



**HAL**  
open science

## Novela y poesía en Hispanoamérica

Alberto Julian Perez

► **To cite this version:**

| Alberto Julian Perez. Novela y poesía en Hispanoamérica. 465 p., 2021. hal-03175716

**HAL Id: hal-03175716**

**<https://hal.science/hal-03175716>**

Submitted on 23 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# NOVELA Y POESÍA en Hispanoamérica

Ensayos críticos

Alberto Julián Pérez

Riseñor  
Ediciones

BARKER  JULES®

# ÍNDICE

<i>Estrella distante: poesía e historia</i>	7
<i>Los detectives salvajes y el ocaso de las vanguardias</i>	29
<i>La costurera y el viento: Aira y el juego</i>	59
La utopía indigenista de César Aira	81
La teoría de la novela de Julio Cortázar	105
La novela <i>El examen</i> : Cortázar argentino	121
Saer/ <i>Cicatrices</i> : hacerse escritor	149
<i>Megafón</i> y la Resistencia	167
<i>La vida es un tango</i> : historia y alegoría	189
Copi político: <i>La Internacional Argentina</i>	209
Borges, la ética y la dominación colonial	231
Gelman y la contracultura norteamericana de los sesenta	247
Olga Orozco: sueño/mundo/poesía	271
La poesía crítica de Nicanor Parra y Carlos Germán Belli	299
Juan Luis Martínez: cómo salir de la literatura	323
La poesía indígena del Churqui Choque Vilca	357
Raúl González Tuñón y la Guerra Civil española	395
Confesión y polémica en la poesía de Rubén Darío	429
Sarmiento y su crítica a Europa en <i>Viajes</i>	443

**BARKER & JULES**

NOVELA Y POESÍA EN HISPANOAMÉRICA

Edición: Barker & Jules Books™

Diseño de Portada: María Elisa Guerrero Almanza | Barker & Jules Books™

Diseño de Interiores: Juan José Hernández Lázaro | Barker & Jules Books™

Primera edición - 2021

D. R.© 2021, Alberto Julián Pérez

I.S.B.N. |

I.S.B.N. eBook |

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin autorización expresa y por escrito del autor. La información, la opinión, el análisis y el contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores que la signan y no necesariamente representan el punto de vista de Barker & Jules Books.

Las marcas Barker & Jules Books™, Barker & Jules™ y sus derivados son propiedad de BARKER & JULES, LLC.

**BARKER & JULES, LLC**

2248 Meridian Blvd. Ste. H, Minden, NV 89423

barkerandjules.com

## *Estrella distante: poesía e historia*

En *Estrella distante*, 1996, Roberto Bolaño (1953-2003) presenta a sus personajes poetas dentro de un mundo cerrado y alegórico. Son seres ambiguos, capaces de los actos más puros y sublimes, y de las mayores abyecciones. Sitúa la acción principal de la novela en Chile en 1972-1973, en vísperas del golpe militar del General Pinochet contra el gobierno socialista de Salvador Allende. En su trama se enfrentan los poetas revolucionarios, que apoyan o sienten simpatía por el gobierno de Allende, al poeta de ultraderecha Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, partidario del golpe. En este ensayo me propongo tratar de entender cómo Bolaño plantea e interpreta la relación entre poesía e historia en su novela.

Bolaño caracterizó al poeta Wieder como un personaje infernal, apocalíptico, rebelde, como un héroe del mal. Albert Camus, en su ensayo *L'homme révolté*, 1951, estudió a los grandes rebeldes de las letras, como Sade y Lautreamont (Camus 41-44).<sup>1</sup> El novelista, creía Camus, buscaba encerrar en su obra el caos del mundo

---

<sup>1</sup> Camus vivió en Francia durante la Segunda Guerra mundial durante la ocupación nazi. Hitler, consideraba, había creado una religión colectiva que generó una ira desmesurada en sus seguidores. Era un tipo de revolución nihilista que se volvió contra ellos, y los llevó a la destrucción y al suicidio (Camus 236).

para darle una forma y salvarlo.<sup>2</sup> George Bataille, en un artículo temprano de 1933, describió el fascismo como un enfrentamiento entre fuerzas heterogéneas, disolventes, y fuerzas homogéneas, centralizadoras. Los fascistas eran seres “violentos, desmesurados, delirantes y dementes”, decía, y buscaban, como individuos, o formando parte de las masas, romper las leyes de la homogeneidad social (Bataille 142).<sup>3</sup>

Bolaño, que vivió en Europa más de dos décadas, estudió la historia del nazismo y la segunda guerra mundial, e integró su problemática como tema en sus novelas. El nazismo había sido una utopía delirante que buscaba crear un imperio racista para dominar el mundo. La manera racional y metódica en que los nazis planteaban la organización política de su imperio puso en crisis la concepción política racional del estado. Bolaño vio el nazismo como un substrato presente en los peores impulsos de la naturaleza humana. El ser humano gozaba dominando a los otros, haciéndose dueño de sus destinos

---

<sup>2</sup> Dice Camus: «Une analyse détaillée des romans les plus célèbres montrerait, dans des perspectives chaque fois différentes, que l'essence du roman est dans cette correction perpétuelle, toujours dirigée dans le même sens, que l'artiste effectue sur son expérience. Loin d'être morale ou purement formelle, cette correction vise d'abord à l'unité et traduit par là un besoin métaphysique (275)».

<sup>3</sup> Bataille consideraba que la sociedad homogénea seguía el deber ser, mientras que la heterogénea sólo era para sí, y quien le imponía el deber ser social era el estado autoritario. El modelo de acción de los grupos heterogéneos era el ejército, que se unía bajo el mando de un jefe con el que mantenía una relación afectiva. El objetivo del ejército era la acción violenta. El jefe daba identidad y coherencia a los elementos heterogéneos y humillados de su grupo. La religión también servía para el mismo efecto: unificaba en la práctica los elementos sociales diversos. Bataille consideraba que en el poder fascista los elementos religiosos y militares eran inseparables (Bataille 154).

y no valoraba la vida. Presentó a personajes nazis en varias de sus obras. El argumento de *Estrella distante* apareció primero en un relato de su libro *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”, publicado en el mismo año. En ese libro Bolaño esbozó una serie de biografías de escritores infames de derecha de distintos países de América.<sup>4</sup>

El golpe militar chileno fue un hecho político emblemático que conmovió al mundo latinoamericano en los años setenta. Allende había sido el primer presidente socialista democráticamente elegido en Hispanoamérica. La oligarquía chilena, el empresariado y la jerarquía eclesiástica apoyaron el golpe militar de ultraderecha que lo derrocó. El gobierno norteamericano consideró al gobierno de Allende una amenaza política en el continente, y los servicios de inteligencia de la CIA ayudaron a desestabilizarlo y colaboraron en la sangrienta represión (Streeter 1-20). Bolaño, que estaba residiendo en México, volvió a Chile durante los últimos meses del gobierno socialista, con la idea de quedarse definitivamente a vivir en su país. Encarcelado brevemente después del golpe, fue testigo de la represión militar, y decidió regresar a México.

---

<sup>4</sup> Para Bolaño el nazismo es una condición que excede su marco histórico de origen en Alemania y se extiende en el tiempo, reapareciendo en otros eventos históricos, como el golpe de estado de Chile. Es una especie de enfermedad política subyacente, caracterizada por el autoritarismo y la violencia, la voluntad de poder unida a un estado de gran creatividad. El nazi de *Estrella distante* que concibe Bolaño no es vulgar y tonto, o superficial, como, según cuenta Arendt, en su libro *Eichmann en Jerusalem*, fue Eichmann, sino artístico y creativo, aunque mentalmente desquiciado (18-26).

Tanto en el relato “Ramírez Hoffman, el infame”, de *La literatura nazi en América*, como en su novela *Estrella distante*, Bolaño aparece como personaje y narrador, en el relato, con su nombre real, y en la novela, mediante su alter ego Arturo Belano. Este giro autobiográfico es significativo en la narrativa de Bolaño y marcó un cambio cualitativo en su escritura, con respecto a sus novelas anteriores, particularmente *Monsieur Pain*, *La pista de hielo* y *El Tercer Reich*. Esta nueva forma de narrar, confesional y patética, moviliza más al lector y disminuye el distanciamiento intelectual que caracterizaba la narración de sus primeras novelas.

En *Estrella distante* Bolaño nos introduce en el mundo literario e intelectual del Chile de Allende, nos muestra la vida y preocupaciones de sus estudiantes de letras, sus profesores y poetas jóvenes. Wieder, el aviador poeta al servicio de la derecha chilena, asiste a los talleres de poesía organizados por los profesores Juan Stein y Diego Soto, con el nombre falso de Ruiz-Tagle. En los talleres de poesía participan jóvenes poetas estudiantes de la Universidad de Concepción. Los militares sospechaban de los estudiantes, que simpatizaban con los movimientos de izquierda. Wieder se infiltra en los talleres para espiar y durante el golpe asesina a varios estudiantes, entre ellos a sus amigas y compañeras de taller.

El teniente Wieder se siente verdaderamente un poeta. Belano y sus amigos se burlan de él y creen que su poesía es mala. Luego del golpe Wieder es el poeta preferido del régimen de Pinochet. Tiene un concepto neo-vanguardista

de la poesía, que se asemeja al de los poetas Futuristas de principios de siglo, que idealizaban la mecanización, el progreso y creían en las acciones extremas y violentas. Su poesía es de tendencia metafísica y religiosa, y busca romper la barrera que separa la escritura, de la realidad y la historia. Inventa lo que él denomina “acciones poéticas” (Gamboa Cárdenas 214-223).

Chiara Bolognese ha comparado las acciones poéticas del poeta nazi Wieder con las que había realizado en New York en los años ochenta el poeta chileno Raúl Zurita. La postura política de Zurita, aclara Bolognese, era contraria a la de Wieder, ya que Zurita militaba en un grupo de escritores que resistía al gobierno dictatorial de Pinochet. Las acciones poéticas de Wieder, según Bolognese, son una parodia de las acciones poéticas de Zurita (Bolognese 259-63). Wieder escribía poemas metafísicos con humo en el cielo, con un avión alemán de la segunda guerra mundial. Su imaginación poética buscaba controlar y cambiar el mundo real. De las fantasías de dominio y destrucción pasó a la acción directa y al crimen.

Los poetas que presenta Bolaño en la novela son personajes ambiguos, esquizoides, que atacan y rechazan al otro, y lo utilizan para establecer su propia identidad.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> El planteo de Bolaño nos recuerda el que hace Borges en su cuento “Los teólogos” de *El Aleph*. Borges había imaginado dos teólogos escritores que se envidiaban y odiaban, y se acusaban mutuamente de escribir artículos heréticos, hasta que uno logró, mediante sus intrigas, que la Inquisición condenara al otro a la hoguera. En su final Borges especula que el teólogo que sobrevivió descubrió antes de morir que él y su enemigo eran parte de una misma identidad. Víctima y victimario se confunden, uno estaba tratando de destruir en el otro una parte de sí que odiaba.

El mundo literario enfrentado que nos muestra refleja las luchas entre la izquierda y la derecha en Chile. La literatura no puede cambiar ni corregir la historia, la repite. Wieder, el oficial de la fuerza aérea, espía y poeta, elige como víctimas de sus crímenes políticos a otros poetas. Se siente omnipotente. Su imaginación estética concibe una obra grandiosa, vanguardista y renovadora. El crítico literario de derecha del diario conservador *El mercurio*, Icabache, que apoyó el golpe, lo considera un gran poeta (*Estrella distante* 45). Es el más aventurado de todos. Belano y Bibiano, que años más tarde lo buscarían para destruirlo, lo admiraban y envidiaban.

Wieder había demostrado su superioridad como hombre y como poeta: tenía un físico privilegiado, seducía a las mujeres más bellas, llevaba a la poesía al último extremo, cruzaba la barrera entre la vida y la muerte, y desafiaba las normas de conducta del “establishment” militar con sus vuelos arriesgados y exhibicionistas. Cuando finalmente expone en un “happening” las fotografías de sus crímenes, violando el secreto militar, el Ejército lo detiene y lo expulsa de sus filas. A pesar que forma parte del régimen de Pinochet, y participa en la represión de izquierdistas, el ejército lo rechaza. El poeta nazi rebelde termina enfrentado a las instituciones del estado.

Belano y sus amigos poetas, tras el golpe militar de Pinochet, actúan con prudencia. Es difícil para ellos encontrar un lugar en la nueva sociedad. Belano, finalmente, se va de Chile, emigra a Europa y se establece

en Barcelona; su amigo Bibiano O’ Ryan, compañero del taller de poesía de Juan Stein, subsiste en Concepción con un modesto empleo de vendedor en una zapatería. Los dos abandonan poco a poco la poesía: Bibiano publica años después un libro de ensayo, *El nuevo retorno de los brujos*, que le da prestigio, y planea escribir un libro sobre la literatura nazi en América, mientras que Belano se resigna a escribir novelas, un género que considera inferior a la poesía. *Estrella distante* es la historia que Belano le cuenta a Bolaño y que este último presenta en su libro. Bolaño juega con la identidad de los dos poetas fracasados, Belano y Bibiano y con la suya propia. Como en los cuentos de Borges, los sujetos se desdobl原因, la identidad es intersubjetiva, pasa de un personaje a otro.<sup>6</sup>

La problemática que plantea la personalidad del poeta nazi ocupa el centro de la novela. Wieder es una figura emblemática, a la que Bolaño trata con ironía, pero sin burla: es el último vanguardista y poeta maldito. Si bien nuestros grandes vanguardistas históricos hispanoamericanos, Vallejo, Neruda, fueron poetas revolucionarios y se adhirieron al comunismo durante

---

<sup>6</sup> De los grandes temas filosóficos que preocupan históricamente a nuestra literatura hispanoamericana, Bolaño trató sobre todo el de la identidad y la subjetividad, y el problema de dios (la divinidad). No aparece en su obra el problema del tiempo. Recordemos, sin embargo, que su narrativa quedó inconclusa, murió relativamente joven, a los 50 años. Quiero creer que esta gran problemática contemporánea hubiera aparecido en sus próximos libros de haber vivido unos años más, siguiendo los pasos de su gran maestro, Borges. Bolaño era, literariamente hablando, un temerario, buscaba la obra absoluta y no quería dejar ningún tema importante sin tratar.

la época de la entreguerra europea, en los años treinta, muchos otros vanguardistas, sobre todo europeos y norteamericanos, como Marinetti y Pound, fueron de derecha, y colaboraron con el fascismo. No tenemos en Hispanoamérica modelos propios de poetas vanguardistas fascistas de éxito, y Bolaño los inventa para recordarnos que podrían haber existido. Está intentando derribar nuestros propios mitos literarios. No cree en ellos.

El personaje poeta nazi que él concibe, Wieder, es ambiguo, culposo, narcisista, autodestructivo. La novela presenta un mundo de poetas que compiten entre sí, se envidian y se detestan. Los líderes de los dos talleres de poesía de Concepción: Juan Stein y Diego Soto, son enemigos; las hermanas Garmendia, bellas poetas, asisten al taller de Stein y desean al mismo hombre, que las asesina después del golpe militar; Arturo Belano, el alter ego del autor, compete con su amigo Bibiano, y son poetas mediocres.

Los críticos Celina Manzoni y Franklin Rodríguez han estudiado la aparición de dobles en la novela como un recurso técnico derivado de la literatura fantástica. Rodríguez recurre a la noción freudiana de lo “ominoso”, y Manzoni habla de la recuperación de la memoria y el reconocimiento del “phantasma” (Rodríguez 208 y Manzoni “Narrar lo inefable...” 40-1). Bolaño está tratando de negociar lo real, creo yo, desde una perspectiva diferente y nueva. Somete a sus personajes a un proceso metódico de duplicación. Los dobles de Bolaño son gemelos casi siempre, forman parte de una misma

identidad. El autor asocia las mitades que la historia ha separado. El resultado es conflictivo, y hasta monstruoso. Las consecuencias políticas de estas duplicaciones son imprevisibles.

Bolaño ve al ser humano contemporáneo como un sujeto dividido, esquizofrénico, y esta percepción es constitutiva de su literatura madura. Refleja su propio drama biográfico, como escritor que vivió alejándose de un núcleo primario en el que tuvo experiencias seminales, y tratando luego de regresar a él en el mundo imaginario de su literatura: de regresar al México de su juventud, cuando descubrió la poesía junto a sus amigos Infrarrealistas; de volver al Chile de Allende en vísperas del golpe de Pinochet, para intentar luchar contra la dictadura; de regresar a su juventud de emigrante latinoamericano en Europa, pobre y marginado. Como lo proponía Borges en su práctica narrativa, sus personajes proyectan aspectos biográficos de la vida del escritor: el sujeto busca saber quién es, se desplaza constantemente de un lugar a otro, sin descanso, y al final del viaje encuentra a ese otro que es él, y en el que busca reconocerse: Carlos Wieder/Ruiz Tagle es su hermano siamés (*Estrella distante* 152). El nazi asesino no es más que el reflejo del mal que anida en su alma.

En la novela la historia es un espejismo y una pesadilla. Bolaño propone observarla desde una perspectiva crítica y lúdica. *La literatura nazi en América* es un ejercicio narrativo en que presenta una historia literaria imaginaria perversa que refleja paródicamente la historia literaria

heroica en la que sueñan los escritores latinoamericanos. Toma como modelo a Borges, y su *Historia universal de la infamia* (Manzoni, “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal” 17-9). Borges tenía una visión cíclica, no evolutiva, decadente de la historia. Lo comprobamos en sus biografías paródicas de individuos infames, y en muchos de sus cuentos, como “El inmortal”, “Los teólogos” y “Deutsches Requiem”. En este último Borges propuso distintas posibilidades para interpretar la historia del nazismo y el holocausto desde perspectivas antidialécticas. Bolaño juega en sus novelas y cuentos con la idea de la repetición de la historia, y dramatiza el proceso de crisis y autodestrucción que puede llegar a vivir el individuo. La historia no es un camino de salvación.

El sujeto no puede habitar dentro de una historia unidimensional porque es un ser dual. La literatura logra representar a ese sujeto dividido mucho mejor que la historia. Los escritores en Hispanoamérica buscan la verdad y dan a la literatura el lugar que tenía la filosofía para los europeos. Los personajes de Bolaño entran en conflicto con la historia. Para la literatura el mundo es una pesadilla. En *Estrella distante* Wieder quiere encontrar un lugar dentro de su sociedad. Es parte del movimiento conspirativo anticomunista que trata de destruir un sistema de gobierno al que consideran peligroso. Los militares persiguen a socialistas y marxistas y reprimen a la sociedad civil. Quieren crear una historia nueva con ellos como salvadores y héroes. Se consideraban parte de una cruzada, que necesitaba de la violencia para conseguir

sus fines. Wieder, en su momento supremo como poeta, escribe con su avión en el cielo el poema metafísico por excelencia: el Génesis en latín (*Estrella distante* 36). Luego escribe otro poema aéreo en que dice: “la muerte es resurrección” (*Estrella distante* 91). En ese acto Wieder se reencuentra con el mito del poeta maldito, que podía cantarle al mal y a la muerte. Como poeta demoníaco, lucha contra la historia del hombre, se rebela contra ella.

Con el poema-acto Wieder busca que el lenguaje poético ingrese en la realidad y se fusione con ella. Es el sueño nunca conseguido por las vanguardias: eliminar la separación entre la obra de arte y el mundo. Sus poemas aéreos son el epítome de su rebelión metafísica. El asesinato de las hermanas Garmendia no es distinto a sus poemas: es un poema. Exhibe en un “Happening” las fotos de las mujeres asesinadas como una obra de arte. Llegado a ese punto, sin embargo, nadie entiende a Wieder: el régimen del dictador Pinochet lo rechaza, lo castiga.

Al igual que los poetas que querían luchar a favor de la liberación social, como el narrador mismo, Juan Stein y Diego Soto, Wieder termina exiliado (Fischer 155). La sociedad expulsa a los poetas, sean de izquierda o de derecha, tanto a los revolucionarios como a los fascistas. Wieder es políticamente el poeta más reaccionario, pero estéticamente es el más revolucionario. Es el único capaz de llevar los presupuestos poéticos de las vanguardias a un extremo: realiza el poema acto, la acción poética que epitomiza la aspiración vanguardista al arte absoluto. Cruza el espacio que separa las fantasías de agresión de la

realidad, y mata. Busca abolir la historia e ingresar en el tiempo cíclico del mito. Para los otros poetas Wieder es un asesino sin justificación. Está fuera de la ley y cualquiera puede matarlo. Lo perseguirán hasta darle el castigo merecido y hacer que la historia y la justicia humana triunfen, desterrando a los falsos dioses.

Bolaño no asimila la historia del mundo latinoamericano a la del europeo. Después de haber crecido en Chile y vivido durante su primera juventud en México, se radica en España, en el área de Barcelona, donde reside durante más de veinte años. Experimenta las condiciones de vida y la idiosincrasia de los dos continentes. Puede comparar sus historias y sabe que son distintas. Los regímenes de derecha latinoamericanos, como el de Pinochet en Chile, fueron regímenes impopulares. No contaron con el apoyo del pueblo. Fueron regímenes de fuerza pero tuvieron, paradójicamente, limitada fuerza y legitimidad política. El pinochetismo no surgió de un movimiento de masas. Fue resultado del acuerdo político entre la oligarquía chilena, la iglesia y el ejército para destruir un régimen socialista, con el apoyo de Estados Unidos. El pueblo repudió el golpe. Muy distinta fue la situación del nazismo y el fascismo en Europa, antes de la guerra y durante la misma. Estos sí fueron regímenes populares, que recibieron apoyo de las masas, y tuvieron una ideología racista que no existió en los golpes de estado de derecha de Latinoamérica. Mientras los ejércitos nazis lucharon contra ejércitos de otros países en una contienda internacional, los ejércitos nacionales latinoamericanos actuaron como fuerzas de choque al

servicio del imperialismo, y lucharon contra sus propios pueblos.

Los poetas revolucionarios de *Estrella distante* son parte de la historia trágica de América, aunque no la comprendan bien. Stein se hace guerrillero, pero el resto no sabe cómo luchar. Wieder no interpreta bien la situación política: quiere ser un poeta-héroe, pero el ejército mismo no lo acepta. El narrador y sus amigos recuperarán el sentido ético de la rebelión gracias a la literatura. La literatura para ellos es el último baluarte de defensa de sus valores vulnerados. Belano, contando la historia de *Estrella distante*, está dando testimonio de una generación perdida. Wieder, por su parte, continúa con su búsqueda poética en el exilio: milita en el grupo de Poetas Bárbaros en Francia, como un último intento de unir estética y fascismo. Cuando el detective Romero va a Barcelona a matar a Wieder, veinte años después de los episodios del golpe en Chile, Wieder había fracasado y estaba espiritualmente muerto, como lo indica Belano (*Estrella distante* 154-5).

Los héroes poetas de Bolaño son personajes excéntricos, exaltados. Oscilan entre el bien y el mal, pasan de lo sublime a la autodestrucción. Viven al borde del abismo, porque así concibe Bolaño la literatura. Es un lugar peligroso donde el escritor se juega el todo por el todo.<sup>7</sup> Para Bolaño la novela no

---

<sup>7</sup> Dice Bolaño en su "Discurso de Caracas": "¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras de los que uno quiere..." (*Entre paréntesis* 36).

es un género burgués. La novela que él concibe toma como modelo la poesía. Su novelística es una reflexión sobre el lugar del poeta y la poesía en el mundo contemporáneo. El poeta es un personaje que escapa de la realidad cotidiana, no puede vivir en ella, la niega. Es un personaje dionisiaco. El poeta como personaje lleva al género novelístico a un extremo: es un personaje antiburgués, que lucha contra la normalidad burguesa. El interés económico no lo mueve, ni se preocupa por los valores de la familia. Tampoco la patria es un argumento esencial para el poeta, pero sí el heroísmo. El poeta busca el heroísmo y vive al límite, al borde del sacrificio supremo, que es dar la vida por una causa. La preocupación fundamental de Bolaño es la literatura y la poesía. Para él la literatura ocupa el lugar que tiene para otros la filosofía: es un sistema para pensar el mundo. Bolaño cree en una poesía trascendente y en la literatura como fuente del saber.

Wieder encarna el personaje dionisiaco mayor de la novela. Es un dios y un monstruo al mismo tiempo. Todos reconocen su superioridad, que demuestra a través de sus actos: es un gran poeta y un gran asesino, un gran rebelde y un gran traidor. Es un dios caído. Al final de la novela muere Wieder. Bibiano y Belano, sus rivales y enemigos, se salvan. Uno ya es un escritor reconocido y el otro un escritor en ciernes. *Estrella distante* muestra la consagración de Belano, que le ha dictado la novela al autor. Con la ayuda del detective Romero, Belano saca de la historia a su parte funesta: el criminal. Expulsa lo negativo, lo heterogéneo, y reconstruye la unidad del mundo.

Bolaño trabaja los géneros con entera libertad y sin respetar formas canónicas. Su libro de poemas *Los perros románticos* es prosaico, y su novelística lucha por romper las formas convencionales o realistas del narrar. Inventa dispositivos formales para escapar de las constricciones a que la narrativa somete a la invención poética. Esta búsqueda formal, ya manifiesta en *Estrella distante*, alcanza su plenitud en sus novelas siguientes, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Bolaño es un escritor anticánónico, un inventor que propone su propio tipo de literatura. Trata a los géneros populares, como el policial y el fantástico, como elementos secundarios y ancilares dentro de su obra. Considerar que su narrativa es policial o fantástica sería reducir su proyecto literario, que existe, a una noción limitada y mecánica, determinista (de Rosso 136).<sup>8</sup> Bolaño busca en la literatura, sobre todo en la poesía, la trascendencia, o sea, la salvación. Su novela no es práctica y materialista. Le interesa el ser, el devenir, el universo. Esos son sus problemas.

Para él la poesía es el primer género y el último género posible. Su ideal no fue la poesía lírica, en que la voz poética es única, monológica, y el poeta habla como si fuera una divinidad. Wieder es un ejemplo de poeta lírico. El poeta

---

<sup>8</sup> Aquellos que intentan identificar a Bolaño con un canon y consideran, por ejemplo, que *Estrella distante* es una novela policial que busca “subvertir” el género policial, como afirma una crítica, reducen su novelística a una fórmula y a una forma que no puede abarcarla (Paz Olivier 35-51).

lírigo busca lo absoluto y por eso Bolaño lo caracteriza como fascista. Bolaño prefirió la antipoesía de Parra. En la antipoesía el poeta se rebela contra la lírica, escribe poesía prosaica, en lenguaje común. Rompe el monólogo y emplea el diálogo dramático. Introduce al otro. Pierden esta dimensión literaria aquellos críticos que ven su novela exclusivamente como obra de tema histórico y crítica política, antidictatorial, comprometida (Carreras Rabasco 160-70 y Ramírez Álvarez 38-39). Bolaño no fue un escritor comprometido, como lo fueron los escritores marxistas durante los años sesenta, como Neruda y Carpentier. Si bien a Bolaño le preocupó la dimensión ética en sus novelas, su búsqueda iba más allá. El mal para Bolaño tiene su lugar dentro de la literatura, en un universo literario. Bolaño ha heredado el espíritu herético del surrealismo, la revolución debe ser permanente, el cambio continuo.

En sus novelas el mundo de la realidad tiene una relación fluida con los sueños. No hay frontera que separe la realidad del sueño. Sus personajes se desplazan entre ambos. El personaje de *Estrella distante* que mejor representa este pasaje es el artista sin brazos Lorenzo/Petra, que consume su vida llevado por un impulso irrefrenable que lo arrastra, simultáneamente, a la creación y a la autodestrucción. Sus personajes son vitales, están sobredimensionados, son poetas. Quieren más de lo que pueden lograr, no se conforman con lo que les da la vida. Están permanentemente insatisfechos. Aspiran a la totalidad, que es inabarcable. Al final de las novelas siempre queda una sensación de derrota.

Para Bolaño, como para Borges, la literatura es un sistema autónomo con reglas propias y se alimenta de su historia. El escritor, para crear, parte de la literatura, y no de la realidad. Borges, que era un pensador escéptico cuando se trataba de discutir problemas filosóficos, idealizaba la literatura. Sin negar la existencia de valores, creía que el mundo era incognoscible. No sabemos, según él, si lo que creemos conocer es la verdad. Los valores eran importantes desde una perspectiva antropológica, como creación humana, y reflejaban la ética de cada época.

Bolaño no discutió las grandes cuestiones metafísicas como Borges. No fue un pensador filosófico, fue un pensador literario: la literatura era la base de su reflexión. Creía en la literatura como saber y fundamento epistemológico de nuestra cultura. La consideraba una de las grandes problemáticas del ser humano. Era necesario reflexionar, pensar el mundo desde la literatura, espejo del hombre, que se proyecta en ella, deformado y transformado. Mediante la literatura el escritor puede acercarse a la idea de salvación y concebir la trascendencia.

Bolaño no crea sus personajes con criterio psicológico, y estos no se dejan psicoanalizar fácilmente. Transitan del mundo consciente al subconsciente onírico como un espacio sin fisuras. La historia tiene en el mundo onírico su contrapartida (Aguilar 151). El poeta se alimenta de los dos. Sueño e historia forman su realidad. El sujeto no puede vivir dentro de la historia solamente, porque en su mundo psíquico sus experiencias se mezclan con sus sensaciones y sus sueños. La poesía prevalece sobre la historia, y es

el valor máximo. Aquí se separan la historia americana de la europea: después de la tragedia del nazismo y la Segunda Guerra Mundial la historia europea cae en el nihilismo, la destrucción y negación de los valores (Camus 307-314). La historia Latinoamericana no. Las guerras civiles, las tiranías genocidas, la explotación neocolonial, no lograron destruir el sistema de valores en América Latina. Su pueblo siempre creyó en sus luchas y utopías, en una salvación propia y en un destino único. Pinochet pudo desmoralizar al pueblo chileno, pero no lo destruyó. Este no siguió al dictador, como el pueblo alemán siguió a Hitler. Las dictaduras militares latinoamericanas fueron dictaduras contra las clases proletarias, y no contra poderes extranjeros. El pueblo nunca se identificó con los valores de las dictaduras, ni de las instituciones que las secundaron, como la jerarquía eclesiástica.

*Estrella distante* termina de manera optimista. Castigan al poeta asesino y triunfan los otros escritores: Bibiano O’Ryan y Arturo Belano. Se salva la literatura. La poesía, demuestra Bolaño, no es una experiencia agotable. Contiene un substrato mítico en constante transformación y metamorfosis. Su don es circular. Dentro de ese universo literario la poesía ocupa el lugar de la divinidad.

## Bibliografía citada

Aguilar, Gonzalo. “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”. C. Manzoni, ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia...* 145-51.

Arendt, Hanna. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999. Traducción de Carlos Ribalta.

Bataille, Georges. «La structure psychologique du fascisme». *Hermes* 5-6 (1989): 137-160. Edición original: *La Critique Sociale* No. 10, París, 1933.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

---. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

---. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.

---. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

Bolognese, Chiara. “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas.” *Anales de Literatura Chilena* No. 14 (2010): 259-72.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1969. 11ª. Edición.

Camus, Albert. *L’homme révolté*. Paris: Editions Gallimard/Folio, 2012.

Carreras Rabasco, Adrián. “Roberto Bolaño, la memoria antiheroica del exilio chileno.” *América sin nombre* No. 16 (2011): 160-170.

De Rosso, Ezequiel. “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”.

C. Manzoni, Ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia...*133-43.

Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, Editores, *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 145-62.

Gamboa Cárdenas, Jeremías. “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje...*211-36.

Manzoni, Celina, Editora. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

---. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”. C. Manzoni, Editora. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 7-32.

---. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”.

C. Manzoni, Ed. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia...* 39-50.

Paz Olivier, María. “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño.” *Acta literaria* No. 44 (2012): 35-51.

Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, Editores. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Cendaya, 2008.

Ramírez Álvarez, Carolina. “Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*.” *Atenea* No. 497 (1er. Semestre 2008): 37-50.

Rodríguez, Franklyn. “Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño’s *Estrella Distante*”. *Revista Hispánica Moderna* Volumen 63, Número 2 (Diciembre 2010): 203-218.

Streeter, Stephen. “Destabilizing Chile: The United States and the Overthrow of Allende”. *LASA* 2004. 20 pages. [www.humanities.mcmaster.ca/streeter/pdf](http://www.humanities.mcmaster.ca/streeter/pdf)

## *Los detectives salvajes* y el ocaso de las vanguardias

El escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) fue testigo y participante de una etapa crucial de la historia de las letras hispanoamericanas, los años sesenta y setenta, que recreó en su obra. En *Los detectives salvajes*, de 1998, describe cómo surgió un grupo de poetas neovanguardistas en la ciudad de México en esos años y la influencia que tuvo en su medio literario. Las múltiples historias de esta novela comienzan en 1975 y, a través de un complejo desarrollo argumental, el autor lleva las tramas hasta diciembre de 1996.

Bolaño reescribe en esta obra el tema de la búsqueda e interpretación de su destino del escritor moderno hispanoamericano. En la versión de Julio Cortázar, en *Rayuela*, de 1963, novela a la que por su estructura y organización nos vincula *Los detectives salvajes*, el personaje intelectual, miembro de una elite de individuos sensibles, se desplazaba entre capitales cosmopolitas, París y Buenos Aires, una, centro simbólico del arte y la cultura, y la otra, imitación “simbiótica” del ideal “civilizado”. En la versión de Bolaño, que cierra ese ciclo optimista en que los escritores consideraban a París su capital cultural, el mundo de la literatura ha perdido su centro. Los personajes de su novela,

poetas neovanguardistas “real visceralistas”, inician su búsqueda mirando hacia el pasado y rastrean sus orígenes históricos en el movimiento estridentista de los años veinte.

Los estridentistas, liderados por Manuel Maples Arce, habían emigrado, durante la década del veinte, del Distrito Federal, centro cultural de México, y se radicaron en la pequeña ciudad de Xalapa, en el Estado de Veracruz, bajo la protección del Gobernador. Allí publicaron la mayor parte de sus obras poéticas (Candia-Araiza 1-7). Los poetas real visceralistas, en la novela, deambulan por la ciudad de México en busca de la verdadera poesía, de la poesía esencial, recorren sus bares y, luego de una accidentada peripecia, salen a los caminos polvorientos del desierto de Sonora, al norte de México, en busca del “eslabón perdido”: su vínculo con la edad dorada de las vanguardias históricas. Después, viajan a la ciudad de Barcelona, y de España van a otros países, en una peregrinación febril y peligrosa, que concluye, para el poeta Lima, cuando regresa a la ciudad de México, y, para Belano, en el África, en Liberia, en medio de una espantosa guerra civil, en 1996.

Bolaño condena a sus poetas a la locura y a la soledad. Sus personajes escritores son sujetos lúmpenes, drogadictos, escapistas, y viven situaciones límites, que destruyen su salud mental y física. Luchan contra la sociedad establecida burguesa y resultan sus víctimas. La burguesía nacionalista neocolonizada de principios del siglo veinte en las sociedades hispanoamericanas no

comprendía a sus poetas, les asignaba un lugar menor, y la sociedad globalizada de fines del siglo veinte, corporativa e internacionalista, tampoco siente hacia ellos simpatía ni compasión. En ese fin del siglo, tal como en la primera mitad, los poetas forman parte de una colonia de marginados y enfermos mentales; son los “degenerados” hacia los que la sociedad siente desprecio y desconfianza.

Luego de la caída y fragmentación de la Unión Soviética en 1991, la puja política y el enfrentamiento entre las grandes ideologías que habían separado al siglo, capitalismo y comunismo, ha disminuido su intensidad. Las sociedades capitalistas, a pesar de su propaganda “intercultural”, defienden sus viejos valores históricos “consagrados”: el capital, el desarrollo, la propiedad, la gran empresa. Las nuevas tecnologías encubren la resistencia al cambio en la organización social: el fin de siglo experimenta una renovación tecnológica, pero el hombre que anima a la sociedad capitalista no es el “hombre nuevo”, moralmente transformado, que buscaban los socialismos durante los años sesenta y setenta; es el hombre viejo, centrado en sí mismo, prejuicioso, que usa como sus escudos la familia, la propiedad, la religión y la patria (Guevara 183-200).

En este mundo contemporáneo los poetas se sienten profundamente desilusionados y se lamentan. Las utopías revolucionarias fracasaron, y la realidad es hoy tan hostil al arte auténtico, al arte “visceral”, como lo ha sido durante los últimos doscientos años. La sociedad mercantil condenó a sus poetas, creó el mito del “poeta

maldito”, expulsó a la poesía de las expresiones del arte “decente” y transformó a la novela en su mejor producto comercial. Bolaño denuncia la hipocresía de esta sociedad cuando presenta en la novela las confesiones cínicas y oportunistas de los escritores de éxito durante la Feria del Libro de Madrid de 1994 (Olivier 173-186).

Los personajes de esta obra nos muestran el mundo tal como lo sentían e interpretaban los jóvenes poetas durante los años setenta. Fue una época de rebeldías en que el idealismo juvenil criticó profundamente a la sociedad de su tiempo. Son estos personajes inseguros, ambiguos, que enfrentan experiencias límites y tratan de unir literatura y vida. Consideraban que la poesía era el espejo en que debía verse la sociedad toda. Para ellos el poeta era el árbitro máximo y mágico, capaz de proponer una salida original al dilema de la vida.

Los poetas de *Los detectives salvajes* fracasan en su anárquica empresa de liberación, y en su deseo de alcanzar el absoluto literario. Resultan víctimas de un mundo mercantil, materialista e insensible, que ahoga las expresiones espirituales que no reflejan sus intereses. Representan ese aspecto de la vida que ha negado la sociedad moderna, racional, programada, evolutiva; esa fuerza que Nietzsche llamaba lo dionisiaco: el frenesí, el fervor, la locura, el amor erótico (41-7). Aquellos que se oponen a su desarrollo espiritual los destruyen poco a poco; los poetas van perdiendo su creatividad y transformándose en seres acabados. Entre sus enemigos

están los “malos” poetas que forman parte del canon, y han sido corrompidos por la sociedad en la que viven.

Podemos leer esta novela como la biografía literaria de un grupo neovanguardista de los años setenta contada por sus protagonistas. El primer narrador es el poeta adolescente Juan García Madero. Madero narra, en primera persona, la primera y la tercera parte, en forma de diario. Cuenta sus peripecias, en relación a las dos personalidades que centran la historia y absorben la atención de todos los personajes, incluidos los de la segunda parte, la más experimental y novedosa de la obra: los poetas Arturo Belano y Ulises Lima. La segunda parte opera como una múltiple narración testimonial de aquellos que, en diversas circunstancias, conocieron a Belano y a Lima, y abarca del año 1976 a 1996. Concluye con el informe del crítico Ernesto García Grajales, quien está escribiendo la historia literaria del movimiento poético que estos crearon y lideraron durante los setenta.

El personaje Arturo Belano, alter ego del autor Roberto Bolaño, fundó junto a su amigo, el poeta Ulises Lima, en la ciudad de México, en 1975, el Realismo Visceral, un movimiento de neovanguardia inspirado en los movimientos históricos de vanguardia de los años veinte, particularmente el Estridentismo mexicano, iniciado por Manuel Maples Arce, en 1921. Este hecho ficcional tiene un paralelo directo con la historia personal de Bolaño que, emigrado de Chile a la ciudad de México en la década del sesenta, siendo un adolescente, crea en esa ciudad el movimiento Infrarrealista con su amigo, el poeta Mario

Santiago, en los setenta. El primer manifiesto Infrarrealista de 1976 recuerda en muchos aspectos, por su intención de total ruptura con el medio literario contemporáneo, el manifiesto que escribiera Maples Arce en los veinte (“Láncense a los caminos” 1-8). Los personajes principales de la novela emprenden la búsqueda del eslabón perdido que conectaba a su movimiento con las vanguardias de los años veinte, la poeta estridentista Cesárea Tinajero, que había sido la primera en hablar supuestamente del Realismo Visceral. Esta búsqueda es el acontecimiento central que desencadena la acción en la novela, en la primera y la tercera parte.

*Los detectives salvajes* es, en sus varios niveles posibles de lectura, una autobiografía desplazada del autor Arturo Bolaño, una historia literaria en clave del Infrarrealismo, y una biografía y homenaje (póstumo) a su amigo, el poeta Mario Santiago, que muere antes de leer la novela, en 1998.<sup>9</sup> Bolaño padecía en los años en que escribe la novela de una gravísima enfermedad hepática y estaba consciente de que su vida podía terminar abruptamente antes de llegar a su vejez, como efectivamente ocurrió. Falleció en 2003, a los cincuenta años de edad, mientras esperaba un trasplante de hígado que podría haber prolongado su vida. Esta es una novela cifrada, en que el

autor proyecta, en el patetismo, el dolor y el sufrimiento, mezclado al goce, en que viven los personajes, su propio sufrimiento, acuciado por la enfermedad.

En la novela resulta esencial y muy novedosa su segunda parte. Sin esta *Los detectives salvajes* sería una novela breve, narrada por García Madero, que abarcaría su vida desde noviembre de 1975 hasta febrero de 1976, y en su centro, el primero de año de 1976, incluiría la conversación entre el anciano poeta estridentista Amadeo Salvatierra y los poetas Belano y Lima, contada por el primero, sobre Cesárea Tinajero.

La extensa segunda parte está compuesta por una serie de testimonios de diversos personajes, que han conocido a Lima y a Belano (ninguno conoció a García Madero y nadie habla de él más) durante sus correrías en la ciudad de México y en los otros lugares donde vivieron. Estos testimonios son explicaciones en primera persona de muchos de los personajes que aparecen en la primera parte, como María y Angélica Font, su padre Joaquín Font, el poeta Piel Divina, Xóchitl García, Rafael Barrios, y otros jóvenes poetas que integraban el grupo de los real visceralistas (del que Belano y Lima eran los jefes); y de otros personajes que conocieron accidentalmente a Belano y Lima en sus viajes durante las dos décadas siguientes, como Norman Bolzman, el profesor judío-mexicano de filosofía que recibe a Lima en Tel Aviv, y Jacobo Urenda, el periodista argentino que conoce a Belano en Luanda. De las 600 páginas que tiene el libro en la edición de Anagrama, la segunda parte abarca 400. Esta segunda parte, en particular los testimonios más

<sup>9</sup> Mario Santiago, que no disfrutó en vida de prestigio como poeta, ha ido recibiendo más reconocimiento a partir de su muerte y de la publicación de *Los detectives salvajes* (Santiago 1-10). La fama de Bolaño no ha cesado de crecer, y es a esta altura uno de los fenómenos literarios más trascendentales de fines del siglo XX y comienzos del XXI en las literaturas hispánicas (Kunkel 1-7).

extensos, constituidos por las historias de personajes que conocieron a Lima y a Belano a lo largo de sus viajes, como Mary Watson, Alain Lebert, Norman Bolzman, Heimito Kunst, Andrés Ramírez, Edith Oster y otros, componen un gran fresco generacional, creado con individuos extraídos de los más inesperados sectores de la vida artística e intelectual. Este fresco es una “comedia humana” que divierte al lector, y es una “broma seria” que enjuicia con amargura a los escritores y a la sociedad contemporánea. Habría que considerarlo una especie de “tragicomedia” que ilustra la condición del poeta en nuestra sociedad, vista desde una perspectiva latinoamericana y tercermundista.

