte contribuyó a que Juarroz fuera poeta?

De ahí que valga la pena interpretar dos instantes. El primero, un fragmento de la plática con Boido:

He sentido siempre un interés muy particular por esa forma del lenguaje originada en nuestra época que es el cine. Las relaciones entre cine y poesía deben ser múltiples. [...]. A veces el cine se detiene un momento en la hondura del hombre y la realidad, y escarba allí con sentido creador, utilizando los elementos propios de su lenguaje. [...]. Con un lenguaje verdaderamente original, Bergman ha tenido el valor, la plenitud insólita e inédita, de lanzar al cine a bucear en ciertas zonas interiores y ciertas reacciones íntimas de la conciencia como se da en pocos artes y pocos creadores [1980, p. 79].

Juarroz reseñó tres películas de Bergman en *Esto es: Un verano con Mónica* (n.º 137), *Puerto* (n.º 138), *Noche de circo* (n.º 147). Por tal motivo, él pudo haber hecho reminiscencia de ellas, sin embargo, les restó total importancia, y no citó, ni en su conversación con Boido ni en otro lado, su trabajo en *Esto es*.

El segundo instante es narrado por Juarroz al borrar rasgos de su biografía, en la carta a W. S. Merwin:

A fines de 1977, ya en Temperley, sufrí una grave crisis, un infarto cardíaco, que vino a agregarse a otros serios problemas de salud que había tenido antes. Como muchos otros, he pasado infinidad de cosas, siento la riqueza única de la vida y, como diría un inolvidable personaje de Bergman, a pesar de mi edad y lo que eso significa, «me siento como si tuviera diez años» [2005, p. 540].

Lo admirable no es solo el temple vital de quien habla, sino percibir la sombra de Bergman filtrándose en el pensamiento de un hombre maduro para aclarar sus ideas. De ahí que rescatar y examinar las críticas de cine de Juarroz pueda revelar algunas circunstancias estéticas e históricas que sirvieron de preludeo a su poesía.

Justamente, una señal de esa formación es brindada Federico Peltzer (1924-2009), quien compartió las aventuras literarias de Juarroz ligadas a la historia del grupo Equis, fundado por Juarroz y del que Peltzer hizo parte:

De aquel tiempo (1951) surgió un cuadernillo inédito [de Juarroz] cuyo título es sugestivo: *Sonetos a un Cristo desconocido* [...]. Así el final del segundo: *No vuelvas, no Señor Desconocido. / Si es que puedes volver, no vuelvas nunca. / Olvida estos desiertos y este olvido / y vuélvete a esa llaga tan abierta, / pero que llaga en ti, por menos trunca, / merece más tu amor, sangre despierta* [1997, pp. 93-94].

Con perspectiva similar, es necesario aportar textos de Juarroz que ayudan a vislumbrar el origen de sus inquietudes¹. Al respecto, Julián Polito, contemporáneo suyo, conserva material inédito. A Polito alude Peltzer: «La familiaridad con [Antonio Porchia], tras el descubrimiento de la primera edición de las *Voces*, a través de su amigo Julián Polito, le permitió anudar una honda amistad que fue diálogo, alimento y fuente de creación para ambos [Porchia y Juarroz]» (1997, p. 32). En el contexto de la Estancia de Investigación, ofrecí en la Biblioteca Nacional una conferencia sobre Juarroz a la que fue Polito; a los pocos días, él me permitió leer y fotocopiar algunos documentos inadvertidos de Juarroz. Entre postales,

¹ Roberto Juarroz. *La comunión de las formas* es el título de mi tesis doctoral; ahí desarrollo varios temas apenas expuestos en este artículo: la historia literaria de Juarroz, poeta rápidamente reconocido en Bélgica y Francia antes que en la Argentina; el significado de la verticalidad; la lectura de Heráclito; el uso de los recursos literarios; la amistad literaria con Pizarnik y Porchia, entre otros. También analizo la revista *Poesía=Poesía* y las reseñas literarias de Juarroz en la *Gaceta* de Tucumán. Con algunas modificaciones, la tesis fue publicada en 2017: *Poesía de Roberto Juarroz: La comunión de las formas*.

cartas y poemas donde se reconoce la caligrafía compacta de Juarroz, se puede rescatar, en primer lugar, un poema mecanografiado y remitido desde Nueva York, fechado el 17 de julio de septiembre de 1952, con firma autógrafa que dice lo siguiente:

A Julián,
por el sendero
Roberto

El texto consta de quince versos polimétricos ordenados en dos estrofas. Más allá de su calidad, hace patente que, hasta ese año, la vocación religiosa de Juarroz seguía, y era angustiada. Cito la primera estrofa: «Oh Dios, me han asustado. / Llegué a creer que aquí no estabas. / Y a creer en lugares vacíos, / afuera de lo eterno, / sin ti y sin mí completos, / monstruosa perfección». El cierre es destello de lo que, seis años después, será la traza impuesta con tenacidad por Juarroz: «En todo sitio estamos, / donde empieza y acaba. / Todo camino es nuestro, / es un solo camino. / Tuyo, Señor. Mío, Señor». Aquí se intuye una idea poética refrendada en el título de cada uno de sus libros, con la cual buscó reunir cabos en apariencia discordes: la verticalidad. No se está, entonces, lejos del lema donde se escucha un eco de Heráclito y con el cual Juarroz abre *Poesía vertical* (1958):

Ir hacia arriba no es nada más
que un poco más corto o un poco
más largo que ir hacia abajo.

Siguiendo este rastreo arqueológico, Polito además posee el original mecanografiado de siete textos de Juarroz titulados: *Poemas con el hombre*. El nombre del conjunto está mecanografiado con mayúsculas en el área inferior de una hoja aparte; los poemas —sin título, numerados con romanos, con una presentación semejante a los que se irán editando— son valiosos y probablemente hubieran podido integrar el libro de 1958; lo cierto es que se deben atribuir a Juarroz, aunque él haya descartado cinco, incluyendo el IV y el VII. La serie está fechada en 1956, cuando inaugura sus colaboraciones en *Esto es*. El VII apareció sin variantes con el número 59 en *Poesía vertical*. El IV tiene algunos cambios; a continuación, transcribo la parte inicial de la versión de *Poemas con el hombre*:

Hallé un hombre escribiendo en sus huesos
y yo, que nunca he visto un dios,
sé que ese hombre se parece a un dios.
Había en su gesto algo
equivalente a la norma definitiva del suicida,
un abismo interminable
que divide el universo en dos partes exactas y nocturnas.
Escribía en sus huesos
como en la arena de una playa horadada desde arriba
y con la integridad de un ojo
que encerrara en sí mismo también el pensamiento.
No pude mirar sobre su hombro
para ver qué escribía,
porque también en su hombro escribía. [...].

En *Poesía vertical* es el número 10. Ahí ya se identifica el aliento poético de Juarroz: las imágenes confluyen con cierta morosidad, y es el pensamiento antes que el lenguaje lo que ahonda y les da sentido. Después de la línea «porque también en su hombro escribía», Juarroz añadió doce versos eliminados de la versión definitiva. Los otros son los mismos, salvo cambios de poca importancia («un abismo o un silencio» en vez de «un abismo interminable»). Luego, se puede advertir que hacia 1956 Juarroz ya era dueño de su tono, y estaba preparado para dar a la imprenta el primer libro. Entretanto, buscaba desentrañar los vericuetos de un oficio, tal vez menos arduo, que consistía en comentar las películas que rotaban por las salas de Buenos Aires.



Juarroz en *Esto es* (1956-1957). Imágenes de archivo fotográfico personal

La imagen de la izquierda corresponde a la tapa del semanario *Esto es*, que circuló el lunes 13 de agosto de 1956, y donde figura la primera colaboración de Juarroz sobre tres películas: *La llanura púrpura* (1954, director Robert Parrish, Inglaterra), *Edad difícil* (1956, director Leopoldo Torres, Argentina), *El niño y la niebla* (1953, director Roberto Gavaldón, México). La foto de al lado da una idea de la edición de las reseñas, cada vez simplemente firmadas con la inicial del nombre del autor y el apellido completo en letras mayúsculas: «R. JUARROZ».

La difusión de *Esto es* en la Argentina fue entre 1953 y 1957. Concretamente, el primer número se imprimió en Buenos Aires el 2 de diciembre de 1953 con una tirada de 100.000 ejemplares. No tuvo repercusión más allá del país. El único artículo académico en internet sobre el semanario es de M. Armida y B. Filiberti: «Una revista en la encrucijada: *Esto es* en la caída del peronismo. Un vano intento de conciliación nacional». Al leerlo, se advierte que el contexto político en que escribía Juarroz era de inestabilidad y reorganización. Juan Domingo Perón (1895-1974) había gobernado desde las elecciones de 1946, y fue

derrocado el 13 de noviembre de 1955 por la Revolución Libertadora; después de su salida, unos sectores de la población estaban preocupados por mitificar su figura, otros, en cambio, por desmitificarla, de ahí la «encrucijada» o crisis que han estudiado Armida y Filiberti. Unos meses después del fin del gobierno de Perón, Juarroz comenzaría a ser reseñista de *Esto es*.

En cuanto al estado del cine, en 1957 se fundó el Instituto Nacional de Cinematografía que dispone la supresión de la censura impuesta por el gobierno, impulsando la llegada de películas foráneas. En 1955 se estrenaron en la Argentina 43 películas nacionales y 393 extranjeras; en 1956, 36 películas nacionales y 576 extranjeras; en 1957, apenas hubo 15 películas nacionales y se estrenaron 697 de afuera. Algunas películas argentinas surgidas entre 1956 y 1957 son *Edad difícil* (1956), *Después del silencio* (1956), *Para vestir santos* (1955), *Graciela* (1956), *La casa del ángel* (1957). Por su parte, Fernando Birri (1925-2017) organizó en 1956 la Escuela de Cine de Santa Fe (Universidad del Litoral); a Birri se debe el primer filme político de Suramérica: *Tire dié* (1956-1958).

Esto es era una revista de variedades enfocada a captar la atención del público en general. No tenía perfil político definido que le sirviera de asidero, aunque las noticias de ese matiz tenían cabida; por igual, contenía información sobre fútbol, moda, hechos internacionales, entrevistas a personajes nacionales o extranjeros. Ya casi al final de cada una estaba la sección sobre cine, a veces compartiendo espacio con los comentarios sobre teatro². Se imprimía en blanco y negro, tamaño 34 x 27,9 cm, en la tapa resaltaba el título, consignado con letras blancas y fondo rojo. La revista no está microfilmada, y aunque se resguarda con cuidado en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, hay legajos descuadernados, otros roídos por los ácaros. La sección de cine figura desde la primera edición a cargo de Ricardo Curutchet (1917-1996), quien escribe sobre *Caballito criollo*, película argentina dirigida por R. Pappier, y *Casco de oro*, película francesa de J. Becker. Fueron las únicas firmadas por Curutchet; luego, las suscribe Martiller (de quien no he podido averiguar datos biográficos), pero mayoritariamente Ernesto

² Si hubiera necesidad de estudiar el estado del teatro argentino en la década de los años cincuenta del siglo XX, convendría leer *Esto es*; son numerosísimas las reseñas sobre el tema firmadas por Yirair Mossian (1924-2006), director de teatro y crítico de origen palestino que vivió en Montevideo y se radicó en Buenos Aires hacia 1950.

Bayma (1920-2003) las escribe desde el ejemplar 21 hasta la aparición de Juarroz en el número 134³.

Los datos anteriores son apenas un matiz de las configuraciones políticas y culturales que constituyen el contexto del trabajo de Juarroz en la revista. A continuación, enlisto las reseñas que logré ubicar en la investigación, después examinaré el contenido de algunas:

| <i>Esto es</i> | | |
|---|--|-------------------------------|
| N.º 134, 13-19 de agosto de 1956 | | |
| | Película y director | País |
| 1 | <i>La llanura púrpura</i> , de Robert Parrish | Estados Unidos |
| 2 | <i>Edad difícil</i> , de Leopoldo Torres Ríos | Argentina |
| 3 | <i>El niño y la niebla</i> , de Roberto Gavaldón | México |
| N.º 135, 20-26 agosto 1956 | | |
| 4 | <i>Las diabólicas</i> , de Henri-Georges Clouzot | Francia |
| 5 | <i>Un caso de honra</i> , de Terence Rattigan | Reino Unido |
| 6 | <i>Oro bajo</i> , de Mario Soffici | Argentina |
| N.º 136, 27 agosto - 3 septiembre 1956 | | |
| 7 | <i>Locura de verano</i> , de David Lean | Reino Unido Estados Unidos |
| 8 | <i>El proceso</i> , de Georg Wilhelm Pabst | Austria |
| N.º 137, 3-9 septiembre 1956 | | |
| 9 | <i>Un verano con Mónica</i> , de Ingmar Bergman | Suecia |
| 10 | <i>Maridos engañados</i> , de Henri Verneuil | Francia |
| 11 | <i>Marta Ferrari</i> , de Julio Saraceni | Argentina |
| N.º 138, 10-16 septiembre 1956 | | |
| 12 | <i>Ulises</i> , de Mario Camerini | Italia |

³ Entre los escritores argentinos que elaboraron críticas sobre cine, se destacan Jorge Luis Borges (1899-1986) y Roberto Arlt (1900-1942). Hasta donde sé, las notas de Arlt no han sido recopiladas, mientras que los escritos de Borges han merecido mayor atención. Bioy Casares (1914-1999) también tiene algunos comentarios sobre cine; Julio Cortázar (1914-1984) solo publicó una crítica sobre *Los olvidados*, de Buñuel, en 1952.

| | | |
|--|---|----------------|
| 13 | <i>Puerto</i> , de Ingmar Bergman | Suecia |
| N.º 141, 1-7 octubre 1956 | | |
| 14 | <i>Marcelino, pan y vino</i> , de Ladislao Vajda | España |
| 15 | <i>La Strada</i> , de Federico Fellini | Italia |
| N.º 143, 15-21 octubre 1956 | | |
| 16 | <i>Los héroes están cansados</i> , de Ives Ciampi | Francia |
| 17 | <i>La suerte de ser mujer</i> , de Alejandro Blasetti | Italia |
| 18 | «08/15». <i>La rebelión del Cabo Asch</i> , de Paul May | Alemania |
| N.º 144, 22-26 octubre 1956 | | |
| 19 | <i>Quinteto de la muerte</i> , de Alexander Mackendrick | Reino Unido |
| 20 | <i>Melodía interrumpida</i> , de Curtis Bernhardt | Estados Unidos |
| N.º 146, 5-11 noviembre 1956 | | |
| 21 | <i>La zapatilla de cristal</i> , de Charles Walters | Estados Unidos |
| 22 | <i>Un caballero andaluz</i> , de Luis Lucia Mingarro | España |
| 23 | <i>Furia de amor</i> , de Ralph Habib | Francia |
| 24 | <i>Los cinco de la calle Barska</i> , de Aleksander Ford | Polonia |
| N.º 147, 12-18 noviembre 1956 | | |
| 25 | <i>Noche de circo</i> , de Ingmar Bergman | Suecia |
| 26 | <i>Cangaçeiro</i> , de Lima Barreto | Brasil |
| N.º 148, 30 diciembre 1956 - 6 enero 1957 | | |
| 27 | <i>Candilejas</i> , de Charles Chaplin | Estados Unidos |
| N.º 149, 7-13 enero 1957 | | |
| 28 | <i>Las grandes maniobras</i> , de René Clair | Francia |
| 29 | <i>El globo rojo</i> , de Albert Lamorisse | Francia |
| 30 | <i>Jazz salón</i> , de Börje Larsson | Suecia |
| N.º 151, 21-27 enero 1957 | | |
| 31 | Comentario sobre el «Festival de Teatro de Mar del Plata» Balance de 1956: Directores, actores, actrices | |
| N.º 152, 28 enero - 3 febrero 1957 | | |

| | | |
|---|---|--------------------------|
| 32 | <i>Siete samuráis</i> , de Akira Kurosawa | Japón |
| 33 | <i>Macho y hembra</i> , de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla | España |
| 34 | <i>Al compás del reloj</i> , de Fred Sears | Estados Unidos |
| N.º 153, 4-10 febrero 1957 | | |
| 35 | <i>Barrabás</i> , de Alf Sjöberg | Suecia |
| 36 | <i>Conspiración de silencio</i> , de John Sturges | Estados Unidos |
| N.º 154, 11-17 febrero 1957 | | |
| 37 | <i>Banquete de bodas</i> , de Richard Brooks | Estados Unidos |
| 38 | <i>El hombre del brazo de oro</i> , de Otto Preminger | Estados Unidos |
| 39 | <i>La bruja</i> , de André Michel | Suecia- Argentina |
| N.º 155, 18-24 febrero 1957 | | |
| 40 | <i>Raíces en el fango</i> , de Orson Welles | Francia- España-Suiza |
| 41 | <i>Ellos y ellas</i> , de Joseph Mankiewicz | Estados Unidos |
| 42 | <i>Una lección de vida</i> , de Youli Raizman | Rusia |
| N.º 156, 25 febrero - 3 marzo 1957 | | |
| 43 | <i>Grandeza y decadencia del Neorrealismo</i> , Comentarios del Festival de Teatro de Mar de Plata | |
| 44 | <i>El temerario y el valiente</i> , de Lewis Foster | Estados Unidos |
| 45 | <i>Hans Christian Andersen y la bailarina</i> , de Charles Vidor | Estados Unidos |
| 46 | <i>El bombardeo de Okinawa</i> , de Sei Imai | Japón |
| N.º 157, 6-12 marzo 1957 | | |
| 47 | Comentario de la obra de teatro <i>Asesinato en la catedral</i> de T. S. Eliot, en el Festival de Teatro de Mar de Plata. Director: Camilo da Passano | Argentina |
| 48 | <i>Mi tío Jacinto</i> , de Ladislao Vajda | España |
| 49 | <i>Mister Roberts</i> , de John Ford y Mervyn LeRoy | Estados Unidos |

| | | |
|---|--|----------------|
| 50 | <i>El milagro</i> , de Roberto Rossellini | Italia |
| N.º 160, 25 marzo - 3 abril 1957 | | |
| 51 | <i>El mar profundo y azul</i> , de Anatole Litvak | Estados Unidos |
| 52 | <i>El estigma del arroyo</i> , de Robert Wise | Estados Unidos |
| 53 | <i>La guarnición inmortal</i> , de Zachar Agranenko y Eduard Tisse | Rusia |
| 54 | <i>Razzia en los fumadores</i> , de Henri Decoin | Francia |
| 55 | <i>Maya</i> , de Raymond Bernard | Francia |
| N.º 162, 22-28 abril 1957 | | |
| 56 | <i>El ferroviario</i> , de Pietro Germi | Italia |
| 57 | <i>Sed de vivir</i> , de Vicente Minnelli | Estados Unidos |
| 58 | <i>La luz de enfrente</i> , de Georges Lacombe | Francia |

Según se indica, ocasionalmente Juarroz también concurrió al Festival de Teatro de Mar del Plata. Exceptuando esas acotaciones, se está ante un volumen significativo: 55 reseñas registradas entre el 13 de agosto de 1956 y el 22 de abril de 1957, con posibilidad de que hubiera algunas más, porque, si bien la Biblioteca Mariano Moreno de Buenos Aires alberga casi la totalidad de *Esto es*, no fue posible hallar algunos números ahí ni en otras bibliotecas de la ciudad⁴.