La novela describe un mundo grotesco y multidimensional, en que conviven diversos sectores que integran la sociedad de los artistas. Esa sociedad es más una subcultura que una cultura, una elite de diverso origen social, en su mayoría pobre, que se inicia en el difícil y arduo camino de las letras y dedica su vida al oficio de leer y escribir, con enorme padecimiento personal y muy poca ganancia. Estos artistas lo asumen, sin embargo, como un destino irrecusable. Experimentan placer y sufren desequilibrios mentales graves al mismo tiempo. Son personalidades altruistas y narcisistas, que reflejan nuevas dimensiones y experiencias de la vida humana, y se queman en la propia luz que irradian.

Aunque Bolaño es un narrador experto y ameno, y logra atrapar al lector con sus historias llenas de suspenso, que combinan el humor con la fantasía, los hechos realistas con los sueños, la novela es de lectura difícil. En la segunda

parte, el autor intercala las historias de los diversos personajes. Los registros de cada testimonio se continúan, cada tantas páginas, siguiendo un orden cronológico. En el proceso el lector se va olvidando de muchos de los detalles que cada crónica había presentado anteriormente. Si uno decide seguir leyendo la narración del mismo personaje, saltando las entradas que le siguen de otros personajes e ignorando el orden que le dio el autor, obtiene una historia continua. Esta lectura salteada se vuelve necesaria con algunos personajes, como es el caso de Amadeo Salvatierra, dada la complejidad y dificultad de los sucesos que cuenta.

Salvatierra conecta la primera parte de la novela con la tercera, y nos permite entender y justificar la decisión de Juan García Madero, y sus amigos, Belano, Lima y Lupe, la prostituta, de escapar de la ciudad de México e ir al desierto de Sonora, en busca del nexo de unión con la generación estridentista: la poeta Cesárea Tinajero. Los testimonios de Amadeo Salvatierra están diseminados a lo largo de las cuatrocientas páginas de la segunda parte, y abren y cierran la sección. Mientras los testimonios de los otros personajes van evolucionando temporalmente, de 1976 a 1996, los de Amadeo Salvatierra corresponden a un día único, el primero de enero de 1976, y refieren la conversación que Amadeo tuvo con Belano y Lima durante ese día y hasta el amanecer del siguiente. Amadeo, que fue miembro del movimiento estridentista de los años veinte, y vivía de su modesto oficio de copista, que ejercía en los portales del socalo de México, les cuenta la historia del movimiento estridentista, de su fundador y figura máxima,

Manuel Maples Arce, y habla sobre Cesárea Tinajero. Además, les confiará a Belano y a Lima el único poema conocido de Cesárea Tinajero, que los hace decidirse para ir en su búsqueda. Se trata de una experiencia vanguardista extrema: la poeta ha llevado el lenguaje al límite. El poema consta de una serie de líneas quebradas, no tiene letras ni palabras. El lenguaje poético ha saltado al vacío.

Luego de concluida la segunda parte de la novela, que cubre del año 1976 al año 1996, la tercera parte del libro retrocede a 1976. Continúa la historia de la primera parte, cuando los jóvenes salieron de la casa de Salvatierra y viajaron al desierto de Sonora, con Juan y la prostituta Lupe, en el auto del arquitecto Quim Font. Este salto temporal regresivo introduce una nueva perspectiva moral en la vida de los personajes. En febrero de 1976 habían hallado a la poeta Cesárea Tinajero, que era para ese entonces una anciana monstruosa y obesa; poco después los alcanzó y atacó Alberto, el “padrote” de la prostituta, que los seguía, junto a un vigilante. En la pelea Belano y Lima mataron al padrote y al policía, pero en la lucha murió también Cesárea Tinajero. Belano y Lima, nos enteramos en la tercera parte, luego de haber leído lo que pasó en la vida de los personajes hasta el año 1996, habían matado, conocían lo que se sentía al matar, experiencia determinante que debería haber afectado y quizá cambiado su conciencia moral, si bien habían actuado en defensa propia.

Los lectores no conocemos este suceso hasta la parte final de la novela. No sabemos lo que piensan estos dos

personajes porque nunca narran, no cuentan por sí mismos. Solo nos enteramos de cómo son a través de las narraciones de otros personajes con quienes estos alternan. Estos testimonios son diversos y contradictorios, y dependen del grado de afecto que sienten hacia los amigos los personajes que los observan, según la conducta que Lima y Belano mantuvieron con ellos, y las circunstancias de su relación, y de si los observadores estaban en competencia, les tenían envidia o sentían amistad, si compartían sus ideas o los censuraban. Esa variedad de testimonios nos lleva a forjarnos una imagen indirecta y mitificada de los dos poetas. Como lectores mantenemos siempre la curiosidad de saber más, y nos sentimos incómodos porque no nos dicen lo que piensan. El autor logra crear un clima de intriga y suspenso. Los dos personajes sufren y fracasan a lo largo de su vida y el lector siente simpatía y se identifica con ellos, hace su propia catarsis.

La manera de narrar que emplea Bolaño, multiplicando los relatos y los puntos de vista en la segunda parte, produce una descripción amplificadora y global del entorno que rodea la vida de los personajes. La narración, siempre teniéndolos a ellos como principales referentes, cuenta la vida de los que los acompañaron en la primera parte, y de otros personajes con los que se relacionan en los años siguientes. Se abre en ramas múltiples y finalmente se detiene al llegar al año 1996. No conocemos el destino final de la mayor parte de ellos. Algunos mueren en el proceso, como Piel Divina y Norman Bolzman. Belano, que, de acuerdo a personajes testigos, buscaba la muerte

y estaba enfermo, desaparece en África, en circunstancias que comprometían su seguridad y su vida. Al final de la novela la narración se aleja de los personajes y los deja en su mundo. Es una historia abierta e inconclusa.

La narración procede a saltos, pasando de uno a otro personaje, desplazándose arbitrariamente de un espacio a otro. El éxito que tiene este modo de narrar demuestra el desarrollo de nuevos hábitos de lectura, que hacen posible este tipo de escritura (Ventura 187-9). El lector de fines del siglo XX está acostumbrado a tener acceso a una multiplicidad de medios de comunicación, y, sobre todo, a la computadora personal, que, con su memoria ilimitada, pone la más variada información a su alcance en cuestión de segundos. La computadora, los teléfonos inteligentes y los medios audiovisuales (televisión digital y programas múltiples) han creado un nuevo hábito de lectura, al que podríamos llamar “lectura discontinua”, interrumpida, en que el lector salta de una fuente a otra rápidamente. Ha formado un lector y espectador ávido de información variada, acostumbrado a cambios de escenario y a buscar estímulos específicos en sus lecturas. La atención de este lector retiene múltiples niveles de análisis. A este lector esta novela le resulta placentera, y aunque nos perdamos en la lectura muchas veces, confiamos en que volveremos al canal correcto de información más tarde. Si miramos el índice del libro, comprobamos que el personaje que acabamos de dejar, y ha salido de escena sin concluir su historia, regresará más adelante, en un número determinado de páginas, luego de los testimonios

de otros tres o cuatro personajes siguientes. En ese punto seguramente retomará la historia interrumpida.

Los personajes centrales Belano y Lima viven al margen de las normas y leyes de la sociedad burguesa. Roban libros, lo que es presentado como una necesidad y un delito menor, dada su pobreza y su afán de saber. Se drogan, venden drogas en la ciudad de México y, con el dinero que ganan ayudan a sobrevivir a sus amigos real visceralistas. En el desierto de Sonora matan a sus peligrosos perseguidores. Se deshacen de los cadáveres y la justicia no los apresa: la policía aparentemente no descubre el asesinato del padrote y su guardaespaldas. Estos poetas y “detectives” son individuos “salvajes”, que vuelcan su agresividad contra la sociedad y contra ellos mismos. Numerosos son los personajes de la novela que enloquecen, enferman y buscan la muerte.

Los personajes son antisociales y anárquicos y buscan su libertad individual. Sus experiencias sexuales son regeneradoras y reintegran la experiencia subjetiva a una totalidad, creando un vínculo de amor reparador con el mundo. La relación entre lo tanático y lo erótico como fuerzas dominantes cambia a lo largo de la novela: al comienzo de ella, en 1975, los personajes son muy jóvenes, están llenos de vida y se inician en las experiencias carnales; durante la década del ochenta sus tendencias destructivas, las enfermedades mentales y físicas y la locura van acabando con su poesía y amenazando su vida. El cuadro final en 1996 es desolador: todos los personajes han fracasado, o han muerto, o han abandonado la poesía.

Así lo indica el crítico Ernesto García Grajales, que está haciendo un libro sobre el movimiento real visceralista. Belano es una excepción: se ha vuelto novelista. Está, sin embargo, enfermo, la muerte se avecina, y él lo sabe.

Bolaño adapta las posibilidades del género novelístico a sus propios intereses. De la misma manera que intercala personajes, espacios y tiempos, intercala géneros y subgéneros. Fusiona formas con entera libertad. La primera parte de la obra, narrada por el adolescente Juan García Madero, es una novela de aprendizaje. El joven estudiante de abogacía ingresa en el mundo de la poesía y del amor sexual, de la mano de los poetas real visceralistas. Vividos de esa manera, la literatura y el sexo tienen un sentido diferente. La poesía y la sexualidad se transforman en temas fundamentales de la novela. Los personajes, en sus disquisiciones, discuten cuestiones literarias y cuentan sus experiencias sexuales de todo tipo. Deambulan libremente por la trama y se relacionan de manera imprevista. María Font argumenta que los real visceralistas debían llamar a su grupo “Sección Surrealista Mexicana” (*Los detectives salvajes* 36).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Bolaño llamó al movimiento poético que creó en México en 1976 “Infrarrealismo”, con evidente alusión al Surrealismo o Suprarrealismo. En este caso Bolaño quiere ir a lo “infrarreal”, o a lo “visceral”, así en su novela lo bautiza “real visceralismo”. En una entrevista con Carmen Bullosa, Bolaño dijo que era “...una especie de Dadá a la mexicana” (Bullosa 112).

Piel Divina llama a Belano “André Bretón del Tercer Mundo” (168). Requena, otro personaje, dice que Belano “se cree Bretón”, cuando expulsa a miembros del grupo real visceralista (101).

En el Manifiesto Infrarrealista “Láncense a los caminos”, Bolaño afirma: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” (4).

Criticar tanto a Octavio Paz como a “los poetas campesinos”, cuyo nombre asociamos a los poetas de la comuna de Solentiname que fundara Ernesto Cardenal en Nicaragua, a los que los real visceralistas consideran enemigos (101). La posición política de los personajes es confusa, actúan como anarquistas que se rebelan contra todo orden, y terminan siendo víctimas de ese sistema que quisieron negar y no pudieron entender, ni transformar. Son artistas que no logran “salvarse” ni redimirse de modo alguno.

La tercera parte es una novela del “camino”, sus personajes vagan en automóvil, como aventureros, por el desierto de Sonora. Los “detectives” Belano y Lima no buscan a ningún asesino; buscan a una poeta desaparecida, Cesárea Tinajero, para comprender la filiación de su propio grupo de vanguardia. Estos “detectives” literarios, terminan implicados en una situación criminal cuando matan a sus perseguidores y escapan de la justicia, que no los identifica ni los castiga. Nunca nos explicamos por qué Juan García Madero, el personaje que narra la primera y la tercera parte, no aparece en la segunda, como así tampoco la prostituta Lupe, que se transforma en la amante de Juan y se va junto con él al final de la tercera parte. Nadie menciona a Madero: ni Lima, ni Belano, ni las hermanas Font. El crítico que estudia a los real visceralistas y cierra el ciclo dice que nunca oyó hablar de él (551). Esto supone un misterio para el lector, elucubrar por qué Bolaño procedió así. Uno se queda

con el deseo de saber más sobre el personaje durante la extensa segunda parte.<sup>11</sup>

El lector va registrando la “realidad visceral” a medida que lee a, o sobre, los múltiples personajes y los “guarda” en su memoria, confiando en que reaparecerán y sabrá más de ellos. En casos en que el autor continúa la historia del personaje hasta que muere, o hasta el año 1996, igualmente nos queda la sensación frustrante de que estamos ante historias inconclusas. El autor voluntariamente ha decidido presentar el ciclo vital como inacabado (Ventura 190-204). Sentimos que la vida no lleva a ninguna parte. Los aspectos más rescatables de ese proceso son la creación artística, la poesía, y el placer sexual, el amor.

Bolaño muestra la sexualidad como una expresión vital celebratoria, que tiene valor en sí misma, como el arte. Los personajes la viven como momentos de exaltación y éxtasis, de liberación, que no necesariamente los lleva al amor espiritual. La expresión artística compone una unidad con la expresión sexual, son como el anverso y el reverso de una moneda, una no puede existir sin la otra. Bolaño busca lo “visceral” y lo “real”, el amor y la poesía se alimentan de lo orgánico, de las vísceras, de las pasiones. El ser humano es ubicado en el mundo de sus limitaciones

biológicas y naturales. La locura, la enfermedad y el sufrimiento finalmente dan cuenta de los sueños creativos de la juventud.

Las imágenes finales de Bolaño, el personaje, como novelista, nos lo muestran solitario, enfermo, aislado de sus afectos. Bolaño, el autor que escribió esta obra, y exaltaba la vitalidad juvenil y el amor a la poesía, era un hombre que escribía con nostalgia de una etapa concluida de su vida. Su madurez le deparó otra cosa, y ese amargo sentimiento de fracaso se filtra constantemente en la segunda parte de la novela. Bolaño se transforma en un cronista del naufragio de sus sueños de juventud. El movimiento real visceralista entra en la historia de la literatura, pero sus propuestas vanguardistas han fracasado. El mundo contemporáneo ha destruido a las vanguardias y a los vanguardistas. El gesto de rebelión vanguardista cae en el vacío. El poeta Maples Arce, Cesárea Tinajero, y los personajes poetas Lima y Bolaño, que cierran el ciclo cincuenta años después (y Bolaño, como joven poeta), pertenecen a esa historia de las vanguardias latinoamericanas que, en la medida que no lograron cambiar el mundo, fueron perdiendo su fuerza revolucionaria.

La propuesta de esta novela de Bolaño es novedosa y apunta a un lector nuevo. Borges, que, como Bolaño, era un gran lector, creía que la literatura del futuro dependía menos de los textos que del sentido de su lectura, y decía que si alguien le contara como se iba a leer en un lugar determinado dentro de un número de años, él sabría como iba a ser su literatura (“Nota sobre (hacia) Bernard

---

<sup>11</sup> Quizá sea su manera de crear otro eslabón perdido, para que dentro de treinta años un futuro narrador cree el vínculo entre los real visceralistas y la literatura de ruptura del mañana.

Shaw” II: 125). Habíamos hablado al comienzo de este ensayo sobre la obra que inició la revolución literaria de la novela experimental urbana en la década del sesenta en el mundo hispanohablante, *Rayuela*, 1963, de Julio Cortázar. De 1963 a 1998, fecha en que se publicó *Los detectives salvajes*, cambió el gusto del público lector. Variaron nuestros modos de lectura y la literatura está adaptándose rápidamente a esos cambios.

La literatura culta se separa cada vez más de la literatura de entretenimiento, cada una tiene su propio público. En este tiempo de “profesionales” también la literatura se especializa. Mientras las artes visuales, el cine, el video, los programas en red, crean una nueva relación con el público de masas, la literatura culta reflexiona sobre su razón de ser, de la mano de sus escritores y críticos. Borges había dicho que la literatura es el único arte que puede prever el momento en que quedará muda y cortejar su fin (“La supersticiosa ética del lector” I: 205). En nuestro mundo mercantilizado, en que todo se compra y se vende, la literatura resiste y trata de crear sus propios valores. Reflexiona y se vuelve hacia sí misma para verse. Esto es lo que sucede en este libro de Bolaño. Es una profunda meditación sobre el por qué de la literatura.

La buena literatura se va volviendo una especialidad de círculos letrados, que son muy influyentes en la vida de la cultura. Esta novela, que no es una obra para el gran público, hace aportes importantes a la literatura contemporánea, sobre todo en el plano formal, y muestra caminos nuevos a los escritores del futuro.

Esta forma de hacer novela abierta, creo, encontrará pronto imitadores en el medio literario. Los cambios que introduce eventualmente llegarán a un público más amplio.<sup>12</sup>

Bolaño vivió la poesía con criterio histórico desde su propia experiencia, como testigo y autor de su época. Creó héroes literarios cuestionables pero enternecedores, mostrándolos en sus limitaciones. Sus personajes conflictivos, mentalmente enfermos o al borde de la demencia, son memorables. Esta novela aporta toda una galería de estos personajes a la literatura contemporánea, tanto hombres como mujeres. Entre estos se destacan el poeta adolescente Juan García Madero, que cuenta sobre su iniciación en el mundo de la poesía y el amor; Lupe, la prostituta, que les enseña a los poetas, que creen saberlo todo, el lenguaje y las expresiones del caló del bajo mundo del Distrito Federal; Ulises Lima, quintaesencia del poeta rebelde, impredecible, que tiene grandes dificultades para sobrevivir por sí solo en la sociedad contemporánea y marcha a aventuras cada vez más descabelladas, en el desierto de Sonora, en España, en Francia, en Israel, en Austria, en Nicaragua, mientras va perdiendo gradualmente contacto con la realidad y sumergiéndose

---

<sup>12</sup> Como decía Darío en su “Prefacio” a *Cantos de vida y esperanza*: “Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas”(334) El lirismo melodioso de la poesía de Darío, si no la forma exquisita de su verso, llegó a las masas, y se lo escucha tanto en las composiciones de poetas populares menores, como en las letras de boleros, rancheras y tangos, de la primera mitad del siglo XX.

en el caos y una locura que sólo la poesía logra mitigar; Quim Font, el arquitecto, hombre soñador que cree en los ideales de las vanguardias, se enamora de la prostituta Lupe y finalmente enloquece (internado en un hospital psiquiátrico durante diez años, Quim continuará dando testimonio de su odisea desde el hospital); María Font, hija suya, jovencita poeta que busca la liberación sexual, y vive la bohemia dedicada a las lecturas y al amor carnal; Piel Divina, el poeta oaxaqueño bisexual, vendedor de drogas, que se interna en el mundo del delito y confiesa a su amante que una vez mató, y termina él mismo asesinado, víctima del ciclo de violencia de la droga; Edith Oster, la rica judía mexicana autodestructiva y anoréxica, que mantiene una conflictiva relación de dependencia con su madre, es amante de Belano y siente desprecio por su propio cuerpo; Jacobo Urenda, el periodista argentino que encuentra a Belano durante su viaje a África, y que narra sus últimas aventuras conocidas en un continente devastado por la guerra civil; Heimito Kunst, el austríaco neonazi que está en la cárcel en Israel con Ulises Lima y luego va con este a Viena, viven del robo, y se enfrenta a sus antiguos camaradas de su grupo nazi; María Teresa Solsona Ribot, la masculina físico culturista que alquila un cuarto en su apartamento a Belano, ya transformado este en novelista y muy enfermo, poco antes que vaya al África, y le brinda su amistad y trata de protegerlo; Amadeo Salvatierra, el viejo poeta estridentista, que se gana la vida como escribiente en los portales del centro de la ciudad de México, y es la memoria viva del antiguo

grupo vanguardista; Cesárea Tinajero, la poeta que trató de ir más allá del lenguaje, desafió a su sociedad haciéndose amante de un torero, e inició su búsqueda espiritual en el desierto de Sonora, reapareciendo como un fantasma obeso y ridículo en su vejez; el poeta Octavio Paz, presentado como un hombre anciano, enfermo y maniático, vengativo y oportunista, mezquino, cuidadoso de sus intereses y su fama; y el poeta chileno Arturo Belano, que vive una vida errante, va a México, Barcelona y Liberia, vende drogas junto a Ulises Lima en el Distrito Federal, roba libros, y vive amores que son cada vez menos carnales, se somete a trabajos menores para poder subsistir, enferma gravemente del páncreas y el hígado, se transforma en un novelista laborioso en su edad adulta y es, en la ficción, una proyección novelada del verdadero poeta vanguardista “fracasado” Roberto Bolaño.

El autor concibe para su novela personajes trashumantes, fronterizos, “diaspóricos”. Capta la riqueza de la experiencia de la vida urbana en los grandes centros cosmopolitas, como la ciudad de México, y describe la vida rural de los pequeños pueblos del desierto de Sonora. La mayor parte de los personajes se mueven en ambientes pobres y del bajo fondo. En la primera parte, los poetas se reúnen en cafeterías y bares de la ciudad de México, y el escritor resalta los aspectos más desagradables de estos ambientes, la presencia de los borrachos que son sus clientes habituales, la suciedad de los baños. Su descripción viene acompañada de una representación fiel del uso de

la lengua, coloquial o culta, de los distintos personajes, atendiendo especialmente la nacionalidad de los mismos. Lupe, la prostituta, es una verdadera enciclopedia del uso del caló mexicano, y Salvatierra, el escribiente que trabaja en la calle, refleja la riqueza y colorido del uso coloquial mexicano de la lengua, mientras Quim Font se expresa con la propiedad de la clase media profesional mexicana. Hay además personajes argentinos, como el periodista Jacobo Urenda; chilenos, como Belano y Müller; peruanos, como Hipólito Garcés; españoles, como Xosé Lendoiro y María Teresa Solsona Ribot. Bolaño da gran importancia al uso de la lengua de cada personaje y, dado que en la segunda parte estos hablan de sus memorias de otros personajes, o cuentan su vida, el empleo de los giros verbales propios de cada país y nivel social ayuda a darle verosimilitud a la narración.

Un elevado número de estos personajes son escritores, las acciones que acometen no tienen un sentido práctico, son sólo significativas para ellos en el sistema de valores de su mundo. Son acciones que dependen de sus necesidades subjetivas y estéticas y resultan injustificadas para los demás, como la marcha de Lima a Israel, o el deseo de Belano de ir a África, o la búsqueda absurda de la poeta Cesárea Tinajero en el desierto de Sonora. Lo que quieren conseguir es inmaterial. En su percepción de la realidad influyen los sueños, y su visión “poética”, entendiendo que para Bolaño la poesía conlleva un cierto grado de obsesión y de locura, que vuelve a sus poetas autodestructivos, peligrosos y, finalmente, criminales. Muchos de sus

personajes se drogan, tratando de aliviar el sufrimiento de su condición existencial, su manera de estar en el mundo. No todos los momentos son patéticos, y Bolaño introduce el humor en las escenas más serias, proyectando sobre estas una mirada burlesca o irónica. El discurso de los personajes queda traspasado por las múltiples intenciones de sus actores sociales, es un discurso “dialógico” en un mundo inestable y conflictivo (Bakhtin 324-66). Desde la perspectiva de una moral social burguesa, los personajes resultan cuestionables, son anárquicos, individualistas y defienden su condición marginal, componen un fresco existencial en que abundan los elementos satíricos. Bolaño se lamenta con mucho humor, proyectando una mirada autocompasiva de la condición del escritor en la sociedad actual.

La sociedad contemporánea se ha deslizado hacia un creciente utilitarismo. Fracasados los ideales libertarios de las décadas del sesenta y el setenta, los escritores han abandonado también gradualmente sus impulsos revolucionarios, y el arte parece adaptarse cada vez más a los intereses del mercado. Así lo denuncian, como lo señalé, los personajes escritores que presenta Bolaño en la Feria del Libro de Madrid del año 1994, demostrando cómo el mercantilismo ha invadido el mundo del libro y los escritores ponen a un lado sus ideales estéticos y sus búsquedas personales para servir a ese mercado (Olivier 173-86). Los grandes “ismos” y movimientos de vanguardia de principios del siglo veinte han desaparecido, y las artes verbales van a la zaga de la revolución tecnológica. Las

ventajas de la informática han generado nuevas esperanzas en el sistema político hegemónico.<sup>13</sup> La globalización del mercado produce nuevos mitos, impulsados por la agresiva política empresaria internacional, siempre bajo el respaldo de las multinacionales y el ojo avizor del neo imperialismo.

Bolaño ve con pesimismo la “evolución” social contemporánea: las sociedades parecen descomponerse ante el peso de la pobreza, la injusticia y la guerra civil. El conflicto es interno y no marchamos hacia un mundo mejor. El optimismo revolucionario que mostrara Cortázar en *Libro de Manuel*, 1973, desaparece en esta novela finisecular de Bolaño. Sus personajes se mueven en una sociedad que es cada vez más cínica y oportunista, y el futuro no parece deparar ningún cambio importante. Las aventuras concluyen en la esterilidad y en la muerte. Esta sociedad no ha dejado un lugar digno para el artista.

Bolaño trae a la literatura una nueva visión panhispanista, vinculando a personajes de diversos países de la lengua dentro de su trama. Los personajes, como lo hizo el mismo autor, se desplazan por los países del mundo hispano. También visitan otros, como Israel y Francia. París parece haber perdido su antiguo magnetismo. Sus personajes no se refugian ni se exilian en París, como

los de Cortázar, sino que vuelven al tercer mundo, como Ulises Lima, o se desvanecen en un continente sumergido en la pobreza desesperante y la guerra civil, como Arturo Belano. La ciudad de México, particularmente, aparece como la matriz en la formación de los jóvenes poetas. Bolaño ha escrito una auténtica novela “mexicana”, a pesar de ser chileno, caracterizando de una notable manera la vida de los jóvenes artistas en ese centro cosmopolita durante la década del setenta. En esas partes de la novela, la ciudad se transforma en una verdadera protagonista, el espacio urbano adquiere un simbolismo propio.

El resultado final es una obra que brinda una perspectiva nueva y conflictiva de la decadencia de la modernidad en el tercer mundo. Si preguntáramos a los personajes adónde va la poesía en el nuevo milenio, seguramente responderían: “a ningún lado”. La sociedad parece no tener dirección. Las utopías redentoras y revolucionarias de las décadas del sesenta y el setenta han muerto. Se avizora, a fines del siglo XX, una sociedad “globalizada” impersonal: una inmensa red de relaciones de servicios, un sistema autosuficiente, en imaginario equilibrio, en que el ser humano es un “usuario”, que se define por su habilidad para consumir y su utilidad real o potencial para el mercado.

Bolaño pone en duda el valor del héroe individual en la narrativa contemporánea. Sus numerosos personajes son parte de un conjunto que se abre y se pierde en el espacio y el tiempo, marchando hacia un futuro poco hospitalario. Sus héroes “mayores”, Belano y Lima, los dos poetas

---

<sup>13</sup> El capitalismo, sin embargo, vuelve a su vieja política expansionista y a las guerras de ocupación en Medio Oriente, como en los mejores momentos del siglo XIX. Cuba, el único país de Latinoamérica que pudo hacer una revolución socialista, es una sociedad sitiada.

líderes del realismo visceral, movimiento que resulta “muerto” al poco tiempo de nacer, aparecen desdibujados en las opiniones variadas y muchas veces contradictorias de los demás personajes, sin que el autor les dé en ningún momento el derecho de hablar por sí mismos en la novela.

El novelista cuestiona el lugar del narrador en la narrativa contemporánea. La fuerza oracular del narrador único desaparece en esta novela, al diversificar a sus narradores en voces múltiples, individuos que están dando testimonio ante un interlocutor invisible. El interlocutor “supremo”, que recibe las confesiones y arma la novela, queda fuera de la trama, y se confunde con el autor y su intención. *Los detectives salvajes* es una auténtica novela polifónica, en que las voces tienen un papel protagónico. Estas confesiones y testimonios, que combinan, como dije, lo autobiográfico con lo ficcional, son bastante homogéneas en las preocupaciones que manifiestan. Hablan sobre el sentido del arte, la poesía, el amor erótico, los sueños, el azar, el lenguaje. El trabajo del autor se muestra en el tejido de reflexiones y saberes, meditando sobre su mundo: el mundo de los escritores y los poetas.

¿Cuál es el lugar del artista, hombre o mujer, en la sociedad de hoy? Bolaño parece responder: el artista es definitivamente un paria en el mundo contemporáneo, ha sido expulsado de la sociedad de la gente considerada “decente” por la mayoría. De esta manera el papel del artista en el mundo hispánico continúa con fuerza propia el mito del artista maldito. Los poetas que ayudaron a

forjar este mito moderno, como Baudelaire y Rimbaud, bebieron “las flores del mal” y vivieron “en el infierno” (Benjamín 55-98).

La postmodernidad no le ha dado un lugar nuevo al poeta, parece continuar y profundizar los postulados deformantes de la modernidad. La crisis, solamente, se ha hecho más profunda, y el hombre, en esta época, está más desesperado que antes. No hay proyectos de futuro ni utopías a donde escapar. En esto Bolaño contrasta con Cortázar: el argentino vivió en una sociedad, en los sesenta, que bullía con sus utopías y sus sueños, poco después de la revolución socialista iniciada por Cuba; Bolaño, en los noventa, vive en una sociedad signada por la anti-utopía, por la carencia de grandes ideales sociales, dominada por el neoliberalismo utilitario (Trelles Paz 2). En *Los detectives salvajes* retrata la muerte de las utopías que emergieron en el mundo hispánico a lo largo del siglo veinte, y muestra los efectos que esto ha tenido sobre sus víctimas altamente simbólicas y representativas de la sensibilidad de una sociedad: sus poetas. La experiencia humana ha perdido gran parte del valor que se le atribuía en otras épocas. El arte postmoderno muestra esta falta de centro: es un arte diaspórico, en dispersión constante. Ya no refleja bien lo propio, ni lo nacional, ni lo territorial. Se extiende por las naciones, los territorios y las diferentes inflexiones de la lengua, signado por la incomprensión y la pobreza.

Esta novela es un mosaico de la experiencia del artista de fines del siglo veinte en el mundo hispánico. Es una

novela de vocación hispanoamericanista, y un legado del escritor enfermo, que se estaba despidiendo de su tiempo, a las futuras generaciones, poco años antes de morir. Son estas las “memorias” de Roberto Bolaño y la autobiografía “novelada” de su vida. Fue partícipe y testigo de una época fundamental de nuestra cultura y nos ha dejado testimonio de esto.

### Bibliografía citada

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1992. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist.

Benjamín, Walter. *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1982. Traduit par Jean Lacoste.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. Sexta edición. Primera edición 1998.

---. “Láncense a los caminos.” 1976. <http://manifiestos.infrarrealismo.com>

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. Edición de Carlos V. Frías. 3 volúmenes

Bullosa, Carmen. “Carmen Bullosa entrevista a Roberto Bolaño.” Celina Manzoni, compilación, prólogo y edición. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Candia-Araiza, Rubén. “El Estridentismo. Contribución mexicana a la vanguardia.” <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1990> 1-7.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Edición de Jaime Alazraki.

---. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

Darío, Rubén. *Azul...Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 1995. Edición de José María Martínez.

Guevara, Ernesto “Che”. “El Socialismo y el hombre en Cuba”. *Obras completas*. Buenos Aires: Andrómeda, 2002. 183-200.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia griega o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza, 2002. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Kunkel, Benjamín. “In the Sonora”. *London Review of Books*. Sept. 6, 2007. [http://www.lrb.co.uk/v29/n17/print/kunk01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v29/n17/print/kunk01_.html) 1-17.

Olivier, Florence. “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Roberto Bolaño.”

Karim Benmiloud et Raphaël Estève, eds. *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. 173-186.

Santiago, Mario. <http://mariosantiago.infrarrealismo.com/Poemas/Consejos.html> 1-10.

Trelles Paz, Diego. “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño.” <http://sololiteratura.com/bol/bolanolector.htm> 1-6.

Ventura, Antoine. “De la fragmentation et du fragmentaire dans l’œuvre narrative de Roberto Bolaño.” Benmiloud et Estève, *Les astres noirs de Roberto Bolaño...* 187-215.

## *La costurera y el viento: Aira y el juego*

César Aira (Coronel Pringles, 1949 - ) publicó *La costurera y el viento* en 1994. Escribió esta obra en París y la concluyó en julio de 1991.<sup>14</sup>

Nacido en 1949, Aira se formó, literariamente hablando, durante los años sesenta. Admiró la obra de los escritores neovanguardistas de la época. Leyó el llamar a sus narraciones roblemas con el ga planteurrealistas valoraban, como Raymond Roussel. da y continua. la poesía de Alejandra Pizarnik y promovió la obra de Osvaldo Lamborghini, de quien fue amigo, y la obra de Copi, sobre quien escribió. Leyó a los escritores surrealistas franceses y a los autores que ellos más valoraban, como Raymond Roussel (Contreras 14).

A pesar que se lo considera un novelista, Aira planteó en varias entrevistas sus problemas con el género. Dijo

---

<sup>14</sup> Esta novela de los años noventa, para Florencia Colombetti, indicó un cambio de interés en su narrativa, comparada a sus obras de la década anterior, como *Ema, la cautiva* y *La liebre*, que formaban parte de su « ciclo pampeano », e integra una nueva etapa de su novelística, a la que denomina « el ciclo anecdótico », que incluiría además obras como *La guerra de los gimnasios*, 1991, y *Los misterios de Rosario*, 1993 (“El torbellino y yo. Apuntes sobre *La costurera y el viento* de César Aira”).

que sus relatos no son verdaderamente “novelas”, y que sería mejor llamarlos «cuentos de hadas dadaístas» o «juguetes literarios para adultos» (Daniel Molina, “Entrevista a César Aira”; Álvaro Matus, “César Aira: No hago novelas sino juguetes literarios para adultos”). El narrador, para él, debía jugar con la forma, evitar que esta “se fijara” o “congelara”, renovarla. El novelista que no lo hacía corría el riesgo de que su obra se integrara a la “literatura de entretenimiento”, a la literatura comercial («La nueva escritura», *La jornada semanal*, 12.4.1998). Las vanguardias históricas, argumentaba, se habían enfrentado ya con este dilema y hallaron una solución. Habían revalorado el papel de la forma y crearon un «procedimiento» para escribir sus obras, y proteger “la radicalidad constitutiva del arte». A lo largo de su carrera, el autor ha sido consecuente con esta voluntad vanguardista (Contreras 15-22).<sup>15</sup>

El neovanguardismo artístico de los años sesenta coincidió en Francia con el auge de los estudios estructuralistas, que redescubrieron el movimiento Formalista Ruso de los años treinta, y se avocaron al análisis estructural de las obras literarias. El Estructuralismo tuvo un gran impacto en los estudios humanísticos y literarios de la época en Argentina

---

<sup>15</sup> Las vanguardias históricas, particularmente el Surrealismo, fueron revaloradas durante la década del sesenta. Breton muere recién en 1966 y mantuvo la vitalidad del movimiento, renovando sus posiciones según los cambios históricos del siglo. Asoció el Surrealismo al Psicoanálisis primero y luego al Marxismo (Breton 102-11).

(Luciano Barrera, *Revista Nuevo Mundo* 16.12.2016). Teóricos y críticos como Roland Barthes, Gerard Genette, Julien Greimas, Tzvetan Todorov y Julia Kristeva fueron leídos y discutidos en las universidades y en los círculos literarios de Buenos Aires e influyeron tanto en los estudios universitarios como en los escritores (Hidalgo Nácher 102-31). La insistencia de los Estructuralistas en la forma y en la gramática del relato cambió el énfasis de los enfoques literarios en relación a la década anterior, dominada por el Existencialismo sartreano, que marcó a la generación de escritores e intelectuales de los años cincuenta, en particular a los nucleados alrededor de la revista *Contorno*, como David Viñas (Katra, 30-55).

En las grandes ciudades argentinas existe una estrecha vinculación entre la vida universitaria, los círculos intelectuales y los artistas y, si bien Aira se mantuvo alejado tanto de la docencia como del periodismo profesional, actividades favoritas de los escritores argentinos, y prefirió, en cambio, ganarse la vida como traductor, fue un lector metódico y apasionado, como lo comprobamos al leer sus ensayos literarios y él mismo explica en sus entrevistas, donde afirma que leía no sólo las obras de los escritores que le interesaban sino también las obras críticas sobre los mismos (Moreno, “César Aira”). El Estructuralismo tuvo un papel formativo importante en la literatura de su generación y Aira leyó a los grandes teóricos estructuralistas y a los filósofos y pensadores que

formaron parte del canon intelectual de los años sesenta.<sup>16</sup>

Sintetizó estos aportes de las vanguardias y del Estructuralismo en sus ideas del “procedimiento” formal y del “continuo” narrativo. Buscaba una estructura original para cada una de sus novelas, ensayando distintas posibilidades formales.<sup>17</sup> Probaba nuevas combinaciones y variaciones, de manera sostenida y continua.<sup>18</sup> Creaba

---

<sup>16</sup> En la entrevista que le realiza en México Pablo Duarte en 2009 reconoce que leyó mucha teoría literaria. Dice Aira: “Leí mucha, porque en mi juventud, en los años sesenta, setenta, estaba muy de moda. Había una gran explosión del estructuralismo, del posestructuralismo, la lectura de Barthes, Levi-Strauss, todo ese mundo. La revista *Tel Quel* era mi Biblia, después me fui alejando naturalmente de eso. Pero sigo leyendo mucho de psicoanálisis. Freud sigue siendo una de mis lecturas favoritas. Y mucha filosofía también. Aunque la filosofía la tomo a lo Borges, como una rama de la literatura fantástica.” (Pablo Duarte, “El misterioso señor Aira”, *La Nación* 28.11.2009).

<sup>17</sup> Dice Aira en su ensayo sobre Roussel : « Un procedimiento es un método para generar argumentos narrativos, historias...Mediante el procedimiento el escritor se libera de sus propias invenciones, que de algún modo siempre serán más o menos previsibles... Solo el azar de una maquinación ajena a nosotros nos dará eso nuevo. » (« Raymond Roussel. La clave unificada »).

<sup>18</sup> Aira rechaza el realismo y la representación mimética en sus obras. Su posición es extrema. Si pensamos en la literatura de su época durante los años noventa, en las novelas de Saer y Piglia y, en el plano internacional, en las de Roberto Bolaño, notamos que su literatura se aparta de la de ellos. Saer, Piglia y Bolaño dieron un papel importante en sus obras a la presentación del mundo socio-histórico, la psicología de los personajes y sus luchas ideológicas. Los años sesenta fueron años atravesados en Latinoamérica por los enfrentamientos políticos y las luchas de clase. El desarrollo del Estructuralismo estuvo íntimamente vinculado al del marxismo y el psicoanálisis, Barthes y Genette ocuparon un mismo espacio intelectual junto a Levi-Strauss, Althusser, Lacan y Foucault. Marx, Freud y Nietzsche fueron autores claves para esta generación y el alcance de su pensamiento tuvo un papel formativo durante las décadas del sesenta y el setenta. De todo ese rico proceso Aira parece haber rescatado el énfasis del Estructuralismo en el análisis de la forma, y su interpretación de la gramática del relato. Se concentró en los aspectos estéticos de la literatura y cuestionó los procesos miméticos de la representación, la perspectiva psicológica en el tratamiento de los personajes y la verosimilitud histórica de la trama en la narrativa. Su programa literario se distanció definitivamente del realismo. Rechazó el marxismo y la politización de la literatura.

estructuras narrativas vanguardistas y expresionistas, antirrealistas.

Cuando caracteriza su narrativa, prefiere hablar de Dadaísmo y no de Surrealismo: retrocede al momento fundacional más formalista de las vanguardias. El Dadaísmo, liderado por Tristan Tzara, fue un movimiento de vanguardia fundado en 1916, que se rebeló contra las convenciones literarias y el racionalismo, y buscó liberar la fantasía en la obra de arte. Participó en él uno de los artistas más admirados por Aira: Marcel Duchamp (Contreras 32). Tzara posteriormente dejó el Dadaísmo y se integró al Surrealismo de André Breton, que politizó el movimiento (Breton 134-5). Aira siguió el camino inverso: pasó del Surrealismo, con el que simpatizaba en su juventud, al Dadaísmo. Revaloró el formalismo y rechazó la política, la historia y la psicología. Valerse de ellas, creyó, era recurrir a los recursos típicos de la literatura realista.

Aira llevó progresivamente su literatura hacia el plano lúdico. Fue creando dentro de sus tramas un espacio autónomo y un tiempo independiente. Dota a cada narración de reglas propias y el lector tiene que seguirlas para entender su propuesta y disfrutarla. Las cosas que suceden en sus historias no forman parte del curso habitual de la vida. El autor improvisa e inventa y se evade del mundo. Cada obra lo enfrenta a dificultades nuevas, que tiene que superar. Escribe por amor al arte: su literatura no persigue un fin práctico, ni político ni social (Valdenebro 61-70). Sus lectores se sienten parte de una comunidad especial.

*La costurera y el viento* es uno de sus “juguetes literarios para adultos”. En esta obra Aira emplea un “procedimiento” original: comienza la narración como un relato costumbrista (tiene lugar en el pueblo donde creció, Coronel Pringles, y aparecen él, sus padres, su amiguito Omar y su familia como personajes), y, transcurrido el primer tercio del relato, lo transforma bruscamente en una historia fantástica antirrealista, cuyo desarrollo y final son imprevisibles.

En la primera parte de la obra, Aira describe con humor la vida y las costumbres de las familias pequeño-burguesas del pueblo. Él y su amiguito Omar son niños. Los niños, por su imaginación exaltada, son los mejores protagonistas de los juegos y, cuando en este participan adultos, juegan y se comportan como niños.

Aira juega con el lector. Enmarca la narración en su vida adulta. Está en París, y allí decide comenzar una nueva novela. Va a un café a escribir, como es su hábito. Nos sitúa en las reglas de su juego, nos dice lo que se propone escribir: una narración de aventuras en que la heroína sea una costurera y su antagonista el viento. Una novela con mucho de fábula. No tiene aún un argumento. Esa noche sueña con un comienzo. Encuentra otro personaje que agrega a su idea original: el marido de la costurera. Se le escapan los detalles del sueño. Ha olvidado gran parte del mismo y lo acepta. No quiere forzar la memoria. Dice que la desprecia. El recordar lo lleva a vivir en el mundo cotidiano, donde habita la gente de carne y hueso, con su psicología individual. En su vida ha tenido pocas aventuras,

casi no ha viajado (37). No puede recurrir por lo tanto a su experiencia personal. Confía todo a la invención.

Nos introduce en el relato. Habla de su infancia en su pueblo, Coronel Pringles. Cuando comienza la historia tenía ocho o nueve años. Estaba jugando en el acoplado del camión de su vecino, el Chiquito, con su amiguito Omar. Jugaban a “darse miedo”. El niño Aira, asustado, cerró los ojos. Al abrirlos, no encontró a su amigo. De pronto, perdió conciencia del espacio y de su yo...se sintió un “monstruo”... Cuando recobró la conciencia, ya no estaba en el acoplado del camión... se hallaba en la cocina de su casa, detrás de su madre. La llamó y ella reaccionó de golpe, asustada. Lo habían estado buscando. Omar le había dicho que había desaparecido. Qué confusión, el que había desaparecido, según él, era su amiguito Omar.