Para relacionar desde una perspectiva interdisciplinar lo planteado por Juarroz en las reseñas con lo que impondrá en su poesía, es pertinente mostrar las líneas de fuerza defendidas en las críticas de cine, identificando el vínculo con otros lugares de su pensamiento poético. En este sentido, Juarroz explicaba que la intensidad era una cualidad de la poesía asumida por poetas verdaderos. Hasta cierto punto, intensidad, hondura, profundidad son sinónimos que se alternan, porque, según se infiere de los planteamientos de Juarroz, la misión del poeta consiste en hacer de la poesía una forma de vida, ahí donde ética y estética se

⁴ En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, hubo unos ejemplares que no concernían a la investigación; ninguno en la Biblioteca del Congreso, del Maestro o del Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas». Por decirlo de algún modo, el semanario *Esto es* tiende a ser una rareza entre el caudal de revistas publicadas en la Argentina en la segunda mitad del siglo xx. Los números que no están en la Biblioteca Nacional son 142, 145, 158, 161.

anudan. Juarroz se moverá en esta zona de acción con el propósito de renovar el panorama de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx.

Ahora bien, la intensidad en poesía es una conquista de la escritura de muy pocos, tal como lo aclara Borges en su conferencia sobre Dante y la *Divina comedia*, recogida en *Siete noches* (1980). Solo Dante y Shakespeare, subraya, serían creadores en los que casi no «afloja la intensidad». No hay otros. Desde luego, no se puede comparar a Juarroz con ellos; en cambio, conviene subrayar que Juarroz, con más o menos fortuna, buscó que sus poemas fueran intensos; entretanto, aseguraba que había ahí una actitud vital. Por eso le dice a Alejandra Pizarnik (1936-1972) «la única ética del ser es la intensidad» (Pizarnik, 1967, p. 10); y en otro lugar, señala: «No es que la poesía sea un bálsamo, pero propicia una intensidad de vivir que sirve para reemplazar todo lo demás» (González Dueñas y Toledo, 1998, p. 36). En su poesía hay varios ejemplos que llevan la teoría a la práctica poética:

Algún día encontraré una palabra
que penetre en tu vientre y lo fecunde,
que se pare en tu seno
como una mano abierta y cerrada al mismo tiempo.
Hallaré una palabra
que detenga tu cuerpo y lo dé vuelta,
que contenga tu cuerpo
 y abra tus ojos como un dios sin nubes
 y te use tu saliva
 y te doble las piernas.
Tú tal vez no la escuches
o tal vez no la comprendas.
No será necesario.
 Irá por tu interior como una rueda
 recorriéndote al fin de punta a punta,
 mujer mía y no mía,
 y no se detendrá ni cuando mueras. [Juarroz, 1958, poema 51]

El uso y la decantación de recursos retóricos —en el ejemplo hay símiles, polisíndeton, anáforas, antítesis— le hacía viable mantener la tensión como quien va templando dos ejes; así, el significado se intensifica a medida que se

profundizan las imágenes. Este poema —un arte poética y a la vez erótica— constata que la propuesta de Juarroz implica conocer el lenguaje, moldeándolo hasta donde es posible, pero sin olvidar que se va a tientas.

Por tanto, no cuesta entender lo dicho por Juarroz sobre *La llanura púrpura*:

Es un retazo de vida intensa, que ya sabemos que se puede hallar en cualquier sitio y cualquier época. Aunque es preciso consignar que el ambiente está dignamente presentado, con su atmósfera de guerra y su dolorosa geografía. Es la historia de un reaprendizaje, el más elemental, el más difícil: volver a vivir [1956a, p. 37].

Cabe preguntarse cuáles escenas cinematográficas transmitían para Juarroz vivencias intensas. En consecuencia, su valoración de *Llanura púrpura* es justa, pues la película de Parrish está bien lograda y aún se puede ver sin que decaiga su firmeza creativa; probablemente, el hecho de seguir el modelo por el cual a los soldados de las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial los acompañaban la valentía y la razón, mientras los rivales eran despiadados, mengua su importancia, puesto que, en esa época era alto el número de producciones con pretensiones similares. El filme de Parrish destaca sobre tales circunstancias, tal lo muestra Juarroz⁵:

Sólo un notable director —sin olvidar los méritos del libretista— puede encontrar momentos cinematográficos como el del herido que se duerme mientras otro lo lleva sobre su espalda [1:26:00]; solucionar sin patetismo de novelón el conflicto del resto de agua que queda en un termo [1:28:00-1:30:00]; filmar un abrazo que muestre lo entrañable [0:46:00], como ocurre con el que hay en la película; señalar una visión tan tierna como la del hombre protegiendo con su cuerpo la cabeza de la mujer durante un bombardeo [0:36:00]; llegar a ese final sin palabras, claro e inteligente, de una emoción que se palpa, con uno de los protagonistas dormido [1:37:00] [1956a, p. 37].

Edad difícil es una película argentina que ya tiene el rótulo de clásica. Pienso que a los espectadores de cualquier país da la oportunidad de conocer la vida cotidiana de una familia argentina de mediados del siglo xx. La recomiendo sin dudar. Una historia de duelo y hallazgo: el protagonista, Luis, de 13 años, pierde a

⁵ Las películas mencionadas se pueden ver en YouTube. A continuación, en el cuerpo de la reseña, marco el tiempo de la escena indicada por Juarroz con cursiva y entre paréntesis o corchetes (*h:min:s*). Hago lo mismo en caso de introducir comentarios míos.

su mamá, quien padece una enfermedad del corazón; a cambio, conquista el amor pleno de Alicia, su compañera de barrio y de colegio, como se refleja ya hacia el final con la declaración de ella (1:11:00). Juarroz opina lo siguiente:

Edad difícil es una película digna. Lo que pueda faltarle de seguridad en las imágenes o en ciertos detalles de planteo y expresión se compensa con su línea sincera y la verdad de su tono. Una cámara manejada con destreza, con temas de real perspicacia [el ángulo del tren (1:08:00), unas piernas a través de un caño (0:59:00), el agua del río y su basura (1:05:00)]. Lo que podríamos llamar técnica o espíritu de emisión, al no completar una escena, sugiriendo su final o su decoración [el cementerio, revelado por rostros y árboles (0:02:15); el gol no mostrado (00:13:00); la cámara que no penetra en la casa donde la madre acaba de morir (1:09:00); la piedra arrojada a la barrita callejera (0:09:25)]. Aciertos de dirección, como la fila de chicos caminando por el cordón de la vereda [0:16:20] o la contemplación infantil de un beso en la pantalla [0:20:50].

Tiene momentos de poema popular. Su acercamiento a lo sencillo no se confunde con un regocijo en lo vulgar. Su realidad no es un «realismo» más. Y es difícil captar el conflicto de ese momento entre la niñez y la adolescencia —casi en la época de la vida que un novelista nuestro llamó hace poco «tierra de nadie»— con la sensibilidad aquí demostrada [1956a, p. 37].

El aprendizaje del erotismo no solo acerca a Luis a Alicia. En esta medida, Torres Ríos proyecta algunas escenas entre la madre y Luis, contactos y miradas velados, que, no obstante, revelan que entre ellos también está despierta, vivaz, una atracción. Cito estos ejemplos, entre otros: la alegría de la mamá por la llegada a la casa de Luis, luego, la manera en que ella le pasa la mano por el cabello (00:18:30); la mirada celosa de ella al notar que Luis ve, extasiado, bailar a Alicia (00:29:00); la forma en que Luis restriega su cabeza en el brazo de ella, mientras va leyendo la composición que Luis ha escrito, «La madre», con un primer verso que la perturba: «Todas las madres del mundo son hermosas» (00:43:44). De lo anterior se deriva otro detalle: *Edad difícil*, además, es la historia de un escritor y de un lector en ciernes, Luis, a quien le gusta leer y elaborar poemas. En el filme se lo observa borroneando una tirada de endecasílabos (00:35:00); comprando una edición rústica de *El arte de amar*, de Ovidio (00:21:20); hojeándolo (00:24:40). Juarroz no se refiere a nada de esto —quizá la frase «Tiene momentos de poema popular»

supone un matiz—. Lo cierto es que es parco al reflexionar sobre acciones que decantaban lo erótico y que están en el filme para mostrar la urgencia de Luis por alcanzar el cuerpo de Alicia, así sea ensoñando un jugueteo con ella en la playa (00:40:22). Ahí se está ante un cuadro logrado, fino, sensual, que merecía una interpretación.

Por otra parte, al toparse con una opción que no lo convencía, Juarroz era radical ante lo que le parecía mediocre. Acerca de *El niño y la niebla*:

Lo mejor de esta producción mexicana es el título. Fuera de ello, salvaríamos algo de la fotografía de Gabriel Figueroa. [...]. Y rescataríamos también un personaje, una sola interpretación, a pesar de sus errores: Daniel, «el niño». Pero no «la niebla», esa atmósfera de folletín digna del peor radioteatro. Creemos, en contra de los premios que se dice ha recibido esta película, que estamos ante una muestra típica del mal cine latinoamericano, grandilocuente, exagerado, repleto de lágrimas y gesticulaciones [...].

Lo «tragicoides» indigna porque es el falseamiento de lo profundo. [...]. Amamos lo trágico verdadero (*La muerte de un viajante*, *Un tranvía llamado deseo*, *Mayerling*, *El muelle de las brumas*), pero detestamos lo trágico falso. Aquí no se han omitido ni la piromanía [0:01:40], ni el manicomio [0:39:00], ni el marido castigando a su mujer [1:30:00], ni el consuelo del cabaret [0:29:30], ni el hijo enviado por la madre para que descubra el apasionamiento no muy brillante [1:25:20], ni las letanías al final [1:48:00].

Teatralidad sin atenuantes; exhibicionismo de rostros desganados y lacrimosos según las academias de arte escénico; todo armado para impresionar y doler. Sin autenticidad. Un ejemplo de cómo no se debe hacer cine [1956a, p. 37].

Los lectores de Juarroz saben que él rehúye la poesía pomposa y prefiere el tono discreto. Coherente con esta posición de combate, no se equivoca al equiparar la película de Gavaldón con un arte que pretende impresionar al espectador antes que ponerlo a pensar, en el que prevalece el efecto antes que lo indefinible, lo que no se dice del todo. Él vislumbra la repercusión de crear penumbra en la poesía con estos versos de su primer libro (1958): «El fondo de las cosas no es la muerte o la vida. / El fondo es otra cosa / que alguna vez sale a la orilla» (poema 4); «La claridad está debajo de las cosas» (poema 36). Las reseñas no son ajenas a la crítica de lo evidente a favor de la profundidad. Cabe averiguar sobre la reseña de *El*

niño y la niebla en México, donde fue premiada junto con la protagonista, Dolores del Río (1904-1983), quien para 1953 ya no poseía el resplandor de décadas atrás, aunque aún irradiaba seducción. De cualquier manera, su desempeño en el papel de una mujer que enloquece es bastante flojo.

El cambio de enfoque sucede en el momento en que el protagonista no es un rostro o un cuerpo descollantes ni lo que se narra es un gran acontecimiento, y se da primacía a un objeto anodino; en consecuencia, la película cautiva con una anécdota que puede ser baladía: un globo que deambula por París de la mano de un niño o, si se quiere, un niño que deambula por París de la mano de un hilo. Con tales consideraciones, *El globo rojo* es una cumbre para Juarroz:

Esta realización de Albert Lamorisse es un testimonio excepcional del cine concebido como arte, cumpliendo con sus más amplias posibilidades plásticas y expresivas, llevando la visión humana al logro de una armonía superior, donde la belleza y el sentido constituyen ya un solo denominador. Se nos da una magnífica lección sobre cada uno de los elementos fundamentales que integran una obra cinematográfica: dirección, argumento, fotografía, color, música, interpretación, montaje. Pero sobre todo se nos da una lección sobre lo que pueden el espíritu, el arte, la hondura creadora, el verdadero amor por el don expresivo. [...].

Lamorisse se ha enfrentado con el más inasible de los mundos: el de la niñez. [...]. Posee lo único que salva al hombre: un preservado islote de niñez, un secreto rincón de inocencia, un prisma de material no contaminado, que le permite ver las cosas en su substancia más pura. [...]. Destaca con maravillosa sutileza el impulso libre y acogedor aún no secuestrado por la vida y sus trajines, diezmado por la dura ráfaga del pensamiento, aplastado por la tramoya de la conveniencia organizada y la aritmética consuetudinaria del disimulo [1957b, p. 37].

Al elaborar el discurso sobre la niñez y la inocencia como intersticios que resguardan la fantasía, enfrentados al espacio en que la infancia ha dado paso a la conformidad de una vida sin brillo, disuelta en la mediocridad, es explícita la evocación de Juarroz de los párrafos que dan inicio al *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), de Breton: «Si [el hombre] conserva cierta lucidez no le queda sino volverse para mirar atrás, hacia su propia infancia que, por mutilada que haya sido gracias a los cuidados de sus domadores, no por eso deja de parecerle llena de encantos» (1992, p. 19). Efectivamente, el filme es un homenaje a la imaginación

surrealista; al ser representada por un niño, la acción genera una atmósfera lúdica, de encantamiento sin pausa, donde los adultos parecen fuera de lugar, incapaces de abarcar el camino —más etéreo que verosímil— trazado por el niño y el globo por las calles de París. Dice Breton: «Cada mañana los niños parten sin preocupación. Todo está cerca, las peores condiciones resultan maravillosas. [...]. Aunque es cierto que no se puede llegar tan lejos [...]. Las amenazas se acumulan y uno cede, uno abandona parte del terreno a conquistar» (1992, p. 20). En la reseña, Juarroz añade:

Lamorisse ha congregado, en esa media hora ejemplar de cine, la naturalidad más difícil y el significado más poético, hallando en su propio hijo Pascal algo más que un intérprete. Es preciso ver la expresión del niño cuando no lo dejan subir al ómnibus con el globo [0:03:50], cuando lo protege de la lluvia debajo de los paraguas de los transeúntes [0:05:50], cuando lo acaricia con los ojos a través de la ventana [0:08:30] o trata de salvarlo de los otros chicos que lo persiguen [0:25:20-0:27:10]. Ver la «personalidad» del globo, sus travesuras [0:09:50], sus movimientos [0:12:15, 0:15:30], sus tentaciones [0:19:00], sus huidas, su muerte [0:28:45].

[...]. Los minutos finales de *El globo rojo* poseen detalles de fotografía tan admirables, que no es fácil concebir mayor perfección. El globo desinflándose lentamente [0:27:48- 0:28:44] o el niño con su manoteo entre la afluencia de los otros globos de la ciudad [0:31:30] constituyen temas inimitables de sentimiento en la imagen y por medio de ella [1957b, p. 37].

A Juarroz lo conmovió este cortometraje que cobija al espectador y educa la sensibilidad mediante un itinerario con el cual percibirse libre. Por el contrario, su reflexión sobre *Las diabólicas* ayuda a delimitar lo que sobrepasa la sensibilidad cuando el cine, más que un medio para inquietar, alegrar, entristecer, inspirar, se convierte en una red de signos que dañan e incluso pervierten; aparte de la capacidad del director para deslumbrar con el dominio técnico o la excelencia del guion. Es mejor el cine entrañable, vital, y no únicamente una pieza descarnada de suficiencia, de acuerdo con estas apreciaciones:

El director Henri Georges Clouzot es un maestro del cine. Películas como *El salario del miedo* o *Las diabólicas* sirven para estudiar cinematografía en un instituto. [...]. Está dotado de un portentoso conocimiento del efecto, del detalle cinematográfico,

del impacto en el espectador. Hay en él, además, sentido de la belleza: esa pajarita de papel aplastada por un camión en un charco [0:03:10]; esa mujer con todo su miedo y un pan que va comiendo lentamente, como una sonámbula [0:31:17]. Posee lo que podríamos llamar una rara noción de la película cinematográfica, en cada situación; un muchachito puesto en penitencia, cuya respuesta le servirá para rematar el argumento [1:35:10]; un traje casi imposible enviado desde la tintorería [1:10:50]; el juguete del soldado borracho [0:51:35]; la pelota que cae en la piscina [1:02:40]; el ruido del agua en las cañerías [0:43:00]; las gotas cayendo sobre el mantel de nylon [0:47:40]; los alumnos de un increíble colegio. [...].