El juego entre él y Omar le aporta el principio del relato. César, su narrador, el Aira adulto, escribe su novela en el café de París. Nos va contando, con divertido humor, la vida de los personajes que introduce. Son figuras familiares de su infancia: Chiquito, el camionero que hacía largos viajes a la Patagonia; Delia, su vecina, la madre de Omar, y Ramón, su padre, dueño él también de un viejo camión y que trabajaba poco...

Delia era una vecina extraña, inusual, virtuosa, una costurera, algo raro en la vida pueblerina, donde las mujeres, incluida su propia madre, no trabajaban: eran amas de casa, y su actividad principal era enterarse de lo que hacían sus vecinas... Aira presenta a los lectores un precioso retrato de la vida del pueblo, risueño y

costumbrista. Una pequeña sociedad sin héroes, llena de vecinos comunes, de gente normal y mezquina. Su pueblo del sur bonaerense, Coronel Pringles, cercano a la Sierra de la Ventana, que fuera parte del territorio que había pertenecido a los Indios Ranqueles, hasta que estos fueron finalmente vencidos en 1879 por el General Roca durante la Campaña del Desierto, y no muy distante de la frontera donde comienza ese mundo ajeno y semidesierto que es la Patagonia...

El mundo íntimo de su infancia es muy importante para Aira...Casi todas sus novelas, o fábulas dadaístas, o cuentos maravillosos, toman como ámbito espacios familiares para él, de su vida infantil y adulta: su pueblo natal, Coronel Pringles, y el barrio de Flores, su hogar adoptivo desde que dejara definitivamente la vida pueblerina a los dieciocho años para irse a vivir a la gran ciudad: la Capital, Buenos Aires.

Aira prefiere ubicar el comienzo de sus historias en espacios concretos y conocidos. Ya avanzada la narración cambia el espacio... Sus tramas progresan de lo familiar a lo extraordinario. Busca sorprender al lector. Va a introducir acontecimientos extraños en el mundo familiar. Esto permitirá al lector evadirse del mundo real y viajar con el autor a su mundo imaginario.

Luego de presentarnos a la familia vecina, el narrador introduce al personaje “licencioso” del pueblo: la profesora de dibujo Silvia Balero. Una mujer independiente, “intelectual”, que estudió en la “gran ciudad” de la zona, Bahía Blanca, y conduce un pequeño automóvil, un “ratón”.

Ella es una clienta muy especial de Delia y tiene un papel importante en la trama: en el momento de la desaparición de su hijo Omar, Delia estaba cosiendo su vestido de novia... Silvia iba a casarse...y eso había avivado las maledicencias en el pueblo... La mujer estaba embarazada... Las chismosas de Coronel Pringles ya sabían quién era el padre, un hombre casado, pero no quién sería su marido... La situación era la comidilla del lugar. La pequeña maldad y crueldad pueblerina se ensaña con Silvia... Aira nos divierte contándonos la vida de su pueblo... Era un mundo mediocre, limitado...

Hace desfilar ante el lector a los personajes y su vida cotidiana. El narrador los describe con compasión e ironía. Caracteriza con detenimiento a las dos mujeres protagonistas: la vecina Delia, su fabulosa habilidad para coser, su prolijidad, su carácter chismoso, muy a tono con el pueblo, y Silvia, la profesora de dibujo, la mujer liberada, licenciada, linda, censurada y envidiada por las otras mujeres. Habla del enigma que se abre ante los personajes y los desafía. El hijo de Delia, Omar, había desaparecido. Presuntamente había quedado oculto en el acoplado del camión cuando Chiquito salió de viaje rumbo a la Patagonia. Era deber de la madre el encontrarlo. Los vecinos favorecen la operación: Delia sale tras su hijo en uno de los dos taxis del pueblo, un viejo automóvil, portando como tesoro su trabajo: el vestido de novia de Silvia, que tenía que terminar lo antes posible, ya que la profesora se casaba muy pronto.

Durante el viaje se produce el accidente que habría de cambiar la historia: el viejo Chrysler se incrusta en la parte

trasera del camión del Chiquito; su conductor, Zaralegui, muere; Delia cae en un “coma histérico”. El narrador ya nos había advertido antes que Delia era loca y, luego del accidente, nos dice, quedó aún más loca (42). A partir de ese momento Aira modifica en su narración las reglas del juego: deja atrás la comedia costumbrista y nos introduce en el cuento de hadas dadaísta, en la fábula de la costurera y el viento. Transforma progresivamente la conducta y el carácter de los personajes y cambia drásticamente el espacio.

Delia, luego del choque, sale volando por el aire junto con su vestido blanco, llevada por un torbellino. El contrato mimético se rompe. Delia parece formar parte de un gran “collage” dadaísta. Dice el narrador: “Era un collage, una figura recortada y movida por un artista caprichoso, filmada en cámara rápida, sobre el fondo más rosa y liso del mundo, o del cielo, iluminada por un reflector rojo.” (60).

La “novela” es ahora un cuento que es un juego, en el que los personajes se abocarán a hacer lo que les gusta más: jugar. Aira, desde su café de París, ha cambiado el espacio, y el carácter y el sentido de los personajes. Transformará también el tiempo, e introducirá a un nuevo personaje de fábula: el viento Ventarrón.

¿Y qué pasó, mientras tanto, con la otra historia, la de su pueblo? El autor no se olvida de la curiosidad del lector y nos pone al tanto: Omar no se había perdido...¡apareció!... pero era tarde... Su madre ya había salido hacia la Patagonia tras el camión del Chiquito... ¿Y su padre? Ramón, cuando

sus vecinas le cuentan lo que pasó, parte tras su mujer con su propio camión viejo. Pronto nota que lo siguen...es Silvia Balero, la profesora, que va tras la costurera y su vestido, porque se casa al día siguiente...y es un casamiento de apuro, ¡está embarazada...! Todos viajan hacia el sur, el territorio que Aira ha elegido para desplegar su fábula. Allí los personajes, liberados de las limitaciones del realismo, entran en un mundo expresionista en constante metamorfosis. Sandra Contreras dice que las series temporales del relato “se desarticulan” (204-7).

El tiempo de la segunda parte, en la Patagonia, se independiza del de la primera en Coronel Pringles. En la primera parte, el narrador describía con naturalidad y certeza lo que conocía muy bien, la comunidad de su pueblo; en la segunda, tiene que explicar lo que sucede en un espacio cambiante. En la Patagonia empieza la verdadera aventura. Una aventura que tendrá un final inesperado: la llegada de un personaje casi imposible, un Niño Monstruo. El autor nos lo advierte, y antes de empezar con el nuevo cuento, nos hace un sumario de todos los personajes que van a participar (65).

Vuelve al relato de lo que le había pasado a Delia. Después de haberla llevado volando por el aire, el torbellino la depositó en tierra. Ella se sintió perdida en la Patagonia, no entendía qué hacía allí. Había caído “en la trampa de un melodrama” (69). Necesitaba encontrar un alojamiento. Le llamaba la atención la luz y cómo todo se transformaba a su alrededor. Mientras tanto, Ramón, su marido, iba tras ella. Él también percibía los cambios. Se

enfrentó a un fenómeno atmosférico inusual: una “marea de atmósfera”. La marea desprendió el color rojo de su viejo camión, que se volvió transparente. El narrador nos confía uno de los “secretos” mejor guardados de Ramón: tenía un vicio, era jugador. En la fábula todo va a ser juego.

Ramón era jugador, como también lo era su vecino y pronto su contrincante: el camionero Chiquito. Ramón era incorregible, visceral: apostaba todo, y como casi todos los jugadores, perdía. En el pueblo nadie lo sabía, pero así era. Ramón avanza en el paisaje lunar de la Patagonia con su camión transparente y nota que lo sigue un autito celeste. Acelera, procura escapar y no lo logra: el “ratón” de Silvia Balero se mantiene cerca de él. Tenía hambre. Apareció un hotel en la ruta, donde paraban los camioneros. Se detiene. Silvia se detiene tras el camión, desciende de su auto y le pide que le permita entrar en el hotel junto a él, para sentirse más segura. Ramón no reconoció a la profesora, pero aceptó. La luz había vuelto el paisaje fantasmal. Silvia, como es de imaginar, iba tras su vestido blanco de novia. Estaba muy cansada, entra al hotel, pide una habitación y se va a dormir. Ramón descubre la mesa de póker; reconoce en ella a alguien de Pringles, el Chiquito. Los jugadores usan antifaz para ocultar el rostro. Eran cinco: dos estancieros, dos camioneros y él. Se juegan todo y Ramón todo lo pierde. Se juega su camión, el autito de Silvia y a Silvia. El Chiquito gana. Ramón dice que va a ir al baño y escapa por la ventana.

Si Ramón era el jugador que todo lo perdía, el Chiquito era el que todo lo ganaba: los jugadores apostaron todo lo

que tenían, el Chiquito terminó dueño aún del hotel. Fue a visitar su propiedad. Entró a un cuarto y vio a una mujer dormida: era Silvia. También era suya. La violó. No se dio cuenta que estaba encinta. Mientras la violaba sintió una presión extraña en su pene, como unos deditos que se agarraban de él. Lo sacó y arrastró a un feto horrible, peludo y deforme. Era el Monstruo, el Niño Monstruo. El personaje infernal de la fábula.

El autor hace una nueva interrupción. Nos habla de sus días de turista en París y del recuerdo que tiene de la Patagonia y de los cielos argentinos. Los vientos de la Patagonia. Siente que nunca se ha ido de su país, porque Argentina, dice, es como un paraíso, y no podría vivir en otra parte (85). Allí ocurren cosas extraordinarias: entre ellas, la singular historia del vestido de novia. Ese vestido blanco que vuela por el cielo azul y es como una hermosa bandera.

La narración vuelve a Delia: la pobre vagaba por la meseta patagónica, cansada. De pronto ve frente a sí un camión: el del Chiquito. Comienza entonces una nueva aventura. Se introduce por la ventana del camión, siente olor a huevos fritos, llama, nadie responde. Pasa por encima del asiento y se mete en el compartimiento trasero: el “dormitorio” del chofer. Para su sorpresa, descubre la entrada a un laberinto. Entra en él y se pierde. Cada espacio presenta varias puertas que dan a otros espacios con más puertas. Finalmente llega a la cocina. Ve al Chiquito, está comiendo huevos fritos. Delia se oculta para que no la descubra.

El lugar está muy sucio, desagradable. Frente a él se encuentra una mujer negra: es Silvia, el color de su piel había cambiado. Hablaban con sonidos guturales, no les entendía. Chiquito se da cuenta que hay alguien oculto y Delia escapa. Se mete en el motor del camión. Llega de pronto una fuerte ráfaga de viento que levanta al vehículo por los aires. Chiquito comprende que es su enemigo, Ventarrón, que lo ataca. El viento arranca la parrilla del frente del camión y por allí logra salir Delia rápidamente. El viento la empuja y la ayuda a escapar.

Muy lejos Delia se detiene, el viento aún la envolvía y, para su sorpresa, empieza a hablarle. La llama por su nombre. Se presenta: es Ventarrón, y le confiesa que está enamorado de ella y por eso la había venido cuidando durante todo su viaje para que no le pasara nada. Fue quien la elevó por el aire en el momento del accidente del taxi y quien acaba de salvarla del Chiquito. Ventarrón le asegura que es poderoso y puede satisfacer todos sus deseos. Ella le dice que tiene hambre, y el viento le trae volando por el aire su cena. Después de comer opíparamente Delia siente sueño, y el viento le trae un lecho para que duerma cómodamente.

Delia se acuesta en la meseta desierta bajo la luz de la luna. Al día siguiente, cuando despierta, encuentra al viento enamorado a su lado. Este le cuenta la leyenda del Niño Monstruo, que un día va a nacer. Será muy poderoso, capaz de transformarlo todo. Tendrá casi tanto poder como el narrador, que transformó la novela costumbrista de la infancia de César en Coronel Pringles en una fábula

dadaísta en el desierto fantástico de la Patagonia. Delia le pide a Ventarrón que le traiga el vestido de novia en que estaba trabajando; el viento no lo puede encontrar. Luego le pide que le traiga el costurero... Ventarrón hace todo lo que le dice. Está celoso, y le pregunta si ama a su marido. Ella le responde que sí. El viento le habla mal de él: Ramón se había jugado su camión en una apuesta y lo había perdido.

El autor reflexiona sobre este personaje, Delia. Aira quiere irse del café de París donde se encuentra. Llama al mozo para pagar pero este no lo escucha. A su voz le falta firmeza. No se puede ir sin pagar. Dice que él, como Delia, necesita encontrar el modo de escapar de su situación. Busca un “puente”.

Le devuelve la palabra al narrador. Ramón había escapado del hotel y estaba en medio de la meseta, solo. La lucha con el Chiquito no había terminado. Seguiría. Era un combate que venía de antes. El Chiquito le había quitado todo. Ramón camina y camina y llega al sitio donde se había producido el accidente del Chrysler con el camión: descubre la carcasa aplastada del taxi. El motor había quedado en perfecto estado. Tiene una idea: si encuentra una carcasa de automóvil abandonada puede ponerle el motor del Chrysler y tratar de armar un vehículo para transportarse. Él es buen mecánico. Pero está en la Patagonia...busca y lo único que halla es la caparazón de un enorme tatú prehistórico. Con el tatú y los restos del automóvil logra armar un tatú-móvil y parte...bajo la luz de la luna. Siente de pronto un gran ruido: algo había

caído sobre el techo de su improvisado automóvil. Y era, nada más y nada menos, que el Niño Monstruo.

El narrador permite que intervenga otra vez el autor: César recuerda cómo pasaba su vida de niño en Coronel Pringles, los juegos con su vecinito Omar. Eran unos niños normales, pequeño-burgueses, nos dice. Jugaban a meterse miedo, y el miedo es como el viento, todo lo transforma. El Chiquito, también vecino de él, solía dejarle un muñeco de nieve frente a su casa en el invierno, antes de salir de viaje hacia el sur. Aira nos cuenta la alegoría del muñeco de nieve. Al muñeco le ocurría lo mismo que le estaba pasando a su novela. El sol lo iba derritiendo, el muñeco perdía su aspecto realista y se volvía una escultura expresionista, en la que todo estaba al revés, fuera de lugar. Cuando eso sucedía lo que más deseaba él era que el muñeco no cambiara. Un día el muñeco le habló, y le dijo que no quería morir. El viento vino y le hizo una promesa al muñeco: lo mantendría vivo si él aceptaba que el viento lo llevara a la Patagonia y le modificara constantemente la forma. El muñeco aceptó y el viento se lo llevó... (121-3). Aira asegura que cree en el olvido y le gustaría que para el final de su fábula todos los elementos dispersos se reunieran en uno...

El narrador retoma la historia de Delia. El viento regresa y le dice que no pudo hallar el costurero, pero sí su dedal de plata. Le explica que ese dedal ahora es mágico, no tiene más que frotarlo y pedir lo que desee. Delia escucha voces, viene gente. Llegan hasta allí los personajes de la historia. Son pequeños, se han vuelto seres de juguete.

Entre ellos está el Niño Monstruo, que la venía siguiendo. La amenaza, dice que va a matarla. El viento se interpone y la salva. El narrador deja allí a su personaje, se despide de ella. Se aproxima el final del relato. Aira parece que encontró el puente que buscaba. Regresa a la historia de Ramón y el Chiquito.

Ambos se desplazaban por la carretera, Ramón en el tatú-móvil, el otro en su camión, junto a Silvia. El Chiquito iba hacia el sur, Ramón hacia el norte. Los dos jugadores se cruzan y frenan sus vehículos. Descienden. El Chiquito le pide que lleve a Silvia con él a Coronel Pringles, se casa al día siguiente. Ramón lo acusa y lo desenmascara: se la había ganado al póker. Reúsa llevarla con él. El otro lo desafía a un duelo: una partida de cartas. El que gane decidirá el destino de Silvia. Ramón acepta. El viento trae la mesa y el mazo de cartas. Los dos jugadores se enfrentan en su partida final. Aira nos deja en medio de su juego. Su “cuento de hadas dadaísta”, su “juguete literario para adultos”, ha concluido. Es el fin de la novela que se volvió fábula, y que él nos contó desde su café de París en 1991.

Los problemas de Aira con la novela son serios. Desconfía del género. La novela ha sido siempre el género mimado de los editores y la literatura comercial. Aira se ganó la vida traduciendo “bestsellers”. Conoce de cerca el negocio literario. Para un artista neovanguardista y un antiguo surrealista como él la mercantilización de la novela era una amenaza. Breton detestaba la novela. La literatura, para Breton, necesitaba expresar el mundo onírico, el subconsciente, la poesía de la vida (Breton

53-7). Aira demuestra su insatisfacción con el género cada vez que puede. No busca escribir, como Cortázar, una antinovela. Prefiere deformar el género. Destruir su esencia. Minarlo por dentro.

Escribe narraciones cortas, corrige poco, no le interesa llegar a escribir un libro total, absoluto, que lo represente. Publica sus obras casi siempre en pequeñas editoriales. Sus libros no se venden en grandes cantidades. No escribe para el mercado. Le teme. El mercado estandariza, hace del arte una mercancía, destruye su potencial revolucionario. El arte narrativo debe ser otra cosa: creación pura y libertad. Vuelve sobre ese momento fundador de su rebeldía una y otra vez. Escribe una “novelita” tras otra por el afán de escribir: le da placer hacerlo. Ataca al realismo, como también lo hicieron esos otros escritores que él apreció y defendió: Lamborghini y Copi (Aira, “Prólogo” 7-16). Los tres practicaron un arte neovanguardista. Fueron los escritores formados en los convulsionados años sesenta: tiempos conflictivos, revolucionarios. Aira continuó siendo fiel al espíritu rebelde de ese momento fundacional. Su vanguardismo no fue sólo una etapa ni se interesó en “superarlo”: una vez establecida su estética la mantuvo en forma consistente a lo largo de su vida. Desarrolló un “procedimiento” formal para superar las “trampas” del realismo. Dijo que la vanguardia era para él “un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica” (Aira, “La nueva escritura”). El vanguardista buscaba escapar del peligro

de la “profesionalización” del arte y el congelamiento de las formas.

Aira cultivó en su literatura aspectos lúdicos innovadores. Se apoyó sobre todo en las ideas de Raymond Roussel, un escritor respetado por Breton y el surrealismo francés (Aira, “Raymond Roussel. La clave unificada”). Debemos recordar que uno de los más importantes estudiosos de la teoría del juego y su relación con la cultura y el arte vivió en Argentina por varios años y fue amigo de los miembros del grupo *Sur* de Victoria Ocampo: Roger Caillois, traductor de Jorge Luis Borges, que revisó la obra enorme de Huizinga y publicó *Les jeux et les hommes* en 1958 (Morillas González 11-39). Aira recibió el premio Roger Caillois de literatura en Francia, en 2014.

Aira ocupa un lugar especial en la literatura contemporánea argentina. Es un escritor esquivo, misterioso, que casi no se muestra en público y no da entrevistas en la Argentina. Cada año nos sorprende con varios libros. En *La costurera y el viento* el autor, vuelto personaje, nos aclara muchas de sus ideas sobre el arte narrativo, sus objetivos, su método. Son las mismas ideas que defendió a lo largo de su carrera y sintetizan un programa literario renovador. El escritor para él necesitaba defender su libertad de invención, escapar a las determinaciones del mercado y entregarse a un juego formal incesante.

## Bibliografía citada

Aira, César. *La costurera y el viento*. En *Diez novelas de César Aira*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2019: 33-128.

---. *Ema, la cautiva*. Barcelona: Mondadori, 1997.

---. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 1991.

---. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 1993.

---. *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

---. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

---. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.

---. "Kafka, Duchamp". Tigre 10. Université Stendhal, 1999.

---. "Raymond Roussel, la clave unificada". [www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com) 7.3.2012.

---. "La nueva escritura". *La Jornada Semanal*. 12.4.1998.

---. "Prólogo". Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988: 7-16.

Barrera, Luciano. "El estructuralismo francés como "modernización de segunda generación": Eliseo Verón en *Cuestiones de Filosofía* a propósito de la práctica de las ciencias sociales en la Universidad de Buenos Aires". *Revista Nuevo Mundo* 16.12.2016) <https://journals.openedition.org/nuevomundo/70080>

Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2012. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1958.

Colombetti, Florencia. "El torbellino y yo. Apuntes sobre *La costurera y el viento* de César Aira". Ponencia. Quinto Congreso Internacional de Letras 2012 UBA.

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar>

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Duarte, Pablo. "El misterioso señor Aira". *La Nación*. 28.11.2009.

Hidalgo Nácher, Max. "Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)". *452° F* No. 12 (2015): 102-31.

Katra, William. *Contorno: Literary Engagement in Post-Peronist Argentina*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1988.

Matus, Álvaro. "César Aira: No hago novelas, sino juguetes literarios para adultos". *Revista Santiago* 25.11.2016. Web.

Mellado, Luciana. "*La costurera y el viento* de César Aira: la Patagonia como cuerpo textual". *Alpha* 34 (2018): 63-76.

Molina, Daniel. "Entrevista a César Aira". *Medium Rayo Virtual* 24.10.2017. Web. <https://medium.com/@rayovirtual/entrevista-a-c%C3%A9sar-aira>

Moreno, María. "César Aira". *Bomb Magazine* 106. 1.1.2009. Web. <https://bombmagazine.org/articles/césar-aira>

Morillas González, Carlos. “Huizinga-Caillois: variaciones sobre una visión antropológica del juego”. *Enrahonar* 16 (1990): 11-39.

Valdenebro, Ximena de. “El arte y el juego”. *Educación y educadores* No. 4 (2001): 61-70.

## La utopía indigenista de César Aira

César Aira (Coronel Pringles 1949 -) concluyó *Ema, la cautiva* en 1978 y la publicó tres años más tarde, en 1981. Había terminado su obra anterior, *Moreira*, en 1972. A partir de 1978 la producción de Aira se volvió más prolífica. De 1978 a 1984 escribió cinco novelas. En 1987 terminó cuatro más, entre ellas *La liebre*, que salió publicada en 1991. En las novelas *Ema, la cautiva* y *La liebre*, Aira nos presentó una visión utópica de las culturas indígenas. ¿Cómo son estas utopías? ¿Qué ideas proponen? En mi trabajo responderé a estas preguntas.

Aira nació en 1949 en el pueblo (hoy una pequeña ciudad de algo más de 20.000 habitantes) de Coronel Pringles, situado a 500 km al sudeste de la Capital Federal, en la provincia de Buenos Aires, cerca de las sierras de Pillahuincó. Vivió en el pueblo durante su niñez y adolescencia y a los diez y ocho años se fue a vivir al barrio de Flores de la ciudad de Buenos Aires, donde se encuentra aún residiendo. Jamás olvidó su procedencia pueblerina y el mundo rural donde creció. Ambientó varias de sus narraciones en Coronel Pringles y en la zona del sudoeste de la provincia de Buenos Aires.

Se formó como escritor en los años sesenta. Criticó al realismo y abrazó las ideas de las neo-vanguardias

(Contreras 16-9). Privilegió en sus narraciones la invención, que para él debía ser radical. En un ensayo de 1988 explicó que centraba su literatura en el “procedimiento” (“La nueva escritura”). Se valía de recursos formales originales. Inventaba constantemente. No podía permitir que su narrativa se “profesionalizara”. Desnaturalizaba la historia y la psicología de los personajes, proponía una historia otra, ajena, extraña. Sus relatos, o fábulas, o novelas, crean un mundo con sus propias reglas y expectativas.

Aira escribió *Ema, la cautiva* durante los años setenta. En esos momentos aún se mantenían vigentes en la narrativa hispanoamericana los modos narrativos y las experimentaciones formales del Realismo Mágico. Durante su etapa juvenil sus ideas literarias parecen haber influido en él.

Aira combinó en esta novela realidad y fantasía. La fuerza del mundo imaginario desnaturaliza el potencial realista de la trama. En la segunda mitad de la obra utiliza el modo alegórico, que habían revalorizado en Argentina Borges y Marechal durante las décadas precedentes.

Concibió y trabajó lentamente *Ema, la cautiva*, y empleó en ella una prosa minuciosa y preciosista. Había terminado su novela anterior, *Moreira*, seis años antes. Los críticos señalaron que, en las varias décadas que Aira se ha mantenido activo como escritor, publicó mucho, quizá demasiado, y resultaba difícil encontrar entre sus novelas una “obra maestra” (Montaldo 12-6). *Ema, la cautiva*, sin embargo, cumple con las expectativas

de aquellos lectores que buscan una obra excelente y bien meditada: su prosa es consciente de sí, artística y elaborada, y su trama es rica y novedosa.

Aira situó la acción de esta novela en el siglo XIX. Los hechos transcurren en las inmediaciones de la zona donde él creció: el pueblo de Coronel Pringles y las serranías del sur de la provincia de Buenos Aires. Toma de referencia literaria la narrativa de viajes y la literatura gauchesca. Tanto esta novela como *La liebre* son parte de lo que Sandra Contreras llamó su “ciclo pampeano” (Contreras 48).

Sus personajes se desplazan hacia las zonas en que vivían las comunidades y tribus indígenas que poblaban el sur de la provincia de Buenos Aires, antes que la campaña militar del General Julio A. Roca, en 1879, derrotara definitivamente a sus guerreros y dispersara a su pobladores. El Estado se apropió entonces de esos enormes territorios del sur Argentino y dispuso de los mismos. El pueblo de Coronel Pringles se fundó en 1882. Fue parte del proceso de venta de tierras, distribución y colonización impulsado por el gobierno argentino durante el gobierno de Roca, que ganó la Presidencia de la República en 1880, catapultado por el éxito de su campaña militar. El pasado indígena de esas regiones ha quedado vivamente grabado en el imaginario de Aira. En *Ema, la cautiva* escribe el mito fundacional de Pringles.

Aira en su trama presenta a los blancos conviviendo en paz con los indios: un encuentro de dos civilizaciones, donde la cultura indígena es la predominante y la más

sofisticada. Es una historia contrafáctica y reparadora en que la literatura corrige las injusticias cometidas contra los pueblos indígenas. En esa invención extrema radica la magia de esta novela.

El escritor nos presenta un mundo paradisíaco. Describe el espacio natural de la pampa, sus vegetación rica y variada, sus especies de aves y flores. Incorpora plantas y animales de otros climas para crear un ambiente exótico. Todos conforman un tapiz exquisito.

En la interpretación de Domingo F. Sarmiento en el *Facundo* y José Hernández en su *Martín Fierro*, el pasaje de la cultura blanca a la indígena era un viaje de la civilización a la vida salvaje (Cerdas Cisneros 36-42). Mansilla cuestionó la interpretación racionalista dual. Visitó los territorios indígenas y demostró, en *Una excursión a los indios Ranqueles*, la sofisticación del mundo político Ranquel y la convivencia entre indios y blancos.

Aira creó una fábula fantástica sobre la vida en las pampas. Incluyó su simpatía hacia las tribus indígenas. Las tribus de la novela vivían en la edad de la inocencia. El Coronel Espina y la cautiva Ema van a introducir en ese mundo el interés y la perdición: el capitalismo. Espina hizo traer de Buenos Aires una prensa. El dinero impreso empezó a circular entre los indígenas. Ema organizará la explotación extrema y racional del mundo natural al servicio del enriquecimiento: creará una enorme empresa para la cría comercial de faisanes.

A los indígenas, explica el narrador, no les interesaban las ganancias materiales. Hacían caso omiso del

beneficio propio (129). Los blancos introdujeron el interés pecuniario. El dinero alterará su vida y sus costumbres.

En el comienzo de la novela el narrador nos presenta al francés Duval, el ingeniero que va a Coronel Pringles a instalar la prensa para imprimir dinero para el Coronel Espina. Viaja desde Buenos Aires en una tropa de carretas llena de convictos, hombres y mujeres, custodiados por soldados del ejército. Los llevan a vivir a la frontera, a purgar allí su condena. Son seres degradados. La vida de esa gente vale muy poco, y el narrador aclara que morirán rápido, una vez llegados a su nuevo destino. Por eso traen un contingente de nuevos convictos cada año. Los tratan de manera brutal. Viajan todos amontonados en las carretas, encadenados.

Los hombres y los soldados copulan libremente con las mujeres. Ellas son meras cosas, no les reconocen ninguna voluntad. Entre esas mujeres va Ema, una adolescente a la que consideran blanca, aunque su piel tiene pigmentos negroides u oscuros y parece una indígena. Lleva un bebé en sus brazos. El ingeniero Duval se fija en Ema y el Coronel Lavalle, que dirige el contingente, se la manda para que copule. Luego él mismo se acuesta con ella. La conducta de los soldados con los convictos es cruel, inhumana.

Cuando llegan al fuerte de Azul el escenario cambia. Los oficiales de allí viven en medio del lujo y le hablan a Duval en francés. Sus aposentos son suntuosos. Se pasan el día jugando a las cartas. Comparten manjares, vinos y champán. La vajilla es de plata. Alrededor del fuerte

viven cientos de indígenas con sus familias. Sirven a los soldados.

Luego de descansar, la tropa de carretas con los convictos sigue viaje. Antes de llegar a Coronel Pringles se detienen en un arroyo a bañarse y retozar. Finalmente entran en el fuerte de Pringles y la introducción concluye. Sus personajes, con excepción de Ema, no vuelven a aparecer en la novela.

El autor hace un corte temporal en la trama. En la parte siguiente encontramos a Ema ya instalada en Coronel Pringles, casada con el soldado Gombo y nuevamente embarazada. Durante el resto de la novela, ella será el centro de la acción, su principal protagonista.

Ema convive con las mujeres de otros soldados y con los indígenas, que han instalado sus tiendas cerca del fuerte y son mayoría. La tierra de la zona es de una gran fertilidad. La atraviesa un arroyo. Pueden pescar todo tipo de peces y encuentran en los alrededores los más finos animales de caza para alimentarse. Un verdadero paraíso. El narrador nos cuenta en forma resumida qué le había sucedido a Ema desde su llegada al fuerte. En un principio había convivido con el Teniente Paz; fue su amante hasta que este la reemplazó por una querida europea que llegó a Pringles. Los oficiales tenían aquí la misma vida regalada y decadente, de placeres y de lujos, que en el fuerte de Azul. Cuando el Teniente ya no la necesitó más le buscó marido.

El hombre fuerte y la personalidad dominante en Coronel Pringles era el Coronel Espina. Es un personaje

fundamental en la novela. Va a introducir en la región el dinero, cambiando su historia para siempre.

Los soldados vivían en armonía con los indígenas, buenos e inocentes, que los servían. Los indígenas eran el pueblo menos práctico imaginable. Cultivaban el ocio, gozaban de la naturaleza y del amor. Eran seres contemplativos que amaban la belleza. La inquietud estética era su preocupación suprema. Eran ceremoniosos. Actuaban en la vida diaria siguiendo sus convenciones. Los caciques e indígenas influyentes vivían rodeados de su séquito.

Espina había hecho venir al ingeniero Duval a Pringles para montar una imprenta. Con ella el mundo natural de la pampa va a salir de la edad de la inocencia. El objetivo de Espina era imprimir dinero: el Coronel introduce el capitalismo entre las tribus. La invención del dinero todo lo transforma. El dinero que imprime no tiene respaldo monetario alguno, pero poco importa: el intercambio económico va a dominarlo todo. El dinero viaja, impulsa el comercio. Las tribus se relacionan entre sí y forjan nuevos vínculos y obligaciones. Gracias al dinero, Espina se vuelve influyente en la zona. La novela compone su alegoría, su fábula capitalista. La trama se emancipa totalmente de toda pretensión realista.

Poco después un malón de indios invade Pringles, y se lleva a Ema como cautiva. Su existencia cambia. Al llegar al fuerte, Ema había dejado atrás la “barbarie”, la vida inhumana de esclavitud y violencia a que la habían sometido los soldados junto a los cautivos durante el

viaje. Su vida en Pringles, en comparación, había sido fácil y regalada, “civilizada” y por momentos decadente. En la parte siguiente el narrador nos presenta la vida en la pampa de una tribu indígena.

Aira invierte el orden de los valores de la cultura tal como lo había presentado la narrativa de los escritores del siglo XIX, con la excepción de Mansilla. Para esos escritores el mundo indígena era el estrato inferior de la pirámide cultural. Estaba por debajo de la “barbarie” gaucha. El gaucho, en la versión sarmientina, podía ser “recuperado” para la civilización; el indio, en cambio, el “salvaje”, era irrecuperable, un verdadero monstruo (Pérez 105-49). La única solución frente al indio era la guerra a muerte. En la versión de Aira, inversamente, el indio representa el sumun de la civilización: la cultura llevada a su nivel máximo, el estético. Las tribus y sus caciques, verdaderos reyes, rendían culto a la belleza. Despreciaban los intereses materiales. Vivían en función del arte. Deseaban traer el arte a la vida. Es el mismo sueño que tenían los artistas neo-vanguardistas, y es seguramente en atención a sus ideas que Aira imaginó esta trama.

Ema habita dos años con los indígenas. Estos no le restringen su libertad individual. La tratan como a una princesa. Las cortes son fastuosas. Primero convive con el príncipe Hual. La naturaleza les daba sus frutos, cazaban animales exóticos en los ríos, gozaban liberalmente de los placeres sexuales. Un tiempo después, se despide amigablemente de Hual y con un grupo de amigos inicia

una lenta marcha hacia la tierra del cacique principal, Catriel.

Allí descubre que los indios son expertos en la cría de distintas especies de faisanes. Los admiraban porque eran aves extrañas y bellas. Ve por primera vez al faisán dorado, que Ema considera “la alegoría de la riqueza” (133).

Ema disfruta de su estadía. Convive con un pueblo de estetas que practicaba la política del “laissez faire”. Gracias a esta nueva experiencia, tiene una idea transformadora. Concibe la posibilidad de criar faisanes en gran escala y de venderlos entre los indios y a los blancos de las ciudades, que apreciaban su carne. Planea transformarse en empresaria. La cautiva se imagina como una verdadera potentada. Para que este sueño pudiera realizarse necesitaba de un elemento esencial: el capital financiero. Sin embargo, eso también estaba a su alcance. Pensó en Espina, el inventor del dinero. Se despide de sus amados indios y regresa a Coronel Pringles para convencer a Espina, gestionar su ayuda y llevar a cabo su proyecto. Quiere transformarse en una capitalista poderosa (Artigas 194-206).

Los indios habían empezado a utilizar el dinero de Espina, pero no entendían su “lógica”: les resultaba demasiado abundante. En la cultura blanca, la “barbarie” blanca, el dinero nunca era bastante, y quien lo poseía tenía poder sobre los demás. Ema llega a Coronel Pringles y habla con el Coronel, que celebra su idea y su determinación: él tiene el dinero y necesita de la inteligencia emprendedora de Ema para extender el poder del capital. Fomentarán

en los blancos el deseo de consumir la preciada carne de faisán. Espina le entrega la elevada suma que ella le pide. Ema planifica el trabajo. Con ese dinero compra animales reproductores de calidad y un campo de 20.000 hectáreas para establecer en él su explotación. Luego, selecciona a sus operarios y obreros indios. Con ellos inicia la cría de los faisanes, que van a ser pronto una enorme fuente de riqueza.

Su progreso como empresaria la vuelve una mujer ambiciosa y fría. Somete a los animales a prácticas crueles de gestación y crianza. Quiere lograr una especie perfecta. Su gusto se refina, su conocimiento aumenta. Cuando el Coronel Espina visita su criadero observa el mal trato que les da a las aves y se lo dice, pero Ema se muestra indiferente.

Ema disfruta de su poder. Su conducta es sensual y libertina. Queda embarazada otra vez. Terminada la temporada de cría, se siente cansada, agotada. Ha adquirido hábito compulsivos, obsesivos, de trabajo. Reúne a su séquito y los invita a ir todos juntos de vacaciones, a visitar las grutas de Nueva Roma, no muy lejos de donde viven. Allí culmina la fábula de Aira.

La edad de la inocencia indígena quedó en el pasado. Los blancos les llevaron su propio infierno: la búsqueda de riqueza y poder. La “barbarie” capitalista blanca termina por destruir el mundo idílico y bello de los indígenas de la pampa.

Años después, en 1987, Aira escribe *La liebre*, tomando nuevamente como tema la vida de los indígenas del

sudoeste de la provincia de Buenos Aires. En esta nueva novela describe el mundo indígena desde otra perspectiva utópica.

La vida cultural y social había cambiado sensiblemente en Argentina entre 1978 y 1987. Aira había escrito *Ema, la cautiva* entre 1972 y 1978. Fueron años particularmente intensos y traumáticos en la historia nacional. En 1973 concluyó el período de dictadura militar que los Generales Onganía, Levingston y Lanusse habían iniciado con el golpe de estado de 1966, y retornó al país y fue elegido presidente el General Juan Domingo Perón, después de un largo exilio. Desde principios de la década del setenta las guerrillas armadas se habían organizado bajo consignas de izquierda. Los jóvenes vivían el sueño de la revolución posible. En 1976 el General Videla dio un golpe militar, el más cruel y sangriento de la historia argentina. El Ejército dirigió su poder de fuego contra la población civil, los militantes sociales y, en muchos casos, los artistas. El resultado fue un horrible genocidio que dejó como saldo miles de muertos y desaparecidos.

Esos años revolucionarios conflictivos transformaron el mundo del arte. Floreció la literatura política y testimonial y aparecieron artistas neo-vanguardistas, que buscaban, a su modo, la revolución.

Aira comenzó a escribir en ese ambiente, pero sus novelas no reflejaron la historia de la época ni sus tensiones políticas o sociales. Buscaba poner distancia entre él y la historia inmediata. Rechazaba el realismo. Su literatura progresó hacia un antirrealismo cada vez más radical.

Desarrolló una poética de la prosa neovanguardista y formalista.

*Enma, la cautiva* presentó una visión poética del mundo de los vencidos. Su fábula capitalista feminista y neoliberal invertía y corregía la narrativa de la civilización y la barbarie sarmientina. Mostraba su desacuerdo con la visión racista de la cultura de Sarmiento y la Generación del 37. En su novela el orden capitalista empujaba a la sociedad indígena hacia su propia perdición.

La problemática indígena vuelve a aparecer años después en *La liebre*, fechada en 1987 y publicada en 1991, aunque la trata de otra manera. Su escritura se hace menos preciosista. Desarrolla múltiples “procedimientos” formales, obligando al lector a estar consciente del artificio narrativo.

La prosa de *Enma, la cautiva* era recargada y barroca. En *La liebre* emplea una prosa neutra, informativa. Sorprende y descoloca al lector con sus juegos literarios. Trata de mostrarle su ingenio, su originalidad.

*La liebre* es una novela de suspenso e intriga. Sobre todo de intriga familiar. Aira sitúa la historia novelesca en los campos de la zona suroeste de la provincia de Buenos Aires, donde habían vivido los indígenas en la década de 1840. Sus personajes, que venían de dos continentes, eran miembros de una gran familia indígena extendida, en viaje de autoconocimiento. Varios de ellos no se habían visto nunca, eran hijos adoptivos de la cultura blanca. Ignoraban su origen. En el proceso van a encontrarse y reconocerse, y recuperar su pertenencia a su comunidad

de origen. Varios de los miembros de la familia indígena habían vivido como “blancos” en Inglaterra y otros en Buenos Aires. Aquellos que vivían en países europeos “civilizados” llegan a la región atraídos por el mundo indígena. Hay algo en su naturaleza, en su “sangre”, que los impele a visitar esas regiones. Allí descubrirán su verdadera identidad y encontrarán su “verdad”.

En la versión eurocéntrica de la Generación del 37, Europa era el centro de la civilización (Pérez 33-62). Consideraban a la raza blanca la más “civilizada” y apta para la cultura y el progreso, y a las razas indígenas, mestizas y negras, como inferiores a la blanca. Miraban con admiración y benevolencia las guerras imperialistas de dominación, que Francia e Inglaterra llevaban a cabo en esos años del siglo XIX en África y Asia y aún en América.

Para Aira, en cambio, la raza no determina superioridad intelectual o genética alguna. El inteligente naturalista inglés Clarke, que había sido adoptado por una familia inglesa, era hijo de indígenas. La extendida creencia de los europeos blancos y sus descendientes en la superioridad de su raza era una falacia (Garramuño 149-58).

*La liebre* cuenta la fábula del “chico bien” inglés, naturalista, viajero y aventurero, que un día se enteró que era indio. Sus familiares son parte de la elite: hijos y nietos del máximo cacique Ranquel, Cafulcurá (el nombre que le da Aira al cacique, Cafulcurá, difiere ligeramente del nombre del personaje histórico: Calfucurá). Tal como en *Enma, la cautiva*, el autor rodea a sus personajes de privilegios y relativo lujo. No son parte del pueblo tribal sin

fortuna ni poder. Son intelectuales y exquisitos, artistas en potencia. Presenta una utopía indigenista idealizada y estetizante.

Introduce, en la primera parte de la novela, a un personaje histórico muy importante de la época, atacado y denostado por la Generación del 37: el Gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas. Su interpretación del personaje coincide con la versión histórica degradada que instaló aquella generación en el imaginario literario. Es cómica y paródica. Lo describe como a un autócrata gordo y perverso, que cree que su hija Manuelita es una idiota.

Rosas apoyaba a la comunidad afroargentina. Decía que la Argentina iba a ser un día un país negro. Mantenía activas relaciones diplomáticas con los pueblos indígenas. Conocía y estudiaba las lenguas nativas. Rosas, efectivamente, escribió y publicó un diccionario castellano-pampa (Pérez 63-78).

El Gobernador le presta a Clarke su caballo Repetido. El caballo había sido un obsequio del cacique Cafulcurá, y era a su vez hermano gemelo del caballo que él mismo montaba. La astucia del Gobernador le ayudará a Clarke a resolver los desencuentros y enredos de su familia. El animal conocía el camino de regreso al territorio indio y condujo a su jinete muy fácilmente hacia la tierra donde habitaban las tribus que dependían de Cafulcurá. Rosas le pidió que llevara con él al joven acuarelista Carlos Álzaga Prior, un joven mestizo, hijo adoptivo de una familia de la sociedad porteña. Descubriremos después que el muchacho era hijo del mismo Clarke y de su amada

Rossanna, una mujer inglesa que, luego de conocer al naturalista, se casó con el cacique Rondeau, de quien enviudó más tarde, cuando este murió en combate a manos del mismo Cafulcurá.

Clarke, Carlos y el gaucho baqueano Gauna se adentraron en la pampa india. Después de cabalgar quince días llegaron a las Salinas Grandes, donde encontraron los toldos de Cafulcurá y su gente. Las formaciones salinas de las Salinas Grandes están situadas no muy lejos del pueblo de Pringles, donde creció Aira. Forman parte de la geografía con la que se había familiarizado en su infancia, el sudoeste de la Provincia de Buenos Aires.

Clarke, Cafulcurá y Carlos, aún cuando el azar y el destino los había llevado por distintos caminos, comparten una misma historia de familia. Después de arribar a las Salinas, el cacique Cafulcurá invita a Clarke a hablar con él. Conversan sobre Darwin y sus ideas. Se comunican en Huilliche, lengua que Clarke domina. La manera de pensar de Cafulcurá, dice el narrador, muestra como está presente en él el sistema del “continuo”. Cree que lo homogéneo y lo heterogéneo están ligados (41-2).