Enfoques como el de la bañera quedarán en la antología del cine fantástico o policial [1:53:27], pero también como arquetipos de un gran talento aportando material a los manicomios. Es el cine hecho obsesión, como otras veces melodrama o superchería. Y esto es también un juego sin hondura. Cine inteligentísimo, pero carente de plenitud. Una deformación del cine por más sagaz que sea.

Algunas veces hemos pensado que no hay inteligencia verdadera sin un gramo de bondad (como por otra parte no debe haber bondad verdadera sin un gramo de inteligencia). Clouzot no muestra tenerlo. Es más: hay en lo que enseña algo perverso. El «diabólico» es él. [...].

No es un cine para hombres, por lo menos para hombres cabales. No sabemos para quién es. Una monstruosidad de calidad extraordinaria, un virtuosismo del suspenso, una sensualidad de los efectos de ruptura y truculencia. Pero todo eso provoca algo así como una náusea mental. A Clouzot le falta encontrarse con el olor humano. Un escritor argentino de rara penetración ha escrito: «Al río del llanto no lo veo porque le falta una lágrima tuya». Sí Clouzot pone esa lágrima, si descubre las lágrimas del mundo será verdaderamente un creador [1956b, p. 37].

Juarroz se arriesga al calificar negativamente una película que es un clásico. Cabe preguntarse si la incomodidad de él obedece a prejuicios religiosos de un poeta en formación —se debe recordar que respetaba el dogma católico, que fue creyente desde su primera juventud— o si fue la puesta maestra de terror de Clouzot lo que a ultranza le causó menosprecio. Con todo, el hecho de que *Las diabólicas* no lo dejara indiferente ya es un punto a favor del director; lo que conlleva admitir que Clouzot logró que Juarroz debiera explicar la causa de su desazón. Según lo anterior, *Las diabólicas* es perfecta, una joya a la que no le sobra nada, sin embargo, sus palmas no bastan, porque hay en ella inhumanidad.

Justamente, los seres no somos perfectos por ser humanos, y esa imperfección es lo que diferencia una película sin defectos de otra que, aun siendo inconsistente, es honda porque está más cerca de la raíz que de la técnica impecable. Juarroz, entonces, replica a aquella conjugación de sabiduría del mal, encarnada por Michele y Nicole, con un aforismo de Porchia, que él cita de memoria, y que dice: «No ves el río de llanto porque le falta una lágrima tuya». Quizá la reseña de Juarroz no sea del gusto de los fanáticos del cine arte; sin embargo, devuelve al cine eso que no debe perder, pues una película puede ser el lugar en que se recobra una pizca de ingenuidad, aunque a diario la infamia pocas veces da tregua.

Derivada de un pensamiento que incita la cercanía del espectador, en contra de aquella que sondea su estupor, se puede explicar la reseña sobre *Candilejas*. Se trata de una declaración de principios en la que prima la defensa de un oficio que subyuga por la entrega y pasión con que fue hecho. Transcribo unos párrafos:

Candilejas (Limelight), realizada en 1951, es una lección de limpieza cinematográfica, por los elementos formales utilizados y por su hondo material humano. Se trata de una película noble por donde se la mire, rebosante de dignidad moral y artística. Si no es una obra maestra, es la obra de un maestro. No es preciso ser un «snob» para aplaudirla, ni tampoco un crítico cinematográfico para puntualizarle algunos defectos. Hace bien verla. [...]. Tal vez el diálogo esté algo recargado de opiniones y filosofía, lo cual no armoniza con el Chaplin clásico, pero hay profundidad en las ideas y validez en su formulación. [...]. Señala por su tema y su tono el ejemplo de un hombre que ha sabido crear su lenguaje y mantenerlo hasta el final.

[...]. Puede ser que haya en *Candilejas* algún detalle vulgar, característico por otra parte de la bufonada clásica, pero la película no es vulgar. Trata por lo menos de llegar a la verdadera creación y muchas veces lo logra. No es remanida ni trivial. Está construida en base a recursos abiertos, sencillos, limpios, sin virtuosismos [1957a, p. 37].

Con el cine, la comunidad se divierte, se asombra, pone un telón momentáneo a sus problemas, porque, en definitiva, contemplar una película es un acto de sosiego más que de desasosiego, si no, no se explicaría que sea un arte de masas vigente. Y en lo que concierne a la revelación del poeta por medio de la escritura de las reseñas en *Esto es*, es propicio releer este cierre:

Es [*Candilejas*] entre otras cosas un ejemplo de delicadeza, digno de que el cine y sus bufos lo recuerden. Y sobre todo digno de que no lo olvide el público. Para ver esta película hay que tener algo más que ojos, pero ojos también. Hay que entender la tristeza humana, la caída del hombre, su posible transformación en algo mayor que él mismo [p. 37].

Por tanto, las tres últimas líneas acabadas de mencionar sobre *Candilejas* brindan la posibilidad de proponer su reescritura poética, con lo que se logra delinear estos versos: «Hay que tener algo más que ojos / pero ojos también. // Hay que entender la tristeza humana, / la caída del hombre, / su posible transformación en algo mayor que él mismo». Los infinitivos «entender», «tener»; el matiz de paradoja («Hay que tener algo más que ojos / pero ojos también»); la imagen de la caída son huellas textuales que anuncian que el crítico se estaba fusionando con el poeta, en tanto configuran especificidades visibles de la poesía que Juarroz comenzaría a propagar a partir de 1958 en sus libros, un año después de escribir esta reseña. Ahora bien, no han escaseado los críticos de la poesía de Juarroz que la han juzgado insensible y cerebral, por ejemplo: «Ningún impresionismo desdibuja la captación descarnada —y, por ello mismo, a veces fría— de lo real, que caracteriza a Juarroz, cuando fija su mirada en los seres y cosas que lo rodean» (Sola, 1966, p. 89); «Esta dicción fría y razonante casi no parece propia de la poesía» (Oviedo, 1995). No obstante, en las reseñas de *Esto es*, el registro aboga por un cine trágico, apasionado, humano; de donde se colige que las preocupaciones previas de Juarroz debieron permear su poesía, y es deber de la crítica considerar que su voz no es ajena a las emanaciones de la vida habitual, que es dura y bella a la vez.

Con ideas similares sobre la función del cine, Juarroz resalta de *Banquete de bodas* la cotidianidad de una familia estadounidense de clase trabajadora: un taxista, la esposa, la hija que va a casarse, el hijo que irá a prestar el servicio militar. Con esos insumos, apunta:

El reparo mayor que merece la película es su excesiva conversación, que la arrojaría a lo teatral si no fuese por la rapidez del matiz psicológico y la intensidad del gesto. Debe recordarse aquí que lo teatral puede salvarse en cine gracias justamente al primer plano del gesto, que el escenario no permite. La perspicacia en la pintura de caracteres, el humor de muchos momentos, la valentía descriptiva,

el vigor con que se tratan ciertas derivaciones [la madrina que no puede comprarse el traje (0:50:30), la referencia a la fotografía que no se pudo mirar en años malos, el tío solterón (0:14:00), la conversación de los novios antes de ir al cine (0:59:50), la mujer llorando a solas y el diálogo posterior de los dos esposos (1:18:00-1:22:45)], junto a una indirecta trascendencia social, contribuyen a dar a *Banquete de bodas* su calibre cinematográfico y humano. ¿Quién puede no entender la obsesión inauténtica pero conmovedora de esa pobre mujer fracasada? La angustiada reflexión de la hija da el tono del drama: «Papá y mamá, ¿se habrán dicho alguna vez que se querían? Yo creo que no» [1:00:00] [1957c, p. 37].

Al insistir acerca de la relación que tiene el cine con la vida, siendo tal un medio generador de distracción donde las personas recrean sus vivencias, Juarroz procura convencer con una idea cuya síntesis ratifica que no puede haber distancia entre un filme y la vida; si la hubiera, el compromiso es reducirla para favorecer a la comunidad de a pie que sigue una trama.

Para concluir este vistazo a algunas reseñas, es necesario explorar el concepto de Juarroz sobre el cine de Bergman, quien lo influyó. *Noche de circo* (1953) viene a ser el tipo de producción que aún lo lírico, lo hermético y lo desgarrador; en tal sentido, funge a la manera de un crisol de realidades, a veces desmedidamente sombrías, pero que no dejan de ser una ruta al corazón del espectador, quien puede sentirse desvalido ante la maestría de Bergman, mas nunca defraudado, porque llega a descubrirse, incluso a conocerse mejor. Esto opinó Juarroz:

Noche de circo no es, sin embargo, puro virtuosismo. Junto a variaciones de notable calidad expresiva, pone en la retina notas de visión emocionantemente humana, como esa digresión inicial que encarna en una aparente farsa toda una faz de la conmovedora miseria del hombre. Pocas veces ha sido llevada a la pantalla con análoga potencia una atmósfera tan dolorosa como la de ese circo que simboliza todo lo inestable y pasajero («mundo de inquietud, de peligros y miseria») [0:42:00], en oposición a la calma o permanencia familiar que en vano tratará de recobrar su dueño, en una de las escenas más logradas de la película [0:55:00-0:56:40]. Hay algo tremendamente lacerante y comunicable en las relaciones de esos seres fracasados, sin ubicación y casi sin destino, con esa carga simultánea de dolor y ridiculez que en mayor o menor grado nos emparenta a todos los humanos.

[...]. Su resumen se da en las palabras simbólicas de Alma, repetidas al final: «Te hare pequeñito y podrás entrar en mi vientre y descansar» [1:26:30]. [...].

Pero hay en Bergman un palpable decadentismo. [...]. Es el asesinato de la esperanza. Faltan espíritu, comprensión, poesía, fe en el hombre. Falta fervor en esa mirada puesta sobre el dolor. Y hay algo sin salud plena, enfermo, tenebroso. Se manifiesta en Bergman una de las muchas formas posibles de sadismo o masoquismo. Ante el dolor, más que el sentimiento de curarlo o aliviarlo aparece aquí el impulso a aniquilarlo: «Todos los hombres me dan pena... pero deberíamos matar a cuantos compadecemos» [1:06:18-1:07:35]. [...]. Y uno se resiste a creer que haya aquí verdadera profundidad. Porque lo difícil y completo es equilibrar con arte lo positivo y lo negativo. Solo así se reconoce una cosa, una situación, el hombre [1956c, p. 37].

Noche de circo es descarnada, pero lo determinante es corroborar que, para serlo, la profundidad requiere ser armonía, buscar la verticalidad. Precisamente, la escritura de Juarroz acumulará antítesis y paradojas con la idea fija de extender la palabra poética hasta cubrir con ella un itinerario en que todo se hace uno, esto y aquello. Que el poeta argentino haya publicado catorce libros en cuarenta años con el mismo título confirma la medida de su ambición. Sin duda, la semblanza que Juarroz hizo de Chaplin en el comentario ya citado sobre *Candilejas* lo describe aún mejor a él: «Señala por su tema y su tono el ejemplo de un hombre que ha sabido crear su lenguaje y mantenerlo hasta el final».

Referencias

- Armida, M. y Filiberti, B. (2007). Una revista en la encrucijada: *Esto es* en la caída del peronismo. Un vano intento de reconciliación nacional. *Question/Cuestión*, 1(15).
- Breton, A. (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Borges, J. L. (1989). *Obra poética 1923/1985*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980). *Siete noches*. México: FCE.
- Eraso, M. (2017). *Poesía de Roberto Juarroz. La comunión de las formas*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- (2008). *Roberto Juarroz. La comunión de las formas* (Tesis doctoral). México: El Colegio de México.
- González Dueñas, D. y Toledo, A. (1998). *La fidelidad al relámpago: conversaciones con Roberto Juarroz*. México: Sin Nombre-Juan Pablos.
- Juarroz, R. (2005). *Poesía vertical II*. Buenos Aires: Emecé.
- (1980). *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires: Lohlé.
- (1958). *Poesía vertical*. Buenos Aires: Equis.
- (1957a). Candilejas. *Esto es* (148), p. 37.
- (1957b). El globo rojo. *Esto es* (149), p. 37.
- (1957c). Banquete de bodas. *Esto es* (154), p. 37.
- (1956a). La llanura púrpura, Edad difícil, El niño y la niebla. *Esto es* (134), p. 37.
- (1956b). Las diabólicas. *Esto es* (135), p. 37.
- (1956c). Noche de circo. *Esto es* (147), p. 37.
- Oviedo, J. M. (9 de abril de 1995). Roberto Juarroz, poeta vertical. «Papel literario», suplemento literario de *El Nacional*. Caracas, p. 5.
- Peltzer, F. (1997). *Poesía argentina, cinco ensayos*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Pizarnik, A. (1967). Entrevista con Roberto Juarroz. *Zona Franca*, 6(52), pp. 10-13.
- Sola, G. (1966). Roberto Juarroz y la nueva poesía argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos* (193), pp. 85-95.

11. EL GÉNERO PICTÓRICO DE LAS VANIDADES EN EL POEMARIO *CONCIERTO ANIMAL*, DE LA PERUANA BLANCA VARELA

Martín Remberto Horna Romero

***Vanitas* o vanidades**

El género pictórico conocido como *vanitas* o vanidades fue un recurso simbólico utilizado, principalmente, durante el Barroco europeo para presentar como vana y contingente la vida. Dicho género de la pintura fue uno de los varios medios en que la Contrarreforma pretendió ser didáctica, es decir, en que la Iglesia católica intentó enseñar a la humanidad que lo verdadero y definitivo era Dios, y que lo que se hallaba en la Tierra era solo pasajero. En otros términos, todo aquello que no tuviese a la divinidad cristiana como fin último se tornaba engaño humano, sobre todo, en España. De esta manera, se desestabilizaron valores e instituciones venerados por la sociedad occidental, como la belleza, la riqueza, el reconocimiento, el poder, la sabiduría, el arte, entre otros. Por ello, surgieron pinturas en que los objetos valiosos debían resaltar por su fugacidad gracias a la presencia tanto del tiempo como de la muerte¹. He aquí un ejemplo:

¹ No solo surgieron pinturas; en España ya existía también una tradición literaria sobre dicho tópico, como se puede corroborar en el libro *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, de Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (2011).



Figura 1. *Alegoría de las vanidades del mundo* (1663), de Boel, pintor de Flandes. Se muestran objetos que encarnan los grandes reconocimientos humanos asociados a jerarquías militares, sociales o eclesiásticas. También se aluden el disfrute, lo grandioso y el poder. No obstante, persiste la sensación de acumulación de objetos abandonados, pues en el cuadro también destacan las presencias fúnebres del cráneo y el sarcófago.

El impacto de las *vanitas* se mantuvo en la pintura durante siglos²; sin embargo, no fueron exclusividad de este arte, como lo demuestran Francisco de Quevedo o Baltazar Gracián. Blanca Varela, aunque de siglos posteriores, también es una muestra de ello. La escritura peruana, en general, desarrolla una poesía de crítica axiológica a la sociedad de su tiempo, ubicada después de mediados del siglo xx. Así, por ejemplo, lo observa Camilo Fernández Cozman: «... se estudió *Valses y otras falsas confesiones* poniendo de relieve cómo Varela desmitifica la sociedad patriarcal y destruye los íconos acuñados por los grupos de poder» (2012, p. 176).

² La pintura vinculada a las *vanitas* y las referencias a la caducidad de la vida se ha continuado, aunque nunca con el fervor del Barroco. Entre sus exponentes posteriores, destacan Antoni Tàpies, Georges Braque, Paul Cézanne, Salvador Dalí, Pablo Picasso, entre otros.

En otras palabras, la poeta considera que ciertos valores institucionalizados son una estafa y los desacredita mediante recursos poéticos, como las figuras literarias, y recursos pictóricos, como el género de las *vanitas* o vanidades. Estas ideas se pueden apreciar mediante el poema «Currículum vitae», de *Canto villano* (1978), el libro *Ejercicios materiales* (1993) y su poemario *Concierto animal* (1999). Sobre los dos primeros textos, ya se ha demostrado lo mencionado mediante una tesis y un libro de investigación (Horna, 2017 y 2021, respectivamente). Con respecto a *Concierto animal* (CA), la presencia del mismo recurso pictórico en tal poemario no ha sido estudiada; este análisis pretende llenar ese vacío.

Por lo pronto, es necesario mencionar que, según Horna (2021), Varela desarrolla tres caminos para emplear las vanidades en su lírica. El primero de ellos sería la conservación de símbolos. Podría tomar elementos tradicionales de las pinturas barrocas y usarlos con la misma carga semántica. Eso ocurrió en *Ejercicios materiales* (EM) con el «espejo», el cual se puede referir tanto a la vanidad, a la belleza o incluso a la autoconciencia. El segundo camino sería la resimbolización, la cual consistiría en resemantizar algún plano del símbolo, sea expresión o contenido. Por ejemplo, la muerte suele ser referida mediante una calavera o un cadáver, pero Varela prefiere aludirla usando el hielo³. Finalmente, la innovación es el tercer camino para emplear las *vanitas*. Esta forma consiste en aportar nuevas alegorías o símbolo a las vanidades. Esto ocurre cuando, por ejemplo, en el poema «Clarooscuro», la presencia del animal⁴ sirve para referirse a la humildad humana, al mismo tiempo que interpela al hombre como una mentira. Esto también lo intuía Edgar O'Hara (1983), quien fue uno de los primeros en trabajar el bestiario de Blanca Varela.