Aira introduce, al describir el pensamiento indígena, una idea central y recurrente en su narrativa: la continuidad. Sandra Contreras explica que la forma del continuo opera en Aira en “dos sentidos”: impulsando el relato hacia adelante y provocando un pasaje o salto entre niveles heterogéneos (Contreras 22-23). El autor, a partir de esta época, se vuelve un escritor prolífico y compulsivo. Escribía novela tras novela, corrigiendo lo mínimo. Ese

año terminó cuatro. Atrás quedó el preciosismo de *Ema, la cautiva*. Se concentraba particularmente en la intriga, que tenía que ser lo más ingeniosa y provocadora posible.

En *La liebre* introdujo un núcleo de misterio, guiando la acción: la liebre legibreriana. Clarke había escuchado hablar sobre una liebre voladora y va al sitio donde dicen que levantará vuelo. No logra verla. Alvarito, hijo de Cafulcurá y hermano suyo, aunque este en ese momento no lo sabe, le explica que lo de la liebre bien podía ser una fantasía, ya que los mapuches fundaban su gobierno en fábulas (53). Gauna, el gaucho baqueano desconfiado, le dice a Clarke que cuando los indígenas aseguran que una liebre “alzó vuelo”, lo que quieren decir en realidad es que se han robado o van a robar algo precioso, una “liebre”. La liebre era una metáfora. Se estaban burlando de ellos, mintiendo con la verdad (58).

Clarke se entera que Cafulcurá está por cumplir setenta años. Al día siguiente van todos a una cacería de liebres, pero no ven ninguna. Durante la cacería un grupo de indios viene hacia ellos blandiendo las lanzas en forma amenazante. Les dicen que Cafulcurá había desaparecido. Creen que fue secuestrado. Sospechan de ellos. La culpan a la Viuda de Rondeau, ya que el cacique había matado a su esposo. La Viuda era un ser feroz, y se había aliado a los vorogas y al cacique Coliqueo, sus enemigos, para poder vengarse. Al final de la novela descubrimos que la feroz Viuda era en realidad una mujer blanca, medio-hermana de Gauna. Había sido el gran amor de Clarke y habían tenido un hijo juntos, Carlos, el pintor que los acompaña.

Carlos era por lo tanto descendiente de un padre indio, el “inglés” Clarke, y una madre inglesa blanca, la Viuda de Rondeau, a la que todos creían india.

Durante el transcurso de la obra los personajes van develando progresivamente la historia de sus vidas, llenas de misterios y datos ocultos. Clarke y Carlos eran hijos adoptivos. Habían sido adoptados por familias blancas. ¿Qué había sucedido? Aira, con perfecta imaginación antropológica, concibe un gran tabú que explica esto: los mapuches creían que la identidad de cada ser era sagrada y única. Veían el nacimiento de hermanos gemelos como una verdadera amenaza para sus creencias. Por eso, cuando dentro de una familia nacían gemelos, entregaban a uno en adopción. Cafulcurá había tenido gemelos y su clan se fragmentó. Clarke fue adoptado por una familia inglesa. El narrador revelará las circunstancias de esa adopción al final de la novela, en el momento del reconocimiento y la anagnórisis. Clarke no conocía su origen.

Los gemelos, al ser padres, suelen concebir gemelos. Clarke, sin saberlo, también ha tenido mellizos con Rossanna, la Viuda de Rondeau; uno de ellos es Carlos, y la otra, Iñuy, una niña criada por una familia indígena, a la que Carlos conocerá durante el viaje. La historia de la separación de los gemelos termina felizmente. Aira resuelve el tabú y reúne a los hermanos restableciendo el continuo, clave de su narrativa. Los indígenas vuelven a integrarse en una sola familia.

Después del episodio del supuesto secuestro del jefe indígena, Clarke parte con sus amigos para buscar

a Coliqueo, y averiguar qué pasó con Cafulcurá. A lo largo de ese viaje, en diversos episodios, Clarke va a ir conociendo aspectos importantes de las historias de los otros personajes. Carlos le cuenta quién lo adoptó en Buenos Aires y por qué, y Gauna le explica que él no es un gaucho sin cultura: es un hombre educado de familia influyente, un Gauna Alvear. Gauna está buscando a su media-hermana. Luego descubrirá que su media-hermana es la Viuda de Rondeau, que había sido la amada de Clarke, y era madre de sus hijos mellizos: Carlos e Iñuy. El gaucho aristócrata Gauna y el indio inglés Clarke, sin saberlo, son cuñados.

El machi Mallén les había contado que Cafulcurá había sufrido un accidente cuando tenía 35 años y estaba por casarse con su esposa principal, Juana Pitiley (la madre de Clarke y de su hermano gemelo Namuncurá). Los borogas lo raptaron y no logró consumar su matrimonio: Juana los siguió y los alcanzó al llegar a la Sierra de la Ventana. Rescató a Cafulcurá por la noche y consumaron el matrimonio escondidos en la “ventana”, la cavidad natural que se encuentra en la cima de la Sierra. Esa misma noche, cree el machi, fue cuando vieron la liebre legibreriana, aunque era probable que la historia de la liebre fuese una leyenda.

Durante el viaje en busca de Cafulcurá, Clarke, Carlos y Gauna conocen a un pueblo que vive en unas cavernas subterráneas, acaudillado por el cacique Pillén. Pasan un tiempo con ellos. Eran seres naturales felices: dormían mucho y mantenían relaciones sexuales promiscuas.

Eran muy apasionados y vivían en la molicie (216). Creían que los puntos de oscuridad del cielo reemplazaban a los puntos de luz.

Progresivamente Clarke y Carlos se van transformando durante el viaje. Se acerca el momento en que los Vorogas y los Huilliches de Cafulcurá se enfrentarán en una guerra. Clarke y Carlos se quitan sus ropas, se dejan el torso desnudo como los guerreros y se engrasan el cuerpo. Algo dentro de ellos los impele a actuar así. Se unen a las tropas Huilliches. Sus caciques confían en Clarke y le piden que sea el jefe y dirija la guerra. Comienza el ataque. Clarke utiliza la táctica de la Gran Sinusoide, un movimiento envolvente y continuo. Durante la batalla ejecuta con todos sus guerreros una amplia “maniobra disuasoria”, con muy pocas víctimas, durante dos días (263). Por la noche, mientras descansa, tiene una visión: se le aparece su doble, vestido de inglés. Se duerme. Cuando despierta, la batalla había terminado. Carlos le dice que el triunfo fue absoluto y él es un héroe. Clarke comprenderá después que el inglés que había venido a visitarlo por la noche era en realidad su hermano indígena gemelo Namuncurá. Fue él quien dirigió los combates finales. Su doble había sido real.

En la última parte de la novela, Clarke y Carlos deciden acompañar a Gauna a la Sierra de la Ventana. Este buscaba a su media-hermana. La Viuda de Rondeau iba a recibir allí una supuesta gema de un desconocido mapuche. Gauna quiere hablar con ella. Allí, en la Sierra de la Ventana, es donde ocurrirá el encuentro y el

reconocimiento definitivo: cada personaje conocerá su verdadera identidad. Clarke, el inglés, descubre que es un indígena mapuche, hijo de Cafulcurá y Juana Pitiley; Carlos es su hijo; Iñuy, que acaba de dar a luz mellizos, es su hija; la feroz Viuda del cacique Rondeau es Rossanna, la media-hermana de Gauna, que había sido amante de Clarke y madre de los gemelos Carlos e Iñuy.

Aira inserta varios relatos en la narración general a lo largo de la novela: la historia de la liebre legibreriana, la historia de la adopción de Clarke, la historia de Carlos, la historia de amor de Clarke y Rossanna, la historia de Cafulcurá y Juana Pitiley. Crea una estructura narrativa compleja, un “dispositivo” formal. Trata de demostrar al lector que es un escritor vanguardista que lucha por innovar constantemente. Aira justifica y explica su propósito en un artículo iluminador suyo sobre el arte de novelar. Allí dice expresamente que la diferencia entre la novela comercial y la novela artística moderna vanguardista radica precisamente en la habilidad y el talento de los artistas para inventar un procedimiento propio único, un “dispositivo”, original, sorprendente, en cada nueva narración (“La nueva escritura”).

En su novela *Ema, la cautiva*, nos había quedado clara su búsqueda ética al abordar su temática; en *La liebre* Aira adopta una posición lúdica frente a los personajes y la historia que cuenta, recurre a juegos formales. Crea un formidable enredo familiar, exagerado y por momentos cómico. Ese enredo crece de manera progresiva, hasta apoderarse por completo de la trama. El lector espera

con interés que se resuelva la intriga. Gradualmente Aira va independizando su literatura de la Historia: el juego siempre se juega en el presente.

Estos relatos, tanto *Ema, la cautiva*, como *La liebre*, son contados desde el espacio indígena. Sus interlocutores blancos, como Ema o Espina, y Gauna y Rossanna, atraviesan la frontera que separa el mundo blanco del indígena y se va operando en ellos una transformación progresiva. Los blancos se mestizan gradualmente con los nativos y viceversa: las fronteras son espacios dinámicos. La acción y los personajes en estas novelas están en continuo movimiento. En *La liebre*, los personajes logran encontrar al fin su verdadera familia y reconocen su identidad (Mbaye 205-17).

*Ema, la cautiva* queda como una obra única en su producción, diferente. Aira reflexionó en ella sobre la cuestión indígena y el papel de la mujer en la frontera. Empleó una escritura meditada y poética, deteniéndose con particular interés en sus bellas y suntuosas descripciones de la naturaleza. En 1987, cuando escribió *La liebre*, además de *El bautismo*, *Los fantasmas* y *Embalse*, su énfasis había pasado de la temática al “procedimiento” formal : Aira se concentraba en producir dispositivos narrativos ingeniosos y sorprendentes. Trabajaba rápidamente. Buscaba temáticas originales o trataba viejos temas de manera nueva, los desnaturalizaba, rompiendo con cualquier semblanza de verosimilitud. Introduce en sus historias rasgos anacrónicos y compone personajes esquemáticos y poco realistas. A diferencia de

lo que observamos en *Ema, la cautiva*, no encontramos en *La liebre* un trasfondo alegórico. El autor no da al reencuentro de los hijos de Cafulcurá con su padre un valor ejemplar. La familia de Cafulcurá fue víctima de sus propias creencias. Los mapuches habían tratado de desterrar lo idéntico, pero lo idéntico regresa. Este regreso no amenaza el poder del cacique Cafulcurá, solo refuerza el vínculo de familia. Establece la armonía.

El tabú de la sociedad mapuche había hecho que la familia india saliera de su entorno, de su clan, para abrirse, paradójicamente, hacia el mundo. Al dar a los mellizos en adopción, rompieron la unidad familiar y se abrieron a otros clanes o familias. Es el principio exogámico, base de la sociedad plural y multirracial. Clarke y Carlos se reencuentran con su familia original. Son individuos que fueron educados en la sociedad blanca inglesa y en la sociedad blanca argentina. Cada sociedad tiene su propia estructura cultural y moral. Rossanna vive con los indígenas y se realiza junto a ellos. Las culturas y las razas se han mestizado.

La utopía indigenista de Aira revisa el tema del descubrimiento del otro, base de la formación de la literatura hispanoamericana. Hispanoamérica nace en un encuentro conflictivo de culturas. Gradualmente los pueblos han ido conquistando y aceptando sus diferencias, aprendiendo a convivir. Su visión es optimista e idílica. Busca que su literatura repare una injusticia histórica: la expulsión de los pueblos nativos de sus propios territorios y la negación de su humanidad. Su visión del

vencido intenta restaurar el valor de su cultura desde una perspectiva literaria, poética.

Aira desmiente la visión sarmientina sobre la preeminencia de las razas y las culturas: los indios no son inferiores a los blancos. Clarke es un indio que vuelve a la pampa creyendo que es inglés y lucha en la guerra india como comandante indio. Su hermano Namuncurá, que él cree su doble, se le aparece por la noche vestido de inglés y dirige la batalla final en su lugar. Aira traveste intencionalmente los rasgos culturales. Las identidades son intercambiables (Mandolessi 35-42).

En estas obras podemos ver un cambio progresivo en sus ideas literarias. *Ema, la cautiva* evidenciaba el peso que había tenido en su formación la novelística latinoamericana de la década del sesenta. *La liebre* propone una aproximación más formalista a la literatura. Aira ataca de una manera frontal al realismo y reinstala la idea de la ruptura constante de la forma, que habían propuesto y defendido las vanguardias históricas a comienzos del siglo XX, como una manera vigente de novelar.

#### Bibliografía citada

- Aira, César. *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo, 1975.  
 ---. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.  
 ---. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- . *El bautismo*. Buenos Aires: GEL, 1991.
- . *Los fantasmas*. Buenos Aires: GEL, 1990.
- . *Embalse*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- . "La nueva escritura". *La Jornada Semanal*, 12.4.1988.
- Artigas, Emilia. "César Aira, la máquina de contar: una lectura de *Ema, la cautiva*". *Telar 23* (2019): 191-207.

Cerdas Cisneros, María A. "Desterritorialización, simulacro de realidad y espacios virtuales en algunas obras de César Aira". Gregorio C. Martín, Ed. *Rondas literarias de Pittsburgh 2017*. New Kensington: Grenlin Press, 2018: 29-50.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Garramuño, Florencia. "La liebre de César Aira, o lo que queda de la campaña del desierto". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 48 (1998): 149-58.

Mandolessi, Silvana. "La liebre, de César Aira o una sesgada sátira de la nación". *América: Cahiers du Criccal* No. 38. *La satire en Amérique latine, formes et fonctions*. Vol. 2. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008: 35-42.

Mbaye, Dijbril. "Viaje e identidad en *La liebre* de César Aira". *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* No. 4 (2015): 205-17.

Montaldo, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín 6. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (1998): 7-17.

Pérez, Alberto Julián. *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina Siglo XIX*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

## La teoría de la novela de Julio Cortázar

El erudito ensayo de Cortázar sobre la teoría de la novela, *Teoría del túnel*, escrito en 1947, fue publicado póstumamente en 1996, cuando hacía ya más de una década que había muerto el escritor en París (Yurkievich 9-23). En vida publicó unos pocos artículos sobre el tema. Uno de ellos, «Notas sobre la novela contemporánea», aparecido en la revista *Realidad* en 1948, resumía algunas de las ideas que había desarrollado en *Teoría del túnel* (Alazraki 9-14).

En esa época Cortázar era un joven profesor universitario que leía con atención e investigaba la literatura de su tiempo (Correa 51-120). El ensayo nos muestra a un escritor que medita seriamente sobre el problema de la novela contemporánea, trata de entender el género en su historia y es capaz de aportar su propio punto de vista sobre su significado y valor.

Cortázar escribió durante su juventud poemas, cuentos, ensayos y novelas, que quedaron en su mayor parte inéditos. Cumplidos sus 37 años se fue a Francia y allí vivió el resto de su vida como expatriado. Publicó solo los textos que juzgó más maduros y logrados. Subestimó y dejó sin publicar trabajos muy importantes, como este notable ensayo, *Teoría del túnel*, y su novela *El examen*, que recién pudimos leer después de su fallecimiento.

*Teoría del túnel* lleva como subtítulo «Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo». Cortázar hizo una investigación profunda sobre las dos corrientes del arte y el pensamiento francés más destacadas de la primera mitad del siglo XX (Aznar Pérez 102-119). El surrealismo y el existencialismo influyeron en el desarrollo de la vida intelectual y en las artes de diversos países de Latinoamérica. Julio, desde Buenos Aires, trató de comprender cuál había sido su aporte en la cultura contemporánea, y las contribuciones que habían hecho al desarrollo de la novela.

Su estudio se enfocó en la literatura francesa. Su investigación tenía un carácter práctico. Julio era un novelista en ciernes que aún no había publicado su primera novela, pero tenía planes.

La literatura francesa que analizó tomaba a la literatura europea y a la literatura norteamericana como literaturas ejemplares. En 1947, cuando escribió su ensayo, nuestros escritores buscaban destacarse en el género y querían ser reconocidos fuera del continente. Era un gran sueño y un gran desafío. Los escritores realistas nacionales más conocidos en esos momentos eran Manuel Gálvez y Eduardo Mallea. En 1948 el poeta Leopoldo Marechal publicó una gran novela de arte, *Adán Buenosayres*. Cortázar la consideró una obra muy lograda y escribió una reseña crítica elogiosa (Bracamonte 12-23). Ernesto Sábato publicó ese mismo año una notable novela existencialista, *El túnel*.

Pocos años después de terminar su ensayo Julio se trasladó a Europa, y se instaló en París como expatriado,

para, desde allí, llevar adelante su carrera de escritor. En Francia se reconoció como Hispanoamericano y Argentino. La dialéctica entre los dos continentes le aportó a su obra una gran riqueza. Las literaturas se reflejan. El artista mira con ironía hacia sí y hacia los demás. Ve un mundo deformado y grotesco.

Cortázar inició su ensayo hablando sobre la «crisis del culto al libro» (*Obra crítica* 1: 31). Sostiene que hacia el fin del siglo diecinueve los autores franceses habían rendido un verdadero «culto al libro». Escritores como Mallarmé creían que era indispensable el uso estético del lenguaje, y que el universo culminaba en un libro. Flaubert, un tiempo antes, se había obsesionado con la forma literaria (32). Cortázar se pregunta cómo se llegó a esto. La clave para él estaba en lo que había ocurrido durante el Romanticismo. El siglo XVIII había visto al libro como un medio para transmitir su universalismo enciclopédico. El Romanticismo, en cambio, vio la literatura como una empresa individual, donde el libro era un objeto personal, expresión de una conciencia (33). Reivindicó los derechos del escritor. A través del culto al estilo individual se llegó progresivamente, a lo largo del siglo XIX, a la hipervaloración de la forma y del libro.

Otro importante aporte que hizo el Romanticismo, afirma Cortázar, fue valorar el espíritu de rebeldía. El escritor rebelde podía ser un blasfemo o un espíritu mesiánico. Los escritores mesiánicos, como Víctor Hugo, creyeron en la lucha por la reforma y la transformación social. En la segunda mitad del siglo XIX diversos

escritores reaccionaron contra esta tendencia. Flaubert vio al libro como un objeto de arte. La idea de que el libro podía ser el diario de una conciencia perdió fuerza.

En la segunda década del siglo XX, sostiene Cortázar, el escritor buscaba, como en el Romanticismo, la expresión total del hombre. Veía al libro como una manifestación consustancial de su ser (36). Rechazaba el fetichismo del libro y lo consideraba un instrumento de automanifestación integral, vehículo de valores extraliterarios.

Durante la década del veinte, cree, muchos pensaron que estaban asistiendo a la autodestrucción de la literatura. Movimientos como el dadaísta causaron temor. Notables escritores, como D'Annunzio y Valery, no se unieron a las nuevas tendencias y continuaron escribiendo en la línea tradicional de literatura. Pero ya, piensa, era tarde. La línea tradicional no era suficiente para expresar al ser contemporáneo (38). Esto era evidente en algunos narradores que escribían, sólo en apariencia, literatura realista, como Joyce y Kafka, y, sin embargo, había en sus obras «algo» que las excedía y no cabía en la literatura tradicional. Ese «algo» era para estos escritores lo más importante. Agredían al libro, porque desconfiaban de su formulación «literaria».

Durante la década del veinte, señala Cortázar, muchos escritores se animaron a destruir su literatura y la reconstruyeron sobre nuevas bases. Así aparecieron el dadaísmo y el surrealismo. El dadaísmo liquidó formas. El surrealismo fondos. Esto nos revela el trasfondo espiritual de la época. Estos escritores despreciaban el

libro. El dadaísta recurría al azar, el surrealista buscaba sustituir la poesía por la vida poética. Frente al escritor anterior, para quien el mundo culminaba en un libro, aparece el nuevo escritor, para quien el libro debe ser un puente hacia lo universal.

El escritor, al que Cortázar denomina «tradicional», veía el estilo «como vehículo de intereses morales», buscaba que la razón corrigiera a la intuición (40). Rechazaba la idea del libro como algo efímero. En comparación, el escritor del siglo XX era irreverente hacia las formas exteriores. Combatía lo que el libro representaba como producto literario. El escritor surrealista denunciaba, buscaba destruir, para construir luego sobre bases distintas. No aceptaba la noción de géneros literarios. Rechazaba a los escritores «tradicionales», que no cuestionaban la forma, como Valery y Proust. Les interesaba la literatura como problema. Adoptaban la misma actitud que el filósofo ante su disciplina.

Proust no buscaba romper con las formas estilísticas, las sometía a nuevas torsiones, pero respetaba la idea del Libro. La lengua para él era un instrumento estético. Cortázar cree que al proceder así restringía la esfera de la experiencia (43). La historia de la literatura de occidente, afirma, ha sido el resultado de una búsqueda de adecuación entre lo que el escritor quería expresar y la forma de expresarlo. A ninguno se le había planteado la duda que aquejaba al hombre contemporáneo, que sentía que las posibilidades expresivas mismas le ponían un límite a lo expresable. Tras ese límite se abría un territorio tabú.

En las primeras dos décadas del siglo los escritores empezaron a actuar movidos por razones extraliterarias, y se dejaron llevar por la intuición. Procedieron como antes habían hecho los románticos. Lucharon contra el «clasicismo» de su tiempo. Eran individualistas, y deseaban vivir en una sociedad que conciliara libertad y comunidad. Querían crear un nuevo instrumento, liquidar la vieja literatura. Buscaban la acción. Descartaban los órdenes estéticos y querían encontrar un lenguaje puro. Los cánones estéticos que organizaban la literatura se habían roto (53).

Los nuevos escritores, afirma Cortázar, entran en la literatura en un «caballo de Troya»: buscan destruir la antigua fortaleza. La condición humana, para ellos, no es reductible estéticamente (56). Los escritores del pasado habían sido hombres de letras. Ellos, en cambio, buscan al hombre total. Para demostrar su nueva libertad agreden lo literario. Lo ven como un camino moral hacia una «reconquista instrumental» (57). Desean crear el lenguaje que mejor conviene para cada situación (58). Al destruir el lenguaje literario, la realidad está ahí. La poesía siempre ha hecho esto, ahora le toca a la narrativa barrenar el lenguaje, avanzar por un túnel. Reemplazar la estética del pasado, que era el modelo de los escritores tradicionales, por lo poético. Frente al escritor vocacional se levanta el escritor rebelde.

Durante el siglo XVIII y XIX culminó el ciclo de la novela psicológica. El novelista procuraba incorporar el orden sentimental en la novela. Interpretaba la realidad y luego

la enunciaba (63). Sin querer, iba cayendo en el arquetipo. Luego, dice Cortázar, el escritor se tomó a sí mismo como centro de la narración y empezó a hacer progresivamente su autobiografía, de manera más o menos consciente.

El novelista de 1914 se encontró con mucho trabajo hecho por las generaciones anteriores. Estas habían explorado parcialmente la realidad y analizado el alma humana. Los medios verbales para expresarse, sin embargo, le resultaban insuficientes (66). Quería personajes que vivieran, y no solamente que hablaran. Necesitaba ampliar el idioma para encontrar una expresión más inmediata de los hechos.

Durante la década de 1930-1940, se perdió en parte el espíritu de rebelión, y se volvió a los moldes literarios del pasado. Apareció una literatura escapista que no comprometía al hombre en su totalidad. El «best seller» atacaba a la literatura. La creación se apartó de lo estético y surgieron pocos escritores rebeldes. Los «Tough Writers» norteamericanos (Hemingway, Dos Passos) practicaban un realismo naturalista que buscaba el éxito comercial. Surgió una nueva literatura social de tesis, liderada por los novelistas soviéticos.

Cortázar analiza luego el problema del lenguaje en el discurso novelístico. Dice que la novela es un género «heterogéneo»: el novelista no cuenta con un lenguaje propio del género. Combina dos usos del idioma: el enunciativo «científico» y el expresivo «poético», y con ellos crea su estilo. La novela clásica concedía el papel principal al lenguaje enunciativo, porque aspiraba a

una formulación racional de la realidad, y consideraba que la novela era relato. Organizaba la novela con un criterio «arquitectónico» (78). El lenguaje poético, señala Cortázar, difiere del lenguaje enunciativo: es imagen, metáfora, analogía. El novelista podía, en un momento dado, emplear un lenguaje poético, y además, recurrir al «encantamiento», y crear en su obra un «aura» poética, como lo hacía, en su criterio, Balzac, en novelas como *Eugénie Grandet*.

Durante el Romanticismo, indica Cortázar, los valores enunciativos estructuraban la novela, mientras los poéticos servían para darle su rasgo «literario» (80). Lo narrativo y lo poético coexistían. Poco a poco, a lo largo del siglo XIX, el elemento poético se fue imponiendo al enunciativo. La novela se volvió una instancia de la poesía. La dicotomía fondo-forma perdió fuerza, porque la poesía, como la música, es su forma. Apareció «la novela de arte», que cuestionó lo enunciativo. La obra buscaba ser una manifestación poética total. Entre 1840 y 1875 el orden poético fue sustituyendo al estético. La creación del poema en prosa aportó una nueva dinámica a la novela. Lautreamont y Rimbaud, sostiene Cortázar, fueron cruciales en la formación de la novela moderna. Estos dos poetas sometieron el lenguaje enunciativo al acaecer onírico, aspiraban a «la presentación poética del entero ámbito vital de un hombre» (91). Lautreamont formuló una suprarrealidad, para él lo poético era lo existencial (92). Rimbaud logró comunicar una situación existencial en su poesía.

Los Surrealistas se inspiraron en estos dos escritores. Rechazaron a los novelistas finiseculares naturalistas, que habían abrazado el Positivismo. Después de Flaubert la novela había caído en un naturalismo limitado. El Surrealismo creó una síntesis de las principales corrientes rebeldes: el dadaísmo, el cubismo y el futurismo. Rechazó lo literario en sí. Su concepción era poética y revolucionaria (97). La realidad que buscaban era la “suprarrealidad”. Se llegaba a ella a través de la inocencia. Había que desprenderse de las antiguas jerarquizaciones cristianas y helénicas para encontrar la nueva dimensión humana. Aspiraban a mantener una actividad surrealista general, más allá de la literatura. Poco a poco, sin embargo, fueron cediendo al influjo de esta última y entraron en cierto orden.

Cortázar consideraba al Surrealismo un movimiento existencial, que asumía la empresa del hombre desde la poesía (101). Algunos novelistas, como Virginia Woolf en *The Waves*, señala, se apropiaron de lo poético para vivificar lo literario, y usaron el «poetismo» para lograr un avance de lo «mágico».

Otros escritores, durante la posguerra europea, plantearon una novelística enfocada en el hombre como existencia y destino. Entraron en lo novelesco términos como libertad, acción, moral, elección. Novelistas como Malraux buscaban la acción espiritual y física, según sus valores sociales (108). El Existencialismo, cree Cortázar, no se oponía al poetismo surrealista. Más que una postura filosófica, era «un estado de conciencia del hombre de

nuestro tiempo (110). Para el existencialista el hombre era soledad y debía compartir este sentimiento con los otros, porque soledad no era «finitud» (111). La asumía para trascenderla. En su lucha había grandeza. Necesitaban autorrealizarse. Querían pasar de la contemplación a la acción (113).

La acción existencialista se manifestaba como autorrealización y búsqueda de contacto para instituir la comunidad. Querían asumir libremente la angustia y anularla por medio de la acción. Cada desarrollo proponía un itinerario personal. Para Cortázar cada existencialista le daba un contenido al Existencialismo a través de su experiencia. Detecta actitudes existencialistas en aquellos escritores, como Proust, que sintieron que tenían una gran riqueza interior, pero dudaban de lo que estaba fuera de ellos, porque no lo conocían. Ese desconocimiento era el origen de la angustia y de su sentimiento de soledad. Cuando se logra pasar a la acción, el hombre y el mundo se integran (117). Las nociones convencionales de literatura y espíritu entran en crisis.

El escritor existencialista trataba de conservar la inteligibilidad de la expresión. Buscaba comunicarse. El lenguaje para él era reflexión y acción. Analizaba y narraba. Obraba. Sartre veía el Existencialismo como la batalla que el hombre daba por sí mismo. Cortázar creía que el hombre, mediante la acción, buscaba ser más. La angustia existencial llevó al escritor a la quiebra de formas estético-verbales a lo largo del siglo (122). El hombre debía escoger su futuridad. La angustia nacía

de la batalla que el hombre libraba consigo mismo para sobreponerse a la tentación religiosa. Era una angustia fecunda. Al superarla se encontraba con sus semejantes. Era más libre.

Sostenía Cortázar que, tanto el Surrealismo como el Existencialismo, eran, a su modo, una forma de humanismo. En el futuro, creía, iban a unirse. Para los dos el hombre, en su lucha, era un héroe. El héroe aceptaba la responsabilidad que le asignaba su tiempo y sabía que estaba solo. El surrealista confiaba en las visiones: su humanismo era mágico y heroico (128). Cortázar iba a tratar, en su literatura, de unir estas dos vertientes del arte y el pensamiento de su tiempo: el Surrealismo y el Existencialismo. Buscaba la integración y la síntesis.

El desafío para él fue encontrar una forma narrativa que reuniera lo enunciativo y lo poético. Quería que el elemento poético se impusiera sobre el enunciativo en espíritu y en forma. En la segunda novela que escribió, *El examen*, Cortázar insertó numerosos poemas a lo largo de los capítulos. En sus novelas posteriores, particularmente en *Rayuela*, creó situaciones donde el espíritu poético prevalecía. La búsqueda de libertad individual fue una constante en su obra. Visión e imaginación guiaron su trabajo. Buscaba comprometerse con el hombre integral. Su posición era ética e indirectamente política. Sus personajes son siempre seres muy sociables, que conviven y discuten, como en un simposio, sobre sus vidas y el mundo que los rodea. Su actitud ante la realidad los lleva a la acción.

En sus novelas creó situaciones surreales alegóricas o simbólicas. En *El examen*, los personajes viven la inminencia de una gran catástrofe social que deforma y transforma sus vidas; en *Los premios*, viajan en un barco sin dirección conocida; en *Rayuela*, viven el amor entre dos mundos. El sujeto busca siempre una salida a su dilema existencial, un puente que le permita conquistar la superrealidad.

Había en su literatura un compromiso con la vida y un deseo de libertad que iba más allá de una posición política determinada. Su ética estaba más cerca del individualismo existencial que del socialismo marxista. Le resultaba difícil vivenciar lo estrictamente político.

Fue un escritor intelectualmente formado en la primera mitad del siglo XX, y para él, Surrealismo y Existencialismo fueron movimientos definitorios. La década del cincuenta tuvo un gran peso en su experiencia y en su literatura. Intelectualmente fue un escritor que vivió entre dos continentes y buscó un diálogo de culturas. Su realidad fue conflictiva y contradictoria, desgarrado entre su amor a su tierra y su apego a la cultura europea. La dialéctica entre América y Europa ha sido central en la formación de las culturas nacionales hispanoamericanas.

Como hombre de su tiempo Cortázar creyó en la libertad y en la rebeldía del artista. Buscó que su literatura fuera expresión de ese sentimiento, que unía lo mejor del arte de ruptura de las vanguardias con el pensamiento filosófico del mundo de entreguerras. Para él la literatura no fue un producto estético separado de su vida, sino una expresión

integral de su experiencia. Buscaba unir literatura y vida. Los jóvenes que participaron en el movimiento neo-vanguardista de los años sesenta reconocieron su valor. Su novela *Rayuela* fue una de las obras de ruptura que definieron a esa generación. Se posicionó ante la literatura como los filósofos ante el tema que pretenden analizar: la vio como un problema integral, y buscó que sus personajes vivieran esa problemática y la expresaran. Fue en ese sentido un escritor de síntesis. Asoció la teoría a la práctica. Sus personajes viven, piensan y se comunican con los otros. Están en constante búsqueda.

La discusión intelectual es fundamental en sus novelas. Sus personajes quieren encontrar la salvación y la salida a su dilema existencial. Creyó que para revolucionar la novela hispanoamericana (esa era su aspiración) era conveniente analizarla antes como problema y tomar una posición frente a ella, y recién después trabajar en la obra.

Dedicó su juventud a la lectura, el estudio y a pensar la literatura. Su *Teoría del túnel* es resultado de esa indagación. A pesar de su excelencia interpretativa no lo publicó. Lo importante para él era ver el problema y convencerse. Encontrar una salida. Como pensamiento revela su lucha por conocer un género complejo y situarse ante él. Es uno de los ensayos más importantes escrito sobre la teoría de la novela en Hispanoamérica.

La novela es el género literario europeo que representa a la modernidad. El aporte más significativo de Europa al enorme edificio literario que tejieron los griegos y difundieron y promovieron los romanos. Es el género que

mejor identifica el espíritu y expresa los intereses del continente que colonizó a América. Para los americanos independientes, siempre preocupados por demostrar su autonomía, conquistar este género y hacerle sus propios aportes es una manera de probar su capacidad y creatividad. La trayectoria de Cortázar, un escritor auténtico, mucho contribuyó en esa carrera. Su generación lo logró. Tanto él como Sábato, García Márquez, Vargas Llosas, Fuentes, Carpentier, cuestionaron y cambiaron el género novelístico: hubo una novela antes y otra después de ellos en Hispanoamérica. Fundaron una novelística original, que fue modelo para otros países y continentes.

Su literatura expone los conflictos yacentes en sociedades inestables y violentas, en las que la modernidad es más un proyecto que una realidad. Los beneficios del mercantilismo burgués llegan en ellas sólo a los grupos privilegiados. La literatura, escrita por sus élites, tiene dificultades para dar cuenta de lo que pasa en todos los sectores de su sociedad. Es una literatura de clases enfrentadas con su realidad y en conflicto consigo mismas, que buscan parecerse a las elites de aquellos países que ven como modelo de poder. Los sectores que monopolizan la riqueza identifican poder con consumo y menosprecian a sus propios pueblos.

A diferencia de lo que ocurrió con los géneros rectores de nuestro continente: el ensayo y la poesía, que reflejaron fácilmente la vida americana, y denunciaron con éxito los abusos e injusticias de estas sociedades desde la etapa colonial, la novela necesitó de

un largo proceso de adaptación y transformación para poder expresar con autenticidad la conflictiva vida de nuestras sociedades. Era un género exógeno, cargado de ideología, que llevaba en su historia la marca de sus amos, y se regía por los intereses de un mercado que veía el consumo y la ganancia como su máximo objetivo. Nuestros novelistas, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Ernesto Sábato, entre otros, llevaron el género hacia la poesía y el ensayo. Procuraron indagar en la conciencia del hombre de nuestros pueblos y mostrar, en sus historias, sus contradicciones y conflictos en una sociedad que necesitaba conocerse y encontrar su verdad.

### Bibliografía citada

Alazraki, Jaime. «Prólogo». Julio Cortázar. *Obra crítica 2* .... 9 - 14.

Aznar Pérez, Mario. «La teoría del túnel en los cuentos de Julio Cortázar. Humanismo mágico y heroico». *Cuadernos del Hipogrifo 1. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* (2013): 102-119.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist.

Bracamonte, Jorge. "Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina". *Anclajes* 19 (Diciembre 2015): 12-23.

Correa, Jaime. *Cortázar, profesor universitario*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.

Cortázar, Julio. *Obra crítica* 1. Buenos Aires: Alfaguara, 2014. Edición de Saúl Yurkievich. Primera edición 1994.

---. *Obra crítica* 2. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. Edición de Jaime Alazraki.

---. *El examen*. Buenos Aires: Alfaguara, 2017. Primera edición 1986.

---. *Divertimento*. Buenos Aires: Alfaguara, 1986.

---. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. Primera edición 1963.

---. *Los premios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. Primera edición 1960.

Herráez, Miguel. *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2012.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor, 2013. Primera edición 1948.

Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1989. Primera edición 1948.

Yurkievich, Saúl. «Un encuentro del hombre con su reino». Julio Cortázar. *Obra crítica* 1 ... 9 - 23.

## La novela *El examen*: Cortázar argentino

En 1984 muere Julio Cortázar en París, y en 1986 comienza la publicación de sus textos inéditos: estos, que incluyen novelas, ensayos y cartas, modificarían, en unos pocos años, la imagen que teníamos de él. Cortázar, el escritor argentino radicado en París a principios de los años cincuenta, definitivamente expatriado, era un hombre alto, de rostro adolescente, ya próximo a cumplir cuarenta años. Muchos admiraban y envidiaban su estilo de vida. Lo tomaban como ejemplo del escritor cosmopolita: vivía en la Ciudad Luz, viajaba mucho, amaba el jazz, poseía una amplia cultura literaria eurocéntrica. Sus libros fueron apareciendo regularmente a partir de 1951; primero sus cuentos: *Bestiario*, *Final de juego*, *Las armas secretas*, *Todos los fuegos el fuego*, y luego sus novelas: *Los premios* y *Rayuela*, obras todas ellas experimentales y lúdicas. Su literatura llegaba particularmente bien al público joven.

En 1963, después de su viaje a Cuba, Cortázar cambió: criticó la actitud pequeño burguesa, elitista y esteticista que había mantenido hasta ese momento, y manifestó su apoyo a la revolución cubana (Gilman 89-105). Se transformó, en vísperas de los movimientos rebeldes que caracterizaron la década en Sudamérica, en un escritor comprometido políticamente con su sociedad y su tiempo.

Parte de este cambio logró trasladarlo a su literatura. *Libro de Manuel*, publicado en 1973, fue su novela más política.

A partir de 1984, muerto Cortázar, fueron apareciendo gradualmente los textos inéditos que había escrito en su país, antes de emigrar a Francia. No quiso darlos a conocer en vida, pero autorizó se los publicara después de su fallecimiento.<sup>19</sup> Ante nosotros apareció otro escritor: el Cortázar argentino que, cuando partió de su tierra, a los 37 años, era ya autor de varios textos importantes. Entre estos se destaca *El examen*, de 1950, publicada en 1986. Es su primera gran novela, escrita diez años antes de *Los premios*.

En 1994 apareció su *Obra crítica* en tres volúmenes. El Tomo 1 incluye su *Teoría del túnel*, de 1947, uno de los ensayos más destacados sobre teoría de la novela que se hayan escrito en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX. En 1996 se publicó su extenso estudio *Imagen de John Keats*, escrito en París en 1951-52, fruto de una extensa investigación que había llevado a cabo en Buenos Aires a lo largo de una década.

Cortázar era un gran lector y un crítico erudito, un escritor dotado tanto para el ensayo como para la ficción.

---

<sup>19</sup> Estos fueron: *Nada a Pehuajó y Adiós, Robinson*, teatro, 1984; *Divertimento*, novela breve, 1986; *El examen*, novela, 1986; *Dos juegos de palabras*, teatro, 1991; *La otra orilla*, cuentos, 1994; *Obra crítica*, 3 volúmenes, 1994; *Diario de Andrés Fava* (personaje de *El Examen*, se publicó por separado), 1995; *Adiós, Robinson y otras piezas breves*, teatro, 1995; *Imagen de John Keats*, ensayo, 1995; *Cartas* (3 volúmenes, el primero incluye sus cartas a partir de 1937), 2000.

En *Teoría del túnel* hizo un análisis interpretativo de la historia de la novela europea. Estudió la narrativa de sus vanguardias. Explicó cuáles eran las ideas y valores fundamentales del Existencialismo y el Surrealismo, movimientos determinantes en la gestación de su propia literatura (*Obra crítica* 1: 103-12).

Cortázar trató de poner en práctica sus ideas sobre la novela en *El examen*. Un año antes había escrito una novela breve, *Divertimento*, con planes más modestos. *El examen* es una obra extensa, original y compleja.

Recientemente había leído y revalorado la obra de dos escritores argentinos contemporáneos: Arlt y Marechal (Standish 445). Cortázar admiraba la manera en que Arlt utilizaba el lenguaje en su narrativa, había sabido acercarse al hombre de la calle (*El examen* 101-2). No trató de reducir la realidad a los moldes de la novela. La forma en Arlt era dinámica y se adaptaba al tema, a lo que quería contar.

Marechal, reconocido poeta y ensayista, publicó en 1948 su novela *Adánbuenosayres*. Cortázar la leyó y el libro lo cautivó. La revista *Sur*, con la que Cortázar había colaborado ocasionalmente, publicó una reseña muy negativa de la obra. *Sur* era una fuerza cultural dominante en el medio literario políticamente conservador de las elites argentinas. Para Victoria Ocampo, su directora, atacar a Marechal era una cuestión de clase: se trataba de un escritor peronista. La revista mantenía una posición pseudo liberal, abiertamente antiperonista. Cortázar escribió una reseña elogiosa, en la que

demonstró el carácter experimental e innovador de la novela, y la publicó en la revista *Realidad* en 1949 (*Obra crítica 2*: 167-76). Defendió a Marechal, sin importarle su posición política, arriesgándose a recibir represalias de los miembros del grupo (Romano 106-138). Juzgó los méritos de la obra desde una perspectiva exclusivamente literaria.

A diferencia de los escritores de *Sur*, rodeados de privilegios de familia, y algunos con grandes fortunas, como las hermanas Ocampo y Bioy Casares, Cortázar pertenecía a un sector de clase media de muy limitados recursos económicos. Vivió, durante su niñez y adolescencia, en una localidad de provincia, Banfield, en el Gran Buenos Aires, alejado del centro de la ciudad. Cuando tenía seis años su padre abandonó a su madre. La mujer tuvo que hacerse cargo ella sola de Julio y su hija más pequeña. Trabajó como empleada administrativa en una oficina.

Julio estudió en la escuela normal de maestros. La docencia era una profesión que podía brindarle una fuente laboral estable. Necesitaba ayudar a su madre. Luego de recibirse hizo un Profesorado en Letras, y durante varios años (dos en el pueblo de Bolívar y cinco en la pequeña ciudad de Chivilcoy) fue profesor de enseñanza media en localidades del área rural de la provincia de Buenos Aires. En 1944 lo invitaron a trabajar en la Universidad de Cuyo, recientemente creada en Mendoza, como profesor de Literatura Francesa, y de Literatura Inglesa y Literatura Alemana (Herráez 25-87).

Enseñó allá durante dos años que fueron decisivos en su vida, como lo testimonia Jaime Correas (51-88). Tenía amplios conocimientos de la literatura de esos países europeos. Los estudiantes de licenciatura valoraron su preparación. Participó además en las internas de su Facultad y en las luchas políticas de la Universidad, en un medio dividido entre conservadores y nacionalistas-peronistas. Cortázar fue elegido por los estudiantes y sus colegas para ocupar un puesto en el Consejo de la Universidad. Mantuvo una posición progresista y apoyó a los nacionalistas y peronistas, contra los conservadores. En esa época el fenómeno del Peronismo estaba en sus comienzos. Esa experiencia le mostró la otra cara del mundo universitario, plagado de intereses personales y ambiciones políticas.

Cortázar era un excelente ensayista y estaba muy bien preparado para brillar en el mundo académico, pero tenía otros objetivos. La cátedra universitaria era una actividad absorbente, y Cortázar quería dedicar su tiempo y sus esfuerzos a escribir ficción. Al leer *Teoría del túnel*, de 1947, constatamos que en esta época ya había logrado articular, con gran lucidez, su propia teoría de la novela de una manera original, clara y convincente (Bracamonte 13-15). Después de haber vivido y trabajado casi una década fuera de Buenos Aires, Cortázar renunció a su trabajo docente y regresó a la ciudad. Consiguió un puesto como gerente en la Cámara del Libro y comenzó una nueva carrera: ingresó en el Traductorado de francés e inglés. Luego de sacar su título trabajó para un estudio

de traducción y solicitó becas para continuar sus estudios en Europa.

Durante esos años en Buenos Aires escribió cuentos, poemas, ensayos y dos novelas: su actividad fue incesante. Viajó a Europa y visitó París, ciudad que lo fascinó. En 1951, finalmente, recibió una beca para estudiar allá. No regresaría más. Puso fin a su etapa argentina e inició su vida de expatriado. Se lanzó a una carrera prolífica como cuentista que le ganó muchos lectores, y luchó por llevar a cabo su gran proyecto literario: escribir una novela total. Lo logró más de diez años después, con *Rayuela*, su obra cumbre.

En *Teoría del túnel*, Cortázar analizó y discutió cuidadosamente el problema del lenguaje en la novela. Creía que la narrativa contemporánea era una lucha entre dos tipos de escritura: la escritura poética y la escritura científica o enunciativa (*Obra crítica 1*: 76-87). Él quería que su escritura mantuviera una relación dialéctica entre ambas. El mundo externo, la realidad humana y social, la calle (tal como lo había observado en las novelas de Arlt y Marechal) debían poner a los personajes en movimiento. Estos se enfrentarían a situaciones conflictivas y esa realidad les mostraría qué lenguaje utilizar para expresarla. El exterior, el mundo, determinaba el interior. Buscaba, de esta manera, escapar al solipsismo de una literatura pequeño burguesa estéril, vuelta sobre sí misma.

*El examen*, su principal obra escrita en Argentina, mantiene algunas importantes diferencias con las novelas

que escribirá posteriormente en Europa. En *Los premios* y *Rayuela* las respectivas historias transcurren en dos ámbitos distintos, enfrentados: la ciudad de Buenos Aires y el barco en el mar, la primera; París y Buenos Aires, la segunda; sus personajes transitan de un mundo a otro y procuran encontrar un punto de equilibrio. En *El examen*, y en su novela anterior, *Divertimento*, 1949, en cambio, la trama novelesca tiene lugar exclusivamente en Buenos Aires. *Rayuela* introduce héroes expatriados, lumpenes, seres marginales. Los protagonistas de *Divertimento* y *El examen* son jóvenes pequeño-burgueses, representantes de los intereses, las aspiraciones y los prejuicios de ese sector social. No son conformistas. Son escritores, jóvenes rebeldes que no encuentran su lugar en el medio en que habitan. Se sienten asfixiados. Odian a la alta burguesía, la consideran una clase detestable. Pero tampoco comprenden al proletariado, a las masas. Están en un interregno.

Los personajes de *El examen* enfrentan una realidad apocalíptica. Alrededor de ellos la ciudad colapsa, se hunde. Esa situación de caos, que los críticos han asociado al Peronismo, es una alegoría existencial (Orloff 121-9; O'Connor 28; Lagmanovich 176-8). Continuamente se burlan de la falta de finura y de educación de los sectores pobres. Estos, a diferencia de ellos, están conformes con la situación política.

Cortázar captó los cambios de las formas políticas ocurridos durante el Peronismo, particularmente la aparición del fenómeno «Evita» y la relación especial de

Eva Perón con las masas. El pueblo pobre, de acuerdo a su interpretación, no piensa: se deja seducir y se entrega al ritual.

Testimonia el conflicto existente en el medio social: el proletariado, por un lado, y la gran y la pequeña burguesía (caracterizadas como clases que cooperan entre sí, aunque de sensibilidad diferente), por el otro, están enfrentados. Europa había visto la aparición del Fascismo y el ascenso de Hitler al poder, y había sufrido una terrible guerra no hacía muchos años. La Argentina y los otros países de la región eran sociedades inestables. La lucha entre la oligarquía y los sectores del trabajo había alcanzado gran intensidad. La sociedad vivía en estado de “guerra civil” latente.

Desde 1930 el Ejército había intervenido en el proceso político nacional y había gobernado al país en varias ocasiones. Las Fuerzas Armadas avasallaron a la sociedad civil y limitaron su autonomía. La oligarquía conservadora agro-exportadora aumentó su poder. Con la llegada del Peronismo cambió la relación de fuerzas: triunfó el laborismo. Perón se enfrentó a los intereses del gran capital, nacional y extranjero, y benefició a los trabajadores y la pequeña burguesía (Pérez 10-18). Los intelectuales vivieron la crisis con angustia. El ambiente se les hizo irrespirable. Cortázar testimonia esta situación en su novela. Le parece que la ciudad está al borde del colapso. No culpa por esto a la oligarquía, ni a la alta burguesía. Dirige su antipatía contra el pueblo obrero y, aunque no lo menciona, contra el Peronismo.

Sus personajes se muestran confundidos. No comprenden qué pasa a su alrededor. Son seres débiles, escapistas. Tienen más de antihéroes que de héroes. Varios de ellos escriben (Juan es poeta, Andrés ensayista, el Cronista periodista). El único personaje que no es culto y siente simpatía hacia las masas, Stella, sufre el desdén y el desprecio de los otros. Clara es una intelectual elitista. Consideran al examen un desafío. Desconfían de las intenciones de los examinadores. La realidad les da la razón: el examen y lo que lo rodea son una farsa.

Los personajes se mueven en un mundo deformado, grotesco. Bajo el Peronismo la sociedad experimenta un verdadero choque de culturas. *El examen* testimonia ese proceso social, desde la perspectiva de la pequeña burguesía desencantada, que no entiende la lucha de los sectores proletarios. Caracteriza al pueblo como a una masa informe de fanáticos iletrados y bárbaros. Tienen “mal gusto”, su comportamiento es ridículo y peligroso.

Los personajes protagonistas se sienten frustrados ante la situación. Son testigos de hechos que les parecen irracionales. Se sienten extraños en su medio social, exiliados espirituales. No encuentran su lugar. Aman la ciudad y deambulan por sus calles. Pero los amenaza el desastre. Crean un espacio dialéctico en el que son interlocutores. Dejan fluir su curiosidad y sus dilemas, y se hacen múltiples preguntas. No encuentran la verdad, ni dentro ni fuera de sí. Se desplazan constantemente. A diferencia de lo que sucedería con los personajes

de *Rayuela*, los personajes de *El examen* no logran establecer un puente con los otros.

Cortázar no publicó *El examen* y se fue de Argentina poco después de terminar la novela. ¿Trataba de huir del Peronismo? No tenía motivos para hacerlo. Cortázar se había ganado la vida como docente y en esos momentos era traductor. La nueva legislación laboral apoyó el aumento de los salarios y el nivel de vida de los trabajadores mejoró. El Peronismo benefició a la pequeña burguesía. Cortázar, creo yo, se fue del país por otros motivos: buscaba el puente que le permitiera salir de sí mismo y encontrar al otro.

En esta novela los personajes están encerrados en su propio narcisismo. Son jóvenes que han formado pareja y viven como eternos adolescentes sin hijos. No logran crecer. Sienten que el mundo alrededor de ellos se derrumba. No son ideólogos ni intelectuales en el sentido sartriano: son gente de letras. Los define su sensibilidad y su amor al arte. Aman la poesía.

Cortázar articula esta obra como una novela de peripecias. Los personajes deambulan constantemente por el centro de Buenos Aires. Hay varios espacios privilegiados donde se desarrollan grandes escenas: la facultad de Filosofía y Letras (que en esa época estaba en calles San Martín y Reconquista), Plaza de Mayo, Plaza Colón, el teatro Colón, y varios bares de la ciudad, particularmente los ubicados en el centro y en la zona del bajo, cerca del Luna Park y la Recova.

*El examen* es una novela dialógica, su autor mezcla la narración y el drama, cuenta a través de escenas. Sus

personajes hablan por sí mismos, en primera persona, sobre la ciudad y su situación política, el arte, la literatura, la poesía, el lenguaje y el devenir de la novela. Se burlan del lenguaje del pueblo inculto, critican a la alta burguesía, pretenciosa e insensible, y crean su propio registro de lengua literaria. Es un lenguaje compuesto con el habla informal coloquial de Buenos Aires. Es inventivo, lúdico, poblado de expresiones ingeniosas y juegos de palabras. Cortázar presenta a cada grupo social con su propio nivel de lengua y procura mostrar sus problemas y limitaciones al lector.

En la novela el personaje más enigmático, el personaje clave, es Abel. Abel es el otro. Es distinto a los demás, viste formalmente, se peina a la gomina. Los sigue, es amenazante. Los observa y los vigila desde cierta distancia. Lo ven en las situaciones más inesperadas. Juan y Clara hablan de él. Sólo al final de la novela Abel va al encuentro de Andrés y se enfrentan. Es el desenlace. Un desenlace aparentemente trágico, aunque no tenemos la seguridad de que sea así. ¿Matará Andrés a Abel, o Abel a Andrés? ¿Por qué buscan destruirse? El narrador envuelve al personaje en la ambigüedad y el misterio. Forma parte de una red de relaciones equívocas, que incluye a Andrés, que está enamorado de Clara y vive con Stella, la mujer práctica, poco culta, reverso de la Clara intelectual y lúcida, y a Juan, el marido de Clara, a quien Andrés al final «salva», para enfrentarse él solo a Abel.

Abel es el doble de Andrés, el doppelganger. No hay lugar para ambos en el mundo. Uno debe morir para que

el otro pueda crecer. Porque les es imperioso a estos personajes pseudo «adolescentes», inmaduros, crecer. Para esto tienen que luchar contra su narcisismo que los aprisiona, y abrirse al otro. Al otro bueno. Abel es el otro, pero el otro malo, peligroso, destructivo. Abel viene a «robar», es el «policía» del alma. Para salvarse, tienen que destruir a Abel. Cortázar deja a este personaje en el claro-oscuro.

La novela gira alrededor de la relación con el otro. Hay un otro que complementa a ese “otro” ominoso, el “doppelganger”: es el «otro» excluido, el pueblo. Lo perciben como una amenaza. No se sienten parte de él. El pueblo es el monstruo, la barbarie «sarmientina». Cortázar registra con miedo su experiencia con la masa peronista, creando su propio vínculo histórico con la Generación de 1837: los intelectuales pseudo-liberales antirrosistas, que buscaban la «libertad», apoyaban la intervención del imperialismo francés e inglés en Argentina, y veían a Lavalle como a un héroe, justificando su golpe militar contra Dorrego, el Gobernador federal electo al que asesinó, recrudeciendo la guerra civil. El objetivo de la Generación del 37 era atacar a Rosas y denunciar la tiranía. El pueblo apoyaba a Rosas y ellos se volvieron contra el pueblo. En *El examen* el pueblo es una turba de “cabecitas negras” peronistas. Los jóvenes artistas los ridiculizan. Los ven como a seres “primitivos”, irracionales, que adoran al “hueso”. Han invadido la simbólica Plaza de Mayo, y hacen su burda ceremonia junto a la Pirámide, en el centro de la plaza.

El pueblo peronista asusta a los artistas pequeño-burgueses. Sin proponérselo, Cortázar nos muestra que una novela es siempre expresión particular de una situación histórica determinada, donde el escritor habla como miembro de un sector social específico, aunque no lo vea así, y crea que representa la voz de “todos” y el ethos de la sociedad en general. No hay novela sin historia.

Estos artistas “juegan” a ser distintos: critican a la burguesía insensible, pero son parte de su mundo. Forman su ala pequeño-burguesa “progresista”. La burguesía nacional que nos presenta el autor es una clase poco refinada. Comerciantes semi-cultos y jóvenes de mentalidad consumista, como el padre de Clara y su hijo. La oligarquía es superficial y vacía. Los personajes a lo largo de la novela deambulan por el microcentro de Buenos Aires, perseguidos por Abel, y asisten como testigos casuales al “ritual del hueso”. Mientras tanto, esperan que llegue el momento del “examen”. Todo ocurre en tan sólo dos días. Hay unidad de acción y de lugar, y unidad de tiempo, como en el teatro. Cortázar lleva la trama hacia lo tragicómico, lo serio-cómico. También hacia lo alegórico-filosófico: la ciudad parece enfrentar un cataclismo. La invade una niebla que no deja ver, unas pelusas vuelan por el aire e impiden respirar bien, el asfalto de las calles y el suelo de las casas empiezan a hundirse. En el momento final, Cortázar resuelve satisfactoriamente la situación a favor del lector: sale el sol. La última que “sobrevive”, literariamente hablando, es la mujer de Andrés, Stella, el personaje más práctico, simple y popular.

Los intelectuales y escritores en esta novela son seres “exquisitos”, para los que la literatura es algo “excepcional”. No pueden identificarse con el pueblo, ni con la burguesía, porque no comparten sus valores. Viven en un mundo cerrado donde reina el arte. Se desplazan por la ciudad, discuten sobre su teoría de la escritura, hablan de la novela, plantean problemas literarios, mientras el mundo alrededor de ellos se desmorona. Reaccionan con asombro y cierto cinismo. La novela crea una complicidad especial con el lector iniciado. En sus páginas se asiste a la «fiesta» de la literatura.<sup>20</sup>

La historia que cuenta *El examen* nos ofrece un valioso testimonio de cómo vivían y entendían los jóvenes de clase media en Buenos Aires el fenómeno del Peronismo a fines de los años cuarenta. Cortázar dividió la narración en ocho capítulos, y la novela, desde el inicio, nos introduce en una trama simbólica, que desarrollará visos fantásticos.

La primera parte de la historia ocurre en una Casa de estudios, donde distintos lectores leen en voz alta obras en francés e inglés a los asistentes. Clara va allí a encontrar a su marido Juan, que aún no había llegado. Este venía caminando hacia la Casa y, en el camino, en un café, vio a Abel, que buscaba a alguien.

---

<sup>20</sup> Podemos ver esta obra como parte de una serie novelística nacional a la que pertenecen otras dos novelas destacadas de esta década, ambas publicadas en 1948 : *Adán Buenosayres*, de Marechal, que influye en él, y *El túnel*, de Sábato, que introduce la visión existencial de la realidad en la novela. Cortázar, como Marechal, presenta su historia desde una perspectiva cómica, grotesca. Sábato, escritor contemporáneo suyo, se apoya en lo trágico.

Juan tiene un espíritu poético, y trae en su mano un regalo para su amada: un coliflor “mágico”, maravilloso. El mundo que nos presenta Cortázar es idiosincrático, surreal. La situación absurda sorprende al lector.

Juan le recita a su esposa un poema. Cambia su lenguaje de la prosa al verso. Esto ocurre varias veces a lo largo de la novela. Cortázar cree que en la narrativa deben convivir el lenguaje enunciativo y el poético (*Teoría del túnel* 76-81). El mundo representado oscila entre el realismo y el simbolismo. Trata de desestabilizar la narración, e impedir que el lector se asiente en uno o en otro modo o estilo. Quiere que el lector piense, que cuestione la escritura. Es parte de su credo neovanguardista.<sup>21</sup>

Juan y Clara tienen que prepararse para dar el examen final al día siguiente. ¿Lo pasarán? El narrador mantiene en vilo al lector. En la Casa encuentran a la otra pareja de personajes centrales de la novela: Andrés y su esposa Stella.

Andrés es escritor, ensayista, como Cortázar, y está escribiendo un diario.<sup>22</sup> En ese diario medita sobre

---

<sup>21</sup> En Hispanoamérica la novela aún no había logrado encontrar su mejor forma para plasmar los principios del arte vanguardista, como sí lo había hecho la poesía, ya desde la década del veinte, con Vallejo y Neruda. Era una deuda pendiente. Allí estaban los grandes autores europeos que habían revolucionado el género : Joyce, V. Woolf, entre otros. Cortázar ambicionaba renovar la novela y, a partir de ese momento, y durante los años venideros, todos sus esfuerzos estarán destinados a escribir esa gran obra vanguardista que vislumbró en *Teoría del túnel*, donde explicaba el proyecto teórico que lo guiaba y mostraba su plan de trabajo. Lo lograría en 1963, con *Rayuela*.

<sup>22</sup> El diario no se incluyó en *El examen* en 1986. Fue publicado por separado en 1995 bajo el título *El diario de Andrés Fava*.

la escritura. Su mujer, Stella, es poco culta, pero muy vital. Más tarde encontrarán al quinto personaje que completa el grupo: el Cronista. Trabaja en un periódico y, curiosamente para un cronista, no cree en la historia. La considera una especie de fábula. La literatura y el arte le parecen superiores a ella. No está convencido de la importancia de ser testigo de su tiempo.

Cortázar narra con humor. Los personajes se hacen bromas. Usan el tono ligero y desinhibido del habla coloquial estudiantil. El lenguaje informal, burlón y transgresivo, permite a Cortázar acercarse de una manera más personal e íntima al público joven.

Poco después, los cuatro, en un restaurante, encuentran al Cronista. El narrador afirma que este es un ejemplo del porteño que no se mete en nada. Andrés le cuenta que Clara y Juan al día siguiente rinden el examen final. El Cronista había visitado Europa hacía poco, y los demás lo respetan. Hablan de los ensayos de Andrés y del diario que este escribe.

Mientras comen, discuten el papel del intelectual en la sociedad. El Cronista le niega valor a la intelectualidad argentina. Dice: “Creo que aquí somos pocos, que servimos para poco, y que la inteligencia elige sus zonas y entre ellas no está la Argentina” (*El examen* 42).

Esta visión pequeño-burguesa, pesimista, prevalece en la novela. Los personajes sienten que viven en un mundo desvalorizado, degradado, y muestran su desencanto. Juan sostiene que los argentinos carecen de “espíritu de sistema” y no saben cómo participar “...individualmente

en la aventura humana” (43, 45). A Juan le importa la creación, no la historia, que ve casi como un obstáculo. Y para crear, dice, hay que tener “moral de creación” y “dignidad personal”.

Clara participa en la discusión. Es una intelectual muy lúcida. Mantiene una actitud de seducción constante hacia Andrés y este hacia ella. Clara acusa a Juan y al Cronista de ser «afrancesados puros». Cortázar deja que los personajes polemiquen: no hay un solo punto de vista.

Salen todos del restaurante y van hacia la Casa Rosada, sede del gobierno. Allí pasa algo raro. Una multitud camina hacia la Plaza de Mayo. El Cronista les dice que van a ver el “Hueso”. Se acercan al lugar. En la plaza han levantado un santuario. La improvisada construcción se apoya en la pirámide patria. Están rodeados de una multitud: los temidos “cabecitas negras”, los proletarios del interior y del gran Buenos Aires. Representan el nuevo poder popular.

Los obreros escoltan el sitio. Los amigos están asombrados. Todo les parece muy ridículo. Entran en el santuario de arpillera iluminado por reflectores donde hay efectivamente un gran hueso. Abel, desde un costado, los observa.

Parada junto al Hueso, ven a una mujer de pelo rubio y vestido blanco, símbolo de Eva Perón, la actriz esposa del Presidente, a la que la burguesía teme y detesta. La mujer participa en la ceremonia. La gente repite “ella es buena”, como una letanía. Un falso orador, subido a una mesita, pronuncia un discurso. Gesticula. Repite palabras sin sentido.

Los muchachos critican la “falta de estilo” de la multitud. Sólo Stella siente una curiosidad genuina ante el Hueso. Van a un bar a reponerse, y comentan lo que vivieron.

Este episodio grotesco, en el que aparece el pueblo bajo, tendrá como contrapartida un episodio posterior, protagonizado por la gente “elevada”, fina, en el teatro Colón. El mundo del Colón es el reverso de ese universo obrero que los atemoriza, y al que consideran “bárbaro”.

Estos jóvenes sensibles, que rechazan el mundo proletario, juzgan también con dureza a la burguesía. Les parece una clase ridícula. El artista pequeño burgués, lúcido, se siente más seguro en el margen de la sociedad. La burguesía lo considera un individuo “difícil”, conflictivo, problemático. Su único bien es la cultura, que es su banquete, su privilegio.

Los amigos salen del bar y van a compartir una botella de vino en la Plaza Colón, detrás de la casa de gobierno. Al llegar a la Plaza descubren a Abel, huidizo como siempre, que los observa de la vereda de enfrente y desaparece enseguida, sin tratar de acercarse. Se sientan en un banco y, entre tragos de vino, hablan sobre literatura y escritura. Es un momento determinante en la trama de la novela. Stella casi no participa de la discusión: no es intelectual ni artista. Los otros hablan animadamente. Cortázar pone en boca de sus personajes sus temas favoritos: el problema de la escritura, la formación del escritor, sus escritores preferidos y sus proyectos literarios.

Andrés, alter ego del autor, desconfiaba del color local y había escrito sonetos y cuentos. Sus amigos habían sido severos en sus críticas a su obra. Escribía poco. Admiraba a Mallarmé y era exigente y autocrítico como él (94-5).

Juan reconoce que lo influyeron Novalis y Keats.<sup>23</sup> Confiesa que siente un gran rechazo ante las masas, y ante la pequeña burguesía y la burguesía: “Te voy a decir una cosa horrible...cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco. Y cada vez que veo un ejemplo de hortera porteño, me da asco. Y las catitas me dan asco. Y esos empleados inconfundibles, esos productos de ciudad con su jopo y su elegancia de mierda y sus silbidos por la calle, me dan asco...”(97).

Hablan sobre la lengua literaria. Clara argumenta que los escritores argentinos mostraban “miedo a las palabras” (99). Para Andrés “el idioma de los argentinos sólo es rico en las formas exclamativas” (100). Dice que hay que “expresarse con fidelidad a su materia poética o plástica”. Cita como ejemplo a Roberto Arlt, que “peleó duro para conseguir y validar una unión del lenguaje con su sentido” (101). Para él “lo nacional” sobrepasa los límites que “el lenguaje culto” quiere imponer. La

---

<sup>23</sup> En 1951-2, en París, Cortázar escribió sobre Keats un extenso y original ensayo, que se publicó póstumamente, en 1996, con el título *Imagen de John Keats*. Había estudiado su obra durante una década.

lengua debe representar con verosimilitud al personaje, alejándose del lenguaje literario artificioso.

Terminada la discusión regresan a sus casas. Clara y Juan, al llegar, observan alarmados que se ha hundido el piso de la entrada. El proceso de deterioro y destrucción avanza en torno a ellos. La ciudad cambia rápidamente. Esa noche, Clara sueña con Andrés y Andrés con Clara.

La novela evoluciona hacia su demorada conclusión. Tal como pasará con *Los premios* diez años después, cuando el barco no llega a ningún lado, en *El examen* los personajes no podrán tomar el examen final.

Cortázar plantea las escenas siguientes con riqueza dramática: crea una gran comedia burlesca. Juan y su esposa visitan a su padre y van con él al concierto de la tarde en el Teatro Colón. El narrador ridiculiza el comportamiento del público snob que asiste al concierto. Describe a varios personajes representativos de la oligarquía culta, como Pincho López Morales, y su hermano Wally, que han viajado por Europa, conocen el arte vanguardista francés, y la obra de Artaud y de Schumann (148). Mezcla lo serio y lo cómico: la escena termina con una sensacional riña en el baño del teatro, durante el intervalo. Los hombres se pelean por usar un peine. Los acomodadores del teatro llaman a la policía y los participantes, incluido el padre de Clara, terminan detenidos en la Comisaría.

Andrés, por su parte, vive una experiencia traumática. Entra a la librería El Ateneo, en calle Florida. Observa que la humedad y los hongos están dañando el papel

de los libros. Recuerda a algunos de los autores de las obras que comprara allí en el pasado: Esquilo, Sófocles, Teócrito, O'Neill, Molinari, Freud, Girardoux, García Lorca... Reconoce a un vendedor amigo suyo: Arturo Planes. Los altoparlantes de la calle van informando lo que sucede. Sube al primer piso. Ve en una oficina a varios empleados que están tratando de reanimar a un hombre desvanecido. No lo logran: el hombre está muerto. Andrés se siente mal. Lo había visto hacía un tiempo en un curso de Martínez Estrada y en unas clases de Borges.

Andrés medita sobre la muerte. Le niega poder. "Estoy vivo, soy porque estoy vivo - dice - ...si al morir no soy yo... el que se muere es otro" (193). En ese momento reconoce en la librería a Abel, su doble, que lo persigue. Sale a la calle Florida y va hacia Corrientes. En la calle reina la confusión. Cortázar compara ese caos con el mundo del circo, una de sus figuras favoritas, que reaparecerá en *Rayuela* (196).

Andrés entra en un café casi vacío donde encuentra a Stella. Salen del café y van a la Universidad. Se reúnen con Juan y Clara, que tienen su examen final. En el salón los estudiantes esperan en vano. Comprenden que no habrá examen. Los bedeles les van a entregar los diplomas sin que rindan. La meritocracia se siente desencantada: en la Argentina de Perón no hace falta dar examen. El país no les niega el diploma, el diploma se regala. La sociedad populista nivela hacia abajo. ¿Para qué estudiar? Cortázar repite los lugares comunes que la

crítica antiperonista hace a su gobierno. Clara cuenta a los otros que recibió una carta de Abel... No esperan por los diplomas y salen de la Universidad.

La niebla inunda la ciudad amenazada. Es una fuerza heterogénea que niega su identidad a los cuerpos. Van los cuatro a un bar. La gente, a su alrededor, corre desesperada. Traen a un muchacho herido, que pronto expira. Andrés convence a Juan de que se lleve a Clara de Buenos Aires. Él y Stella van a quedarse. Un hombre del bar, Calimano, se ofrece a sacarlos de la ciudad en su bote. El río está muy cerca. Andrés deja a Stella en el bar, y los acompaña hacia el Río de la Plata. Atraviesan el bajo y entran al puerto. Andrés los despide. Al regresar sucede lo inevitable: aparece aquél que lo estaba buscando, Abel. Se dicen poco, se insultan. Andrés saca la pistola que guardaba en el bolsillo. No sabemos si Abel está armado ni cuál de los dos va a morir. En el mundo que se derrumba no hay lugar para los dos.

En la última escena, Stella, en su departamento, espera a Andrés, que no llega. Se va a dormir. A la mañana siguiente sale el sol. El equilibrio se ha restablecido. El mundo está salvado. El sacrificio de Andrés ha evitado el caos final.

Muy pocos escritores hablaron de esta etapa de la historia argentina. Cortázar, a su modo, pudo hacerlo. Era en esos momentos un hombre lleno de dudas, inseguro. Subestimaba a los sectores populares, y criticaba a la burguesía urbana, superficial y consumista, regida por falsos valores, inauténtica.

El Surrealismo y el Existencialismo guiaron su pensamiento. En el Río de la Plata, estos movimientos no tuvieron la combatividad que los había caracterizado en su lugar de origen. Los artistas locales los adaptaron a sus propios intereses. El arte literario rioplatense mantuvo su impronta exclusiva y elitista.

*El examen* es una novela intelectual alegórica que describe la vida social contemporánea, tal como la percibía la pequeña burguesía culta. Cortázar testimonia su confusión, su incompreensión, sus prejuicios de clase, el vacío existencial en que viven. Forma parte de un sector social que tiene una identidad nacional débil, y busca el apoyo y la protección de la alta burguesía, a la que trata de servir, si bien se burla de ella. No sabe cómo acercarse a esa masa proletaria que ha despertado y a la que teme y desprecia, por su falta de educación y de finura. Muestra las tendencias serviles del segmento social que representa. Eran casi todos descendientes de los no tan antiguos emigrantes italianos y españoles, que llegaron masivamente a Argentina hacia fines del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. Esta clase media ocupaba una posición social privilegiada en el país joven. Pretendía monopolizar el buen gusto y hacerse indispensable para los sectores ricos y propietarios.

El pueblo que presenta Cortázar, las multitudes que marchan por las calles hacia la plaza, pertenecen a un sector social nuevo que está en transición hacia otra cosa. Los personajes cultos de la novela no entienden bien qué pasa y observan todo con pesimismo, temiendo que sea el

comienzo de una hecatombe. Las masas que se movilizan por la ciudad son parte de ese proletariado que despertó con el Peronismo y buscaba un protagonismo social. La mayoría de los escritores e intelectuales de la pequeña burguesía culta y de la antigua clase patriarcal, entre los que podemos mencionar, además de Cortázar, a V. Ocampo, J. L. Borges, E. Martínez Estrada, J. L. Romero, E. Sábato, entre otros, rechazaban y aún odiaban al Peronismo. Lo acusaban de ser un populismo destructivo, tiránico, antidemocrático. Muchos de ellos celebraron en 1955 el golpe militar que derrocó a Perón, y fueron cómplices silenciosos de la persecución y masacre de trabajadores. No denunciaron el bombardeo de la Plaza de Mayo repleta de civiles en 1955, ni las matanzas de José León Suárez en 1956, aceptaron colaborar con la dictadura del General Aramburu y recibieron de él favores y prebendas. Cortázar, que emigró en 1951, no fue testigo de la caída del Peronismo.

En Francia, el Cortázar expatriado se transformó en un escritor bohemio, inspirado, que sobrevivió al margen de una sociedad a la que no pertenecía, en un país que para él era más un símbolo idealizado de la sensibilidad del mundo artístico, que una entidad histórico-social concreta.

*El examen* nos introduce en el tiempo histórico y político argentino de 1950. Es una visión auténtica de su medio, refractado en el prisma de la alegoría, tal como lo vio Cortázar.

## Bibliografía citada

Bracamonte, Jorge. “Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina”. *Anclajes* No. 19 (Diciembre 2015): 12-23.

Cortázar, Julio. *El examen*. Buenos Aires: Alfaguara, 2017. Primera edición 1986.

---. *Obra crítica 1*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014. Edición de Saúl Yurkievich. Primera edición 1994.

---. *Obra crítica 2*. Buenos Aires: Alfaguara, 2018. Edición de Jaime Alazraki. Primera edición 1994.

---. *Divertimento*. Buenos Aires: Alfaguara, 1986.

---. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. Primera edición 1963.

---. *Bestiario*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006. Primera edición 1951.

---. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007. Primera edición 1966.

---. *Final de juego*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007. Primera edición 1956.

---. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1993. Primera edición 1959.

---. *Los premios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016. Primera edición 1960.

---. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

---. *Diario de Andrés Fava*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

---. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012. Primera edición 1973.

Correas, Jaime. *Cortázar, profesor universitario*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.

Gilman, Claudia. "La política como desgarró". Florencia Abbate, editora. *Homenaje a Julio Cortázar*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. 89-105.

Herráez, Miguel. *Julio Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés, 2012.

Lagmanovich, David. "Claves de Julio Cortázar en *Divertimento* (1949) y *El examen* (1950)". *Dispositio* No. 44 (1993):175-91.

Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Corregidor, 2013. Primera edición 1948.

O'Connor, Patrick. "Melancolía Porteña and Survivor's Guilt: A Benjaminian Reading of Cortázar's *El examen*". *Latin American Literary Review* No. 46 (July 1995): 5-32.

Orloff, Carolina. "Julio Cortázar's Forgotten Politics: Anti-Peronism in the Rise of a Writer". Peter Marks, Editor. *Literature and Politics: Pushing the World in Certain Directions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012. 121-9.

Pérez, Alberto Julián. *Literatura, peronismo y liberación nacional*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

Romano, Eduardo. "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*". *Cuadernos Hispanoamericanos* No. 364-66 (1980): 106-38.

Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1989. Primera edición 1948.

Standish, Peter. "*El examen* de Julio Cortázar: novela de transición". Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas, 2000 (Tomo III): 441-49.

## Saer/*Cicatrices*: hacerse escritor

En 1968 el joven escritor santafesino Juan José Saer (Serodino 1937-París 2005), autor ya de tres libros de cuentos, *En la zona*, 1960; *Paloyhueso*, 1965 y *Unidad de lugar*, 1967, y dos novelas, *Responso*, 1964 y *La vuelta completa*, 1966, y profesor de Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, se va becado a Francia por seis meses. Una vez allá, logra prolongar su estadía. Poco después encuentra trabajo como profesor de lengua y literatura en la Universidad de Rennes. A partir de entonces, Francia se transforma en su lugar de residencia permanente. Allí continuará trabajando con ahínco en su obra literaria. En sus libros la ciudad de Santa Fe sigue siendo su espacio literario predilecto. El escritor mantuvo viva en su literatura la memoria de su patria.

Antes de partir de su país, en 1968, había terminado la novela *Cicatrices*. Aparecerá publicada en Argentina recién al año siguiente, cuando ya residía en París (Premat 501). Es su última obra escrita en suelo americano. En ella Saer reflexionó sobre el proceso de formación del escritor. Al leerla comprendemos que el Saer que parte a Francia es ya un escritor maduro, que concibe un proyecto literario propio.

Varios de los personajes de *Cicatrices*: Ángel, Tomatis, Barco, Rosemberg, aparecen en otras novelas de Saer y son parte de su universo narrativo. Ángel, un joven con vocación literaria, es la figura central. La acción ocurre en la ciudad de Santa Fe y sus alrededores. Sus actores registran la vida urbana con morosidad y deleite (Gramuglio 330).

Saer ve a sus personajes desde una perspectiva existencial. Son seres que dudan, se angustian, se desesperan. El Existencialismo, que había empezado a difundirse en Argentina a partir de la década del cuarenta, era aún una corriente filosófica vigente en esos momentos. Muchos artistas e intelectuales respetaban sus ideas. Camus y Sartre estaban entre los autores predilectos (Savignano 34-60).<sup>24</sup>

Su trabajo en Santa Fe como profesor de cine influyó en la práctica literaria de Saer. La década del sesenta fue una época excepcional para el cine experimental europeo, admirado y estudiado en Argentina. Los directores de Francia, Italia, Inglaterra, Alemania presentaron en sus películas propuestas innovadoras revolucionarias (Sala 1-14).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> El cambio de postura de Sartre, que lo llevó a examinar y criticar el Existencialismo y abrazar el Marxismo, creo un puente entre ambas posiciones. Los intelectuales, críticos y escritores nucleados alrededor de la revista *Contorno* y la nueva izquierda en la década del cincuenta en Argentina, como los hermanos Viñas, Juan José Sebrelli, Oscar Masotta y Carlos Correas, discutieron y asimilaron su filosofía (Savignano 34-60).

<sup>25</sup> Fernando Birri (1925-2017), que estudiaba cine en Italia, había regresado a Santa Fe en 1956 y fundó el Instituto de cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral. Saer enseñó Historia del cine y Crítica y estética cinematográfica en la universidad. Birri desarrolló particularmente el cine documental y se destacó como creador original (Silva-Escobar 13-21).

Saer busca dar a las imágenes de sus descripciones la plasticidad propia de la imagen cinematográfica. Sus cambios de punto de vista y su enfoque en determinados objetivos nos recuerdan el ágil trabajo de la cámara.

En *Cicatrices* la narración se centra en cuatro historias. La inicial, la historia de Ángel Leto, contada en primera persona, desde una perspectiva temporal abarca a todas. Ángel es un joven periodista de diecisiete años que trabaja en el periódico santafecino *La región*. Los sucesos que cuenta ocurren durante un lapso de cinco meses del año 1964. Ángel, que tiene diecisiete años en un comienzo, cumple poco después dieciocho. La novela de aprendizaje de Thomas Mann, *Tonio Kroeger*, que lee, le sirve de marco a su propia narración. El personaje nos cuenta cuáles son los escritores norteamericanos y europeos contemporáneos que prefiere. Cita a Chandler, Faulkner, Thomas Mann, Nabokov. Son los autores que Saer consideraba indispensables para la formación de un escritor en esos momentos.<sup>26</sup>

Ángel observa y describe a los personajes con los que se encuentra. Son seres que se aproximan a él, coinciden parcialmente con sus intereses y luego se

---

<sup>26</sup> Ángel admira a Chandler, a Faulkner, a Thomas Mann, a Nabokov, y los lee durante los cinco días en que permanece encerrado en su casa, cuando lo suspenden en el diario. Gloria, la amiga de Tomatis, les lee, en inglés, poesía de Browning, Dylan Thomas, William C. Williams, Yeats, Eliot, Pound. Luego le regala a Ángel *Tonio Kroeger*, la novela de aprendizaje de Thomas Mann. Saer no incluye entre los escritores que influyen en la formación literaria de Ángel a autores hispanoamericanos ni españoles.

separan. Parecen círculos que se tocan y por momentos se superponen.<sup>27</sup>

La vida de cada personaje es una especie de apuesta. La frase final de Luis Fiore, antes de suicidarse, “Los pedazos no pueden juntarse”, resume el drama de la novela: los seres humanos no logran integrarse, ni entenderse, ni acercarse honestamente unos a otros. No encuentran la unidad ni la felicidad. Pulsiones enfrentadas los tiran hacia un lado y otro y los desgarran. El sufrimiento constante deja marcas, cicatrices. La vida se hace a los golpes.

La historia del joven Ángel Leto preside la obra. Está encargado de la sección del tiempo (que no entiende) y de Tribunales en su periódico. Mientras cubre un caso para la sección de Tribunales presencia el suicidio del sindicalista Luis Fiore, acusado del asesinato de su esposa. El mal parece rondar la experiencia humana.

Ángel se ha hecho amigo de Carlos Tomatis, un escritor y periodista que él admira y se transforma en su padre sustituto. Su padre real es un hombre débil y fallece de cáncer. Tomatis, en cambio, es el padre que hubiera querido tener: machista, seductor, intelectual, irónico, buen escritor. Lo ayudó a entrar en el diario y lo protege. Ángel describe a Tomatis como un hombre irresistible. Las mujeres quieren intimar con él. Tomatis consiente, pero no se compromete con ninguna. Poco después, se

---

<sup>27</sup> Ángel habla de la historia con su doble, y dice que lo imaginó « moviéndose en un círculo limitado », como era el mismo círculo en que él se movía. Y confiesa : « De una sola cosa estaba seguro : de que nuestros espacios - nuestros círculos - eran cerrados y sólo se tocaban por accidente » (78).

acuesta con la madre de Ángel: ese hecho traumatiza al muchacho. La trama se alimenta de relaciones prohibidas o censuradas por la moral burguesa y el fantasma del incesto es una amenaza latente.

La madre de Ángel es una mujer libertina, que se pasea por la casa semidesnuda enfrente de su hijo, y no cuidó bien a su esposo enfermo de cáncer, que ya falleció. Sale regularmente por las noches y regresa a la madrugada. Cuando hace el amor con Tomatis, su hijo los descubre.

Ángel presencia el suicidio del sindicalista. Fiore salta por la ventana de Tribunales durante su indagatoria. El juez que lo interroga, Ernesto López Garay, es un “amigo” de Ángel. López Garay es un hombre homosexual que se siente atraído por el joven periodista. Le permite, contra la ley, que esté presente en el interrogatorio.

Las mujeres, en la trama, son personajes “acompañantes”. No protagonizan: actúan como contraparte a la personalidad del hombre. Realzan su importancia y su machismo. Saer ve a la mujer en un papel secundario, subordinado. Tomatis las considera objetos de placer y las llama putas (*Cicatrices* 98). Las usa y las deja. Ángel, en una parte increíble de la novela, se enfurece con su madre, la abofetea y la golpea. Después de la paliza la relación con ella mejora, y Tomatis concluye que de vez en cuando conviene castigarlas (98). Ángel no parece sentir culpa por su conducta abusiva con su madre, ni se reprocha nada. Como hombre siente que tiene derecho a pegarle a la mujer, aún a su progenitora.

Los personajes femeninos en las otras historias son también limitados. Los hombres reaccionan frente a

ellas de distinta manera. La esposa de Fiore es una mujer “provocadora”, que irrita a su marido, y este la asesina de dos tiros de escopeta. Delicia, la sirvienta de Sergio Escalante, el abogado jugador autodestructivo, es una chica adolescente que se ha enamorado de él y acepta que este pierda en el juego el dinero de sus sueldos. Delicia es una adolescente dulce y buena, que se niega a sí misma y se realiza en el amor a su señor.

Las amigas de Tomatis, la madre de Ángel, la esposa de Escalante, la esposa del juez, son mujeres dependientes, interesadas y vulgares. El autor no se compadece de ellas. El sujeto de la tragedia, de la historia, de la existencia, para Saer es el hombre y su drama: su incomunicación, su aislamiento, su falta de comprensión cabal de las cosas, su lucha vana con su destino.

Saer ubica a los personajes en su medio laboral y social: Ángel es periodista, Ernesto López Garay juez, Sergio Escalante un ex abogado laboral peronista y Luis Fiore un ex sindicalista peronista. La trama transcurre en 1964, durante la presidencia de Arturo Illia, un político Radical en connivencia con el poder cívico-militar que gobernaba la Argentina después del golpe de estado de 1955, que derrocó al gobierno constitucional del Presidente Juan Perón.<sup>28</sup> Tanto Fiore como el abogado Escalante son peronistas, y el

abogado Marcos Rosemberg es comunista. Lo político forma parte del trasfondo realista de la novela, pero no es central en su desarrollo (Sarlo 23-27).

Saer describe detalladamente las experiencias individuales de los personajes. Estos se miran vivir con sorpresa, sin entender cabalmente lo que les pasa. Están como dentro de un río existencial que los empuja. Las pulsiones de vida se confunden con las pulsiones de muerte. Triunfan las fuerzas destructivas.<sup>29</sup>

El único personaje que logra redimirse es el jugador, Sergio Escalante. Su historia de vida es extraordinaria. Se precipita hacia su propia caída. El azar lo salva: puede descubrir a los jugadores que le hicieron trampa, recuperar su dinero, volver a casa y encontrarse con el amor puro de Delicia.

La historia del abogado Sergio Escalante toca tangencialmente la vida de los otros personajes: Sergio rehúsa defender a Luis Fiore, el feminicida, a quien conocía. Su relato, desfasado de los otros, es conmovedor. El Negro Lencina lo va a ver para pedirle que defienda a Fiore. Él le responde que ya no ejerce y que vaya a ver al abogado Rosemberg. Sergio es amigo de Tomatis y le lee uno de los ensayos que está escribiendo.

---

<sup>28</sup> Transcurrido el golpe se inició en Argentina un período de Resistencia peronista contra el poder cívico-militar, que dominó la vida política del país hasta el retorno de Perón a la presidencia en 1973 (Abbate, *El espesor del presente* 75).

---

<sup>29</sup> Esos seres acorralados son una metáfora o alegoría del escritor: ubicado en el lugar del observador, no puede dejar de involucrarse en los hechos. Tampoco puede vivirlos plenamente. Habita en un lugar incómodo, entre el lenguaje y el acontecimiento social.

La tercera historia, la del juez Ernesto López Garay, abarca dos meses de su vida; Ernesto es el juez encargado de la causa del crimen. La cuarta historia, la de Fiore, que cierra la novela, comprende el día del asesinato, el primero de mayo, y los días subsiguientes, hasta el momento de la indagatoria, en que se suicida. Todas están narradas en primera persona, pero la historia de Ángel preside. Sentimos que estamos observando a los otros personajes bajo su visión. Él establece la prioridad en la importancia de los hechos.

Sergio Escalante, el juez y Ángel aman la literatura. Sergio escribe un libro de ensayos, en el que estudia a personajes de historietas populares norteamericanas desde una perspectiva filosófica y literaria. Uno de los ensayos se titula “El profesor Nietzsche y Clark Kent”, y otro “Tarzán de los monos: una teoría del buen salvaje” (114-5).