No obstante, sin importar la estrategia que se emplee para actualizar las *vanitas*, esta mantiene su *modus operandi*. Es decir, buscará revelar el engaño en que vivimos cuando lo que se mire se observe bajo los anteojos del tiempo. Entonces, es necesario entender tanto la funcionalidad de este recurso como su

³ Fragmento del poema «Clarooscuro», de EM: «la carne que sustento y alimenta / al gusano postrero / que buscará en las aguas más profundas / dónde sembrar / la yema de su hielo».

⁴ Fragmento: «yo soy aquella / que vestida de humana / oculta el rabo / entre la seda fría». El «rabo» sería la sinécdoque del animal, esa verdad oculta bajo la apariencia de la vestimenta (seda) y bajo la piel ensoberbecida de la humanidad (vestida de humana).

intencionalidad crítica, y para ello se empleará como marco teórico la retórica textual de Stefano Arduini y al análisis retórico interdisciplinario de Vivens-Ferrándiz Sánchez sobre las *vanitas*.

El sol o la vanidad de la humana persistencia

Este elemento ha sido mencionado en textos anteriores a *CA*. Por ejemplo, en el poema «Tertera acosada por tábanos», de *EM*, se escribe «el sol nonato» en el verso 17. De esta forma se esconde la vida, así como el potencial nacimiento vinculado a la luz y a la grandeza. Antes, en el verso 15 del mismo poema, se dirá «me deslumbró el milagro mortecino» para asociar, además, esta nueva vida a lo extraordinario (milagro), pero también a su caducidad (mortecino)⁵. Maternidad, milagro y muerte se entrelazan, y destaca al mismo tiempo la antítesis: milagro (vida)/muerte.

Ideas similares parecen surgir en el decimocuarto poema de *CA*. Al inicio dice: «A oscuras nace el sol / el fabuloso huevo / dispara rayos grises / en la esquina recóndita». Se vuelve a mencionar la gestación (nace, huevo) y aparece la antítesis mediante la oposición entre oscuridad/luz (sol), así como mediante el oxímoron «rayos grises». Por lo pronto, podemos afirmar que este astro es presentado fúnebre y oscuro, al mismo tiempo que destaca lo extraordinario (milagroso, fabuloso) de su llegada.

A estas alturas, resulta necesario mencionar que la retórica textual agrupa las figuras retóricas en campos figurativos. Uno de estos es el de la antítesis⁶, que básicamente construye un universo en disputa. Por lo general, gusta de romper con las certezas definidas y llevar a cabo una tensión creativa (Arduini, 2000), que es lo que observamos hasta el momento en los versos citados.

Otro texto que retoma el tema del nacimiento es el undécimo poema de *CA* en que se afirma: «Incorpóreo paseo del sol a lo umbrío / agua música en la sombra viviente / atravieso la afilada vagina / que me guía de la ceguera a la luz». Esta vez se aprecia un yo poético en primera persona que es capaz de expresar su

⁵ Esto último es una constante en la poética varelina: la vida implica su muerte; lo cual también nos recuerda el influjo existencialista presente en su lírica.

⁶ Aquí se ubican el oxímoron, la paradoja, la antítesis, el hipérbaton, la inversión, la ironía, la desmitificación.

propio natalicio, el cual ha pasado de la luz (sol) a la oscuridad (umbrío, sombra, ceguera) y otra vez a la luz. En esta ocasión, se ha empleado la antítesis para destacar el rasgo cíclico de contrastes más que de enfrentamientos.

Un poema que repite al sol pero con otra temática es el segundo de *CA*. He aquí el fragmento inicial:

La muerte se escribe sola
una raya negra es una raya blanca
el sol es un agujero en el cielo
la plenitud del ojo
fatigado cabrío
aprende a ver en el doblez

Ahora la muerte es un ente autónomo. Aparte, su presencia se vincula a la anulación semántica propia de la paradoja («una raya negra es una raya blanca») y a una metáfora destructora, pues un cuerpo (sol) es configurado como un hueco. Varela metaforiza al astro señalando su vacío o su ausencia. En este aspecto, el sol carece contundentemente de luz, perdió su carácter de guía a los humanos y está signado por la vacuidad. Es entonces cuando el ojo puede ver sobre la mentira y el engaño. Este fragmento se vincula estrechamente a un concepto que se desarrolló en la España del Barroco. Santiago Sebastián (1981), historiador del arte español y autoridad en iconología, señala que en la literatura hispana del siglo XVII parece hallarse un sentimiento muy extendido que responde a la idea del «desengaño» y que es diferente a la conciencia de la decadencia nacional. Dicho desengaño debe ser entendido como una especie de sabiduría o despertar que permite «mirar las cosas como son en realidad» al margen de cualquier apariencia. Por ende, la muerte es el lente necesario para develar estafas, y volver a mirar el mundo.

En el quinto poema de *CA* vuelve el símbolo:

bombilla de azufre
sol miserable
flotando en el cielo encalado
planea parpadea
encandila
a quien yace bocarriba
fulminado

Como se puede apreciar, el sol es adjetivado negativamente. Además, se lo metaforiza con otro objeto artificial (bombilla), cuya lumbre es de mucho menor alcance, pero también cuyo material es bastante más frágil. De esta forma, se logra minimizarlo y vulnerarlo. Asimismo, es reubicado en un escenario nada idealizado, pues el cielo no es azul ni puro, sino un espacio de cal. Hasta aquí ya se puede percibir el campo figurativo de la antítesis con su intención desmitificadora. A pesar de ello, el sol logra encandilar a los seres terrenales. Esto parece dialogar con el inicio del poema «Malevitch en su ventana», de *EM*: «ah *mon maître* / me has engañado como el sol a sus criaturas / prometiéndome un día eterno todos los días». Pero la intertextualidad entre ambos fragmentos tiene que ver con el tema del tiempo. Mientras que en uno la eternidad se plantea como una promesa incumplida, en el otro se plantea una finitud (yace bocarriba fulminado) enajenada (encandilada), si se le puede llamar así. Por ello, se puede afirmar que quien habita bajo el sol ni se percata de su «prontitud», pues está fuera de sí. Incluso se puede hallar crédulo. Al respecto del tema, Grecia Cáceres dirá: «El dolor del hombre y su “mancha” o mácula es pensarse superior al resto de la creación y por ello ese espanto, también cósmico, ante la soledad del hombre» (2009, s/n).

El decimonoveno poema de *CA* retoma el sol en su lado mortuorio: «a la postre como quien cierra un ataúd / o una carta / un rayo de sol / como una espada asomará para cegarnos / y abrir de par en par la oscuridad». El texto otorga rasgos violentos al sol mediante el símil con la espada. Así el sol provocará la ceguera como un efecto antitético a su naturaleza. Asimismo, el símil permitirá que la oscuridad se abra a la mitad, es decir, permitirá, luego de cegarnos, acabar con la oscuridad.

En resumidas cuentas, este fragmento y el anterior son contundentes: se debe aceptar la mortalidad y desterrar la esperanza. Esto permitirá lograr esa sabiduría del desengaño del cual Miguel de Unamuno también parece hablarnos: «De lo hondo de esa congoja, del abismo del sentimiento de nuestra mortalidad, se sale a la luz de otro cielo, como de lo hondo del infierno salió el Dante a volver a ver las estrellas» (1984, p. 31).

El mismo elemento cósmico se retoma en el decimosexto poema:

Me sobrevivirán aguja vaso piedra
hormigas afanosas

me sobrevivirán
donde yo deje de estar pasará la sombra del sol.

El fragmento nos recuerda otro de Ricardo Reis (heterónimo de Fernando Pessoa), del poema llamado «Serenos aguarda o fim que pouco tarda»: «Serenos aguarda el fin que poco tarda. ¿Qué es cualquier vida? Breves soles y sueño». El símbolo del sol en el poema del portugués es aludido para indicarnos la transitoriedad de las cosas y de qué se compone la vida: de tiempo⁷. Por su parte, si bien Varela mantiene las temáticas de Pessoa, ella otorga relevancia, gracias a la antítesis, a elementos menos perecederos que el ser humano, incluidas las hormigas afanosas, que aluden a la naturaleza y la animalidad, de la cual proviene el hombre.

Con respecto al sol, De la Torre (2000) nos explica que las razones de su éxito como símbolo son tres:

- es un astro colmado de connotaciones positivas, al cual se le identifica con la divinidad;
- destaca por su permanencia, así como el ave fénix que renace;
- sus propiedades son las esperadas de un monarca de la Edad Moderna: omnipresencia, liberalidad, equidad, justicia de dones, pureza de su cuerpo...

Sobre lo primero, observamos que Varela le impregna rasgos contradictorios de vida y muerte. Además, no se identifica con la divinidad ni la eternidad necesariamente. Lo segundo sí se mantiene en los versos de *CA*, pues se plantea lo cíclico, la renovación y la persistencia en el tiempo. Finalmente, de las propiedades que De la Torre le adjudica al sol, quizás la equidad sea la única presente, pues dicho astro da su «sombra» a todos los seres por igual.

Por otro lado, el símbolo del sol asocia la caducidad con la sabiduría del desengaño tan trabajada durante el Barroco y sobre todo mediante el empleo de la *vanitas*. De esta manera, la muerte no es el último peldaño del hombre, sino un ente iluminador para quien la experimenta internamente y es consciente de ella. Así se pasa del mero pesimismo a una muerte signada por su fuerza renovadora.

⁷ Prácticamente, hay una alusión similar en Varela cuando en el decimoséptimo poema dice «nubes de una estación que termina / restos de soles fugitivos».

La presencia de la muerte y la sabiduría del desengaño

Si me escucharas
tú muerto y yo muerta de ti
si me escucharas

hálito de la rueda
cencerro de la tempestad 5
burbujeo del cieno

viva insepulta de ti
con tu oído postrero
si me escucharas

Este es el séptimo poema de *CA* y se caracteriza por su brevedad. Además, posee estructura cíclica, ya que el verso inicial es el mismo del final. Esto hace notar la presencia del campo figurativo de la repetición, el cual consiste en la iteración fonética-fonológica, léxica o semántica. Este campo es uno de los más antiguos en la historia de la lírica, y, aunque parta del plano sonoro, puede establecer vínculos de sentido entre las palabras y el texto. Su principal intención es resaltar y fijar dichas relaciones de sentido. Una de sus figuras retóricas es la enumeración. Precisamente, con este recurso, se pretende destacar una frase condicional: «si me escucharas», lo cual remarca un espacio hipotético. Todo condicional debería cerrar su idea, pero ello no ocurre en el poema en ninguna de las tres ocasiones que se cita. Lingüísticamente, estamos hablando de una frase subordinada adverbial que requiere de un núcleo del predicado para cobrar sentido completo; en otras palabras, es una frase que destaca por su dependencia sintáctica.

Esa sensación de que algo está incompleto en el discurso pertenece al campo figurativo de la elipsis o reticencia, según la retórica textual. Este se caracteriza por la omisión de vocablos, de frases, de contenido, y opera según el criterio de fragmentación de la expresión.

Tales recursos literarios y lingüísticos interactúan para intensificar la temática planteada, pues todo ello ofrece notoriedad a la imposibilidad de la

comunicación. El locutor⁸ femenino y el alocutario masculino tienen una traba insuperable en el discurso tanto en un plano semántico, lingüístico como estilístico. Además, la elipsis multiplica su silencio; pues este se triplica mediante la presencia de la anáfora. Asimismo, tal silencio se percibe enumerativamente, pues, mediante otra elipsis, el poema omite los núcleos del predicado; y mediante el asíndeton, se suprimen los conectores y las conjunciones lógicas. Se rompe la cohesión sintáctica y la fluidez del texto para lograr expresar la fragmentación del ser, pues se muestra a sí mismo incompleto como incompleta queda la comunicación entre locutor y alocutario.

La frase «si me escucharas» inicia y cierra el texto, lo cual solo remarca la circularidad o recurrencia de que la condición necesaria para la comunicación se incumple, pues se carecería de un receptor apto para decodificar lo que se le dice. Es decir, el entendimiento entre dos personas se torna imposible y, por ello, no se puede dar el siguiente paso, como podría ser el conocimiento, el diálogo, las metas comunes, el cumplimiento de compromisos, la construcción de la sociedad, etcétera. Así, el universo es percibido como un espacio de vacíos e incompreensión.

El procedimiento del campo de la elipsis resalta por evitar el camino directo de la referencia y preferir una alusión poblada de preguntas e inferencias (Arduini, 2020). Por ende, esta es la mejor opción literaria ante la carencia y la duda, principalmente motivadas por la muerte. Dicho tema aparece en conflicto mediante la antítesis, pues se afirma que la hablante está muerta y viva, al mismo tiempo, debido a un tú-oyente, sobre el cual no hay duda de su deceso. Además, es evidente la cercanía íntima planteada por el uso de la primera y la segunda persona, y se entiende, por ello, el dolor del locutor.

En otros términos, el poema, temáticamente, pone en tela de juicio la comprensión entre ambos personajes, quienes aparecen, metafóricamente, como seres marcados por el mayor silencio de todos: la muerte. Este recurso da pie a una multiplicidad de interpretaciones y recuerda una de las temáticas presentes en el

⁸ Existen categorías dentro de la lírica llamadas «locutor» y «alocutario». El primero es el equivalente al narrador en la narrativa y tradicionalmente se corresponde con el yo poético. Aquel puede aparecer en primera, segunda o tercera persona, e incluso como un ente ficcional. Por ejemplo, el poema «Dante sueña con Beatriz», de Marco Martos, usa como locutor a Dante Alighieri. Su contraparte es el alocutario, que puede aparecer en el texto o no; incluso puede ser un receptor ficcional. Por ejemplo, en los *Epigramas* de Ernesto Cardenal, aparece constantemente el nombre de Claudia como alocutario de los versos.

poema XV de Pablo Neruda: «Me gustas cuando callas porque estás como ausente. / Distante y dolorosa como si hubieras muerto. / Una palabra entonces, una sonrisa bastan. / Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto». Si bien los versos del poeta chileno plantean el problema de la comunicación de la pareja, este no se configura como insalvable; incluso se percibe un matiz de disfrute en el silencio construido. Mientras que aquí la muerte solo es una comparación, en el poema de Varela es una verdad, el dolor lo ambienta todo y la incomunicación es la consigna.

Volviendo a la antítesis íntima, pues es la hablante quien se reconoce como una muerta (parlante) al inicio y luego viva (insepulta: redundancia) en el antepenúltimo verso, se puede afirmar que hay una evolución en el autorreconocimiento. Para entender mejor, vemos que, gracias al campo figurativo de la metáfora, en la primera estrofa se resalta la muerte, que, si bien es una cualidad de ambos (tú muerto / yo muerta de ti), es proyectada del tú al yo. En cambio, en la tercera estrofa, la proyección del tú al yo ya no es de deceso absoluto, sino de un rasgo vital aunque se aluda negativamente a la sepultura; es decir, surge una marca de *moribundismo*: «viva insepulta de ti / con tu oído postrero». ¿A qué se debe ese pequeño porcentaje vital en la pareja poética?

Entre la muerte figurada —pero total— del verso 2 y el moribundismo de la última estrofa, existen tres metáforas en los versos 4, 5 y 6, que se pueden adjudicar tanto al locutor como al alocutario indistintamente. Aquí se encuentra el punto clave para entender ese giro perceptivo de los protagonistas. Dentro de las tres metáforas se activa al mismo tiempo el campo semántico de la antítesis. El hálito suave y perecedero se opone a la rueda persistente, concreta y activa; el sonido del cencerro se hace pequeño dentro de cualquier tenebrosa tempestad; y el sonido y duración del burbujeo se aprecia tan breve al lado del cieno del cual procede. He aquí la activación de tres elementos de *vanitas* en que se busca destacar la insignificancia de la vida frente a otros elementos mayores. Así se sienten los personajes: hálito, cencerro y burbujeo.

Se puede observar cómo los dos primeros elementos emplean la resimbolización de *vanitas*, de la cual habíamos hablado en un principio. Ella consistía en resemantizar la expresión o el contenido del símbolo. En ambos casos, se observa que se alude a lo insignificante, mínimo y fugaz de la existencia humana, mediante el empleo de nuevas expresiones. A lo mismo se referían las *vanitas* de

antaño, como afirmaba Hall (1974) con respecto a un reloj de arena, un reloj o una vela, los cuales insinuaban el paso del tiempo, por ejemplo.

Por su parte, el burbujeo sí es un símbolo restituido, pues se lo puede asociar con las pompas que aparecían en distintas pinturas del género, tales como *Vanitas bodegón* (aprox. de 1650), del pintor flamenco Hendrik Andriessen, o el *Autorretrato con naturaleza muerta* (1651), del holandés David Bailly (fig. 2). La finalidad de su presencia en los cuadros era graficar la transitoriedad de la vida y lo súbito de la muerte.



Figura 2. Entre los elementos valiosos de la cultura se hallan la pintura, los retratos, el conocimiento, las joyas, etc. Entre dichos objetos aparecen las alusiones al tiempo y la finitud, como las flores, el reloj de arena, la calavera, las burbujas.