El juez es traductor. Está traduciendo *The Picture of Dorian Grey*, la obra de Oscar Wilde. El juez se identifica con el personaje del pintor de la novela, que idealiza la belleza de Dorian Grey. Se siente atraído por Ángel. Es un homosexual reprimido, un hombre contemplativo, un esteta.

Sergio Escalante había sido un abogado laborista durante la presidencia de Perón y defendía a los sindicalistas. El golpe militar que derroca al gobierno peronista, el 16 de septiembre de 1955, lo sorprende en la iglesia, durante su ceremonia de casamiento. No llegó a casarse. Lo envían a prisión durante nueve meses.

Comparte celda con dos sindicalistas: el Negro Lencina y Luis Fiore. Cuando sale de la prisión empieza a jugar.

Su abuelo materno había sido un hombre muy importante en su vida. Era caudillo político del pueblo en que vivía. Por contratiempos, se retiró de la política y se fue a vivir a casa de su hija y de Sergio. Su abuelo le decía que en el póker muchos jugaban con las cartas marcadas, haciendo trampas. Este detalle resulta premonitorio en su historia. Sergio comienza a jugar a las cartas y a apostar, y no puede detenerse. Lo va perdiendo todo. Su mujer se suicida, él deja la profesión. Se juega su dinero y el que le quita a su sirvienta; por último, hipoteca la casa. Con lo que recibe, sigue jugando.

Cuando juega, goza. El placer y el terror que le provocan ganar y perder, y sufrir los vaivenes de la suerte, son todo para él. No ansía otra cosa que jugar. Sabe que es autodestructivo, pero no se detiene. Su amigo Marcos Rosenberg se lo reprocha. No lo comprende. El juego para Sergio es un universo autónomo perfecto, una suerte de obra de arte, una alegoría del destino humano. Se deja envolver por su magia y sólo puede sentirse vivir cuando está jugando.

Su sirvienta, Delicia, es la única que lo entiende. Delicia es tan singular como Sergio. Es una muchacha de pueblo, analfabeta, que fue a trabajar a su casa cuando tenía catorce años. Dos años pasaron y la historia de Sergio llega a su desenlace.

Delicia está enamorada de su señor. Sabe que este juega y no hace nada por detenerlo. Comprende que él

lo necesita. Cuando Sergio se queda sin dinero le da la totalidad de sus ahorros para que los apueste. Cuando este los pierde le dice que no se preocupe y siga jugando. Sergio la llama “ángel” y le besa la frente. Siente que Delicia es como él: no le importa perder. Es sumisa y acepta su destino. De nada vale resistirse. Estamos en manos del azar, que preside nuestras vidas. Si hay un orden, no sabemos cómo es. Jugar es tratar de entrar en él, de descubrir el orden secreto del universo, de conocer a dios. Pero este no nos lo revela. Sólo nos deja el amor para consolarnos.

Al final de la historia Sergio está en una partida y se ha quedado sin dinero. Cuando está por abandonar, algo le llama la atención. Recuerda lo que le había dicho su abuelo, su lección: los hombres juegan con trampa. No él, ni Delicia. Se va del lugar, lleno de dudas. Momentos después regresa al sitio y sorprende a los jugadores burlándose de su buena fe: todo había sido una farsa para robarle. Los enfrenta, recupera su dinero y parte. Llega a su casa a la madrugada. Va al escritorio, pone en una caja la cantidad que le debía a Delicia y guarda el resto. Cuando va a acostarse lo aguarda el premio: el que ya nada esperaba, recibe todo. Delicia está en su cama, desnuda. Solo atina a decirle: “Juegan con trampas, Delicia”. Luego la besa y hacen el amor. La inocencia y la esperanza se reunieron. Lograron salir del caos y entrar en el amor. La fe de Delicia y la memoria de su abuelo lo salvó.

Ángel, el protagonista central, vive experiencias traumáticas que no esperaba. Lucha y aprende. La

audiencia del juez con Fiore, a la que asiste, termina en tragedia. El encuentro sexual de su madre y Tomatis, que él presencia, es un duro golpe. Serán parte de sus cicatrices. Son heridas que enseñan. Si las supera, pueden ayudarle a crecer.

Los personajes tienen problemas graves y se enfrentan a situaciones difíciles. El juez, Ernesto López Garay, ha dejado de luchar. Es un hombre que vive aislado. Se sabe despreciado y se desprecia a sí mismo. Su mujer lo abandonó. Constantemente recibe llamados telefónicos insultándolo y llamándolo invertido y perverso. Los seres humanos para él son monstruosos. En su narración los denomina “gorilas”. Compara la conducta de la gente con la de los animales. Su visión es darwiniana. El hombre es el enemigo del hombre. Nos devoramos los unos a los otros. Se salva el más fuerte. Y él no es fuerte: es un hombre débil que no sabe defenderse. Se ha vuelto insensible al dolor del otro. Cuando Fiore salta por la ventana y muere, y su abogado le recrimina lo que pasó, Ernesto le contesta que su cuerpo al caer hizo el mismo ruido que cualquier otro. Rosenberg lo llama cobarde y lo abofetea.

El juez se salva en un mundo ideal, elitista. Se identifica con Oscar Wilde. Como él, admira a los jóvenes bellos. Cree en un orden estético superior, que está por encima de cualquier otro. Se convierte en víctima. No sabe cómo enfrentar la realidad y sobreponerse a ella. Carece de realismo práctico, un pecado esencial en el mundo de la novela.

Saer le da importancia especial a la vida espiritual y psicológica de sus personajes. Registra cuidadosamente su mundo interior. Muestra la conciencia que tiene de sí cada narrador, su grado de lucidez, sus engaños y mentiras. Ángel, su héroe principal, es un joven atormentado. Su personalidad está escindida y ve un doble, al que trata de aproximarse. Su situación existencial es única. Su historia se adensa, se vuelve cada vez más rica y compleja.

Las cuatro historias se intersectan y se comunican (Premat 501). Rompen la tendencia monológica del discurso narrativo y se adentran en un espacio dialógico. El lector aprende de esa dialéctica. Las historias encontradas le enseñan algo. Su personaje central, Ángel, está en un momento crítico de su desarrollo. El lector descubre y comprende sus motivaciones. El autor nos muestra su curiosidad y el sentido de su búsqueda.

*Cicatrices* es la novela de Saer más lograda hasta ese momento, 1969. El lector, como los personajes, se siente atrapado por ese mundo complejo y conflictivo. Sus héroes no pueden cambiar sus circunstancias. Son víctimas del destino. El autor no trata de justificar a sus personajes en relación a su medio. No los juzga con un criterio moral. Hay una razón superior. No son seres libres.

Saer cuenta la última historia, la del obrero Luis Fiore, en presente, a través de escenas dialogadas. Su narrador es el obrero. El autor presenta la acción desde la perspectiva de la experiencia del personaje. Fiore es un individuo impulsivo y agresivo. Lo guían sus instintos, que no puede controlar. Hace el amor, caza, come ávidamente, se venga,

mata. Su mujer, la víctima, es parecida a él. Es hiriente, peleadora, trata a su hija con dureza. La niña, por otro lado, tiene algo de genial. Ve en sueños lo que va a pasar. Sabe que su padre matará dos patos y luego matará a su madre.

Fiore y su esposa son individuos poco educados, de origen proletario. Saer los presenta como seres resentidos. Son violentos y descargan su rabia contra los seres que aman y dependen de ellos. Discuten y se agreden. Él es un sindicalista corrupto, que ha robado en su sindicato. Su mujer lo llama ladrón y lo provoca. Finalmente él la mata con su escopeta de caza. Es un feminicidio horrible. El personaje tiene algo de monstruoso.

Saer no simpatiza con el mundo del obrero. Lo siente distante y le resulta difícil acercarse a él. No encuentra manera de justificarlo y lo demoniza.

El autor mira con escepticismo el mundo popular del Peronismo y las relaciones de clase en la novela. Comprende y representa mejor a los personajes de su sector social, la clase media, que a los personajes bajos. Simpatiza con los personajes intelectuales, inteligentes. Su trabajo narrativo gratifica a los lectores de las élites letradas que valoran el refinamiento de su prosa y comparten con él ciertos prejuicios hacia las masas populares. Saer es un escritor post-Borges (Corbatta 560). La obra de Borges ha establecido en la literatura argentina un estándar de profesionalidad y de excelencia, y todo escritor que se precie se mide secretamente contra ese estándar para demostrar su valor.

A fines de los años sesenta el existencialismo había perdido parte del prestigio que tenía en la década del cincuenta en Argentina (Savignano 35-42). Los sectores marxistas habían aumentado su influencia. La situación política internacional había cambiado.<sup>30</sup> La revolución cubana, en Latinoamérica, transformó la agenda cultural y política. El guevarismo y los movimientos sociales incendiaron el continente.

En Santa Fe, la “patria” de elección de Saer, la Escuela de Cine desarrolló el cine documental. Proponía un cine social comprometido con su realidad histórica y política. Saer no estaba de acuerdo con sus propuestas (Abbate, “Entrevista a Juan José Saer” 44). El compromiso político, creía, no debía ser un imperativo para el artista.<sup>31</sup> Su creación se mantuvo en un estado de relativo solipsismo. Más tarde, en Europa, se fue encerrando dentro de sí. Creó

---

<sup>30</sup> Los países de África y Asia, colonizados por Francia e Inglaterra durante el siglo XIX, habían avanzado en su proceso de descolonización, que iniciaron al terminar la Segunda Guerra Mundial. Los estudiantes progresistas de Europa y de Estados Unidos simpatizaron con estos movimientos y se rebelaron contra sus padres genocidas. La guerra imperialista de Vietnam fue el talón de Aquiles del imperialismo norteamericano.

<sup>31</sup> Saer fue profesor de la Escuela de cine de Santa Fe en una etapa revolucionaria de esta escuela. Era la época del guevarismo y la Revolución Cubana. Su iniciador, Fernando Birri desarrolló el documental político y social en la Argentina. Él, sin embargo, se inclinó por otro grupo, que estaba en la Escuela, y prefería la separación del arte y la vida. Saer no fue documentalista ni cronista de su sociedad, fue intérprete de las angustias de su clase media. En los años cincuenta la aparición del Peronismo como fenómeno político y cultural había dividido al medio intelectual en peronistas y antiperonistas. Saer era antiperonista. Los años sesenta hicieron posible una nueva interpretación de la historia. El guevarismo encendió el mundo intelectual y artístico latinoamericano. Saer se ubicó en una posición incómoda, pequeño-burguesa (Abbate, “Entrevista a Juan José Saer” 41-6).

en sus obras un espacio literario argentino imaginario. Argentina, el país real, era un sitio lejano y distante. *Glosa* fue su obra más acabada de ese ciclo. Su literatura, influenciada por el Nouveau Roman francés, se volvió una obra para minorías exquisitas (Alves-Mota 114).

Con *Cicatrices* culmina una etapa para Saer. Es su última novela escrita en Argentina. Tenía treinta años y buscaba su consagración. Nos presenta el proceso de formación de un escritor. Como Ángel, Saer tenía que luchar, y mucho. Hacerse escritor en Argentina siempre fue un proceso difícil. El medio literario es severo y exigente.

*Cicatrices* dramatiza el choque del escritor con su entorno social, su búsqueda de “padres” literarios y modelos. Sus personajes se mueven en un mundo “duro”, que no se compadece del débil y lo castiga. Las instituciones dominan y someten al individuo, que se siente inseguro y amenazado.

Las dudas y los temores acosan a sus personajes. Beben mucho. Necesitan escribir y expresarse. Tomatis, en sus poemas, describe un paisaje santafecino que casi desaparece bajo la lluvia (51); Sergio, el jugador y ensayista, analiza a los héroes de la cultura popular norteamericana desde una perspectiva filosófica. Estos personajes testimonian el enfrentamiento del individuo con un medio indiferente, que no los valora.

Saer, quizá desencantado con su país, emigra a Francia. Un vez allá, sin embargo, encontró difícil el adaptarse. La ciudad de Santa Fe, que abandona para siempre, se instala curiosamente en su literatura como paradigma.

Las grandes novelas de su etapa europea, *El limonero real*, 1974; *Nadie nada nunca*, 1980 y *Glosa*, 1985, mitifican el tiempo y el espacio santafecino.<sup>32</sup>

La novela *Cicatrices* crea un vínculo entre esas dos etapas de su vida de escritor: su comienzo argentino y su periplo europeo, y nos permite entender mejor a Saer. Es un testimonio metafórico de la odisea que significó para el novelista hacerse escritor.

#### Bibliografía citada

Abbate, Florencia. "Entrevista a Juan José Saer." *El poeta y su trabajo* No. 27 (2008): 41-47.

---. *El espesor del presente. Tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.

Alvez Mota, Raquel. "O noturno do tempo em *Cicatrices* de Juan José Saer." *Aletria* No. 1 (2015): 113-128.

Corbatta, Jorgelina. "En la zona: Germen de la praxis poética de Juan José Saer." *Revista Iberoamericana* No. 155-156 (Abril-Septiembre 1991): 557-567.

---

<sup>32</sup> Dice Tomatis, explicando su teoría de la literatura: "Hay tres cosas que tienen realidad en la literatura: la conciencia, el lenguaje, y la forma" (61). Saer creó, durante su etapa europea, con las memorias del mundo y el tiempo santafesinos, un universo literario formalista autónomo.

Gramuglio, María Teresa. "El lugar de Saer". *Juan José Saer por Juan José Saer...* 261-300.

Premat, Julio. "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*." *Revista Iberoamericana* No. 192 (Julio-septiembre 2000): 501-509.

Saer, Juan José. *En la zona*. Santa Fe: Castellví, 1960.

---. *Responso*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.

---. *Palo y hueso*. Buenos Aires: Camarda Junior, 1965.

---. *La vuelta completa*. Rosario: Biblioteca Popular Constancio Vigil, 1966.

---. *Unidad de lugar*. Buenos Aires: Galerna, 1967.

---. *Cicatrices*. Buenos Aires: Planeta, 2010. Primera edición 1969.

---. *Glosa*. Buenos Aires: Alianza, 1986.

---. *El limonero real*. Barcelona: Editorial Planeta, 1974.

---. *Nadie nada nunca*. México: Siglo XXI, 1980.

---. "Narrathon". *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* No. 25 (1975): 161-70.

---. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

Sala, Jorge. "Metatextualidad y comentario narrativo en el cine argentino de los años sesenta." *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Estudios en Cine y Audiovisual*. 2012. 12 págs. Web.

Sarlo, Beatriz. "Saer, un original". *Orbis Tertius* No. 10 (2005): 23-27.

Savignano, Alan. "La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina: la generación

existencialista del 25 y la nueva izquierda de *Contorno*.”  
*Ideas* No. 4 (Diciembre 2016): 34-61.

Silva-Escobar, Juan Pablo. *La insubordinación cinematográfica. Ensayos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano de Argentina, Brasil y Chile (1959-1976)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2019.

## *Megafón y la Resistencia*

*Megafón, o la guerra* fue la última novela escrita por Leopoldo Marechal, que murió en el año de su publicación, 1970. Marechal la empezó a escribir en 1966, siendo ya un anciano o casi anciano. Había nacido en 1900. Era compañero de generación de Borges y, como él, fue ultraísta y poeta, y participó en la revista *Martín Fierro*. La experiencia martinfierrista marcó profundamente la literatura de Marechal, como lo ha estudiado María Teresa Gramuglio en un excelente artículo (Gramuglio 771-806). Mientras asimilaba las innovaciones de las vanguardias, Marechal observaba con atención el mundo de la literatura criollista. Tuvo, como Borges, dos etapas en su poesía: escribió primero versos libres vanguardistas, ultraístas, en *Días como flechas*, de 1926; luego cambió su poética y volvió a los modelos métricos, introduciendo motivos clásicos, en *Odas para el hombre y la mujer*, de 1929 (Romano 618-626). Marechal compartió con Borges su pasión por la metafísica, mantuvo una actitud intelectual responsable y erudita, pero en la década del treinta tomaron caminos distintos.

Borges dejó de publicar poesía durante muchos años. Marechal continuó escribiendo y publicando poesía,

e inició un proyecto de novela que tardaría casi dos décadas en terminar: *Adán Buenosayres* apareció recién en 1948. Borges necesitó muchos años también para encontrar su propio modo narrativo, e inventar lo que él llamó sus “cuentos”. Durante la década del veinte Borges había sido criollista y vanguardista, se había interesado en la literatura gauchesca y popular, escribió numerosos ensayos y estudios de literatura argentina y militó con los jóvenes yrigoyenistas (Sarlo, *Borges...* 51). En los años treinta la experiencia con el grupo de *Sur* marcó a Borges, su literatura cambió, se hizo más cosmopolita y su visión más escéptica.

La evolución personal de Marechal fue distinta. Entró en su vida el sentimiento religioso, la idea de Dios se hizo central en su experiencia y eso transformó totalmente su literatura. En 1931 comenzó a tomar cursos de Cultura Católica, que se impartían en la Acción Católica, organización que nucleaba al clero antiliberal, y colaboró con las revistas *Ortodoxia* y *Sol y luna*, órganos del nacionalismo católico de derecha. Siguió dos líneas de investigación y lecturas: una que iba de Platón a San Agustín, y otra de Aristóteles a Santo Tomás de Aquino (Colla 570). Dada su manera de vivir la religión, esta se transformó en una experiencia vertebradora de su literatura. Tenía sentimientos místicos. Criticó a la cultura liberal, que había marginado a la religión de la posición central que mantenía en el pasado. Integró la cuestión religiosa con la cuestión estética, y desde entonces el problema de dios y la belleza fueron centrales en su obra.

Publicó en 1937 uno de sus mejores poemarios: *Cinco poemas australes*, que incluía el conocido “A un domador de caballos”, y en 1939 un libro de ensayos donde planteó la relación entre religión y estética: *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. En este último libro Marechal describió al ser humano como un ser espiritualmente limitado y mutilado por la visión liberal de la historia. Esta crítica al liberalismo aparecía mejor articulada aún en un ensayo de 1966, publicado en su *Cuaderno de navegación: “Autopsia de Creso”* (49-89). Creso en ese ensayo es el burgués, que coloca la cuestión económica en el centro de su vida.

Marechal interpretó la historia de la modernidad, desde una perspectiva religiosa y espiritual, como una historia negativa, de pérdida gradual de la espiritualidad. Según su interpretación el momento cumbre de la vida espiritual europea habría tenido lugar durante el Medioevo. A partir del Renacimiento el desarrollo de la ciencia y el materialismo creciente habían llevado a una nueva visión de la vida que entró en conflicto con el desarrollo espiritual de la humanidad. Luego del movimiento moderno racionalista de la Ilustración Francesa en el siglo XVIII y el triunfo de la Revolución, el buen burgués dominó a nuestra sociedad, con su particular mentalidad economicista, que transformó los bienes materiales en los objetivos más importantes para alcanzar. “Creso” se impuso. Por esto, Marechal consideró que el ser humano contemporáneo era un ser mutilado: le faltaba desarrollo espiritual.

Muchos escritores durante el siglo diecinueve y el veinte coincidieron con este punto de vista y criticaron a la burguesía. La consideraron una clase materialista, que no le daba un lugar al artista, y no entendía la vida espiritual.<sup>33</sup> El artista se veía sometido a las leyes del mercado y tenía que luchar para vender sus servicios como escribiente, o escribir a gusto del patrón, ya sea en la prensa, o en publicaciones hechas a medida del consumidor. La burguesía consideraba al libro como un producto y no entendía el proceso de creatividad del artista. Pero la interpretación de Marechal iba un poco más lejos que la de otros escritores, porque no se limitaba a criticar el comercialismo burgués y el consumismo, sino que además insistía en considerar que no se podía separar el papel espiritual del artista, del papel que juega la religión en la vida de un pueblo. Para él espiritualidad y religiosidad iban unidas.

Marechal se veía a sí mismo más como un artista religioso que como un artista laico. En su explicación sobre la evolución de la vida espiritual retrocedía hasta el Medioevo, cuando el arte era profundamente religioso y no existía, en Europa al menos, el artista independiente: su actividad aparecía asociada a la religión. La literatura, con excepción de algunas obras cortesananas, era religiosa.

---

<sup>33</sup> Este malestar, que se empezó a notar en el Romanticismo, se acentuó más tarde en los artistas parnasianos y simbolistas, como Baudelaire y Verlaine y, en el mundo latinoamericano, en los modernistas, como Julián del Casal y Darío (Pérez 15-18)

Marechal se sentía prisionero de un mundo que no compartía con él su visión teocéntrica ni vivía la religión. Era una sociedad materialista y laica, guiada por el espíritu capitalista de utilidad. La literatura estaba dominada por el individualismo del ser humano. La narrativa era, en buena parte, realista y psicológica. La interpretación dialéctica, que veía la historia como una línea continua y progresiva, que ascendía, e iba de un momento de oscuridad y opresión a otro de gradual iluminación y libertad, dominaba no sólo la perspectiva de los historiadores, sino también de una buena parte de los literatos. En la opinión de Marechal esta visión de la historia carecía de dos dimensiones. Para él nuestra interpretación de la historia del hombre estaba incompleta si no pensábamos en su ontología y en su salvación. Por lo tanto, a la dimensión de lo que él llamaba la vida en la tierra teníamos que agregar otras dos dimensiones: la del mundo celestial y la del mundo infernal. Estas eran las dimensiones de la experiencia del espíritu medieval que faltaban en la cultura burguesa. En su narrativa Marechal hará que sus personajes asciendan o descendan, además de vivir la vida cotidiana en la tierra. Crea mundos infernales y divinos, como la ciudad de Cacodelphia en *Adán Buenosayres*, y el Caracol de Venus en *Megafón, o la guerra*.

La problemática espiritual de Marechal incidió directamente en su obra, se transformó en tema de su literatura, y condicionó su forma. *Adán Buenosayres* es una novela que se gestó lentamente, le tomó dieciocho años terminar su proceso de escritura. Durante esos

años Marechal tuvo una gran transformación espiritual, de la que dejó testimonio no sólo en su primera novela, sino también en los varios libros de poesía y ensayo que escribió, y en una hagiografía: *Vida de Santa Rosa de Lima*, que publicó en 1943.

Su visión religiosa influyó en la forma de concebir el espacio y en su manera de interpretar al hombre y a la sociedad. Mientras el pensamiento historicista dialéctico entendía la historia como un movimiento conflictivo de avances y retrocesos generado por una lucha de clases, Marechal vio la historia como un proceso en que los seres humanos buscaban la unidad y el equilibrio. Dios había creado al hombre y el hombre debía regresar a dios. La sociedad se unificaba alrededor de la idea de pueblo. Dada esta posición cristiana y nacionalista Marechal simpatizó con el peronismo desde su primera hora. Fue uno de los pocos escritores que lo apoyó. Lo cautivó también la idea de justicia y reparación social que proponía Perón. Influyó igualmente su experiencia laboral: Marechal se ganaba la vida como maestro de escuela primaria, profesión proletaria que le ayudó a entender la situación social de pobreza que sufría buena parte de la población durante la década del treinta.

En su concepto la sociedad argentina tenía graves carencias espirituales y el peronismo ponía al hombre por delante de los intereses materiales, era una doctrina humanística. En una conferencia de 1947, "Proyecciones culturales del momento argentino", definió al peronismo como "...una doctrina del Hombre, tendiente a lograr una

adecuación del Estado a los intereses del Hombre" (133). Dijo que el peronismo reconocía "en la unidad-hombre un compositum de cuerpo y alma". Para él la noción de "justicia social" tendía a restituirle al hombre tanto la dignidad de su cuerpo, como "su decoro de criatura espiritual, mediante la participación del hombre argentino en la cultura y su acceso a las formas intelectuales que le faciliten la comprensión de la Verdad, la Belleza y el Bien" (133). Aprobaba también la idea de la tercera posición del peronismo, que asumía su propio espacio político entre el capitalismo y el marxismo, equidistante de uno y de otro.

El gobierno surgido del golpe militar de 1943 premió la adhesión de Marechal a su causa, y se transformó en un funcionario. El Ministro de Educación, el nacionalista Martínez Suviría, o Hugo Wast, que era amigo de él, lo nombró presidente del Consejo General de Educación y Dirección General de Escuelas de la Provincia de Santa Fe, cargo que mantuvo hasta 1945, en que pasó a desempeñarse como Director de Enseñanza Superior y Artística en Buenos Aires. En 1948, siendo funcionario, publicó *Adán Buenosayres*, libro que tuvo muy poca repercusión en el mundo literario de la época, y en 1951 estrenó en el teatro Cervantes su obra *Antígona Vélez*, dirigida por otro peronista, Enrique Santos Discépolo (Colla 574-6).

Es fácil prever cuál sería el destino de Marechal después del golpe de estado que derrocó al gobierno constitucional de Perón y proscribió el peronismo. Marechal renunció a sus cargos e inició sus trámites de jubilación. La "Revolución

Libertadora”, como denominaron los militares a su golpe de estado, recibió significativo apoyo de las capas intelectuales liberales, que participaron activamente en el proceso político que pretendía normalizar la sociedad y olvidar que había existido el peronismo. Estos sectores liberales condenaron a Marechal al ostracismo (Fiorucci 176-80).

Incluyo todos estos datos porque la literatura de Marechal es profundamente autobiográfica, y son importantes para entender su literatura. Si en *Adán Buenosayres* encontramos muchas de las experiencias culturales de Marechal como escritor martinfierrista, en *Megafón, o la guerra* encontraremos el testimonio de sus experiencias políticas como peronista.

Los acontecimientos del año 1955 comenzaron una etapa política única e inesperada en la historia argentina. Los militares de la Libertadora y los sectores políticos que apoyaron lo que Marechal consideraba una contrarrevolución, incluidos una mayoría de intelectuales como Martínez Estrada y Borges, y muchísimos otros que colaboraron con el nuevo gobierno, pensaron que el golpe ponía fin a toda una época y que el peronismo desaparecía de la historia. Pero no sucedió así. Los militares habían tratado de terminar antes con la influencia política de Perón, apresándolo y destituyéndolo de sus cargos, en 1945, y fracasaron por el apoyo del pueblo trabajador en la jornada del 17 de octubre. El resultado fue el opuesto al esperado. En 1955 el General Aramburu quiso terminar con la influencia del peronismo y lo que hizo fue disparar

un extraordinario proceso de resistencia y luchas populares centrado alrededor de la militancia sindical, al que llamamos precisamente la Resistencia. Numerosos libros han sido escritos sobre este proceso de nuestra historia, pero creo que el documento más completo para entenderlo es la película documental que marcó una época y es casi contemporánea de la novela de Marechal que queremos comentar: *La hora de los hornos*, de Pino Solanas y el Grupo Cine Liberación, de 1968.

Durante los años de la Resistencia, Marechal vivió aislado, como un muerto civil, y así se designa en su novela *Megafón*, pero, literariamente hablando, fueron años muy prolíficos para él (9). Concluidas sus tareas como funcionario peronista, y ya jubilado, pudo dedicarse a escribir. Comenzó también un lento proceso de revaloración de su obra, particularmente de *Adán Buenosayres*, que había tenido escasa repercusión en el momento de su publicación. Fue el grupo de jóvenes profesores que se nucleó alrededor de la revista *Contorno* el que empezó a estudiarla, no siempre con opiniones positivas. Se destacan sobre todo los artículos de Noé Jitrik, de 1955, y el de Adolfo Prieto, publicado en Rosario en 1959, que polemiza con el de Jitrik. El mismo Marechal terminó escribiendo poco después “Las claves de *Adán Buenosayres*”, dialogando con Prieto.

Publicó en 1965 su novela *El banquete de Severo Arcángelo*, en 1966 sus libros de poemas *Heptamerón* y *El poema del robot*, y en ese mismo año su importante libro de ensayos *Cuaderno de navegación*. No fue el suyo

un caso aislado: el proceso de la Resistencia estimuló a toda una franja de intelectuales y periodistas a revisar la historia política argentina, y el mismo Perón escribió numerosos libros de ensayo durante esos años, incluido el bien conocido *La hora de los pueblos*, de 1968. Creció la personalidad intelectual de militantes históricos del movimiento popular, como Arturo Jauretche, autor de *El plan Prebisch: retorno al coloniaje*, 1956 y *Los profetas del Odio y la Yapa*, 1957, y de jóvenes escritores como Rodolfo Walsh, que con sus crónicas de investigación periodística no sólo revolucionó el periodismo sino también la literatura. Su libro más importante, *Operación Masacre*, de 1957, analiza el mismo episodio histórico del que parte Marechal en su novela *Megafón: la fallida insurrección peronista de junio de 1956 y la masacre de José León Suárez*.

La relativamente exitosa publicación de *El banquete de Severo Arcángelo*, en 1965, sacó a Marechal del aislamiento en que vivía. Las cosas habían cambiado en el mundo cultural argentino durante los primeros años de la década del sesenta, y el libro despertó de inmediato el interés de los lectores. Esto llevó a su vez a la reedición de *Adán Buenosayres* y a la aparición de estudios sobre su obra. Marechal menciona esto en el "Introito" que introduce *Megafón, o la guerra* (3). Entre estos estudios debemos mencionar la notable investigación de la profesora Graciela Coulsón, *Marechal. La pasión metafísica*, aparecido en 1974.

La historia de la novela *Megafón* comienza precisamente en julio de 1956, un mes después de la fallida revolución del General Valle. El autor introduce a "Marechal", personaje cronista, que será el testigo y partícipe parcial de las acciones de la novela. El título de la novela, *Megafón, o la guerra*, puede hacer pensar al lector que va a leer un relato sobre una guerra armada. Marechal, sin embargo, creía en la guerra incruenta, pensaba en su sociedad como una sociedad pacífica en que los ciudadanos podían entenderse sin recurrir a las armas. Su arma verdaderamente es la argumentación. Su objetivo era aleccionar al lector, darle una lección sobre qué es la patria y hacerle tomar conciencia de su situación. Trata de convencerlo para que simpatice con su causa.

Todos los personajes de la novela son cristianos y viven profundamente la religión. Marechal en 1960 se convirtió al protestantismo y se bautizó como Evangelista (Colla 578). En esta época su vivencia religiosa se centraba sobre todo alrededor de la figura de Cristo. Marechal creía en el Cristo vivo. La figura de Cristo aparece numerosas veces en la novela. Presenta al personaje denominado "El Vendedor de Biblias", un boxeador al que una vez se le apareció Cristo ensangrentado en las calles y le dijo que le venía a cobrar una deuda, la deuda era toda su sangre, y que dejara el boxeo y se pusiera a predicar y a vender Biblias (86). Otro personaje, el Obispo Frazada, vive profundamente la relación con Cristo, y es esta la causa principal por la que se opone al Cardenal, que apoyó en 1955 la procesión anti-peronista que se organizó para el Corpus Christi y lo

critica, provocando su reacción y persecución (275-84). El Cardenal lo destituye de su puesto, pero Frazada sigue junto a los pobres y los trabajadores, marchando al frente de las columnas de obreros que enfrentan la represión policial. Cita a Cristo como a un gran rebelde, que se puso del lado de los pobres.

Debemos mencionar que en la década del sesenta, ante el creciente proceso de radicalización de la juventud y la revolución cubana, Marechal, sin dejar su cristianismo, mostró crecientes simpatías hacia una interpretación de izquierda de la religión y el peronismo. Aunque rechazaba el marxismo como doctrina materialista y atea, valoró la Revolución Cubana y en 1966 fue invitado a Cuba como jurado del premio Casa de las Américas, invitación que aceptó.

En su novela *Marechal* presenta una serie de combates y, como él las llama, operaciones comandos. Estos combates no están integrados en una trama realista, ni sus personajes tienen una psicología verosímil. Marechal los describe, tal como en sus novelas anteriores, en una serie de episodios alegóricos, de contenido simbólico. Esto crea un decidido distanciamiento con el lector, que no puede identificarse psicológicamente con los personajes ni referir las experiencias a su vida cotidiana. La lectura es exigente y demanda un lector iniciado y paciente: difícilmente las masas peronistas pudieran interesarse en la lectura de este libro. El autor, podemos pensar, queda preso en su pasado vanguardista. Marechal valora la experimentación y la búsqueda de un nuevo

lenguaje y rehúsa simplificar los aspectos formales de la novela. Cree en el sentido estético de la literatura, en la belleza, y piensa que es el lector, independientemente de su formación y educación, el que tiene que acercarse a la obra de arte, y no la obra de arte empobrecer su lenguaje para hacerlo accesible al lector.

Los episodios alegóricos, tal como lo demostró Susana Cella, son de carácter emblemático. Introduce situaciones no realistas, simbólicas (Cella 44-6). Plantea la novela en un tono de comedia, y más aún de sátira. Sus personajes son seres exagerados, deformados, y el autor los asocia a conceptos determinados (Viñas 11-18). El diálogo entre los personajes es intelectual, crítico y por momentos filosófico. *Megafón* es una novela alegórica cristiana y peronista, que se propone moralizar al lector. Su objetivo principal es hacerle entender bien el sentido y el valor de la patria.

Marechal describe a la patria como una víbora, un vertebrado de cuerpo largo que se desliza en la historia y tiene bajo su piel otro crecimiento que eventualmente va a reemplazar su piel actual. El personaje Megafón dirá en sus discursos que la piel de la víbora es en esos momentos, en 1956, una piel reaccionaria, conservadora: es la piel de la vieja oligarquía que ha vuelto a irrumpir en la historia argentina con la contrarrevolución que derrocó a Perón (10-15). La piel que está abajo en gestación es la piel del pueblo. Hacía falta provocar el cambio de piel, para que el pueblo pudiera aparecer en toda su vitalidad y belleza. Marechal tratará de ayudar a que eso ocurra haciendo una

crítica destructiva a cómo se manejaban las instituciones durante los años de la Revolución Libertadora. Para desprestigiarlas presenta una serie de episodios satíricos y burlescos que describen el asalto del grupo de Megafón a cada una de esas instituciones. Megafón selecciona a un grupo regular de “soldados”, los cuales forman parte de los comandos según los operativos. Los comandos se enfrentan a distintos personajes alegóricos en cada una de las aventuras que emprenden. La novela introduce una serie de episodios tragicómicos aleccionadores. Megafón y sus amigos sacan importantes lecciones de estas situaciones.

Marechal aspiraba a un arte integral e integrado, que asociara todos los recursos expresivos posibles: la palabra, la imagen, la música. Describe las aventuras tragicómicas de Megafón y su grupo en escenas animadas y teatrales (Cavallari 144). El lector tiene que imaginar esas aventuras como sainetes grotescos. Los personajes son deformados, exagerados. Tanto los personajes como los espacios son simbólicos. Megafón, por ejemplo, representa al trabajador total. Es un individuo que ha tenido todos los oficios y recorrió el país trabajando en diversas provincias y luego, embarcado, viajó por otros países, para tener una idea mejor desde afuera de cómo era nuestro continente. Megafón es un trabajador sabio y autodidacto. Procura aprender siempre y lee compulsivamente. Lo llaman el Autodidacto y el Oscuro de Flores.

Megafón no es su verdadero nombre, que el cronista dice desconocer (4). Es el apodo que le dan, porque usaba

un megáfono grande para dirigir las peleas cuando trabajaba de árbitro de boxeo. Marechal lo describe como un lector bárbaro, salvaje, que lee de todo y tiene una voracidad de aprender incalculable (5). Megafón es capaz además de conducir a sus soldados al combate. Es un héroe, un individuo que sabe lo que busca. No sólo un hombre de acción sino también un líder intelectual. Los lidera en su búsqueda política y espiritual. Megafón habla de dos batallas: la terrestre y la celeste. El objetivo final sólo se alcanza en la batalla celeste: encontrar a Lucía Febrero. Lucía es una divinidad que simboliza la belleza y la libertad. Cuando la encuentra, en el final de la novela, Megafón cae en éxtasis.

Mientras está contemplando a la divinidad sus enemigos lo rodean y lo matan. El héroe es sacrificado. Tifoneades, su enemigo, el dueño del Caracol de Venus, el edificio circular al que habían entrado Megafón y sus amigos para enfrentar una serie de pruebas, decide desmembrarlo y repartir los pedazos de su cadáver por toda la ciudad de Buenos Aires. Será misión de su esposa, Patricia, el recomponer la unidad perdida, juntar los pedazos. Le faltará sin embargo el falo. En el final de la novela Marechal sugiere que en Buenos Aires aún están buscando el falo simbólico del héroe.

Si Megafón es el héroe del pueblo, el hombre político, el papel religioso por excelencia corresponde al filósofo loco Samuel Tesler, personaje que ya había aparecido en *Adán Buenosayres*, y al que tienen que rescatar del manicomio para poder integrarlo al grupo. Megafón lo aprecia porque

crea que con Samuel, que es judío, se integran los dos testamentos bíblicos. Samuel, además, es un místico, que se apoda Jonás II, y que dice a sus compañeros de la calle Vieytes que vendrá a rescatarlos del vientre de la ballena (41).

Los otros soldados del grupo son personajes cómicos: los hermanos Domenicone, dos matones fanfarrones que obedecen en todo y piensan poco; Capristo, el “fauno” afilador; y el dúo Barrantes-Barroso. En Barrantes-Barroso Marechal vuelca toda su visión grotesca: se trata de dos ex-periodistas, padre e hijo, que fracasaron en su profesión por su imaginación excesiva que los llevaba a distorsionar la verdad. Son dos personajes delirantes, sobre los que descansa en gran medida el efecto cómico: hacen reír constantemente al lector con sus salidas absurdas.

Si los personajes son disparatados, también lo son las situaciones: el asalto al manicomio para liberar al filósofo Tesler, que dice que lo llevaron allí para dirigir un grupo de altos estudios; la visita a la casa de baños turcos donde tienen preso al chanco burgués, el rico del Evangelio, y lo hacen transpirar para que purgue sus faltas, a ver si puede pasar por el ojo de una aguja y entrar en el reino de los cielos; la operación comando de invasión a la casa del Gran Oligarca, durante la cual se animan todos los retratos de sus antepasados en la sala donde están para hacer un gran juicio histórico a la oligarquía nacional, a la que acusan de traición a la patria; el psicoanálisis del General, en que irrumpen en la vivienda del General González

Cabezón, símbolo del poder militar representado en esa época por la cúpula liderada por el General Aramburu, y lo enjuician por la masacre de trabajadores en José León Suárez y el fusilamiento del General Valle; la Biopsia del Estúpido Creso, cuando visitan la caverna de Creso, y parodian una ceremonia religiosa en que intervienen el Espectro Marxista y el Pobre Absoluto, se adora el número y la riqueza y termina con el castigo del rico Creso, estaqueado, a la manera gaucha; y la Payada con el embajador de Estados Unidos, Mr. Hunter, donde Megafón denuncia al imperialismo del Tío Sam y le pregunta cómo es que el niño Sam se hizo Tío antes de ser sobrino, cómo creció tan rápido. Todos estos episodios responden a las batallas terrestres de Megafón, mientras que la invasión al Chateau de Fleurs, titulada la Operación Caracol, en que penetran en el Caracol de Venus, forma parte de la última batalla del héroe, la batalla celeste. Allí encuentra a Lucía Febrero, que era el objetivo final de la búsqueda.

Esta es la novela más política de las que escribió Marechal, donde propone, como vimos, una visión de la patria, donde busca concientizar al lector de la situación de opresión que sufre bajo el gobierno dictatorial militar, donde critica a la oligarquía, a la Iglesia que se alía al Ejército golpista, al empresariado explotador de la clase obrera, al imperialismo que no respeta la soberanía nacional. Elige, como personaje principal, un héroe de la clase obrera que, en las historias alegóricas que componen la novela, representa al trabajador y al militante peronista. Marechal integra

a la cuestión política la problemática cristiana, como tema de la novela, ya que varios de los personajes viven profundamente la cuestión religiosa, de la que hablan constantemente. Megafón, el héroe, cuando comienza su día, reza junto a su mujer Patricia. Tanto Megafón como Samuel Tesler regularmente invocan a dios y pronuncian sermones y discursos religiosos.

Marechal recrea con sentido poético el mundo de los barrios de trabajadores y clase media de Buenos Aires: Villa Crespo, Saavedra, Flores, La Boca. Los personajes sólo se desplazan al centro y a las zonas pudientes, como San Isidro o Barrio Norte, para sus operativos, ya que allí viven algunos de los personajes que atacan. El culto al mundo de los barrios se expresa también en las descripciones de las escenas, que son compuestas como verdaderas escenografías teatrales con color local, y los personajes animados como actores de comedia. Durante el viaje a Saavedra los personajes van a ver si aún estaba allí la entrada al Infierno de Buenos Aires, que había descripto Marechal en *Adán Buenosayres*, y encuentran que encima del sitio han construido un monobloc, a pesar de lo cual las fuerzas del infierno, los demonios, siguen actuando. Terminan visitando el almacén “La Esquina”, en el que se aparecen los espectros de malevos del pasado, y Megafón pregunta si no ha andado por allí George, aludiendo a Borges y su gusto por las mitologías del suburbio. Megafón tiene entonces un ensueño, inspirado, dice, en el recuerdo de Macedonio Fernández: ve una calesita en un baldío,

rodeada de una luz fosfórica, manejada por dos demonios, que discuten sobre el futuro del tango con el Bandoneonista Gordo, el Bandoneonista Enclenque y el Bandoneonista Sanguíneo. Aparecen después en esta escena los fantasmas de Garufa, la Chorra, la Rubia Mireya, la pobre Viejecita, y otros personajes creados en las letras de tangos, y el mismo Discepolín, que llega para dar su definición sobre el tango, que para él es “una posibilidad infinita”.

En estas escenas coreografiadas Marechal vuelca su imaginación compositiva y poética: la poesía ha sido el modo expresivo alrededor del cual construyó su obra. Los personajes aparecen bajo una luz difusa, hablando un lenguaje coloquial y simbólico a un tiempo, que mezcla la lengua cotidiana con la frase filosófica. La búsqueda estética y literaria va a la par de su búsqueda religiosa y política. Las escenas más impactantes, desde un punto de vista plástico y compositivo, ocurren en el Chateau de Fleurs, en el delta del Tigre, donde el narrador va describiendo los personajes y situaciones de cada uno de los círculos. En uno de estos, aparecen mujeres gordas desnudas, que yacen en el suelo sobre sus vientres, portando, cada una, una vela entre las nalgas: son las mujeres candelabros. Más allá, sobre unas grandes valvas abiertas, aparecen jóvenes efebos. Se escucha una música ululante. Entran unos robots con sus penes mecánicos erectos que se ponen a perseguir a los efebos. Megafón compara lo que está viendo con escenas tomadas de un cuadro de Brueghel.

La manera de escribir de Marechal, su uso de personajes alegóricos y las situaciones simbólicas de la novela, crean un mundo novelesco inusual. Marechal es el poeta que se ha hecho narrador lentamente, con mucho trabajo y con cierta dificultad. Aún cuando esta es la novela más política de Marechal, es una novela extremadamente artística, en que el escritor está en búsqueda constante de nuevos modos y formas expresivas, y difícilmente pudiera llegar a un lector no literario. Requiere un lector culto y paciente, capaz de seguir al autor en sus juegos alegóricos y en sus discusiones paródicas y burlas intelectuales.

Marechal era un individuo altamente crítico de su tiempo, desencantado con su sociedad. No solamente criticaba el materialismo y la marginación del artista y el escritor, sino que iba más allá y censuraba el proyecto liberal y libertario de la modernidad. Para él la modernidad había destruido la vida espiritual teísta de los siglos anteriores y era la culpable de lo que él consideraba la decadencia moderna. En la sociedad reinaba el egoísmo individualista y la injusticia. Se victimizaba al artista, se victimizaba al pobre. Pensó que el peronismo proponía un regreso a una vida espiritual cristiana más justa. Los peronistas debían resistir contra los abusos de poder y luchar contra las injusticias.

Sus novelas alegóricas, simbólicas y poéticas analizan y censuran la sociedad moderna para aleccionarla. Esta sociedad, desde su punto de vista, necesitaba de una crítica

y un correctivo. En el personaje de Lucía Febrero, Megafón encontró una vía de salvación. Al final de la novela Megafón logra llegar al centro del Chateau de Fleurs y ver a Lucía Febrero. Lucía Febrero representa la belleza trascendente, la verdad y la libertad, que para Marechal son los tres valores capaces de salvar a nuestra sociedad.

### Bibliografía citada

Cavallari, Héctor Mario. *Leopoldo Marechal. El espacio de los signos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1981.

Cella, Susana. "La redención en Buenos Aires". *Revista de Literaturas Modernas* No. 33 (2003): 41-52.

Colla, Fernando. "Cronología". Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres...*565-80.

Coulsón, Graciela. *Marechal. La pasión metafísica*. Buenos Aires: García Cambeyro, 1974.

Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y Peronismo 1945-1955*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2011.

Gramuglio, María Teresa. "Retrato de escritor como martinfierrista muerto". Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres...*771-806.

Jitrik, Noé. "Adán Buenosayres, la novela de Leopoldo Marechal". *Contorno* No. 5-6 (Sept. 1955): 38-55.

Marechal, Leopoldo. *Megafón, o la guerra*. Buenos Aires: Planeta, 1994.

---. *Adán Buenosayres*. Madrid: ALLCA/Colección Archivos, 1997. Edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla.

---. *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Buenos Aires: Ediciones Citerea, 1965.

---. *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

---. "Proyecciones culturales del momento argentino". Leopoldo Marechal, *Obras completas*. Buenos Aires: Perfil, 1998. Tomo V: 131-141. Compilación de Pedro Luis Barcia.

---. "Las claves de *Adán Buenosayres*". Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*...863-70.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío. Crisis Post-Romántica y Modelos literarios modernistas*. Buenos Aires: Corregidor, 2011. Segunda edición.

Prieto, Adolfo. "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*". *Boletín de Literaturas Hispánicas* No. 1 (1959): 57-74.

Romano, Eduardo. "La poesía de Leopoldo Marechal y lo poético en *Adán Buenosayres*". Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*...618-653.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor de las orillas*. Buenos Aires: Emecé Editores/Seix Barral, 2007.

Viñas, David. *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

## *La vida es un tango: historia y alegoría*

*La vie est un tango*, de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) fue originalmente publicada en francés en París en 1979, el mismo año en que apareció su novela *La cité des rats*. Su edición en castellano se publicó en 1981. Aira cree que Copi escribió la obra primero en castellano y luego la tradujo al francés (Aira 67). Esta es la única novela suya con texto en castellano escrito por el autor.

*La vida es un tango* pertenece al grupo de sus obras que centran su interés en la problemática nacional argentina, su historia política, su literatura y su cultura, entre las que se destacan, además de esta, su novela póstuma *L'Internationale Argentine*, 1987, y sus obras de teatro *Eva Perón*, 1970, *La sombra de Wenceslao*, 1978, y *Cachafaz*, 1981, contemporáneas las dos últimas de *La vida es un tango*. Paralelamente a las obras de temática nacional, Copi desarrolló otra línea temática distintiva en su narrativa y en su teatro: la vida homosexual, en las novelas *Le bal des folles*, 1977 y *La guerre des pédés*, 1982 y en las obras de teatro *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*, 1971, *Les escaliers du Sacré-Cœur* (escrita en 1984) y *Une visite inopportune*, 1987 (Mateo del Pino 211).

El título de la novela hace referencia a una película musical de ese nombre, dirigida por Manuel Romero

e interpretada por Hugo del Carril, de 1939, el año del nacimiento de Copi, que contaba la vida de un cantor de tangos. Copi situó la primera parte de su novela en esa época, 1940, y, en la segunda parte, su protagonista, Silvano, se gana la vida cantando tangos en las calles de París.

La narrativa formó parte de su última etapa de desarrollo como artista. En su primera juventud se había inclinado hacia el dibujo y el teatro. Al poco tiempo de llegar a París, en 1962, pudo ingresar como dibujante en *Le Nouvelle Observateur*, un semanario parisino de gran prestigio. Recibió rápido reconocimiento por su tira cómica *La femme assise*. Durante la segunda parte de la década del sesenta y la primera parte del setenta, Copi escribió varias obras de teatro en francés, entre las que se destacaron *Eva Perón* y *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Las representaron en París los directores argentinos expatriados Alfredo Arias y Jorge Lavelli (Tcherkaski 53-62).

En 1973 comenzó su etapa de narrador con la publicación de una novela breve, *L'Uruguayen*. Aira señaló que Copi, en su evolución de artista, había logrado integrar su sensibilidad como dibujante e historietista al teatro, y luego había llevado todas estas habilidades al mundo de la narrativa (Aira 71-3). Tuvo una gran influencia en él su experiencia en París con los integrantes del Grupo Pánico: el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor (Torre-Espinosa 219-44). Estos artistas rechazaban la imagen burguesa

del escritor. Influenciados por el Surrealismo tardío (Arrabal conoció y frecuentó a André Breton en la década del 50), los miembros del grupo Pánico querían crear un arte neo-vanguardista original. Deseaban que el artista pudiera expresar en su obra su yo profundo. Jamás hicieron un manifiesto conjunto, porque precisamente buscaban darle al creador total independencia, no ceñirlo a una idea fija. Querían ir más allá de la literatura. No respetaban la separación entre los medios artísticos ni creían en la educación académica del artista. Ensayaban y experimentaban constantemente, transitando por diferentes géneros y modos expresivos.

Introdujeron en sus espectáculos lo que ellos llamaron la “ceremonia pánica”. La ceremonia pánica era una fiesta, o una situación pública hilarante, exaltadora, donde se mezclaban el ridículo y el ritual (Arrabal 41-52). Combinaban lo serio con lo cómico, lo histórico con el disparate. Fueron rompiendo los criterios de la lógica, para alejarse del realismo. Aparecían en sus obras situaciones inesperadas y azarosas que rompían la ilusión mimética, distanciando al espectador, impidiendo que se identificara completamente con lo que sucedía en la escena. Ese distanciamiento irónico creaba una distancia crítica. La burla constante dirigida hacia sí mismo evitaba que la literatura se volviera autojustificación hedonista. La escena brusca, concebida rápidamente, impedía que el significado se fijara y el autor buscara la perfección, que consideraban poco auténtica, pequeño burguesa y conformista.

Los inspiraba el ejemplo de las primeras vanguardias, que regresaron en los sesenta. El surrealismo era un movimiento que nunca había perdido su vigencia, estaban aún en plena actividad artistas como Dalí y Buñuel, y André Breton seguía ejerciendo su liderazgo.

Los artistas sesentistas, tanto los franceses como los artistas expatriados establecidos en Francia, entre los que estaban los integrantes del grupo Pánico, Copi y los escritores argentinos que vivían en París, como Julio Cortázar y Héctor Bianciotti, simpatizaron con las ideas revolucionarias del Surrealismo. Los artistas surrealistas habían apoyado al marxismo durante los años veinte y al trotskismo en la década del treinta y participaron en las luchas sociales. Creían que el artista no podía ser indiferente a la vida política ni vivir encerrado en su mundo privado. Los jóvenes del sesenta aportaron sus propios ideales revolucionarios. Gran parte de ellos apoyaron la lucha de liberación de Argelia en su guerra independentista contra el poder colonial francés y defendieron la legitimidad de la revolución cubana. La crisis social hizo eclosión, simbólicamente, en el mayo francés de 1968.

Copi planteó su novela *La vida es un tango* como una alegoría histórica (Montaldo 108-9). Eligió para esta novela momentos y escenarios que fueron importantes en la vida de su familia y en la historia política de su país, Argentina, y de Francia, su patria adoptiva: situó la primera parte de la obra en la redacción del diario *Crítica* en Buenos Aires, durante mayo de 1940; la segunda parte

en París, durante mayo de 1968; la tercera en Paraná, Entre Ríos, durante el carnaval del año 2009 (Link 142-4). Creó una historia ficticia que aludía a varias experiencias biográficas en las que había participado su clan familiar. Su familia tuvo un papel destacado en la formación y establecimiento del periodismo de masas en Argentina. En la novela aparecen tanto su abuelo, Natalio Botana, como su padre, y él mismo (Abós 339-42). Copi hizo una gran comedia con ese pasado familiar.

Ve los acontecimientos históricos desde una perspectiva personal subjetiva. Nos presenta una visión grotesca, satírica, deformada de los hechos. Introduce situaciones burlescas desopilantes, creando confusión. Quiere que el lector ría libremente, pierda las inhibiciones y se le entregue. Arrasa con los patrones psicológicos de conducta de la clase “decente” argentina. Busca un lector que supere sus prejuicios de clase. Mantiene la actitud rebelde de las vanguardias históricas de los años veinte: hace suyo el “épater le bourgeois”, ofender el “buen gusto” burgués, ese grito de guerra de los poetas franceses simbolistas, liderados por Baudelaire y Rimbaud, del que se apropiaron las vanguardias varias décadas después.

En la primera parte de la novela la historia del personaje coincide con la trayectoria vital del padre de Copi, en la segunda, con la de Copi mismo, y en la tercera, combina a ambos. Esta manera de tratar la historia con elementos autobiográficos, considerados desde una perspectiva antirrealista, y de hacer girar la trama insistentemente alrededor de sí mismo, con obsesión

narcisista, caracteriza la manera de sentir y trabajar de Copi (Pron 107-23).

En la primera parte de la novela, el joven Silvano Urrutia viaja a Buenos Aires en tren desde Paraná. Silvano es el personaje protagónico principal. Copi narra en tercera persona. El joven llega a la estación de Constitución, donde lo espera Lauro Bochinchola, director del diario *Crítica*.

El diario *Crítica* fue uno de los grandes diarios de Buenos Aires, fundado por el abuelo de Copi: Natalio Botana (Abós 324-29). En esta novela su abuelo Natalio es el Gordo Bochinchola. Copi, que era dibujante y caricaturista además de escritor, disfrutaba exagerando las características de sus personajes para divertir al lector, y permitirle visualizar sus aspectos más interesantes. Apellida a su personaje “Bochinchola”, que el lector asocia con la palabra “bochinche”, que significa ruido, alboroto. El Gordo Bochinchola es un personaje escandaloso.

*Crítica* era un diario sensacionalista de gran difusión en Buenos Aires. Fue el primer diario de esas características que tuvo una circulación masiva. Copi, en la primera parte, va a transformar la experiencia del periodismo de masas en una gran comedia caricaturesca y grotesca, en la que muestra el carácter oportunista y poco ético del periodismo contemporáneo, su papel en las luchas políticas y su capacidad de influir en la opinión pública y mediar en defensa de los intereses de los grupos de poder.

Su abuelo, Natalio Botana, que era uruguayo, había fundado el diario en 1913. Su familia vendió el diario en 1951, si bien su publicación continuó hasta 1962. Botana

murió en un accidente en 1941, a los 52 años, dos años después de nacer Copi, y el periódico decayó rápidamente después de su muerte. Botana era un genio del periodismo popular, y un maverick político, y su trabajo resultó irremplazable (Abós 335-356). Ni el padre de Copi, un experimentado ejecutivo, ni sus hijos fueron capaces de ocupar un papel de liderazgo en *Crítica* comparable al suyo. La muerte de Botana generó enfrentamientos entre los hijos, la esposa y el padre de Copi, que se disputaron la dirección y la propiedad del periódico.

Copi representa con mucho humor a su abuelo en la novela. Es un hombre gordo y cínico, que conduce el diario y se ocupa de cada detalle. El Gordo Bochinchola recibe a Silvano, que llega desde Paraná, y se transforma en su antagonista en la primera parte. El personaje de Silvano se basa en su propio padre, Raúl Damonte Taborda, o, al menos, en una versión idealizada de él. Copi caracterizó a la figura paterna en esta novela con relativo respeto. En su última novela, *La internacional argentina*, 1987, vuelve a aparecer el personaje del padre, y Copi se burla de él aún más de lo que se burla de su abuelo en *La vida es un tango*. En esa época el padre de Copi ya había fallecido.

Raúl Damonte Taborda era periodista y, a instancias de su suegro, desarrolló una breve carrera política. Botana lo propuso como candidato a diputado nacional por el Partido Radical. Fue elegido y se transformó en su operador en el Congreso.

Su padre, como el personaje de la novela, había efectivamente llegado desde Paraná a Buenos Aires

para trabajar en el periodismo. Al tiempo de entrar a *Crítica* conoció a Georgina, la hija menor de Botana, que se enamoró de él. Poco después se casaron. Damonte se transformó en colaborador y aliado de su suegro, y progresó sirviendo sus intereses económicos y políticos (Abós 339-41).

Los Botana fueron una familia que se formó en el periodismo de masas. Su diario tenía enorme arraigo popular y alcanzaba a grandes sectores de la población. Llegó a tener una tirada de 900.000 de ejemplares en 1926, una cantidad exorbitante para una ciudad como Buenos Aires, que contaba en esa época con algo más de 2.000.000 de personas, en un país que tenía 10.000.000 de habitantes. El papel estratégico que jugaba el diario en la sociedad argentina los transformó en una familia muy influyente. Resultaba fundamental para los sectores poderosos que el diario apoyara su política y defendiera sus intereses. Natalio Botana simpatizaba con el ala conservadora del Partido Radical, los radicales antipersonalistas, que apoyaban a Alvear, y rechazaban a Irigoyen.

Las posiciones políticas que defendía el periódico cambiaban con frecuencia. En 1928 Botana apoyó el regreso al poder de Irigoyen, en 1930 se pronunció a favor del golpe militar contra Irigoyen, y en 1931 entró en conflicto con los militares que habían apoyado el golpe y estos clausuraron por un tiempo su periódico. *Crítica* era un periódico oportunista, como buena parte de la prensa burguesa de Buenos Aires, pero el gran tiraje le daba

más poder a su director que al de otros periódicos. Podía influenciar más la opinión pública y los distintos sectores políticos buscaban su apoyo.

Botana se había transformado, a los pocos años de llegar a Buenos Aires, en un hombre riquísimo. Se unió a la escritora anarquista Salvadora Medina Onrubia. La buena fortuna y el lujo cambiaron la vida de su familia. Su mujer, originalmente muy rebelde, dejó de escribir para el teatro al tiempo de estar con Botana, y sus hijos crecieron en la opulencia (Saítta 30-34). Los Botana eran una familia de gustos extravagantes, que sorprendía con su comportamiento a la burguesía porteña.

En la primera parte de la novela, el Gordo Bochinchola va a la estación de trenes de Constitución por la madrugada, junto a su hermano, el Mono, a esperar a su nuevo periodista “pajuerano”, Silvano Urrutia. Era este un joven de 19 años, de Paraná, que había ganado un concurso nacional de poesía organizado por *Crítica*. Su premio era un puesto en la redacción del diario. Luego de recibirlo en la estación, se dirigen al periódico. En el camino, Bochinchola decide detener su Rolls Royce en un conocido restaurante, “El Tropezón”, frecuentado por importantes personajes de la noche de Buenos Aires.

En esta novela Copi sigue la que ya era su manera habitual de narrar: describe rápidamente lo que sucede, resumiendo los hechos. En momentos precisos detiene el progreso lineal de la historia y abre la trama a una escena dramática. El narrador cuenta alternando resúmenes y escenas. Las escenas son grandes espectáculos grotescos

y en ellas suceden las cosas más inesperadas. La primera escena desopilante ocurre en el restaurante “El Tropezón”. Al entrar en el lugar Silvano ve a la famosa actriz de cine Yoli de Parma, a la que admiraba. Está junto a su marido, un Senador, que era hermano del Gordo Bochinchola. El Gordo informa a la concurrencia que Silvano es el joven que ganó el concurso de poesía de su diario. Lo aplauden. Silvano se tropieza con un mozo, que le hecha encima una sopera repleta de líquido. Allí comienza una gigantesca gresca entre los comensales del restaurante, que se insultan, se pelean y se arrojan comida. Logran salir del lugar.

La acción se acelera, impulsada por las sorpresas y los malos entendidos. Yoli se le echa encima y lo besa, mientras el Senador, que estaba borracho, los mea. Se van en el auto. Silvano le dice al Gordo que la prensa en Buenos Aires está corrompida, y que quiere volverse a Paraná. El Gordo lo lleva a la estación para que se tome el tren de regreso.

Yoli baja tras él y le ruega que la deje acompañarlo. Él no quiere, porque tiene novia, y ella, agraviada, se lo lleva a su casa a la rastra y hacen el amor. El Gordo lo llama a casa de Yoli y le pide que vaya al diario. En el baño encuentra al Senador, se pelean y Yoli los echa del departamento a los golpes. Van al diario *Crítica*. Los recibe el Gordo y le presenta a su editor, Horacio Silberman.

Silberman era judío y homosexual. Silvano estaba horrorizado. El Gordo tenía un sirviente negro y lo maltrataba. Poco después les avisan que Silberman se

había caído encima de las rotativas y estaba muerto. Dejaron escrito en un muro: “judío puto”. Había sido un asesinato. Alguien anuncia que los nazis habían ocupado Holanda. El jefe de policía llama al Gordo y le dice que aumentaron los atentados antisemitas en Buenos Aires. Al ir a la oficina del Gordo, Silvano ve que Graciela, su secretaria, el Mono, el Negro y el Senador estaban haciendo una orgía: el Negro sodomizaba al Senador, que sodomizaba al Mono, que sodomizaba a Graciela. Silvano le dice al Gordo que es un inmoral.

Yoli les avisa que habían acusado a Silvano del asesinato de Silberman. Llega el jefe de policía para arrestarlo. Yoli les apunta con un revólver y se lleva a Silvano con ella. La policía los sigue. Se bajan del Rolls Royce cerca del Obelisco y escapan los tres en la moto del Negro. Van al conventillo de la Paloma, donde vive su familia. Esculapio le dice a su padre que había ido a verlo para presentarle al único hombre honesto de la Argentina.

Así termina la primera parte. Toda la acción ocurrió en solo un día. En la segunda parte, la trama se desarrolla a lo largo de siete años, en la ciudad de París. El personaje central es el mismo Copi. Raúl padre, el Silvano de la primera parte, se funde con Raúl hijo. El narrador da un salto temporal en la historia de 1940 a 1962. No respeta el tiempo lógico del relato.

Resume lo que había ocurrido desde que Silvano escapara de Buenos Aires. Dorita, la novia que había dejado en Paraná, había quedado embarazada y tuvo un hijo suyo. Su padre se hizo cargo del hijo y se casó con ella.

Las Fuerzas Armadas habían dado un golpe de estado. El Gordo Bochinchola y Yoli hicieron un acuerdo con los militares y les cedieron el diario *Crítica* a cambio de su libertad.

En París Silvano conoció a Arlette, una mujer de 36 años, casada, que cantaba en un cabaret. Tuvo un hijo con ella, Didier, y vivían juntos en un sexto piso.

Tiempo después, Silvano recibió una carta del Gordo Bochinchola. Luego de 7 años de padecimiento y mala racha, les había tocado la suerte: el Mono ganó la Lotería y el Gordo, con el dinero, fundó un nuevo diario, *Crónica*, que en ese momento vendía un millón y medio de ejemplares.

*Crónica* era, efectivamente, un diario de Buenos Aires, creado en 1963, que poseía un espíritu popular similar al de *Crítica*. Copi imagina que fue su mismo abuelo quien lo fundó. El Gordo le dice a Silvano que en ese momento han secuestrado a siete Generales y le están exigiendo al gobierno militar que den elecciones. Lo han propuesto a él como candidato. El diario *Crónica* estaba haciendo una campaña a su favor. Le pide que vuelva. Silvano le responde que no quiere ser Presidente.

Su relación con Arlette era muy mala. Conoce a Solange, una chica que le parecía fea, con quien tenía una gran afinidad espiritual. Silvano se ganaba el sustento cantando tangos en la calle. El Gordo Bochinchola le envía mil dólares y decide volver a la Argentina.

La llama a Solange y le comunica su decisión. Comienza la gran escena que va a desembocar en el fin de la segunda parte. Les avisan que la policía ocupó la universidad de

la Sorbona. Están en la plaza de L'Estrapade, no muy lejos. Aparece una columna de estudiantes marchando por la calle. Al frente, liderándola, va Arlette. Levantan una barricada. Llevan a todos los chicos a un billar, para que no corran peligro. Quieren hacer la revolución. Se enfrentan a la policía. Silvano duda: no entiende bien por qué ocurre todo eso. Arlette marcha con un grupo hacia el Teatro Odeón.

Se habían llevado a su hijo Didier a la Sorbona. Silvano va a buscarlo. Sigue a una manifestación. Se enfrentan a la policía, que les tira gases lacrimógenos. Salen corriendo hacia la Sorbona. Hay un clima de fiesta en las calles: los pintores regalaban su arte, los burgueses les traían alimentos. En el patio de la universidad apilaban libros para quemarlos. Busca a su hijo Didier. Encuentra a Solange y su hija. Las ratas invaden la universidad. Deja a los chicos con un amigo y van al teatro Odeón. Los estudiantes se habían apropiado de los trajes del teatro y pasaban delante de ellos vestidos con ropa de época.

Entran en el Odeón. Arlette estaba en el escenario. Dirigía la representación. Llega Solange. Está cambiada, Silvano la encuentra atractiva. Se abrazan. Van a un palco del teatro y hacen el amor. Silvano se da cuenta que ama a Solange. Se dirige al escenario y canta el himno nacional argentino. Arlette entra desnuda al escenario. Silvano canta el tango "Adiós muchachos".

Entra la policía y los ataca con granadas lacrimógenas. Persiguen a los manifestantes disfrazados. Arlette empieza a cantar "La Marsellesa". Cae el pesado telón encima de

todos. Golpea con fuerza en el pecho a Arlette. Silvano la abraza. Ella le pide que le haga el amor y cae muerta en sus brazos. Es la primera víctima de la revolución.

Las mujeres se apoderan del cuerpo de Arlette y lo envuelven en una bandera roja. Es una mártir. La llevan en andas al Panteón, mientras cantan “La internacional”.

La gente duerme abrazada en las calles. Silvano quiere ir al aeropuerto con Didier. Llega Solange en moto. Le dice que se vuelve a su país. Ella le pide que se quede para continuar la revolución. Silvano le responde que París ha muerto y regresa a la Argentina.

La segunda parte termina con un Silvano que no entiende lo que pasa a su alrededor, en momentos que comienza la revolución de la juventud francesa. No sabe cómo enfrentar la situación y escapa.

En la tercera parte nos encontramos con un hombre que vive perdido. Es 2009 y Silvano va a cumplir cien años, es decir que había nacido en 1909. Cronológicamente no coincide con la fecha de nacimiento del personaje que había dado en la primera parte: 1921. Raúl Damonte Taborda, su padre, había nacido en 1909, y cambia el año anterior al del nacimiento de su padre. Copi nunca vio ese futuro: murió de sida en París en 1987.

Sitúa la acción de esta última parte en Paraná. En la primera parte, el narrador había presentado a Silvano como poeta, en la segunda, cantaba tangos y, en la tercera, es un anciano que escribe sus memorias. Había heredado tierras de su padre y era un hombre rico. El hijo que había tenido con Dorita vivía en Estados Unidos y era ingeniero.

Su hijo Didier viajaba siempre a Cuba y Pakistán; creía que estaba metido en política.

Silvano vivía en el pasado, creía que estaba en 1979. Habitaba en la misma casa en que había nacido, cerca del río Paraná. Iba a cumplir un siglo de vida y llegan a visitarlo, desde París, Solange y Yoli. Yoli había estado casada con un hombre marroquí muy rico, había sido amante del Sha de Irán y era dueña de gran parte del centro de París. Solange, la idealista, había sido la primer diputada ecologista de Europa en 1993. Cuando las ve llegar juntas, Silvano cree que lo invaden las ánimas del pasado. Pronto se convence de su error.

Era tiempo de carnaval. El alcalde le avisa que tiene que ir al desfile, donde estarán los otros dos caudillos centenarios de la ciudad. Siempre lo entrevistaban para que hablara de los golpes de estado de los que había sido testigo en Argentina. Silvano se sube a la higuera para esconderse. El Intendente viene a buscarlo, no lo encuentra e invita a Yoli y a Solange a ir al corso con él. Salen y Silvano desciende de la higuera. Llega Pelito, un chico huérfano de ocho años al que él ayudaba. Le dice que encontró la gruta que él buscaba, donde había escondido un tesoro en su niñez. Le promete a Pelito que le va a dejar toda su fortuna, y que la utilice para escaparse. Llegan a la gruta pero el tesoro no era el de él. Pelito va a bañarse al río. Silvano ve un dibujo que había grabado en su adolescencia sobre la pared de la gruta, en el que estaba teniendo sexo con una chica. Se desencadena una tormenta. Le parece ver a Arlette en el fondo de la gruta. Su visión cesa y Silvano cae muerto.

Copi termina la novela con un Silvano que no entiende bien qué pasa a su alrededor. Le recomienda a Pelito, el niño con quien se identifica, usar su dinero para escapar. Esa fue también la actitud que asumió el autor. Su vida fue un continuo desplazamiento, territorial y psicológico. Esa búsqueda caracteriza a su literatura. Sus personajes son seres autodestructivos que viven en un mundo peligroso que cambia siempre.

Su mundo alegórico es caricaturesco y cómico. Deforma los personajes y las situaciones. Estas se desarrollan con rapidez sin dar lugar a la creación de personajes verosímiles. Se desliza de la narrativa a la comedia y a la caricatura. Entra y sale de la literatura.

Copi fue testigo del Mayo francés. Las ideas de los expatriados del Grupo pánico, particularmente Arrabal y Jodorowsky, lo ayudaron a legitimar su manera de vivir el arte. Busca siempre la originalidad y trata de sorprender al lector. Las situaciones sexuales que presenta son cómicas y degradantes a un tiempo. No persigue el equilibrio ni la perfección de la forma. El escritor renuncia a la progresión lógica de la historia y cunde el descontrol. Ansía la libertad total. Se expresa en la exaltación y la celebración colectiva. La escena delirante es el núcleo de la fiesta pánica: es el momento clave de su relato. El narrador construye su historia en función de ella.

Primero, cuenta sucintamente los hechos relevantes ocurridos hasta ese momento, los eventos más importantes en la vida de los personajes, y después los libera en una gran escena, donde tiene lugar la explosión emocional,

física y visual de la fiesta descontrolada. Es un gran espectáculo lleno de acción. Sus situaciones inesperadas pueden ser violentas, absurdas y cómicas a la vez.

Si bien sus tramas no son realistas, Copi proyecta siempre su mundo personal y su problemática en sus novelas. Detrás de la creación alegórica y de la fábula nos muestra su historia de familia, sus preocupaciones de escritor, y su vivencia de la sexualidad. Su literatura gira en torno a su vida.

Copi forma parte de ese grupo de artistas expatriados que se fueron de su país buscando algo, y escapando de aquello que los limitaba y angustiaba. Estaban tratando de defender su creación. Cortázar y Saer pudieron, en Francia, tomar distancia con su país natal y lograr una mejor perspectiva de su sociedad y su cultura. Hicieron de su exilio el instrumento doloroso de su arte. El sentimiento de pérdida que expresan Cortázar y Saer en sus novelas, su obsesión con su patria, su necesidad de estar lejos pero espiritualmente en ella, marca el viacrucis del desterrado.

Copi había salido de Buenos Aires a los 6 años y vivió parte de su infancia en Montevideo. Su familia era uruguayo-argentina. Regresó a Buenos Aires en 1955, durante su adolescencia, y vivió allí hasta 1962. Ese año se fue a Francia y ya no volvió a residir en su país. Vivía en un proceso de búsqueda constante y amaba el movimiento y la transitoriedad. Se desplazaba de una lengua a otra y probablemente, como creyó Aira, no se encontró a sí mismo en ninguna (Aira 67). Se sentía extranjero dentro y fuera de su lengua (Estrade 161-74). Copi nos comunica

en su obra esa sensación de novedad y extrañeza que también encontramos en otros artistas vanguardistas y neovanguardistas expatriados, como Samuel Beckett y Fernando Arrabal.

Su arte provisorio desconfía del arte pequeño burgués condescendiente y busca las emociones fuertes, los placeres terribles, dolorosos y prohibidos. Quiso dejar un testimonio de quien era. Habló de su país, del periodismo, de su familia, de París, de su homosexualidad y del Sida, la enfermedad terrible que lo mató. Fue militante homosexual, denunció el racismo, criticó a la sociedad argentina y se burló de sí y de los suyos. En vida, como otros artistas exiliados, se sintió mutilado. En *La vida es un tango* resolvió, simbólicamente, el dilema del retorno a la patria, al lugar de origen. Silvano volvió a Paraná y encontró el tesoro escondido en la caverna. Tuvo su visión final del amor. Regresó a su patria y se encontró a sí mismo. Su odisea tuvo un final feliz. No fue sin embargo el destino de Copi, como no lo fue tampoco el de esos otros expatriados ilustres: Cortázar y Saer.

Copi nos dejó una obra imperfecta, experimental, porque no creyó ni en la vida perfecta ni en el arte perfecto. Creyó en el arte como búsqueda de sí y testimonio de sus experiencias y sus deseos. Fue un artista neovanguardista, post-surrealista, que sintió que la vida era cambiante, fugaz y transitoria, y le exigía al escritor una transformación y una reinención constante, y trató de mostrarlo y comunicarlo en su obra.

## Bibliografía citada

- Abós, Álvaro. *Ciudadano Botana*. Buenos Aires: Vergara, 2013.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- Arrabal, Fernando. *La panique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- Copi (Raúl Damonte Botana). *Obras. (Tomo I). El uruguayo, La vida es un tango, La Internacional Argentina, Río de la Plata*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- . *L'Uruguayen*. Paris: Éditions Christian Bourgeois, 1999.
- . *La vie est un tango*. Paris:Éditions Libres-Hallier, 1979.
- . *La cité des rats*. Paris: Belfond, 1979.
- . *Le bal des folles*. Paris: Christian Bourgeois, 1977.
- . *La guerre des pédés*. Paris: Alvin Michel, 1982.
- . *L'Internationale argentine*. Paris: Belfond, 1978.
- . *Une visite inopportune*. Paris: Christian Bourgeois, 1999.
- . *La Pyramide, La tour de la Défense, Le Frigo, La Nuit de madame Lucienne, Les Escaliers du Sacré-Cœur*. Paris: 10/18, 1988.
- . *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- . *La femme assise*. 1981. Paris: Stock, 2002.
- . *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*. Paris: Christian Bourgeois, 1998.

---. *Eva Perón*. Paris: Christian Bourgeois, 1993.

Estrade, Christian. «Copi: extranjero en la lengua». Ana Santos, José Domingues de Almeida, Edts. *L'Étranger tel qu'il (s') écrit*. Porto: Universidade do Porto, 2014:161-174.

Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

Mateo del Pino, Ángeles. “Un argentino o la teatralidad del simulacro: Copi”. *Arrabal* No. 7 (2010): 209-20.

Montaldo, Graciela. “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispamérica* No. 55 (1990): 105-112.

Pron, Patricio. “*Aquí me río de las modas*”. *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis doctoral. Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania. 2007. Web.

Sáitta, Sylvia. “Un nuevo modelo de mujer”. *Teatro* No. 110 (Mayo 2012): 30-34.

Tcherkaski, José. *Habla Copi*. Buenos Aires: Galerna, 2013. Nueva edición ampliada.

Torre-Espinosa, Mario. “La influencia de las vanguardias francesas en el Teatro Pánico de Fernando Arrabal”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* No. 17 (Mayo 2019): 219-44.

## Copi político: *La Internacional Argentina*

*L'Internationale argentine* fue la última novela que escribió Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987), fallecido en París de Sida en 1987. Apareció publicada en francés al año siguiente. Esta obra, junto con la tragicomedia *Une visite inopportune*, constituyen una especie de legado del autor y abarcan, por separado, las dos problemáticas que desarrolló en su literatura: la cuestión nacional y la identidad del escritor, por un lado, y la experiencia homosexual, por el otro.

Copi vivió toda su vida adulta en París, ciudad a la que emigró a los 22 años, en 1962. Escribió la mayor parte de su obra en francés. Formó parte de una diáspora de escritores hispanos establecidos en Francia, en la que los argentinos ocupaban un lugar destacado. Cuando Copi llegó ya vivían allí Julio Cortázar y Héctor Bianciotti. Luego llegaría Juan José Saer. A estos se les sumaron los directores de teatro Jorge Lavelli y Alfredo Arias, y la actriz Marilú Marini, que ayudaron a Copi en su carrera como actor y dramaturgo.

Copi provenía de una familia de la alta burguesía argentina. Su abuelo era el periodista uruguayo Natalio Botana, fundador y director en Buenos Aires del célebre periódico *Crítica*; su abuela era la escritora anarquista

Salvadora Medina Onrubia; su padre, el periodista y político Raúl Damonte, casado con la hija menor de Botana, Georgina (Saítta 54-9).

El periodismo y la política signaron el destino de su familia. Su padre militaba en la rama Antipersonalista del Partido Radical, liderada por Alvear; fue diputado nacional de 1938 a 1943 y dirigió en la Cámara Baja la comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas (Irisarri 175-90). Fue parte del sector político que atacó a Perón, acusándolo de agente del régimen nazi.

El 17 de octubre de 1945, cuando se produjo en Buenos Aires la movilización obrera que pedía por la liberación de Perón, ocurrió un grave incidente policial en el que quedó implicado el diario *Crítica*. Desde su edificio tirotearon a una columna de manifestantes que pasaba por Avenida de Mayo y asesinaron a un joven estudiante. El padre de Copi, que era Director del periódico (su suegro, Natalio Botana, había muerto en un accidente en 1941), optó por dejar el país y se estableció con su familia en Montevideo (Tcherkaski 48).

Copi residió en Uruguay hasta 1955. Habitó en Montevideo entre sus 6 y sus 15 años. La familia regresó a Buenos Aires después del Golpe de Estado que derrocó a Perón y Copi cursó su última parte del Bachillerato en el Colegio del Salvador. No hizo estudios universitarios.

En Buenos Aires tuvo una vida social activa, leía mucho e iba al teatro. Su familia disfrutaba de la vida cultural porteña: su abuela había sido dramaturga y su padre tenía inclinación hacia el arte y la pintura. A Copi le gustaba

el teatro y el dibujo. Comenzó a dibujar para periódicos y revistas locales. Eran dibujos humorísticos, satíricos (Pron 14)

Al poco tiempo de llegar a Francia pudo entrar como dibujante de planta en unos de los periódicos más prestigiosos del país, *Le nouvel observateur*. Durante diez años trabajó para el semanario, creando tiras cómicas que lo darían a conocer al público francés y europeo. Su personaje más popular fue «La femme assise», la mujer sentada (Barbérís 18-9).

A diferencia de los otros escritores argentinos residentes en París en esa época, Cortázar y Bianciotti particularmente, Copi había tenido una formación literaria limitada. Se sentía más cómodo con aquellos artistas que poseían una educación amplia y ecléctica, como la suya. Fue muy importante para él conocer a los integrantes del Grupo Pánico: Alejandro Jodorowsky (1929 - ), Roland Topor (1938 - 1997) y Fernando Arrabal (1932 - ). Jodorowsky era chileno y Arrabal español. Topor era el único francés y era artista plástico.

Arrabal había llegado a París en 1952 y se acercó a André Breton, el líder del Movimiento Surrealista, que lo invitó a sus reuniones y promovió algunas de sus obras. Sus ideas influyeron en el joven Arrabal. Breton proponía trasponer las barreras que separaban el arte de la vida. Quería que los géneros y las artes fluyeran y se entremezclaran. El artista debía crear libremente, forjar lenguajes nuevos. Permitir que el mundo imaginario se confundiera con el mundo real.

Al tiempo de participar en los encuentros de Breton, Arrabal, Jodorowsky y Topor se distanciaron de él y conformaron un grupo independiente, al que llamaron el Grupo Pánico. Resentían el control que este quería tener sobre los artistas que se vinculaban con él. Asimilaron, sin embargo, sus ideas. Utilizaron como base de sus creaciones, según Arrabal, sus propias experiencias biográficas y aquellos acontecimientos históricos que habían de una especie de despedidas casi no le que tenabal que ten nuit avec Julien. moria histst del nuevo medio social lo llevaron a ían sido importantes en sus vidas. Los asociaban con sucesos imaginarios, combinando biografía y fantasía. Arrabal creía que Breton en su obra había descuidado esta posibilidad (43-4). Esto no era objetivo. Bretón había publicado en 1928 una novela pionera, fundamental para el movimiento, basada en sus experiencias personales, *Nadja*.

Los miembros del Grupo Pánico no se limitaron en sus creaciones a una forma artística determinada: iban de las artes plásticas al teatro, al cine, a la narrativa. Copi se vinculó a ellos y estos lo aceptaron. No trataron de condicionarlo, porque estos artistas no aspiraban a conformar un movimiento ni crear su propio canon. Eso era algo que le criticaban al Surrealismo: había generado nuevas reglas, nuevos límites, nuevas formas. Breton se había transformado para ellos en un artista ortodoxo. Los artistas pánicos buscaban mayor libertad en las formas y en el lenguaje. Eran jóvenes expatriados y se sentían cómodos con su nueva identidad. Habitaban en un

centro cosmopolita donde convivían múltiples lenguas y nacionalidades (Torre-Espinosa 219-44).

Copi, como espíritu independiente, aprendió mucho durante sus primeros años en París, e hizo su propio camino. Buscó sus oportunidades. Su trabajo en *Le nouvel observateur* le abrió puertas. En 1965 le pidieron autorización para llevar su personaje humorístico «La mujer sentada» al teatro. Los convenció de que él mismo lo podía hacer. Venía de una familia de dramaturgos y en su adolescencia había escrito una obra. Le presentaron al director argentino de teatro Jorge Lavelli, formado en Buenos Aires. Se hicieron amigos y empezaron a colaborar juntos (Tcherkaski 53-62). Ese año también llegó a París el dramaturgo y director franco-argentino Jerome Savary. A partir de 1966 Copi escribió numerosas obras teatrales en francés, en varias de las cuales actuó. Si bien el francés no era su lengua materna, se sentía cómodo expresándose en ella. La adoptó como su lengua artística. Escribirá muy pocas obras directamente en castellano (Estrade 161-74).

Se ataba poco a las convenciones. A la hora de escribir, su punto de partida era la página en blanco. En su entrevista con José Cherkaski, en 1983, Copi reconoció que su formación era limitada, tanto en las artes plásticas como en la literatura (27-31). Había sido muy buen lector durante los años que pasó en Argentina, de los 15 a los 22 años. Esa formación no se extendió en el tiempo. En esos momentos casi no leía ni iba al teatro.

Durante su adolescencia y su primera juventud había visto mucho teatro. Su familia amaba el arte. Hablaban de

cine, de libros y de pintura. También de política. Su padre había conspirado contra el gobierno constitucional de Perón y apoyó el golpe militar que lo derrocó. Regresaron al país después del golpe. La dictadura militar creó un estado policial y reprimió duramente a los sectores populares. Su familia fue una de las que se benefició con los cambios políticos.

Copi creció en un ambiente elitista y reaccionario, típico de la alta burguesía argentina. Su padre deseaba que siguiera sus pasos. Él había estado al servicio de los intereses de su familia. Había sido la mano derecha de su suegro, había practicado “periodismo de guerra” y defendido la política oportunista de su grupo (Abós 339-42). Copi, sin embargo, estuvo muy lejos de obedecer el deseo paterno. Se abrió a otros intereses. Era homosexual y su obra muestra el peso que su experiencia sexual tuvo en su vida. La oligarquía porteña era una clase limitada y prejuiciosa. Era racista, machista, hipócrita. Copi cuestionó sus valores y su manera de ver el mundo.

Su homosexualidad se volvió para él algo más que una práctica personal: la levantó como bandera de libertad. Se transformó en uno de los pilares sobre los que descansó su creación artística. No negó su biografía familiar, ni la historia de su país, aunque le resultaban conflictivos y difíciles de asumir. En sus obras circula subterráneamente una constante crítica a su clase de origen. Tuvo un enorme coraje para enfrentar la vida.

Su existencia fue difícil y en muchos aspectos trágica. No se lamentó de las vicisitudes que vivió con su familia,

ni se dejó llevar por la autocompasión ante la trágica enfermedad que lo asoló y le ocasionó la muerte.

A partir de la década del setenta, Copi agregó un nuevo género a su producción: la narrativa. Escribió novelas y cuentos durante los años sucesivos. Empleó, igual que en su dramaturgia, el francés, en la mayor parte de sus obras. En 1984 supo que tenía Sida. En esos años esta era una enfermedad mortal, que desgastaba progresivamente el sistema inmunológico y llevaba a los infectados a la muerte. Copi comprendió que su carrera literaria estaba llegando a su fin. Cada nueva obra que preparaba era una especie de despedida.

*L'internationale argentine* es una novela que escribió más aprisa que otras anteriores, como *Le bal des folles*, 1977 y *La vie est un tango*, 1979. Estas dos últimas habían sido muy elaboradas desde el punto de vista del lenguaje y la forma literaria. En esos momentos, en cambio, necesitaba ajustar cuentas con su país y su cultura. *L'internationale argentine* es una sátira política en que denuncia los prejuicios, el racismo, el elitismo, el oportunismo de su clase de origen: la oligarquía argentina.

Su personaje principal, Nicanor Sigampa (inversión de sílabas: Si-gam-pa; si-pa-gan), es un individuo que, como lo indica su nombre, todo lo «paga» y todo lo compra. Es un hombre de raza negra, que se comporta como un señor blanco argentino de la clase alta de los años cincuenta: imita a la aristocracia inglesa, tanto en sus modales como en su manera de vestir, es terrateniente y vive de sus rentas, considera a la política un juego y compensa

económicamente a los demás si se someten a sus deseos. Frente a él está Copi, el narrador y personaje antagonista (el escritor le pone su propio nombre), un poeta mediocre al que Sigampa finge admirar.

Al componer el personaje del poeta, Copi toma como materia su propia historia y biografía. Incluye a su padre y a su madre dentro de la trama cómica. La vida de su narrador-personaje tiene paralelos con su propia vida: es un emigrado que sale de Argentina a los 22 años y se transforma en un artista expatriado en París.

El autor despliega en esta obra una variedad de recursos dramáticos y narrativos. Una parte central de su poética es la celebración de grandes fiestas grupales donde los personajes realizan las acciones más insólitas e inesperadas. Los artistas del Grupo Pánico se habían valido de este recurso previamente como elemento central en sus obras (Arrabal 97). Copi crea en sus escenas múltiples enredos y confusiones. Era un tipo de teatro ritual, paródico, no realista. Daba al autor una gran libertad para expresarse.