Luego de que el poema pasea su segunda estrofa por las *vanitas*, reconfigura al locutor como un ente ligeramente revitalizado o moribundo. Al problema de la incomunicación se le ha agregado la conciencia de la contingencia, lo cual también puede implicar la conciencia de que el tiempo se acaba. Sin embargo, esta noción de tiempo, aunque caduco, puede ser engañosa para las personas y se podría manifestar con alguna cuota de esperanza. El poema acaba, no obstante, con el posible optimismo y, por ello, la hablante se mantiene viva pero está insepulta, con

alusiones semánticas cercanas a un zombi. Por su parte, la muerte se mantiene vigente en el alocutario, cuyo oído es postrero, en clara alusión al problema de la escucha y al momento de ultratumba, como si el oído fuera el de un injerto de muerto.

Si bien existe la oposición masculino/femenino entre el hablante y el oyente, esto no necesariamente prefigura un problema de comunicación en una pareja heterosexual amorosa, al estilo del poema XV de Neruda, aunque tampoco tiene por qué descartarse. Sin embargo, también permite una relación madre-hijo. Algunos críticos han observado dicha asociación de forma extratextual, ya que Blanca Varela sufrió la pérdida de su hijo Lorenzo en un accidente de avión tres años antes de publicar *CA*.

En resumen, tanto el campo semántico de la elipsis como el de la enumeración se relacionan con el contenido principal del poema, al igual que el mismo uso gramatical del lenguaje, pero el campo semántico de la metáfora y el de la antítesis ponen de relieve a las *vanitas* y su actitud crítica y de desencanto.

Flores, cuadros, espejos, vanidades de lo pasajero

El decimoséptimo poema está poblado de flores con características muy peculiares:

Como en un cuadro estrecho sin extremos
pasa él cabizbajo
algo inclinado sobre su sombra
se va se escapa con la luz
que voltea a cualquier esquina 5

ella frente al espejo
parece joven y retoca sus labios y mejillas
como si fueran ajenas
mientras su imagen desde otro mundo
sencillamente le sonrío 10

en el recuerdo la juventud es un misterio
un objeto tan ajeno como la muerte
o el propio nacimiento

aunque también al otro lado existan flores
 toda clase de flores 15
 las oscuras carnívoras y las tenues
 las ansiosas y las suaves
 las que transcurren y pasan por la tela
 cada vez más estrecha
 nubes de una estación que termina 20
 restos de soles fugitivos
 plegados en un cielo demasiado lejano

 y luego en blanco y negro hay música
 y voces que se apagan

Este poema se ha distribuido en 24 versos de estilo libre y cuatro estrofas irregulares. En cuanto a historia, se constituyen dos personajes: uno varón y otra mujer. El primero es asociado a un cuadro mediante el uso del símil. Al respecto de dicho artículo, Vives-Ferrándiz Sánchez afirma lo siguiente:

Vanidad de los pintores pero sobre todo vanidad de la pintura como parangón con el mundo, pues se trata de dos campos, lienzo y mundo, en los que la ilusión, el engaño, la trampa, el fraude son los términos empleados para hacer referencia a su condición [2011, p. 244].

De esta manera, tanto el cuadro como el hombre son constituidos como ilusiones: huyen de la vista con el tiempo. También se percibe el ambiente sombrío en la existencia humana, cuya acción característica dentro del poema es «pasar». Igualmente ocurre con la mujer del texto, quien también resalta por lo fugaz, y cuyas flores del pasado «transcurren y pasan por la tela / cada vez más estrecha». Es decir, acaban en el mismo espacio del sexo opuesto (cuadro).

No obstante, a diferencia del varón, la protagonista se ubica mayormente en el escenario del espejo, otra *vanitas* tradicional, pero esta vez polisémica⁹. Uno de sus significados más usuales y conocidos se asocia a la inmodestia, y así es como se emplea en el texto de Varela.

⁹ Así como puede referirse a la vanidad y la belleza, también puede representar «la Verdad, la Prudencia, es atributo de la Virgen, del sentido de la Vista, así como de la Soberbia y la Lujuria. Pero sobre todo es un elemento que alude al conocimiento ya que este proviene de la reflexión» (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011, p. 102).

Al respecto, Kraselsky y Ferreiro (2006) explican la evolución de la correspondencia espejo-vanidad. Aseveran que, gracias a la época renacentista, se recuperó el atractivo por la mitología grecorromana. Entonces, Afrodita se tornó en una de las deidades preferidas por comerciantes y artistas. Si bien la diosa representaba varias ideas, como la abundancia, la fecundidad, la primavera, el amor y la belleza, con el transcurrir del tiempo se la confinó al erotismo y la belleza. Asimismo, estos dos rasgos también fueron vinculados al espejo desde entonces.

A diferencia del poema anterior (el séptimo), en que resaltan la figura de la elipsis y el asíndeton, este texto ofrece relieve a figuras retóricas opuestas, como son la enumeración y el polisíndeton¹⁰, ambas dentro del campo figurativo de la repetición. Con relación a ello, Gomes afirmará lo siguiente en cuanto al estilo de Varela:

Entre las figuras que más abundan en la poesía de Varela se cuentan la anáfora y la enumeración asindética o polisindética, frecuentemente adoptando la forma concisa de la acumulación [...]. Tanto las anáforas como las enumeraciones, desde luego, suspenden la veta narrativa del discurso y propician un acercamiento a las acciones, los objetos o los seres inventariados [2002, p. 57].

En este caso, la enumeración se emplea para exponer las diferentes flores existentes al otro lado del espejo. Asimismo, el polisíndeton surge para mencionar las características de estas, además de aplicarse en los dos versos finales, para el desenlace. Entonces, se puede afirmar que tales recursos nos permiten detener las acciones para prestar mayor atención al inventario de flores que son percibidas a través del espejo.

Por lo general, las pinturas de *Vanitas* incluían un personaje mirándose en un espejo, el cual devolvía una imagen cadavérica. Otras veces es la propia muerte la que sostiene el espejo que usan los vanidosos, o bien ella ronda por ahí con la hoz y una vela que está por apagarse [Kraselsky y Ferreiro, 2006, p. 47].

En esta ocasión, el espejo permite mirar hacia atrás, hacia la memoria, y permite resaltar la caducidad en una lista de situaciones pasajeras. Según Juan

¹⁰ Esta figura repite conjunciones para, en el supuesto cierre de una enumeración, sorprender al lector con un elemento añadido. Por ejemplo, «porque es pura y es blanca y es graciosa y es leve» («La magnolia», Chocano).

Eduardo Cirlot (2006), si bien a distintas flores pueden adherirse variados significados, el simbolismo general de la flor, en cuanto a su naturaleza, es el de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. Incluso, en algún contexto determinado, especialmente con gotas de rocío sobre hojas y pétalos, son símbolos de corta duración y, por ende, de decadencia (Hall, 1974).

Retomando el tema del espejo, Kraselsky y Ferreiro (2006) afirman que la diosa Venus era representada desnuda y la Iglesia tuvo sus resistencias; entonces fue necesario un matiz moralizante a las obras. Esa sensualidad y belleza física debía equilibrarse con la espiritualidad cristiana, y el espejo servía para ello. Así, el reflejo sería el escenario donde se figuraba el conflicto entre el deseo carnal y el rechazo de tales placeres, entre la fugacidad del amor profano y lo perdurable del amor espiritual. Entonces, en este poema, el espejo será el espacio de enfrentamiento entre el pasado fragmentado y el presente reflexivo, entre rebelarse al tiempo o aceptarse contingente. Las flores se acumulan como si se marchitaran, irremediamente hacia su término, como la voz final del poema que se apaga. Si acaso se cree que por ello predomina la náusea existencial o el sinsentido, esto no ocurre en realidad, pues de los veintiún poemas, este es el de mayor cantidad de *vanitas* restituidas, lo cual permite establecer un diálogo con la tradición. Entonces, en este poema, el espejo será el escenario del desengaño.

Así, se puede aseverar que, gracias al símbolo de la flor, la aspiración a la inmortalidad del ser humano es una vanidad (engaño) y debe ser descartada. De esta forma se puede acceder al desengaño (verdad), el cual se vincula a la fugacidad del tiempo y la vida. La escritora no puede llegar a la divinidad como los barrocos porque para su lírica eso sería como desembocar en una nueva mentira. Ella aspira a la humildad del hombre frente al universo; he allí su sabiduría.

Conclusiones

El texto presenta un ambiente propio de las vanidades, pues una de sus particularidades es mostrar al ser humano como un ente insignificante. En este caso, el desengaño se empalma con la revelación de una verdad de aparente pesimismo, pues, frente al Dios barroco que terminaba dando dirección al sinsentido, Varela nos ubica frente al vacío, a la carencia, pero para aceptarla.

Se puede afirmar que la presencia de la muerte, la caducidad, lo efímero y la insignificancia de la existencia son temas centrales en *CA* y que se expresan mediante la producción y presencia de distintas *vanitas*.

Para terminar, es necesario mencionar los tres grupos en los que Lamblin (1983) divide la simbología de las *vanitas*: los elementos que simbolizan la existencia del ser humano sobre la tierra (naipes, instrumentos, cetros, libros, cuadros, etc.); las cosas que refieren lo efímero de la vida del hombre (vela, gusano, burbuja, calavera, relojes, etc.); y los símbolos que implican resurrección (ramas de laurel, hiedra).

Dentro de esta clasificación, los símbolos del segundo grupo son los que cobran protagonismo en el poemario *CA*. Esto desde ya marca una pauta diferencial con *EM*, de 1993, texto que también emplea las vanidades. *EM* activa dicho género pictórico en cuanto a los dos primeros grupos propuestos por Lamblin. Ello ocurre porque la autora no solo pretende hablar de la transitoriedad de las cosas en un plano meramente abstracto, sino que necesita cobrar asideros concretos, pues lo que busca es que la muerte aparezca no solo como tópico, sino también como ente que toca objetos y los degenera, ente que se corporiza, que desgasta, que mancilla, que deshonra a la humanidad y su accionar, pues el contexto de *EM* es el de una violencia fúnebre que alcanza a todo un país, ya que la lucha armada contra el terrorismo se leía en cada diario.

En cambio, *CA* fue escrito en una época diferente. La muerte cobra otro matiz: se acerca más a lo personal que a lo colectivo. Esta presencia es también desgarradora, pero más cercana que antes, pues el *leit motiv* es la muerte de su hijo. Por esta razón, vuelve el rostro a una atmósfera trágica, pero mucho más desprendida de su fuerte violencia, de su insoportable estética grotesca, de su desazón desolladora. Al mismo tiempo, ya no se requiere de referencias interculturales como en otros poemarios, incluyendo *EM*, pues la realidad circundante no es la impulsadora de los escritos. En esta ocasión, se cae en una mayor reflexividad y cierta calma. La congoja y el desengaño barroco están, pero ya no la crudeza ni el horror. Si acaso algo de *EM* se mantiene, esto ocurre en magnitudes dosificadas. El desborde ya no es su principal rasgo y se pretende llegar a la sabiduría del desengaño como una forma de asir a la muerte y aprender de ella.

Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cáceres, G. (4 de agosto de 2009). Blanca Varela: en jerga de aguas negras. Una lectura de *Concierto animal*. *El Hablador* (16). http://www.elhablador.com/debate16_caceres1.html [Consulta: 4 de diciembre de 2022].
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Fernández Cozman, C. (2012). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- Gomes, M. (2002). Aproximaciones a Blanca Varela. *Horas de Crítica*. Lima: Santo Oficio.
- Horna, M. (2017). *Las vanidades de Blanca Varela. El empleo de las vanitas en Ejercicios materiales como recurso de crítica axiológica a la sociedad moderna*. (Tesis para obtener el grado de magíster de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Hall, J. (1974). *Dictionary of subjects and symbols in art*. Nueva York – Evanston - San Francisco - Londres: Harper & Row.
- Horna, M. (2021). *Blanca Varela: una retórica del horror y la vanidad. Interpretación de Ejercicios materiales*. Lima: UPC.
- Kraselsky, R. y Ferreiro, N. (2006). *El ojo múltiple: del espejo y otros secretos*. México: Castillo.
- Lamblin, B. (1983). *Peinture et temps*. París: Klincksieck.
- O'Hara, E. (1983). Blanca Varela en aire, tierra y agua. *Cielo Abierto* (24), pp. 19-24.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza.
- Torre, E. De la (2000). Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII. *Historia y Comunicación Social* (5), pp. 13-29.
- Unamuno, M. (1984). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Orbis.

Vivens-Ferrándiz, L. (2011). *Vanitas. Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

12. EXPANSIONES Y EXCENTRICIDADES MIGRACIONES VISUALES Y POÉTICAS EN OBRAS DE MAHA VIAL, LUZ SCIOLLA Y ROSABETTY MUÑOZ

Jorge Polanco, Jonnathan Opazo y Felipe Ríos

1.- Introducción

La dictadura cívico-militar chilena remeció la vida social, política, económica y cultural. El arte se vio exigido. Necesitó ajustar sus prácticas desde una modernización popular a la subsistencia y resistencia al régimen autoritario (Oyarzún, 1999). En la escritura poética, las fronteras de lo sensible se expandieron en la búsqueda de la comprensión del horror y, en el mejor de los casos, la articulación de subversiones que no quedaron registradas en la lectura canónica del arte en Chile. Sus energías estuvieron dispuestas en la prácticas y la supervivencia política. El triunfo de la dictadura se plasmó en el régimen neoliberal, cuyo orden económico y político permeó todos los aspectos de la vida, inclusive la formación discursiva sobre la creación, circulación y recepción de obras. La institución del arte estableció un aparato discursivo acorde con el neoliberalismo. Poco margen y mucha institución. Fuerzas de choque que contrasta con la historiografía de la poesía, donde las escrituras mantuvieron un registro constelado de resistencias gráficas y poéticas gracias a una legibilidad sedimentada en la idea de “tradicición”; extraña palabra que, si bien pudiera leerse en términos conservadores, en momentos coyunturales ha servido como potencia emancipadora en un país donde la hegemonía del campo cultural fue construida a partir de los movimientos populares y artistas claves conformadores del relato épico de izquierda¹.

Si bien el neoliberalismo instituido no implicó necesariamente reglamentar la creación artística bajo la voluntad del régimen, ejerció sobredeterminaciones que implicaron movimientos y ajustes en la vitalidad del arte. Esta suerte de desplazamientos, vigilancias y adaptaciones han sido ampliamente documentadas en la comprensión que se realiza sobre arte y campo cultural en la historiografía

¹ Por ejemplo, Pablo Neruda, Violeta Parra, Víctor Jara, entre otros. Leído desde un ángulo distinto a su búsqueda de autonomía de la historia del grabado en Chile, Justo Pastor Mellado otorga a la poesía -sobre todo en el siglo veinte- el rango de dotar de discurso ideológico al poder y, por ende, a la izquierda. Fenómeno que no habrían llevado a cabo otras formaciones discursivas como las ciencias sociales o las artes visuales. Ver: Mellado, J. (1995). *Novela chilena del grabado*. Santiago de Chile: Economías de guerra.

metropolitana. Hasta el día de hoy, el relato del arte -sobre todo las artes visuales- tiende a reducirse a zonas específicas, absorbiendo la comprensión del periodo y las consecuencias que el neoliberalismo ha desencadenado en las formas de vida. En poesía -y, en general, la literatura- pareciera establecerse un panorama más diverso, aunque todavía falta mucho por registrar en regiones donde las escrituras sobre obras y prácticas (crítica, historiografía, crónicas, relatos, etc.) son escasas o incluso inexistentes. Ya sea por la falta de instituciones académicas o, simplemente, el privilegio de lecturas canónicas, las escrituras excéntricas conforman gran parte de la creación en la historia política de la literatura chilena, mucho más que las consideradas habitualmente en las recepciones provenientes del centro del país. La comprensión del periodo neoliberal tiende a constituirse desde la metrópolis -gobernanza de administración política, económica y cultural- como si fuera la realidad unidimensional del arte chileno. En poesía existen diferencias territoriales y relatos autónomos, pero todavía falta por relatar, recopilar y resaltar. El desarrollo de los campos culturales, que suman a realizadores, críticos e instituciones, presentan complejidades y condiciones de posibilidad favorables cuando se trata de centros urbanos situados en las capitales. Las publicaciones y las escrituras sobre arte tienden a concentrarse, visibilizando obras y autorías reiterativas. En cambio, en provincias, los mismos creadores tienen que cumplir roles de críticos, antropólogos e historiadores. La escasez de registros, archivos y recepciones, enfatizan otro modo de proceder: una tradición oral, testimonial y de pesquisa personal. Gracias a esta continuidad conversacional es que hemos podido, en gran parte, investigar escrituras poco difundidas.

A este panorama de campo cultural, se suma una forma de establecer la mirada. Es decir, una discusión estética que barrunta el complejo lugar donde se enmarcan los enfoques interpretativos. Debido a las marcas sintomáticas de la violencia, la censura y la transformación social que permitió el *shock* del neoliberalismo, la interpretación estética ha privilegiado ciertas vanguardias que tienen en común las nuevas formas de representación frente a lo irrepresentable. En efecto, en un traslado del registro categorial de *lo sublime siniestro*, se ha destacado una lectura sobre la “inilustratividad” sintomática en dictadura (Valderrama, 2009), resaltando obras canónicas y reiteradas desde una escena metropolitana. Sin embargo, gracias a trabajos históricos y enfoques teóricos que

permiten otra legibilidad, como las llevadas a cabo por Javiera Manzi y Nicole Cristi en *Resistencias gráficas*, o las historiografías poéticas del sur de Chile, como las desarrolladas por Sergio Mansilla en *Sentido de lugar* o Clemente Riedemann y Claudia Arellano en *Suralidad*; las lecturas de lo irrepresentable se desplazan a la factualidad de las prácticas de contragolpe frente al golpe de Estado² y, por ende, a la investigación política cumplida de manera heterogénea en las distintas regiones de Chile.

Dicho grosso modo, los efectos de las prácticas visuales y poéticas llevan a interrogarse acerca de *lo que tiene cabida en la representación y cómo es representado*, en la medida en que el eje de la lectura *ya* se desenvuelve en un mundo *en* las imágenes y las escrituras. La discusión que privilegiaba la ontología de la representación y sus legibilidades, sobre todo las lecturas estéticas planteadas *por medio de* una recepción de Heidegger, indica otro momento del debate acerca de los nuevos aparatos y regímenes de lo sensible. Es decir, en la lectura actual ya no es tan relevante discernir si acaso las imágenes son posibles o si los aparatos técnicos pudieran contraponerse al pensamiento meditativo. El aporte de la filosofía de Walter Benjamin y sus traducciones han jugado un rol fundamental en el arte chileno. Hoy en día, la subordinación de la ilustración al texto (o viceversa) y las posibilidades del lenguaje respecto del horror, pueden plantearse en torno a la política del montaje y el debate de las recepciones. Implícitamente, esta perspectiva incita a que la poesía y las artes en general se confabulen y generen migraciones, donde las interpretaciones permiten otra manera de comprender la sedimentación de poesía, imagen visual y editorialidad. La lectura amplía la mirada hacia registros no considerados en la habitual exégesis disciplinaria y estética.

La aporía entre la representación y lo irrepresentable conforma un debate atravesado por la estética de lo sublime y lo ominoso, correspondiente a un momento de la recepción dictatorial. La violencia y el miedo provocan, con justificada razón, una lectura desde lo siniestro y, por ende, las dificultades de las formas de la representación en los modos de dar cuenta del horror. Pero también

² Sergio Mansilla emplea “poesía de *contragolpe*” aludiendo a escrituras del sur de Chile, en oposición al régimen dictatorial y el Golpe de Estado. A partir de la metáfora futbolística, la situación de resistencia y desventaja empiezan a conformar una práctica, articulando las artes -y, específicamente, la poesía- frente al triunfo de los militares y la instauración del neoliberalismo

este tipo de preguntas se debe, en parte, a uno de los efectos de la insuficiencia de archivo: en un país que privilegia la zona central (interesante expresión que, desde el sur y el norte de Chile, las provincias ocupan para denominar a Santiago y regiones aledañas), el relato de las resistencias culturales privilegia una mirada sobre escenas metropolitanas del arte³. ¿Cómo construir una historia más compleja, si las instituciones y los archivos reiteran insistentemente autorías y obras precisas? Esta discusión no solo transita por medio del desenfoque o rastreo de archivos aún no recopilados (aspecto clave en una nueva legibilidad), sino también es relevante observar el desplazamiento de *este tipo* de interrogación ontológica a los usos de la percepción; esto es, aquilatar cómo se trabaja la relación texto/ imagen y las poéticas que se desplegaron -y despliegan- en las prácticas efectivas de poetas y artistas. El enfoque que resalta la ilustración concita un tipo de interpretación practicada particularmente en las ediciones de resistencia gráfica. En lugar de plantear la discusión únicamente en términos de subordinación entre palabra e imagen, lo sublime irrepresentable o crisis del lenguaje, las publicaciones en el periodo neoliberal -por cierto, aún vigente- requieren de una revisión acerca de las prácticas materiales y las poéticas excéntricas que ponen en cuestión las legibilidades del centro y periferias. En este artículo presentamos tres poéticas expandidas, que permiten leer ampliaciones y prácticas de escritoras fuera de los discursos centrales del arte chileno.

2.- Maha Vial: expansión de la letra

Barwoman, actriz, dibujante, diseñadora de su vestuario y en el último tiempo escritora de relatos breves, Maha Vial (1955-2020) fue una poeta en el amplio sentido de la palabra. Fuera de la órbita de la zona central, casi no salió del paisaje y la vida del sur de Chile, específicamente de Valdivia. En esta ciudad, donde comienza geográficamente la Patagonia, existen murales con su rostro y poemas suyos pintados en diferentes calles, muy probablemente realizados por

³ Por ejemplo, el libro de Paz López (2021), centrado en la indagación metropolitana: *Velar la imagen. Figuras de la pietá en el arte chileno*. Viña del Mar: Mundana.

mujeres⁴. Reconocida en el sur de Chile como una escritora legendaria por su feminismo, performance y escritura poética, esperaba la edición de una antología que saldría publicada en Santiago. No alcanzó a conocer el libro⁵. No alcanzó tampoco a vivir la repercusión que su escritura ha suscitado entre las poetas más jóvenes, aunque, por cierto, tuvo el afecto continuo de amistades y artistas de la ciudad.

Este reconocimiento posterior a su muerte tiene varias explicaciones: la amplitud de sus registros gráficos y escriturales, en un mundo cada vez más inter y transdisciplinario; la comunión entre dotes actorales y poéticos, cuyas performance han dejado huella en artistas jóvenes; la fidelidad a su poesía y la potencia feminista de su escritura, que conjuga en la actualidad con las nuevas oleadas del feminismo y, sobre todo, su personaje subversivo -cultivado a través de la poesía-, en un país y una zona profundamente autoritaria, patriarcal y colonialista. Sin embargo, al mismo tiempo de expresar todos estos rasgos expansivos y empoderados, Maha Vial era una poeta de grandes amistades afirmadas en la ternura; extraña palabra que en la poesía chilena -repleta de duelos, lutos y violencias⁶- ha tenido escasa recepción; insuficiencia que todavía tiene tarea pendiente respecto de la poética del cuidado. En efecto, la amistad constituye una de las potencias políticas de la escritura poética, en un país transformado al neoliberalismo y sus consecuencias: el énfasis en la competencia y el esfuerzo individual. Maha Vial era un poeta que trabajaba en colectivo, gracias quizás a su formación en la dramaturgia y al cultivo profundo de su relación con Pedro Guillermo Jara, pareja de toda la vida.

Además de lo todo mencionado, Maha Vial provocaba un efecto óptico gracias a su atuendo, fabricado por ella misma, ligado a su conciencia del escenario. En una obra sacada quizás de una teleserie de gitanos, en ocasiones de tristeza o incertidumbre, Maha Vial leyó las manos a algunos amigos cercanos. Algo ocurría en los efectos de la performance. Esta lectura de manos coincide con el modo de

⁴ En las marchas de los movimientos sociales de 2019, se entregaron volantes con poemas de Maha Vial y Hedy Navarro; dos poetas reconocidas por las feministas y artistas de Valdivia, que han hecho de sus personas una leyenda descentrada.

⁵ Vial, Maha. *Lengua Sitiada. Antología personal*. Alquimia: Santiago, 2020.

⁶ Es una observación de Armando Uribe Arce en "El secreto de la poesía", ver: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8629.html>

presentar sus libros, transformándolos en un acontecimiento, en un happening que encarnaba los versos en el cuerpo, el ritmo y la amistad (se puede buscar en internet estos registros). Vial hace de su cuerpo un *sexilio*, una fuerza bruta que requiere de letras, figuras y materialidades, una extensión del poema hacia latitudes que pulsan la palabra y la mimesis. Ya sea una piedra, la voz o las manos, la poeta experimenta sus sentidos en un rito sacramental, en una expansión de la letra.

El juego mágico de manos resulta una escena intrigante, se parece a como Focillón (2021) se detiene en las palmas cuando describe cada elemento que conjuga las articulaciones, los valles y los surcos, donde podríamos leer la caligrafía de la vida; las asperezas existenciales o las comodidades; el erotismo como los gestos de dolor:

De cerca, ofrece un paisaje singular, con sus montes, su gran depresión central, sus estrechos valles fluviales, a veces quebrados por obstáculos, cadenas y lacería; a veces puras y finas como una escritura. Podemos soñar en una forma cualquiera. No sé si el hombre que las interroga tiene la posibilidad de descifrar un enigma, pero me encanta que contemple con respeto a esta orgullosa sierva (pp. 13-14)

La lectura de manos se hace con la palma abierta, y puede confluir cerrándose en el puño, en tocarse con otro o en la creación de la pinza que permite el trazo. Darse la mano es un gesto que requiere calibrar la energía como en el dibujo; y, en algunos casos, como las despedidas, entrega una fuerte emotividad kinésica.

Joni Joy, publicado el 2001, es un libro donde la poeta incorpora dibujos a las letras de los poemas. No fue el único. En la reciente publicación de las *Obras Completas*, puede observarse cómo ya desde el primer libro, las ilustraciones permiten a la poeta un pensamiento gráfico que dialoga con la escritura. “Muy tempranamente para Maha Vial -dicen los compiladores- la poesía fue mucho más amplia que el poema” (González y Mendoza, 2021, p. 10). *Joni Joy*, es el libro donde integra más registros visuales, incorporando letra y gráficas propias. En *Territorio cercado* (2015), Maha Vial también trabaja con ilustraciones, estableciendo un diálogo con el conocido dibujante Germán Arestizábal. Son dos escrituras diferentes en su tono. Este último libro aborda la escritura de la enfermedad y el

hospital como una imagen de Chile. En cambio, *Joni Joy* es juguetón y satírico; busca en la caricatura una respuesta sexual a las imágenes de las mujeres chilenas. Aparecen dibujos, nombres y apodos reconocibles en el mundo popular valdiviano.

La perejil La cilantro La curry
La albóndiga La cazuela La trutro de pollo
La bistec a la plancha La fa La fiel
La plumero La pañal con caca La té
La arroz graneado La creyente La palillo
La que llora a como tendido La plato roto
La última cena La huevo frito La florero
La que se deja. La que se casa casa quiere
La que tiene lacho La celulitis
La divina providencia La ropa tendida
La madre antes que nada La ensoñación misma

Ellas, gallinas todas, en silencio empollan a dios (Vial, 2001, s/p)

Este último verso del poema aparece escrito en letra caligráfica, como si fuera hecha a mano, como otros poemas del libro donde la escritura se desplaza al dibujo. Es sugerente que *Joni Joy* no contenga numeración; indica con ello el carácter de croquis de la edición. Se podría intercalar las palabras “dibujar” por “escritura”, así como el “dibujo” por “deseo”. Muchas expresiones apelan a la desmesura; “toi loca”, por ejemplo, que hace entrar el habla cortada de las y los chilenos. Los dibujos son trazos sencillos, ingeniosos y alegres; un llamado al reconocimiento entre mujeres donde los cuerpos asoman en su humor y esplendor. Sus dibujos se unen en este sentido a una lectura feminista de la visión y una risotada sobre las figuras patriarcales.

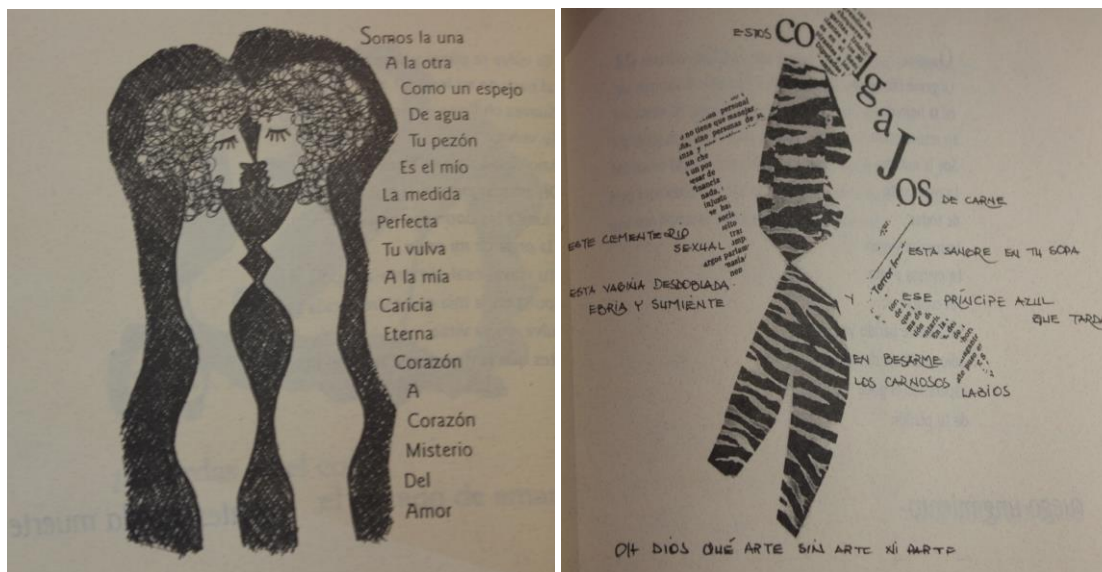


Imagen 1. Ilustraciones de Joni Joy (Vial, 2001).

Las referencias que asoman en su escritura y visualidad se perciben desde los títulos y alusiones de los libros: Francis Bacon, Janis Joplin, Antonin Artaud, imágenes del pop y el punk, entre otras sugerencias que los poemas, la dramaturgia y su vestuario propiciaba. Yanko González y Ricardo Mendoza, poetas, editores y amigos de la poeta, señalan este aspecto visual en la introducción a su *Obra Completa*. No solo es posible leerla desde la escritura:

Aparecen también otras exploraciones y ampliaciones de sus credos y filias, como el trazo y la visualidad a través del croquis libre, que entrelaza con poemas que concentran en sus retruécanos la constante sónica de la autora y la obcecación y el delirio por los retratos perturbadores -como Francis Bacon- que comenzarán a poblar su poesía (...) El poema se hermosea afeándolo, pareciera decirnos y no es casual el diálogo que establecerá con el pintor irlandés en *El Asado de Bacon*. Como aquel, retratará a sus prójimos empastados de gritos, deformidad, gracia o ira, y siempre presos de una verdad grotesca (González y Mendoza, 2021, p. 12)

Como señalamos, Maha Vial también integró ilustraciones de Germán Arestizabal en *Territorio cercado*, libro que mostrará imágenes grotescas del dibujante, inusuales en sus colaboraciones anteriores con los poemas de Jorge Teillier. Las ilustraciones de Arestizabal dialogan con una imaginación infantil, los trenes, el cine norteamericano de los cincuenta y el sur; Arestizabal además colaboró con la gráfica de la revista *La gota pura* y siguió explorando una

visualidad próxima en el temple a las pinturas de Marc Chagall. Sin embargo, en los dibujos que se integran con los poemas de Maha Vial en *Territorio cercado*, el grotesco, la deformación y los colores estridentes tienden a generar una sensación de hartazgo y espera decadente. En ambos prevalece una proximidad con la visión de Bacon y el hospital como síntoma de Chile.



Imagen 2. Ilustraciones de Germán Arestizabal para *Le petite Teillier Illustré* (1993)/
 Imagen 3. Ilustraciones de Germán Arestizabal para *Territorio cercado* (2015) de Maha Vial.

En estas publicaciones de Maha Vial, es preciso resaltar la importancia de la editorial Kultrún. Dirigida por Ricardo Mendoza, su labor ha sido fundamental en el trabajo de la literatura del sur austral de Chile. Pero, además de editor, Mendoza es poeta, artista visual, actor e historiador urbano, editor de los primeros números de la revista *Caballo de proa*, publicadas junto con el microcuentista Pedro Guillermo Jara, y gestor de actividades culturales en Valdivia. Si la llamada *Suralidad* -término acuñado por Riedemann y Arellano (2012)- ha podido conformarse como imaginación literaria de los territorios del sur austral, se debe en gran parte al trabajo continuo de las publicaciones de la editorial Kultrún.

Tanto en las *Obras Completas* como en la edición de *Joni Joy*, se incluye la gráfica y las imágenes de portada, que permiten observar en las publicaciones las

migraciones visuales y poéticas a lo largo de su escritura. Es sugerente pensar en las letras manuscritas y los dibujos en *Jony Joi*; indican una experiencia disímil con la imprenta. Como si el libro pudiera volver a una etapa anterior a la industrialización y las “artes visuales” como rótulo de una mirada sobre los aparatos técnicos. Los dibujos reproducidos en el libro y la gráfica a mano, indican este carácter del croquis que permite pensar en el trazo como una experiencia que acerca letra e imagen. Calasso (2021) señala una observación interesante al respecto: “El movimiento de la mano que escribe sobre el papel es una extrema, miniaturizada variante del de la mano que dibuja. Mientras que el repiqueteo de la mano que teclea se parece al de un reloj” (p. 39). Al revés, la sinuosidad de la mano que se expande en la hoja expresa cierta artesanía. Son dos tipos de miradas que se entrecruzan en la fugacidad e instantaneidad; la continuidad y singularidad del dibujo publicado en el libro. Pensamiento visual de la repetición y la expansión, el carácter artesanal del dibujo y la temporalidad indican un juego entre surcos, líneas y creación de la mano frente a la garra, que permite a su vez articular la pinza para agarrar el lápiz. Maha Vial expande el poema a la imagen de mujeres chilenas que, desde el sur, ofrece una mirada constelada con otras poetas que exploraron la incorporación de recursos gráficos, materialidades y registros alucinantes⁷.

3.- Luz Sciolla: expansión de los recortes

Retratos hablados de Luz Sciolla es un libro publicado el año 2016 y está dedicado a un trabajo reflexivo sobre el abuso de poder, tanto en Chile como fuera de él, considerando en ello un periodo histórico que se inicia con el golpe de estado y la instauración del violenta del neoliberalismo en el país. En un arco de archivos que van de 1973 a 2015, *Retratos hablados* reúne materiales de recortes sobre el abuso de poder que desplazan la mirada desde Latinoamérica al ejercicio de la violencia en el mundo, al coleccionar fragmentos de periódicos, revistas y publicaciones que Sciolla encontraba en su proximidad. Es un proyecto en sí

⁷ Solo baste nombrar, aparte de las aludidas en el actual artículo, a Nana Gutiérrez, Raquel Jodorowsky, Susana Wald, Raquel Weitzman, Nancy Gewölb, Cecilia Echeverría, Sybil Brintrup, Heddy Navarro, Alicia Galaz, Carmen Izquierdo, Emma Jauch, Tatiana Álamos, entre otras.

mismo desmesurado, y quizás por eso requiere medidas, clasificaciones, inventarios, que permitan trabajar con un material que crece sin detenerse.

En Sciolla, las herramientas mediante las cuales se constituye *Retratos hablados* es heterogénea. La autora nos confirma desde el inicio que se trata de un texto que añade diferentes elementos, proveyendo un ensamblaje de los recursos que oriente el contenido hacia la expansión y apertura de un testimonio que no pretende un cierre y que difícilmente podría semejarse a un uso de carácter informativo de los eventos, previniendo de este modo, el riesgo de estancar la materia viva que es la memoria. Por el contrario, los materiales y la relación que estos puedan ir conformando, busca promover la movilidad y cierta inquietud en la mirada del lector, exponiendo las imágenes de manera tal que estas puedan suscitar pequeños shocks que actualicen y puedan dejar entrever las distintas caras del horror generadas a partir de diversas experiencias relacionadas a la violencia.

Las herramientas que utiliza Sciolla en su taller para la confección del texto, son recortes de noticias, ya sea de diarios o revistas, donde figuran los nombres de, por ejemplo, Pinochet, Contreras, Kissinger o El Mercurio, pero tachando a los victimarios. Se usa igualmente y de manera recurrente imágenes, extraídas de documentales o libros, en una de ellas se exponen fotografías de cajas guardadas en *Colonia dignidad* con archivos de detenidos desaparecidos y exiliados, otras, muestran fotografías tipo carnet de detenidos desaparecidos con información precisa para su búsqueda, sumado a la muestra de un retrato hablado del agente Carlos Herrera de la CNI -policía secreta de Pinochet-, a partir del relato de un campesino. Se incluyen también en el texto, dibujos infantiles, como el de una niña que busca representar a los torturadores y sus víctimas.

Así, Sciolla se dedica a recoger aquellas efímeras imágenes que sobreviven en la parte sombría de la historia tradicional, pero que, sin embargo, perduran y conforman un rastro o huella del desastre. La escritora pone la mirada en esos restos, los toma y ocupa de manera particular, interviniendo el texto, sea jugando con las palabras, por ejemplo, se agregan o se alargan las mismas: Tran Tran Transición a la Demo Demo Democracia” (Sciolla, 2016a, p. 29) o tachando los nombres de los verdugos en las noticias, o también, generando ausencia de las letras que conforman el nombre de los torturadores. Sciolla es enfática en las

descripciones de las imágenes, subrayando lo ya expuesto, usando un lenguaje directo y concreto para señalar el abuso. Asimismo, la forma de narrar por medio de la acumulación de material comporta una repetición que ayuda a visibilizar el abuso, y es a lo que parece responder la introducción de inventarios.

Bien compartiendo labores con Freud o Benjamin, en la consideración que ambos presentan para trabajar con los desechos (piénsese en los sueños a los que se debe el psicoanalista en su trabajo o la basura a la que se entrega el historiador trapero), Sciolla nos dice lo siguiente de su procedimiento:

Quise arriesgarme con la repetición; con los restos de materiales descartados; con imágenes dejadas de lado; con recortes, fragmentos o trazos borrosos de una realidad sumergida; con los enlaces producidos por noticias extemporáneas y datos históricos. Lo interesante era producir choques o fracturas en la saturación de un texto hecho pedazos (Sciolla, 2016b, s/p)⁸.

Sciolla parece seguir en la constitución del texto la dinámica del sueño, pues se muestra en la extensión del libro, imágenes disímiles que sacuden el sentido de una historia que aparenta dejar en un pasado inanimado su consternación frente al abuso de poder. La autora se enfrenta al desconuelo por medio del collage, que resulta aquí transformador pues pone en movimiento la historia y sugiere rearmar un tejido a partir de una labor de tijereteo, de cortado y pegado, fundamental para el montaje de los materiales.

El uso del principio de montaje como recurso es claro, la interposición de las imágenes, promueven su carácter sintomático; la imagen en Sciolla es entonces -al modo en que lo describe Didi-Huberman- una imagen-síntoma que demanda ser observada en su intensidad. Pero la intensidad, requiere una atención particular, porque no es una categoría de despedazamiento que realiza el detalle, sino que sugiere más una atención flotante, que mantenga y no suprima ni el contenido manifiesto ni el latente de la obra; esto es, poner cierta atención a lo frágil y abierto (Didi-Huberman, 2010). *Retratos hablados* mantiene una relación activa con aquellas imágenes relegadas a la marginalidad, y se compromete a que ellas puedan alcanzar su voz en el espacio común y puedan decirse como marcas

⁸ Entrevista de Macarena García en <http://www.eldesconcerto.cl/2016/06/03/luz-sciolla-autora-de-retratos-hablados-la-lectura-de-este-libro-puede-resultar-angustiosalaberintica/>

taponadas (inconscientes) de la gran historia, donde se hagan valer como imagen-síntoma, capaces de hacer remolinos en el Pasado, agitando la memoria que se ha intentado encerrar.

De este modo, el texto toma posición respecto al dolor de los crímenes, proponiendo al lector el trabajo de complementar el testimonio que se propone, el método parece reclamar justicia interpelando a su interlocutor. El texto de Sciolla busca ampliar el sentido de la memoria histórica, en un juego de composición y descomposición de las partes, hasta el punto que es difícil mirar las imágenes en el momento que se participa de la lectura. El lector testifica el horror gracias al montaje. Al mismo tiempo, sin que ellas acusen necesariamente una continuidad o pronta relación, pero que, en su conjunto de datos aparentemente aislados, nos otorga las pistas para poder recrear un retrato hablado de aquellos que han generado violencia sistemática.

En este sentido, los recortes de Sciolla pueden contrastarse con los collages de otras épocas en Chile, y resaltar una lectura histórica de procedimientos, recepciones y política del arte situada. Por ejemplo, si se compara su libro con los dibujos de Wald y las tijeras de Ludwig Zeller. Los recortes de Luz Sciolla en *Retratos hablados* marcan el sello de una época distinta: las construcciones entre los collage surrealistas y el montaje de la violencia. Los collages de Zeller en *Los placeres de Edipo* (1968), trabajan con una gráfica decimonónica y una vertiente erótica futurista y feminista, que no dista de la constelación poética que desenvuelve Wald (ambos compañeros de creación y vida). En *Las reglas del juego*, de Ludwig Zeller, ilustrado por Susana Wald en 1966 y publicado dos años después, también se muestra la colaboración entre escritura y gráfica en una imaginación que desorbita el realismo referencial. De *Las reglas del juego*, llama la atención especialmente el ojo y la mano, donde confluye una sinuosidad marcada por los vellos, la metamorfosis, el voyerismo, el dibujo como un entramado de mundos "Posibles Imposibles Prohibidos". Quizás ya sea un tópico que la mano aparezca resaltada entre dibujantes, sobre todo después de la reproducida imagen de Max Ernst: la mano que se dibuja a sí misma. Sin embargo, lo interesante es que Wald la muestra volviendo a la trama de pájaros, flores, fragmentos de cuerpos, agarrando hojas y desmontándose en la escala zoológica, retornando a una procedencia primate. Una mano contiene una boca, otra toma una hoja que

atraviesa la oreja; emergen senos, ojos y, además, la mano agarrando un pájaro. Este mundo onírico transita a la fantasía primordial de aferrarse a una unidad perdida; a la imaginación de una poética simiesca donde se aprende la agilidad de los dedos en la sobrevivencia de la violencia natural: el duelo de la madre que es la madre de todo⁹. Wald muestra aquí el surgimiento de la mano; dibujos de una hominización naciente que en su transformación va perdiendo pelos, agarra el mundo y a la vez lo observa. La palma contiene las huellas de un paisaje psicoanalítico, animal y cosmológico.

El trabajo de recortes de Sciolla, en cambio, es rigurosamente político, una elaboración del duelo y la historia de Chile luego de 1973. Lo inconmensurable del trabajo de recopilación y archivo desborda todo propósito, imposibilita una fácil asimilación y conciliación en el trabajo de duelo. A veces la violencia política necesita del tiempo retardado de las imágenes y la escritura (como sucede con la publicación en 2016 de *Retratos hablados*). En una primera impresión, pareciera haber un cierto parecido con el libro *Let it be*, de Francisco Zañartu, publicado en 1988, que incorpora una “interpretación” visual de los hitos en la historia de Chile, aludiendo al suicidio del presidente Balmaceda, la asunción y derrocamiento de Allende (entre otras escenas de la nación), insertas en un montaje de imágenes estrambóticas y complejas en la puesta en página. Sin embargo, en Sciolla no se trata de una visualidad institucional, sino de prácticas cotidianas en la violencia. Como las animitas, la artista conservaba los recortes de estas noticias en formato de cruz. Al momento de montarlos en el libro, tacha los nombres de los victimarios y cómplices; desea hacer justicia a nivel de las palabras con una marca violenta. La poeta se distancia de la tacha de la autoría desde un punto de vista ético y político; reconoce a los periodistas que se arriesgaron a cumplir la tarea de informar, resaltando el carácter colaborativo en la composición del libro.

Como hemos señalado en otro lugar, *Retratos hablados* intenta inventariar el desastre (Polanco, 2018). El carácter interminable de la tarea remite a una resistencia contra la sutura. El libro no cierra, hace suya la falta de soporte, el

⁹ “Madre lampiña de sí misma, esto es un ser humano... Sabemos que instinto, por maltratado que esté por la realidad, reclama su derecho. Por eso la mano de nuestro ancestro, su mano vacía, su mano ávida, se apoderaba de todo (...) hasta que todos esos sustitutos de la madre mona se hubiesen vuelto herramientas idóneas e inteligentes, listas para fabricar todo tipo de madres: madre-alimento, madre-calor, madre-protección. ¿Y no está hecha toda la madre-civilización de esta “realidad” de falta, transformada en ilusión de aferramiento?”. Nicolás Abraham, “Introducción al Instinto Filial”, en Abraham y Torok, *La corteza y el núcleo*. Amorrortu. Buenos Aires, 2005, pp.297-298.

desgarro, la pérdida. Sciolla recoge información de los cadáveres encontrados en Yumbel, Laja y Lonquén, insertando una fotografía de la familia Maureira en un momento de celebración. Al incluir esta imagen festiva de las víctimas de los cuerpos hallados en los hornos de Lonquén y tachar a los cómplices de las matanzas, cumple una pequeña reparación en los soportes de la memoria. Las fotos de los hornos y los cuerpos encontrados en Lonquén, fueron la primera confirmación de los asesinatos y desapariciones que ejerció la dictadura. Espeluznante y signo de un trauma no concluido, provocó que los militares buscaran los detenidos desaparecidos, cremaran los cuerpos o lanzaban con rieles al mar, asegurándose de su inexistencia como en el régimen nazi. Violencia sin posibilidad de reparación.

El ejercicio del recorte es excesivo. Una acción que sigue el gesto compulsivo de la repetición y el trastorno de la violencia histórica, interpelando al lector a las asociaciones que lo conducen a montar su hilado de interpretación. La compulsión a la acumulación de materiales indica una descapitalización; en vez de sacar provecho y rendimiento a lo acumulado, derrocha una pérdida opuesta al consumo. Esta falta de soporte hace del libro un enorme bloque de violencia que podría continuarse. El arte abre la brecha de lo inasimilable en la historia. El duelo condice entonces con este exceso: la imposibilidad de suturar los acontecimientos y la deuda dolorosa que prolonga la reelaboración infinita. El trabajo de arte incorpora materialmente la pérdida y el luto. Mixtura de códigos visuales y verbales, las tijera de Siolla incitan al pensamiento de las imágenes visuales como retornos que sedimentan memoria y olvido. Dos épocas distintas de la historia que se pliegan y aluden mutuamente: entre los recortes surrealistas de lo maravilloso en Zeller y Wald antes del Golpe de Estado y los recortes de lo siniestro en época de desapariciones forzadas y la brutal instalación del neoliberalismo expandidos por Sciolla. “Si habías participado en alguna medida de lo que se llamó el proyecto popular, las primeras sensaciones eran de pérdida, de falta de soporte, de desgarró” (Sciolla, 2016b, s/p), declara en una entrevista con Macarena García Moggia.

4.- Rosabetty Muñoz: expansión colaborativa y material

Habría que partir señalando que habitar una isla como Chiloé –territorio vital y poético de Rosabetty Muñoz– implica un modo excéntrico de habitar aquello que vamos a llamar Chile: un fragmento de tierra rodeado de canales surtidos por las aguas del Pacífico. Esta condición territorialmente excéntrica implicó incluso que, en el siglo diecinueve, su anexión a la naciente república estuviera desfasada: la erradicación de las tropas españolas tiene lugar recién en 1826.

La obra de Muñoz, que empieza formalmente en 1981 con *Canto de una Oveja del Rebaño*, puede ser leída como la aguda pesquisa de las transformaciones de un territorio cuyas formas de vida fundamentalmente rurales comenzaron a ser asediadas por la modernización chilena. Una antología de reciente publicación – *Misión circular* (2020)– permite acceder al modo en que la subjetividad de la poeta da cuenta agudamente de aquello: son permanentes las alusiones a la depredación de los recursos naturales por parte de las empresas salmoneras, la llegada masiva de turistas, la contaminación ambiental, pero también el deterioro de la vida en comunidad y la violencia solapada de los pueblos chicos con sus historias de incesto, abortos clandestinos, iglesias profanadas, familias descompuestas.

El caso de su primera publicación, sin embargo, tiene un doble interés en tanto forma parte de las prácticas de resistencia cultural que tuvieron lugar durante la dictadura chilena. En una entrevista realizada en el marco de la investigación Fondecyt y publicada en la web de *El circo en llamas*, Muñoz lo cuenta como sigue:

Yo tenía como 15 años cuando participé en un concurso literario que se hacía en Santiago, en plena dictadura. El 75. Y gané, no sé, una mención de honor, algo así. Y no podía ir, por supuesto, porque mi papá no me dio permiso para que vaya a Santiago a eso. Y me escribió un poeta que se llamaba Gustavo Adolfo Becerra, que había sacado un premio en ese concurso. Me empezó a escribir [el poeta José María] Memet, había ganado no sé si el primer o segundo lugar. Y me empezaron a escribir ellos. Y yo escribía, qué sé yo, lo organizaba este grupo que se llamaba Ariel, el concurso. Y cuando yo tenía como 18 años, de repente Alejandro Iglesias, que era el director, “¿tienes algunos poemas que quieras publicar?” Ahí se me ocurrió que podría ser una unidad y le mandé estos poemas y los hicieron en una

sesión de taller. Lo imprimieron y lo compaginaron, hicieron trecientos ejemplares (Muñoz, 2020, s/p).

Los ejemplares están mecanografiados en hojas de roneo unidas con corchetes. En la portada podemos ver un dibujo cuya autoría es desconocida, pero que probablemente fue realizado por alguno de los asistentes del taller. Las tipografías del interior permiten adivinar el trabajo con máquina de escribir, rasgo muy típico en otras publicaciones de similar factura realizadas en dictadura. En una de las hojas interiores podemos encontrar el pequeño catálogo de publicaciones de la revista. De acuerdo a la cronología disponible en el ejemplar, la primera es un manifiesto publicado en 1975. Por otro lado, es interesante notar la presencia de otros poetas del sur como Sergio Mansilla, que junto a Muñoz y otros poetas de Valdivia formaron el grupo Índice durante la década del ochenta¹⁰.

¹⁰ Ver: Sergio Mansilla *Sentido de Lugar* y el prólogo de Yanko González y Ricardo Mendoza a *Obras Completas* de Maha Vial, mencionadas en el artículo.

ariel.

PUBLICACIONES

- Folleto; Nº 1 MANIFIESTO, 1975.
Nº 2 POETAS DEL TALLER, 1975.
Nº 3 MARIA ANGELICA NAJERA, Poesía, 1976.
Nº 4 WIDAD ZAGMUTT, Poesía, 1976.
Nº 5 ODETTE DOYHAMBOURE, Poesía, 1976.
Nº 6 MARCELO CASTILLO, Poesía, 1976.
Nº 7 MARCELO CASTILLO, Poesía, 1976.
Nº 8 ANA IGLESIAS, Poesía, 1977.
Nº 9 ANA IGLESIAS, Poesía, 1977.
Nº 10 MONICA ALVAREZ LAMA, Poesía, 1977.
Nº 11 CRISTINA FARIAS, Poesía, 1978.
Nº 12 LUIS ALEJANDRO IGLESIAS, Poesía, 1978.
Nº 13 ANA IGLESIAS, Poesía, 1978.
Nº 14 JOSE CARRION CANALES, Poesía, 1979.
Nº 15 LUIS ALEJANDRO IGLESIAS, Poesía, 1980.
Nº 16 HUENCHO ALARCON LEUMAN, Poesía, 1980.
Nº 17 "INVIERNO", Poesía, Sergio MANSILLA, 1980.
Nº 18 JORGE TORRES ULLOA, Poesía, 1980.
Nº 19 "INFORME ACERCA DE LOS DEVANEOS DEL CANARIO",
Cuento, PAZ MOLINA VENEGAS, 1981.
- Cuadernos;
Nº 1 "POESIA, AÑO INTERNACIONAL DEL NIÑO",
Antología del Taller, 1978.
Nº 2 POEMARIO AL ARTE DE AMAR. Prosa y Poesía,
Antología del Taller, 1978.
Nº 3 SALOMON, Cuento, Aiecha Dueick, 1979.
Nº 4 GANADORES CERTAMEN NACIONAL 1979.
Nº 5 GANADORES CERTAMEN INTERNO OTOÑO 1980.
Nº 6 GANADORES CERTAMEN INTERNO INVIERNO 1980.
Nº 7 GANADORES CERTAMEN INTERNO PRIMAVERA 1980.
Nº 8 GANADOR CERTAMEN INTERNO VERANO 1981.
Nº 9 "CANTO DE UNA OVEJA DEL REBAÑO", Poesía,
ROSA BETTY MUÑOZ SERON, 1981.

Imagen 4. Interiores de *Canto de una Oveja del Rebaño* (1981)

Para el momento en que Muñoz publica este primer libro, ciudades como Valdivia y Castro cuentan con articulaciones políticas que animan subterráneamente la oposición a la junta militar. En la primera, diversos escritores comienzan a reunirse en torno al grupo Índice: al ya mencionado Sergio Mansilla se suman Pedro Guillermo Jara, Maha Vial, Cecilia Alvarado y Óscar Galindo. En sus comienzos, el grupo ocupó las instalaciones de la Universidad Austral de Chile. Luego de ser expulsados de ahí, pasan a ocupar las dependencias de la catedral de Valdivia. Como en otros lugares del país, la iglesia Católica fue una institución

fundamental para permitir la realización de encuentros y otra clase de actividades de agitación política. Por otro lado, además de la presencia de escritores locales, las actividades contaban también con la colaboración de músicos como Schwenke y Nilo, lo que permite entender la formación de un tejido complejo de actores trabajando en las sombras de la noche dictatorial.

En términos escriturales, *Canto de una Oveja del Rebaño* es un texto que parece criticar solapadamente y con cierto humor la homogeneidad marcial impuesta por la junta militar. El uso de la figura de la oveja, animal de rebaño que es pastoreado y cuya vida se reduce a funciones productivas bien específicas, podría ser acá el elemento transgresor del orden político de los ochenta. En el poema que abre el libro –“Hay Ovejas y Ovejas”– se describen las muchas ovejas obedientes, las “que comen de cualquier pastizal”, las “que no trepan por pendientes peligrosas”, las que “van a dar lana abundante / en las esquilas / y serán sabrosas invitadas / en las fiestas de fin de año”, para cerrar con los siguientes versos:

Y hay, por fin,

las malas ovejas descarriadas.

Para ellas y por ellas

son las escondidas raíces

y los mejores y más deliciosos pastos. (Muñoz, 1981, pp. 6-7)

La oveja entonces como animal civil que debe cumplir estricta y reglamentariamente los trabajos del rebaño, espécimen domesticado cuyas funciones lo alejan de lo Abierto, el puro espacio sin límites que menciona Cheng (2006) a propósito de una de las elegías de Rilke. Esta imposición de un mundo cerrado implica el abandono de la libertad de un mundo lleno de potencias. Las ovejas de Muñoz no son animales del paraíso sino más bien criaturas sometidas al régimen de la producción. En el poema “Canto de una Oveja de Rebaño” leemos:

Soy feliz,

cada cosa que deseo

aparece por arte de cuotas mensuales

en mi mano.
No tengo de qué quejarme.
Los días giran brillantes
despertando y adormeciendo
entre programas de TV
parques de entretenimientos
revistas de *Vanidades*
y otras luces multicolores.
Es todo lo que necesito
y los pastores lo saben. (Ibíd. p. 8).

Las alusiones al sistema crediticio y la televisión no son casuales: es durante la dictadura cuando comienzan a instalarse dos de los principales bastiones del sistema neoliberal. Por un lado, las tarjetas de crédito y la posibilidad de adquirir bienes materiales a través del endeudamiento. Por el otro, los programas de televisión que, durante los años más oscuros de persecución política, operaron como encubridores del horror. Los poemas, entonces, funcionan como una crítica a un tipo de subjetividad que empezaba a instalarse con fuerza durante la década de los ochenta. Que la primera edición de este libro haya circulado subterráneamente como un volumen armado en base a materiales precarios. Manufacturado artesanalmente en los talleres de Ariel, vuelve doblemente potente su discurso.

Como señalamos, la primera edición de *Canto de una oveja del rebaño*, es una publicación hecha a mano y de manera colectiva por la asociación de escritores Ariel. En su portada se muestra un extraño dibujo, casi indistinguible, donde personajes esbozados parecieran sobrevolar entre cruces o listones de madera. Publicado en 1981, misma época que *La bandera de Chile* de Elvira Hernández y los poemas panfletos de Rodrigo Lira (ediciones que se divulgaban en fotocopias), este libro editado gracias al compañerismo y resistencia de los escritores al régimen dictatorial, marca un sello de materialidades y formas de colaboración que

distinguen a la época como generación del roneo. Esta expresión, empleada en una entrevista por Samuel Maldonado -historiador de la literatura del Maule- en el proyecto Fondecyt que llevamos a cabo, da cuenta de un modo de hacer que barrunta las huellas de época. Colaboraciones, ingenio en las ediciones, intercambio de publicaciones, talleres literarios como primer modo de articulación social; aparecen en general como una de las maneras en que la poesía chilena ha servido de respuesta a la instauración violenta del neoliberalismo. La primera edición de *Canto de una oveja del rebaño*, mimeografiada y escrita a máquina, contiene un prólogo del poeta chilote Mario Contreras, que cita a Ernesto Cardenal y la esperanza que se abre para el sur mientras la poesía siga viva a través de escritoras como Rosabetty Muñoz. En su cierre, a modo de postdata, Contreras apunta: “En la cárcel de Castro, primer día de otoño de 1981”. Gran gesto de pasión y generosidad, colaboración poética y valentía, la introducción de Mario Contreras muestra la relevancia de la poesía que, a pesar de la precariedad material, política e histórica, resiste en las peores circunstancias.

5.- Conclusiones y expansiones

Poesía expandida, los dibujos de Maha Vial, los recortes de Luz Sciolla, las materialidades y colaboraciones de Rosabetty Muñoz, dan cuenta de escrituras excéntricas, no solo por su exterioridad respecto del canon centralista sobre las artes y los oficios de escritura, sino también a través de la extensión de sus trabajos de obras y prácticas. Tanto en los procedimientos como en los territorios donde habitan -o habitaron- estas poetas, sus modos de configurar sus escrituras muestran poéticas que permiten leer expansiones de resistencia cultural y política a partir de la escritura -sin necesariamente escindir estos términos-, en los planos del feminismo, el testimonio de la violencia y las amenazas a las formas de vida en regiones fuera de la zona central. Poéticas del montaje, la política del oficio ha permitido que estas escrituras respondan a la uniformidad sostenida por el régimen neoliberal chileno.

El trabajo colectivo constituye una práctica diversa, permitiendo avizorar la heterogeneidad posible de experimentar en la creación. Las voces reunidas de las mujeres chilenas, por medio de la gráfica y el humor de Maha Vial; las voces

recopiladas en archivos y la labor periodística testimonial que lleva a cabo Luz Sciolla; las voces que se insertan en los poemas y las prácticas de armar el libro en Rosabetty Muñoz; ofrecen una lectura y una enseñanza en el hacer, en las formas de vida acendradas a través de la poesía, y, sobre todo, la generosidad colectiva que puede llegar a establecerse a través del arte. En lugar de lo irrepresentable ominoso, estas poetas han incorporado en los libros otros modos de mirar el quehacer de lo común y lo comunitario. Montaje, derroche de energías, confianza en otros, experiencia de amistad, editorialidad conjunta, migraciones entre visualidad, letra y materialidades; todas estas características expresan un lugar del habla y escala a medida cotidiana, existencias que abren una brecha en el sometimiento que el régimen de vida ha propiciado tanto en los centros como en las periferias. Expansiones poéticas y políticas, el relato metropolitano se deforma desde las provincias, gracias a complicidades que permiten contar otra historia posible.

6.-Bibliografía

- Arestizábal, G. y Teillier, J. (2010). *Trenes que no has de beber. Le petit Teillier Ilustré*. Santiago de Chile: Étnika/GrilloM
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Calasso, R. (2021). *Cómo ordenar una biblioteca*. Barcelona, España: Anagrama.
- Cheng, F. (2006). *Cinco meditaciones sobre la muerte*. España: Siruela.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo, Memoria visual del holocausto*. Barcelona. Editorial Paidós. Traducción de Mariana Miracle.
- _____. (2010). *G. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Focillon, H. (2021). *Elogio de la mano*. Navarra, España: Olañeta.
- Mansilla, S. (2021). *Sentido de Lugar. Ensayos sobre los territorios del sur patagónicos*. Valdivia, Chile: Komorebi.
- Manzi, J. y Cristi, N. (2016). *Resistencias gráficas. Dictadura en Chile. APJ y Taller Sol*. Santiago de Chile: Lom.
- Muñoz, R. (1981). *Canto de una oveja del rebaño*. Santiago de Chile: Ariel.
- _____.(1994). *Canto de una Oveja del Rebaño*. Valdivia, Chile: Kultrún.

- _____. (2020). "Era mucho más importante la voz colectiva que cualquier voz individual". El Circo en Llamas. Recuperado de: <https://www.elcircoenllamas.com/post/rosabetty-muñoz-era-mucho-más-importante-la-voz-colectiva-que-cualquier-voz-individual>
- Oyarzún, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: Blanca Montaña.
- Polanco, J. (2018). Imagen visual y políticas del montaje. Martínez, Torres y Sciolla. *A Contra corriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 16(1), 37-70.
- Sciolla, Luz. (2016a). *Retratos Hablados*. Viña del Mar, Chile: Autoedición.
- _____. (2016b). Luz Sciolla, autora de *Retratos Hablados*: «la lectura de este libro puede resultar angustiada, laberíntica». El Desconcierto. Recuperado de: <https://www.eldesconcierto.cl/tendencias/2016/06/03/luz-sciolla-autora-de-retratos-hablados-la-lectura-de-este-libro-puede-resultar-angustiosa-laberintica.html>
- Valderrama, M. (2009) *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Vial, M. (2001). *Joni Joy*. Valdivia, Chile: Kultrún.
- _____. (2015). *Territorio cercado*. Valdivia, Chile: Kultrún.
- _____. (2021). *Obras Completas*. Valdivia: Kultrún.
- Riedemann, C. y Arellano, C. (2012). *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile*. Valdivia, Chile: Kultrún.

RELACIÓN DE AUTORES

Ana Arzoumanian

Como poeta, Ana Arzoumanian ha publicado una larga lista de libros, entre los que se incluyen *Debajo de la piedra* (1998), *La mujer de ellos* (2001), *Cuando todo acabe todo acabará* (2008) y *Juana I* (2006).

Profesora en el Posgrado Internacional de Escrituras Creativas FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, y en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Tres de Febrero. Realizó un posgrado en Psicoanálisis en la Escuela de Orientación Lacaniana de Buenos Aires (2001-2003) asistiendo a enfermos en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda y en el Hospital Argerich, de Buenos Aires. Se desempeñó como profesora de Filosofía del Derecho en la Universidad del Salvador, Facultad de Ciencias Jurídicas, de Buenos Aires (1988-2001).

En 2010, rodó en la Argentina y en Armenia el documental *A. Diálogo sin fronteras* sobre el genocidio armenio y los desaparecidos bajo la dictadura militar argentina, con el subsidio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la República Argentina (INCAA), con la dirección de Ignacio Dimattia. Ha sido becada por la Escuela Internacional para el estudio del Holocausto Yad Vashem para realizar el seminario Memoria de la Shoá y los dilemas de su transmisión (Jerusalén, 2008). Fue invitada por la Universidad de Nueva York (2009) a leer poesía en el ciclo Rey Juan Carlos I de España.

María José Bas Albertos

Licenciada en Filología Hispánica y en Filosofía, obtuvo un doctorado en Filología Hispánica con una tesis sobre la poesía del mexicano Jaime García Terrés.

Ha sido Becaria de Investigación en la Universidad de Alicante, donde impartió clases como Profesora Asociada de Lengua Española. Ha participado en congresos sobre Literatura Española e Hispanoamericana con ponencias sobre García Márquez, Gilberto Owen, Octavio Paz y Rubén Darío. Sus últimos trabajos versan sobre «La dimensión simbólica y trágica en la obra dramática de Paloma Pedrero» y «La construcción literaria de la melancolía en el *Libro de poemas* de García Lorca».

Mario Eraso

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Ha publicado tres libros de poesía: *Cementerio* (2005), *Oro* (2011) y *Extravío seguido de Amanecer en Lisboa con Oliverio* (2015). Es autor de dos libros de crítica: *Cordón de plata: diez poetas latinoamericanos nacidos en la década de los años cuarenta del siglo xx* (México: Sin Nombre, 2010); *Poesía de Roberto Juarroz. La comunión de las formas* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2017). Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Educación de la Universidad de Nariño, Colombia, en los programas de pregrado y posgrado.

José Luis Fernández Castillo

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid (España). Profesor titular del programa de español de La Trobe University (Australia). Investiga sobre temas de narrativa y poesía contemporáneas en el mundo hispánico. Ha publicado trabajos sobre Octavio Paz, José Ángel Valente, Olvido García Valdés, Roberto Juarroz y Chantal Maillard, entre otros autores, entre los que destaca su monografía *El ídolo y el vacío. Octavio Paz y las transformaciones de lo divino* (Buenos Aires: Biblos, 2018). Como traductor de poesía, su último trabajo publicado es sobre Judith Wright, *Poemas escogidos* (Madrid: Pre-Textos, 2020).

Pablo Edmundo Heredia

Doctor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Argentina. Profesor Titular de la Cátedra de Literatura Argentina II en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador en el área Letras en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la misma universidad. Director del proyecto «Literatura y política: construcción de identidades y configuraciones estéticas de lo popular en la narrativa argentina (1960-2015)».

Roberto Hernán Esposto

Profesor Titular en el Programa de Español de la Universidad de Queensland (Australia). Trabaja sobre temas de literatura y pensamiento latinoamericanos. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran *Peregrinación a los orígenes. La dicotomía de civilización y barbarie en las novelas de Abel Posse* (2007); *Abel Posse, senderos de un caminante solitario* (2013); *Rodolfo Kusch. Actualidad de un pensamiento americano. Lecturas y reflexiones* (2018). Ha editado *Hugo Caamaño. Poeta de mundo propio* (2022), y *Nuevas lecturas críticas de la obra de Abel Posse* (2023) con Romain Magras. En 2023 también publicó *Rodolfo Kusch, una invitación*. Es académico correspondiente en Australia de la Academia Argentina de Letras.

Israel Holas

Profesor Titular en el Programa de Español de la Universidad de Melbourne (Australia). Sus intereses como investigador se concentran en la literatura latinoamericana, particularmente en la literatura de Chile, en torno a la obra poética de Roberto Bolaño y a la narrativa de Pedro Lemebel.

Sergio Holas Véliz

Doctor en Filosofía por la Universidad de New South Wales (Australia). Profesor Titular en el Programa de Español de la Universidad de Adelaide (Australia). Ha desarrollado su obra de investigación en torno a la literatura y el pensamiento latinoamericanos.

Lucas Margarit

Poeta, profesor e investigador en la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de investigación se centran en el género poético, literatura del Renacimiento y la obra de Samuel Beckett. Ha colaborado con numerosas publicaciones y dictado cursos, seminarios y conferencias tanto en la Argentina como en el exterior. Sus últimos libros de poesía son *elis o teoría de la distancia* (2020) y *Telesio. Brevisimo tratado sobre el asombro* (2021). Entre sus títulos de ensayos, destacan *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*; *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad*; *Poéticas del*

Renacimiento inglés, y, más recientemente, *El monólogo mudo: en torno a la obra de Samuel Beckett* (Buenos Aires: Atuel, 2023).

Daniel Nahum

Daniel Nahum es profesor de Literatura Española y de Estilística y Análisis de Textos en el Instituto de Profesores Artigas, del Consejo de Formación en Educación, Uruguay. Es experto en Literatura Infantil Uruguaya y Universal; magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, por la Universidad de la República (Udelar); y cursa la maestría en Sociología, en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Ha publicado libros sobre teoría de la literatura infantil y teoría literaria, y numerosos ensayos en revistas especializadas sobre literatura uruguaya, latinoamericana, infantil, semiótica y cine.

Jonnathan Opazo Hernández

Como poeta ha publicado los libros *Junkopia* (2016), *Cangrejos* (2018) y *Baja fidelidad* (2019). *Movimiento de traslación* (2020) reúne crónicas escritas en diversos medios y *Ruina* (2021) es su primer libro de ensayos. Tiene estudios en Sociología. Actualmente forma parte del equipo del proyecto Fondecyt 11190215.

Jorge Polanco

Docente en la Universidad Austral de Chile. Como poeta, ha publicado los libros *Las palabras callan* (2005; 2020), *Sala de Espera* (2011;2019), *Cortes de Escena* (2019). En el género ensayístico ha publicado, *La zona muda* (2005), *La voz de aliento* (2016), *Juan Luis Martínez, poeta apocalíptico* (2019). Dirige el proyecto Fondecyt 11190215.

Martín Remberto Horna Romero

Cursa el doctorado de Español: Investigación Avanzada en Lengua y Literatura (Universidad de Salamanca). Es magíster de Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). En la misma

institución obtuvo el grado de bachiller de Literatura y actualmente estudia Educación.

Felipe Ríos

Estudiante de Magíster en Pensamiento Contemporáneo, Universidad Austral de Chile. Actualmente forma parte del equipo del proyecto Fondecyt 11190215.