Las situaciones cambiaban en forma vertiginosa, pasando de la comedia a la tragedia grotesca en unos pocos párrafos. La fiesta era un encuentro hilarante y una guerra, una podía transformarse en la otra. Emplea este recurso en prácticamente todas sus novelas, tanto las de temática homosexual, como *Le bal des folles* y *La guerre des pédés*, como en sus obras más políticas, con personajes heterosexuales, como *La vie est un tango* y *L'internationale argentine*. En estas dos últimas obras tienen un peso

formal más limitado que en las novelas homosexuales. La fiesta en el bar de la primera parte de *La vie est un tango* se transforma en una gran batalla, y la fiesta en la embajada de Uruguay en el fin de la novela *L'internationale argentine* es una lucha campal, llena de situaciones grotescas y exageraciones absurdas que divierten al lector. No se trata de un humor gratuito. Siempre sus narraciones persiguen un fin moral. El comentario y la crítica social acompaña cada una de las escenas.

El cuadro o escena dramática es la forma básica o unidad expresiva de su arte, independientemente de su medio de representación. Lo utilizaba por igual en el dibujo, el teatro, la novela y el cuento (Aira 14-5). Le daba a la situación o historia la inminencia del presente, y creaba un gran despliegue visual y escénico. El escritor pone en juego a diversos personajes. Estos se comportan de manera impredecible y “loca”.

En sus tragicomedias y sus novelas, Copi creó múltiples situaciones con personajes marginales. Sus travestis, gigolós y transformistas son sumamente originales y disparatados. Copi contrastaba lo que eran a lo que creían ser. Estos personajes sintetizan el absurdo de la condición humana. Son censurables, ridículos, enloquecidos. Pueden matar, violar, auto-mutilarse. En el delirio de la acción no se salva nadie. Los personajes destruyen y se autodestruyen. Forman parte de una gran ceremonia catártica de sacrificio.

El argumento de *L'internationale argentine* progresa y se desenvuelve con fuerza y rapidez. La novela está

cargada de situaciones de gran riqueza ideológica. Estos eventos crean una historia exaltada, en crescendo constante.

En el comienzo de la novela el poeta Darío Copi, narrador y personaje, residente en París, conoce a Nicanor Sigampa. Este lo cita para hablar con él en el Café de la Paix. Es el año 1986. Nicanor es un argentino negro, descendiente de esclavos, que vive en París. Posee una fortuna incalculable y es muy excéntrico. Su tarjeta de presentación dice: «Internacional Argentina. Frutos de la imaginación». Está organizando una Internacional Argentina, que se propone reunir a todos los artistas e individuos argentinos creativos y sensibles que viven en el extranjero, y coordinar sus acciones. Le entrega un cheque de 500.000 francos. Lo invita a cenar en su casa al día siguiente. Vivía en una mansión en el exclusivo sector parisino de Neuilly, con su madre anciana y su padre muerto embalsamado.

La extraña historia se vuelve cada vez más atrapante (Amícola 145). Uno tiene que aceptar que va a moverse dentro de un mundo inverosímil, alegórico (Montaldo 111). Es una novela surreal y el creador nos cuenta lo que desea e imagina. Comunica una sensación de libertad al lector. A un disparate le sigue otro y a una carcajada la siguiente.

Sigampa trata de convencer a Copi de que la Internacional es apolítica. Este disiente. Los artistas, le dice, tienen todas opiniones políticas y además se detestan. Copi es un antagonista de Sigampa. Los otros

personajes tampoco están de acuerdo entre sí, se pelean. Estos enfrentamientos crean situaciones cómicas y hacen que la historia tome caminos inesperados. En este universo no hay armonía. El objetivo de la Internacional Argentina es cambiar el orden, revolucionarlo.

Los personajes están en un juego constante de seducción frente a los demás. Quieren que el otro sirva a sus intereses y se someta a sus gustos y caprichos. Pero el otro se resiste. Este juego genera una dinámica que modela la relación entre todos los personajes.

Copi le dice a Sigampa que no comparte su utopía. Este lo presionará hasta lograr que acepte lo que él quiere. Copi se va al barrio bohemio de Montparnasse y comienza a deambular por sus cafés y restaurantes. El personaje le confía al lector su vida: su biografía tiene paralelos con la historia real del autor. Cuenta que se fue de Argentina cuando era muy joven y se mantiene al abrigo de los problemas políticos. Se sintió siempre un argentino en París, un ser apolítico y sin nacionalidad, pero no un exiliado. Nunca tuvo nostalgias de Buenos Aires.

Entra en varios restaurantes: en uno ve a la artista avant-garde argentina Mafalda Malvinas y a sus propios padres. Estos se habían vuelto hippies y consumían drogas. Tenían más de setenta años y se comportaban como adolescentes. Su padre, que era Cónsul del Uruguay en París, le pregunta por la obra que está escribiendo: su «trilogía poética».

Allí le presentan a una joven, Raúla Borges, que dice ser nada más y nada menos que la hija natural del célebre

escritor Jorge Luis Borges. En un restaurante vecino encuentra al exagerado Miguelito Pérez Perkins, mal poeta, que funge de agregado cultural de la Embajada Argentina y es el novio oficial de Raúla. A Miguelito lo conocía muy bien: había sido su compañero de clase en el Colegio del Salvador en Buenos Aires. Miguelito le cuenta algunos detalles secretos de la historia de Nicanor Sigampa: algunos años atrás había tenido un grave accidente montando a caballo. Había estado en coma durante cinco años. Finalmente, había podido recuperarse y en esos momentos era el hombre más rico de la Argentina.

Al día siguiente llega a su departamento de visita su ex-mujer, la extravagante María Abelarda. Su ex-mujer es la típica artista porteña interesada y oportunista. Vive en New York, organiza “happenings” y hace «streaking», desnudándose en lugares públicos. María Abelarda se instala en su departamento. Copi no quiere compartir la vivienda con ella. Decide irse. Planea volar a Argentina, dice que allí podrá estar en paz y escribir sus libros. Pero Sigampa, que todo lo controla, lo sigue. Sigampa tiene otros planes. Le pide que se quede: quiere hacer de él el próximo Presidente de Argentina. Van a crear una nueva república. La imaginación será la guía de su política.

Copi acepta y regresa a su departamento. Allí se encuentra a Miguelito Pérez Perkins. Todo se precipita. Su padre lo llama, necesita dinero. ¡Dice que se jugó el Consulado en el Casino y lo perdió! Su madre le da una importante noticia: van a celebrar su cumpleaños en el Consulado. Copi no entiende: su cumpleaños no era en

diciembre, sino en agosto. Su madre le insiste que está equivocado.

La historia adquiere un carácter cada vez más inesperado y desopilante. Llega a visitarlo el embajador argentino Pérez Sanchulo, acompañado de su mascota salvaje: un puma. Necesita que Copi le pida a Nicanor Sigampa 4.000 millones de dólares para la Embajada. Está desesperado. Le ofrece a Copi un porcentaje.

A Copi no le interesa el poder. Pero siente curiosidad. Le están gustando todos esos manejos: ¿podía un energúmeno como él ser Presidente y hacerse pasar por un iluminado de la historia? Acepta el desafío. Se deja tentar.

Sigampa dice que le presentará a los miembros de su gabinete ministerial y prepararán juntos un manifiesto. Sacarán su doctrina de su libro de poesía *El sol rojo de las Pampas*. La imaginación poética será el motor de su acción política.

La trama se vuelve más densa. La novela deviene una comedia de enredos. Se crean situaciones de gran confusión.

Esa noche Copi cena en un restaurante chino con su ex María Abelarda. Van luego a una boíte argentina, donde encuentran a Raúla y Miguelito. Copi reflexiona seriamente sobre su vida y su destino. Había salido de su patria escapando de lo que la dictadura argentina había hecho posible: la corrupción administrativa, el machismo, la homofobia, la censura. En esos momentos las cosas en su país estaban cambiando. Había un presidente del

Partido Radical. Como el personaje del tango “Volver”, reconoce que está anclado en París y dejó su corazón en Buenos Aires.

Sigampalo manda a buscar. Es urgente. Lo habían herido en una pierna. Le explica que le va a dejar instrucciones en su caja fuerte sobre lo que tiene que hacer en caso que a él le pase algo. Teme por su vida. Sus guardaespaldas lo escoltan de regreso a su casa. Al llegar se encuentra al Embajador, que lo esperaba emocionado. ¡Le habían dado el dinero! De pronto se escuchan dos tiros. Los guardaespaldas, al ver al puma, le habían disparado. El pobre animal muere en brazos de su amo.

Copi y María Abelarda se van a vivir al caro hotel George V. Copi tiene que aprender a gastar dinero en grande, como un verdadero Presidente. Poco después Miguelito le informa que habían encontrado muerto al Embajador.

Al día siguiente Copi va al prometido almuerzo organizado por Nicanor. Están presentes el embajador soviético y varios de sus primos: todos negros imponentes como él. Venían de varios países y se dedicaban a las altas finanzas. Estaban listos para solventar su campaña presidencial. Uno de ellos planea organizar una inmigración masiva de negros a la Argentina. Copi está feliz con la idea. Él favorece la integración racial. En su patria hay lugar para todas las razas y minorías oprimidas, incluida la indígena. Cree en un mundo sin fronteras ni razas.

Le revelan que fue Miguelito Pérez Perkins quien mató al embajador. Nicanor lo hace encarcelar de inmediato.

Cree que es un terrorista. Copi prepara un manual para la interpretación correcta de sus obras poéticas. Su poesía será la base de su doctrina política.

Van a la fiesta que le organizan a Copi en el Consulado del Uruguay. Será el último gran escenario de la novela. Llegan al lugar. El Consulado comienza a incendiarse. Sofocan el incendio. Su padre le anuncia que la policía liberó a Miguelito. Descubrieron que al embajador lo había asesinado su propia esposa.

Preparan un Manifiesto con Nicanor. En el futuro gobierno de Copi habrá justicia social y diversión para toda la población. Repartirán pan gratis. Nicanor depositará 4.000 millones de dólares en el Banco Nación de la Argentina para capitalizar al país. Van a hacer una película sobre la vida de Copi, será al estilo de las comedias norteamericanas. Llega Miguelito, que salió de la cárcel, con Raúla. Está enojado con él. Miguelito lo enfrenta y lo acusa, Raúla lo llama dictador fascista. Habían sido viejos compañeros de colegio. Finalmente hacen las pases.

Su madre quiere hablar con él algo urgente. Tiene una terrible confesión que hacerle: Copi había nacido en un campo de concentración judío y no era hijo de su padre. Su verdadero padre era un sub-oficial nazi.

El marido de su madre era un judío Capo del pabellón donde vivían. Emigraron a Argentina después de la guerra. ¡Copi va a ser el primer presidente judío de la Argentina! Su nombre verdadero no es Copi: es Kopisky, y nació en Varsovia. Copi o Kopisky no sale de su asombro. Va con su madre al salón de fiesta.

Nicanor viene a anunciarle una mala noticia: la imaginación perdió la contienda y la mediocridad ganó la partida. Sus primos rechazaron su propuesta y eligieron a Miguelito Pérez Perkins como candidato a Presidente y no a él. Se habían opuesto a su candidatura. Los argentinos no aceptarían jamás tener un presidente judío. ¿Y qué podían hacer ellos dos juntos? Serían la alianza de un negro paralítico y un judío ciego.

Copi, humillado, quiere hablar con María Abelarda. Necesita su consejo. La busca por toda la casa. La encuentra en un dormitorio: estaba haciendo el amor con uno de los primos de Nicanor, el negro gigante Salame Sigampa. Se arrastra sigilosamente por el piso, se mete debajo de la cama y saca de su cartera el revólver que ella guardaba.

Ya habían llegado los periodistas. Los sirvientes se paseaban con unos carteles de propaganda en los que habían escrito: “Internacional argentina. Los frutos de la imaginación”. Para insultarlo aún más, habían tachado su nombre de los carteles y escrito encima “Pérez Perkins”. La orquesta tocaba el tango “La cumparsita”. Se encienden los reflectores y de pronto, en lo alto de la escalera, aparece, convertido en estrella, acompañado de Raúl, Miguelito. La gente los aclama. El candidato a Presidente les lee una “Oda” que escribió. Copi está rabioso, le había robado una de sus poesías. Es un impostor total, le ha quitado su lugar en la historia.

Copi, despechado, quiere vengarse: saca el revólver del bolsillo. Le apunta. Los guardaespaldas de Sigampa lo ven. No entienden qué pasa, observan que va a disparar y

le tiran ellos a Copi antes. El balazo le da en la frente. Copi, trágicamente, muere. Es el fin del accidentado argumento.

*La Internacional argentina* es una obra burlesca y una sátira política que busca ridiculizar y criticar a la sociedad argentina. La presenta como una sociedad antisemita y racista, que negaba su relación con su pasado indígena. Copi creía en la integración racial. En Argentina vivían muy pocas personas de raza negra. Los miembros de la clase alta y la clase media, sin embargo, llamaban con desprecio “negros” y “cabecitas negras” a los obreros y trabajadores pobres, aunque no fueran de esa raza. Era su manera despectiva de negarles valor. Para ellos el negro o el indígena era una categoría inferior de persona. El gobierno popular de Perón había reivindicado a estos sectores pobres y humillados: eran sus “grasitas”, sus “descamisados”.

Copi no se identificaba con la manera de pensar de la clase alta antiperonista. Su filosofía política era una idealización de la filosofía libertaria del 68 francés, que él había vivido. Su novela es un ajuste de cuentas con su confuso pasado argentino. Su situación de clase era difícil: descendía de una familia que había sido propietaria de un importante periódico popular, *Crítica*, y había hecho su juego con el poder político al servicio de sus intereses. En esta obra su padre y su madre aparecen como hippies extravagantes, viejos borrachos que utilizan la diplomacia en su propio beneficio.

Las mujeres que retrata son vanidosas y aman el dinero. Piensan en el poder e impulsan a los hombres a alcanzarlo

para beneficiarse ellas. Los artistas son seres decadentes. Individualistas, viven en constante competencia entre ellos.

Copi mira su pasado con desencanto. No quiere mostrar compasión hacia sí mismo. La distancia, sin embargo, lo lastima. Es un artista expatriado. Vuelve a sus orígenes: su país, su infancia, su familia. Necesita autoafirmarse en ese momento trágico. Su enfermedad, el Sida, era grave y mortal.

En su novela sostiene una estética personal híbrida. Sus personajes son caricaturas burlescas. Los artistas expatriados no se aceptan entre sí. Su sueño de internacionalidad fracasa. Al final de la novela triunfa el impostor Pérez Perkins.

París es la casa de muchos artistas desplazados. Sueñan con conquistar el mundo. Los escritores viven en un estado de exaltación constante.

Esta es la novela póstuma de Copi. En ella quiso decirnos algo sobre la vida de la diáspora argentina y la moral de su país. Reconocemos al hombre que habitó una vorágine y no siempre pudo elegir. Nos dejó una literatura singular, que celebra la vida aún en sus momentos más difíciles.

Su manera de novelar se ajusta al desarrollo de su personalidad. Permitió que su arte fluyera evitando ponerse límites. Siempre prestó más atención a sus propios deseos y necesidades que a la historia del género. Su poética es híbrida porque es personal, no trataba de ceñirse a una forma ideal ni de crear escuela. El acomodamiento progresivo a las exigencias materiales del medio social

parisino y las transformaciones subjetivas que sufrió lo llevaron a buscar y desarrollar nuevos procedimientos formales para poder expresarse.

Su imaginación era la fuente principal de su arte. Su desafío era enfrentarse con la página en blanco. Por eso en sus escritos la forma fluye, es abierta. Encuentra nuevos modos y su lector tiene que adaptarse a su propuesta. Va modelando a su propio público.

Copi es el artista que quiere escapar de sus limitaciones, se busca fuera de su patria, de su lengua, de las imposiciones sociales, y asume una nueva identidad. Su necesidad obsesiva de extrañamiento lo lleva a habitar un margen de la literatura (Link 54). Es un artista maldito. Su relación con la historia literaria es ambigua. Lo guían ideas neo-vanguardistas. Es en cierto modo un escritor post-surrealista.

Sus desplazamientos entre países y lenguas y sus cambios de identidad conforman el núcleo vivo de su literatura. Ambas experiencias fueron para él fuentes de gran conflicto y sufrimiento: por eso el carácter agónico de su creación.

#### Bibliografía citada

Abós, Álvaro. *Ciudadano Botana*. Buenos Aires: Vergara, 2013.

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- Amícola, José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Arrabal, Fernando. *La panique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973.
- Barbérís, Isabelle. *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. Paris: Éditions Orizons, 2014.
- Copi. *L'uruguayen*. Paris: Christian Bourgois, 1972.
- . *La vie est un tango*. Paris: Éditions Libres-Hallier, 1979.
- . *L'internationale argentine*. Paris: Belfond, 1988.
- . *La Internacional Argentina*. Traducción de Alberto Cardin. En *Copi, Obras (Tomo I)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010: 223-340.
- . *Une visite inopportune*. Paris: Christian Bourgois, 1988.
- . *Le bal des folles*. Paris: Christian Bourgois, 1977.
- . *La guerre des pédés*. Paris: Albin Michel, 1982.
- Estrade, Christian. "Copi. Extranjero en la lengua". Ana Santos y José d'Almeida, Eds. *L'Étranger tel qu'il (s) écrit*. Porto: Universidad do Porto, 2014: 161-174.
- Irisarri, María Jimena. "Las actividades del nacionalsocialismo en Argentina. El diputado Raúl Damonte Taborda y el diario Crítica (1938-1943)." *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*. Córdoba (Argentina), año 13, n° 13, 2013: 175-190.
- Link, Daniel. *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

Montaldo, Graciela. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años 80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hyspamérica* No. 55 (1990): 105-112.

Pron, Patricio. "Aquí me río de las modas". *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*. Tesis doctoral. Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania. 2007. Web.

Sáitta, Sylvia. "Anarquismo, teosofía y sexualidad: Salvadora Medina Onrubia". *Mora Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* No. 1 (1995): 54-59.

Tcherkaski, José. *Habla Copi*. Buenos Aires: Galerna, 2013. Nueva edición ampliada.

Torre-Espinosa, Mario. "La influencia de las vanguardias francesas en el Teatro Pánico de Fernando Arrabal". *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios* No. 17 (Mayo 2019): 219-44.

## Borges, la ética y la dominación colonial

Jorge Luis Borges presentó en sus cuentos varias historias cuyas tramas se desarrollaban dentro de un mundo dominado por un poder colonial. En estas las circunstancias de la dominación resultaban determinantes en su desarrollo. Los personajes se enfrentaban a problemas morales y espirituales derivados de los conflictos de intereses y valores con el opresor. Los problemas éticos y religiosos planteados, delimitados por la situación histórica, excedían el marco de lo personal. La sociedad dominada luchaba por su sobrevivencia en una situación extrema de crisis.

En estos cuentos Borges caracterizó a la cultura dominada desde una perspectiva religiosa, antropológica y, sobre todo, literaria. Nos introduce en su mundo espiritual y cultural, y muestra la relación desigual de poder entre colonizador y colonizado. Revisa paralelamente un tema crucial de la cultura argentina: el de la civilización y la barbarie. Borges criticó el concepto argentino de civilización, derivado del concepto europeo decimonónico. Los europeos habían justificado sus aventuras colonizadoras en Asia y África afirmando que su deseo último era llevar la civilización europea a países atrasados y bárbaros (Ashcroft 22-35). Sarmiento se

valió del mismo concepto al estudiar las guerras civiles argentinas y analizar la relación entre la cultura urbana, la cultura gaucha y los pueblos indígenas en su conocido *Facundo* (Pérez, “El país del *Facundo*”... 19-29).

En los cuentos que voy a comentar Borges presentó situaciones injustas de dominación, en las que claramente simpatizó y se identificó con el oprimido. Mostró que el dominador recurría a la violencia para someter a los subalternos. Estos se defendían y resistían. El dominado utilizaba el saber de su comunidad y su cultura para hacerse justicia y restablecer el equilibrio social. Estos personajes caracterizados eran individuos inseguros, limitados, sufrientes. Su fe y su sentido de la moral los llevaba hasta el último sacrificio para defender sus valores.

Borges mantuvo a lo largo de su vida una relación cambiante y conflictiva con la política de su tiempo. Asumió un compromiso ético como individuo, cuando lo creyó necesario, ante lo que consideraba bueno o malo, defendiendo sus ideas. Para él la política y la ética estaban separadas. Se mostró escéptico frente a la política, a la que juzgaba dominada por intereses temporales egoístas. Pasó de asumir una posición nacionalista relativamente progresista en su juventud, cuando fue miembro de la juventud Radical Yrigoyenista, a una postura política opositora durante el primer gobierno popular de Perón, y a una posición conservadora y antidemocrática en su edad madura (Balderston, “Políticas de la vanguardia...” 37-40). Durante la Segunda Guerra Mundial simpatizó

con la causa Aliada pro Británica y denunció la política genocida antijudía nazi, tanto en artículos y ensayos como en sus cuentos.

En los años que siguieron al golpe de estado militar que derrocara al gobierno constitucional y democrático del General Perón en 1955, Borges aceptó favores y prebendas de la dictadura militar, junto a otros escritores e intelectuales antiperonistas, como Ezequiel Martínez Estrada, José Luis Romero y Ernesto Sábató (Hernández Moreno 184). En momentos en que muchos profesores universitarios, censurados por sus ideas, eran dejados cesantes por el gobierno, Borges, que simpatizaba abiertamente con la dictadura militar y los sectores civiles golpistas, fue nombrado profesor de la Universidad de Buenos Aires y Director de la Biblioteca Nacional (Woodall 254-6). No denunció los crímenes de la dictadura de Aramburu ni de los sucesivos gobiernos militares anticonstitucionales. Consideró a los militares golpistas defensores de la nación y salvadores de la patria.

Borges defendió la libertad del artista y la autonomía de la profesión literaria. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Escritores de 1950 a 1953. La SADE era una organización cultural que se reconocía antiperonista y su programa de actividades era “más político que literario” (Woodall 235-6).

En sus cuentos los individuos manipulan la política y la historia según sus intereses. Ninguno de ellos puede escapar, sin embargo, a sus responsabilidades

éticas. La cuestión ética es la última prueba para el ser humano. Sus personajes se enfrentan con su conciencia y con su dios. Son seres representativos de la vida y la experiencia espiritual de su comunidad. En “El hombre en el umbral” Borges presenta dos puntos de vista en conflicto: el del dominador y el del dominado. El narrador, en la ficción, es un amigo inglés nacido en Escocia, que trabajaba en Buenos Aires para el British Council. Cuenta una historia que ocurrió en la India, cuando esta era colonia británica. El personaje clave, en la parte final del cuento, es un anciano de turbante, vestido con harapos, sentado en el umbral de una casa, a quien “los años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia” (O. C. 613). Ese umbral divide dos espacios y dos tiempos: el pasado de la historia y el presente de la narración. Al final del cuento descubrimos que el viejo controla el tiempo: su narración de otra época le sirve para detener y confundir al investigador privado que buscaba a Glencairn, el “hombre fuerte” a quien el gobierno imperial inglés había enviado a India para reprimir la rebelión contra la autoridad colonial. Mientras él lo entretiene con su historia en el umbral de la casa, dentro el pueblo juzga a Glencairn por sus crímenes, lo condena a muerte y lo ejecuta.

Glencairn representaba los intereses coloniales ingleses. El pueblo indio lo odiaba (Rosemberg 243-4). Después de su secuestro, interrogan a los que pudieron haberlo visto, pero todos guardan silencio.

La población es multiétnica. Conviven en la India individuos de diferentes religiones: musulmanes, sikhs, indúes, judíos. Borges muestra que el colonialismo es un sistema brutal y opresivo. El autor simpatiza con la India y su cultura milenaria. El viejo impide que Dewey, el investigador y narrador, salve de la muerte a Glencairn.

El magistral relato del anciano, la historia del antiguo funcionario y juez juzgado por un loco, le interesa tanto al investigador enviado por el gobierno inglés, que no puede moverse del umbral: tiene que escuchar la historia hasta el final. Quien hablaba por la boca del loco, indica el viejo, era dios. La literatura aquí es aliada de la justicia.

El cuento, tal como se anuncia en el principio de la narración, teje una relación intertextual con *Las mil y una noches*. En ese libro el rey se propone matar a Scherazade, pero sus historias lo seducen y salvan su vida. La narración del viejo en “El hombre en el umbral” atrapa al investigador y les da tiempo a los conjurados para juzgar a Glencairn y ejecutar la sentencia. El pueblo se venga de los crímenes cometidos por la administración colonial.

Borges construye las dos historias “en abismo”. El viejo dice que los hechos que cuenta habían ocurrido hacía muchos años, cuando él era un niño, pero son un espejo de lo que está pasando en esos momentos en el interior de la casa. Borges describe el mundo dominado por los intereses económicos y políticos coloniales como un mundo terrible. El colonizador no se compadece del

colonizado, que se mantiene fiel a sus mayores, a su dios o dioses, y a sí mismo.<sup>34</sup>

En “El informe de Brodie”, cuenta una historia que nos lleva al África negra durante la primera mitad del siglo XIX. Los gobiernos europeos ingleses, holandeses, belgas y franceses competían por el control comercial y político del continente. Muchas iglesias cristianas enviaban misioneros con el fin de catequizar a los nativos. Borges nos presenta un relato enmarcado por dos narradores. El primer narrador, “Borges”, encuentra casualmente el informe del misionero escocés presbiteriano Brodie dentro de un ejemplar de *Las mil y una noches* editado en Inglaterra en 1840. Dice que el libro, que había pertenecido al misionero, tenía anotaciones manuscritas en los márgenes, y a él le parecía que Brodie se había interesado más en el mundo del Islam que en los cuentos de Scherazade.

---

<sup>34</sup> Borges creía que el escritor tenía el deber de consagrarse a su arte. No estaba obligado a expresar sus opiniones políticas si no sentía deseos de hacerlo. Pensaba, como los Modernistas de fin del siglo diecinueve, que el escritor debía ser “sincero” (Pérez, “Darío: su lírica de la vida y la esperanza”... 139-52). Su obra era lo más importante para él. En “El milagro secreto”, Borges cuenta la historia del escritor judío Jaromir Hladik, condenado a muerte, víctima de la política genocida nazi, en los momentos finales de su vida, cuando este se sabe sólo frente a su dios y su literatura. Hladik no quiere morir sin haber terminado de escribir su drama “Los enemigos”, que, siente, lo justificará ante dios y, ya frente al pelotón de fusilamiento, le pide un milagro: un año de tiempo para poder concluir su obra. Dios se lo concede segundos antes que las balas asesinas nazis cumplan su objetivo. Se detiene el tiempo físico y Hladik puede terminar en su memoria su drama. Dios es su único testigo. Cuando lo concluye, las balas asesinas completan su trayectoria y lo matan, exactamente a la hora esperada por los nazis, según sus cálculos burocráticos.

En el informe, el misionero escocés nos cuenta sobre su experiencia con un grupo de nativos muy primitivos, los Mlch, con los que convivió. Los denomina “Yahoos”, para “que sus lectores no olviden su naturaleza bestial” (O.C. 1073). Borges intencionalmente crea una relación intertextual con el nombre de los personajes primitivos que describe el escritor escocés Jonathan Swift en su relato *Gullivers’ Travels*. La investigadora Annette Leddy comparó a ambos escritores, y los juzgó con bastante dureza. Para Leddy, tanto Swift como Borges eran misántropos, creían que el ser humano era incapaz de libertad y de justicia, y no se compadecían de los sectores sociales más vulnerables. Dice que ambos autores tenían su propia “política cultural” (Leddy 113). Señala el paralelo entre el personaje de Borges y el misionero escocés Livingston, que realizó viajes al África en la segunda mitad del siglo XIX. Para ella, Brodie defiende la misión de la civilización europea y apoya la dominación colonial. Yo personalmente no estoy de acuerdo con esa afirmación. Para mí Borges nos muestra al personaje desde una perspectiva irónica.<sup>35</sup>

En la primera parte de su informe Brodie describe a los Yahoos como un pueblo primitivo, “bárbaro”: hacían el amor en público y se ocultaban para comer, vivían en la oscuridad y en el lodo, se alimentaban de cosas fétidas,

---

<sup>35</sup> Más adecuada me parece la lectura de Sarlo, que dice que Borges coloca sus cuentos “en un campo histórico de fuerzas donde se enfrentan ideologías políticas” (157). En su opinión Borges en “El informe de Brodie” plantea un tema moral y político (174).

no tenían memoria del pasado, podían predecir el futuro, se divertían viendo peleas de gatos y presenciando ejecuciones, equiparaban a sus poetas a dioses y trataban de matarlos, veneraban al dios Estiércol. Al final del cuento, sin embargo, el personaje hace un paralelo entre el carácter de las instituciones bárbaras de los Yahoos y las instituciones civilizadas inglesas, y contradice su propio argumento. Demuestra al Rey de Inglaterra, destinatario del informe, que ese mundo primitivo era en realidad análogo al mundo civilizado. Sus hábitos eran un reflejo deformado y a veces contrapuesto de los nuestros. Sus instituciones eran semejantes a las europeas. Tenían un sistema de gobierno monárquico, un lenguaje basado en conceptos genéricos, creían en la raíz divina de la poesía, pensaban que el alma sobrevivía a la muerte del cuerpo, creían en los castigos y recompensas, y, por lo tanto, representaban “la cultura”. Le pide al Rey que los “salve”, que los proteja, ya que son seres humanos tan valiosos como los europeos y semejantes a ellos.

En este cuento Borges defiende la humanidad del subalterno. Su crítica es moral y cultural. En “El hombre en el umbral” se había puesto de parte del viejo cuentista y de la cultura india, mostrando la capacidad de resistencia de los nativos, que se unían contra el poder colonial, pasando por encima de sus diferencias religiosas y étnicas; en “El informe de Brodie” convence al lector de que las categorías de “civilización” y “barbarie” son relativas: el que se cree civilizado observa a los otros pueblos según sus valores, a los que considera universales, mientras ve

los del pueblo observado como primitivos y bárbaros, restándoles legitimidad. Si compara, sin embargo, los valores y las instituciones del otro pueblo con los propias, de inmediato descubre las semejanzas. La civilización colonial es intolerante, excluye el punto de vista del dominado y esa intolerancia los ha llevado a la destrucción de otras culturas y al genocidio.<sup>36</sup>

Otros dos cuentos en que Borges defiende la idea de la humanidad del subalterno y del oprimido son “La escritura del Dios” y “El etnógrafo”. En “La escritura del Dios” muestra la violencia de la colonización española en América. El sacerdote del dios Qaholom, Tzinacán, narrador de la historia, cuenta que su pueblo fue brutalmente atacado por los españoles. El conquistador que lo atacó, Pedro de Alvarado, había sido uno de los líderes más crueles de la guerra de conquista (Balderston, *Out of Context* 72-4). Alvarado fue quien sometió a Guatemala. Tzinacán cuenta las torturas que sufrió de parte de los invasores para que revelara donde tenían

---

<sup>36</sup> En “Historia del guerrero y de la cautiva” Borges enfrenta los conceptos de civilización y barbarie en dos historias contrapuestas, donde ambos se relativizan y se anulan. Borges equipara la conducta de Droctulft, el guerrero bárbaro lombardo que cambió de bando en la lucha y murió defendiendo Ravena, la ciudad que había ido a atacar, seducido por la superioridad de la cultura romana, a la de la inglesa cautiva en la pampa argentina, que su abuela había conocido en Junín, cuando su abuelo Francisco Borges era jefe de la frontera con el indígena. La inglesa rehusó el ofrecimiento de la abuela de Borges, que trató de convencerla de que abandonara su tribu y volviera a vivir con los blancos, diciendo que era “feliz” en el desierto. Al final de la historia Borges compara los episodios, argumentando que las dos historias eran similares, porque a ambos individuos los había arrastrado una fuerza a la que siguieron y que no era la razón (O.C. 557-60).

escondidos los tesoros. El sacerdote resistió la tortura y guardó el secreto. Alvarado lo condenó de por vida a una cárcel de piedra. El conquistador no respetó al pueblo vencido, ni a su religión. Sólo le interesaba el oro.

Tzinacán, en la cárcel, no pierde fe en su dios. Busca su mensaje, quiere hallar la frase mágica, que Qaholom escribió para su pueblo, sabiendo que se avecinaban momentos trágicos. Piensa que puede estar escrita en la piel del jaguar que está frente a su celda. Ese animal era uno de los atributos del dios. La frase mágica podía salvar a su nación. Era una fórmula de catorce palabras. El sacerdote tiene una visión. Ve una rueda que contiene el universo. Observa infinitos procesos y puede comprender la frase escrita en la piel del jaguar. Se siente todopoderoso, sabe que puede cambiar el curso de la historia, pero se niega a hacerlo. Dice que para quien “ha entrevistado el universo” la vida de un individuo no puede ser importante, “aunque ese hombre sea él” (*O.C.* 599). El sacerdote ahora “es nadie”. Borges dice que usó en este cuento argumentos cabalísticos (*O.C.* 629). Le había impactado la idea de la cábala de que la palabra de dios podía estar cifrada en un texto, y un individuo podía descifrarla.<sup>37</sup>

En el cuento “El etnógrafo” Borges lleva a su lector al mundo del oeste norteamericano. El personaje principal

es un estudiante universitario de etnografía, que tiene que hacer una investigación y escribir una tesis para completar su doctorado. Se pone de acuerdo con su profesor y va a vivir con una tribu de indígenas en el sudoeste de los Estados Unidos. Se propone descubrir el “secreto” de su religión y escribir sobre él. El estudiante convive durante dos años con los nativos, aprende su lengua y logra que su “brujo” le confíe el secreto de sus creencias. Ahora debe contar el secreto a su comité de tesis. Esto le crea un dilema moral al personaje: si escribe sobre el secreto de la tribu, destruye una condición necesaria de su religión. Solo los iniciados pueden conocer la doctrina secreta. Al regresar a la universidad se entrevista con su profesor y le comunica su decisión: no va a revelar el secreto de la tribu, a pesar que lo conoce. Esto significa que no podrá recibir su doctorado ni terminar su carrera. No va a ser un futuro profesor universitario ni investigador de una universidad. Cuando su profesor le pregunta por qué, este le explica que lo más importante no es el contenido del secreto, sino la experiencia de llegar a él. En sus propias palabras: “El secreto...no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.” Lo que aprendió con los nativos tiene un valor universal; dice: “Lo que me enseñaron sus hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia.” (*O.C.* 990).

La posición del personaje obliga a los lectores a reconsiderar sus ideas sobre el mundo de las culturas indígenas del sudoeste norteamericano. Borges reafirma el valor de las creencias del subalterno. El estudiante

---

<sup>37</sup> A Borges le interesaron también las interpretaciones religiosas de los gnósticos cristianos. Los gnósticos concebían el mundo como una serie de anillos y círculos que se reflejaban. Habían sido considerados herejes por la iglesia católica (Lona 126-30).

blanco aprendió el secreto de su religión, pero además creó un vínculo de solidaridad y pertenencia con la tribu. Ese vínculo se mantiene aunque él ya no viva con ellos. El desarrollo espiritual que tuvo gracias a su convivencia con los indígenas es algo que lo acompañará siempre, adondequiera que vaya. Borges condena la actitud etnocéntrica de las culturas dominantes frente a las culturas nativas, y afirma la sabiduría espiritual de estas últimas. La historia de “El etnógrafo” concluye de una manera ejemplar: Fred Murdock, su personaje, que ha renunciado a la vida académica, trabaja como bibliotecario en la Universidad de Yale. Se convierte en protector y guardián del saber universal.<sup>38</sup>

El hombre debe elegir entre el bien y el mal. Cada individuo tiene una responsabilidad para consigo mismo y para con sus iguales.<sup>39</sup> Los seres humanos de cada cultura se relacionan con su realidad y se abrazan a su fe.<sup>40</sup> Las ideas son hechos capitales en la vida de los

---

<sup>38</sup> Borges, en su vida, pasó por las dos experiencias: fue bibliotecario y profesor universitario. No tenía título académico, ya que no cursó la Universidad. La Universidad de Buenos Aires pasó, excepcionalmente, por encima de ese requisito y lo nombró profesor. El gobierno que impulsó ese nombramiento, merecido por su capacidad, era, desgraciadamente, un gobierno militar anticonstitucional (Woodall 254-9).

<sup>39</sup> Borges estudió con devoción las religiones y se interesó en sus problemáticas, pero se mostró escéptico frente a sus doctrinas. Para él el escéptico no era el que negaba la verdad de las creencias, sino el que afirmaba el valor potencial de cada una de ellas y nuestras limitaciones para conocer (Castany Prado).

<sup>40</sup> Esas creencias tenían casi siempre aspectos inverosímiles, como lo demuestra en su *Manual de zoología fantástica*. Las religiones comparten con las literaturas su pasión por los seres imaginarios.

seres humanos. Gradualmente se hacen parte de ellos y conforman su identidad. Este hecho, muchas veces, ha tenido consecuencias trágicas y ha decidido el destino de un individuo y de una nación.<sup>41</sup>

Borges, el metafísico, el escéptico que no creía en la idoneidad de los hombres para manejar el poder y ser justos, que desconfiaba de la política, de la que se sentía víctima, y de los sistemas políticos con los que estuvo en conflicto, era sin embargo un escritor de profundas convicciones morales (Bosteels 251-2). Su ética tenía más en común con la moral protestante individualista que con la católica. El individuo debía enfrentarse con su conciencia y con su dios. El escritor, demostró Borges, es siempre un incomprendido. La comunidad suele considerarlo un ser mágico, un genio o un prodigio, capaz de comunicarse con los “espíritus”, y hace su catarsis a través de él.

Borges veía al hombre como un ser dividido. Esta escisión es constitutiva del sujeto borgeano, que nace en el pliegue entre el yo y el otro. En ese espacio especular conflictivo, en el que el sujeto está en lucha consigo mismo, radica la literatura. Allí el hombre accede al

---

<sup>41</sup> En el cuento “Deutsches Requiem” Borges presenta como personaje a un joven idealista alemán, lector de Schopenhauer, admirador de Shakespeare, lector de Nietzsche, que siente que tiene el deber de abrazar el nazismo y, durante la Segunda Guerra Mundial, dirige un campo de concentración y se transforma en un torturador, que asesina al poeta que más amaba. En ese caso, el personaje reconoce que lo que buscaba él y todos los nazis no era salvar el mundo sino destruirlo, y destruirse ellos para instaurar su fe en la violencia extrema. Consideraban, en su fanatismo, con criterio religioso, que la violencia regeneraba la vida y era necesaria para purificarla.

mundo del lenguaje y se contempla a sí mismo. A partir de ese momento, como lo demuestra en “Borges y yo”, surge la conciencia ética (O.C. 808). En sus historias sus personajes se debaten entre el bien y el mal, la civilización y la barbarie, el heroísmo y la infamia. El ser humano que habita en ese interregno tiene dos caras, como Jano. Es a un tiempo ángel y demonio. Es un ser agónico.

#### Bibliografía citada

- Ashcroft, Bill. *On Post-Colonial Futures. Transformation of Colonial Cultures*. London: Continuum, 2001.
- Balderston, Daniel. *Out of Context Historical References and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.
- . “Políticas de la vanguardia: Borges en la década del veinte”. J. P. Dabove, Ed. *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008. 31-42.
- Bosteels, Bruno. “Manual de conjuradores: Jorge Luis Borges o la colectividad imposible.” J. P. Dabove, Ed. *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura...* 251-270.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- con Norman Thomas di Giovanni. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999. Trad. De Marcial Souto y N. T. di Giovanni.
- con Margarita Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Castany Prado, Bernet. “El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges”. *Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo* No. 10 (Octubre 2005). [www.konvergencias.net](http://www.konvergencias.net)
- Hernández Moreno, Alberto. “Borges y la libertad”. *Cuadernos de Pensamiento Político* No. 32 (Oct/Dice 2011): 173-192.
- Leddy, Annette. “Borges and Swift: Dystopian Reflections”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 27, No. 2 (1990): 113-123.
- Lona, Horacio. “Borges, la Gnosis y los Gnósticos. Una aproximación a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius””. *Variaciones Borges* 15 (2003): 125-50.
- Pérez, Alberto Julián. “El país del *Facundo*”. *Imaginación literaria y pensamiento propio*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 19-29.
- “Darío: su lírica de la vida y la esperanza”. *Revolución poética y modernidad periférica*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. 139-152.
- Rosemberg, Fernando. “El juicio de la historia”. J. P. Dabove, Ed. *Jorge Luis Borges: Políticas de la literatura...* 229-249.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

Woodall, James. *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro.*

Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. Trad. de Alberto Bixio.

## Gelman y la contracultura norteamericana de los sesenta

La década del sesenta fue una época particularmente feliz para la cultura latinoamericana. El movimiento revolucionario triunfante en Cuba renovó las esperanzas de las juventudes rebeldes del continente, que soñaban vivir en una sociedad más justa. Las luchas políticas no habían logrado terminar con los abusos de poder y la explotación en el continente. Las castas militares, al servicio de los amos imperiales y las burguesías nacionales, la cúpula de la iglesia católica, aliada a los sectores más conservadores y privilegiados, y un sistema de justicia corrupto, enemigo de los trabajadores, eran ya un mal endémico en Latinoamérica, que demandaba una mayor igualdad y una mejor distribución de la riqueza. La sufrida sociedad civil, tradicionalmente avasallada por los poderosos y sus aliados históricos, acostumbrada a resistir los constantes ataques sobre sus derechos, estaba preparada para defenderse. Las elites cultas y los sectores universitarios acompañaron esas luchas, liderando muchas de sus conquistas (Gordillo 331-40).

Los partidos políticos burgueses convivían en Argentina, desde la década del cuarenta, con el peronismo revolucionario nacionalista y con los partidos de izquierda, asociados a las corrientes marxistas internacionales.

Después del golpe militar de 1955, que derrocó al General Perón, comenzó una etapa de intensa resistencia popular contra la dictadura. Los militares, aliados a la oligarquía conservadora, dominaban como árbitros la política nacional. El empresariado, la oligarquía agroganadera, los sectores conservadores de la Iglesia, habían formado una alianza antipopular devastadora para someter a las clases trabajadoras (Terán 257-79).

Las juventudes universitarias, educadas en las ideas liberales, mantuvieron una actitud desconfiada y recelosa ante el populismo peronista. Simpatizaron más con los partidos de izquierda y sus ideas marxistas, cuyas explicaciones históricas y sus análisis económicos estudiaron con interés. Muchos artistas, identificados con el espíritu revolucionario vanguardista, que desde principios del siglo había transformado el vocabulario del arte, se acercaron a los partidos marxistas y apoyaron sus ideales de reivindicación social (Pujol 305-325).

Juan Gelman nació en Buenos Aires en 1930, hijo de una familia de inmigrantes rusos. Ese año comenzó el nefasto ciclo de golpes militares en Argentina, que habría de concluir recién en 1983 cuando, después del genocidio cometido en la “Guerra sucia” y la derrota sufrida en la guerra de Malvinas contra los ingleses, la casta militar salió del poder y la sociedad civil tomó control otra vez de la política.

Gelman comenzó a militar en el Partido Comunista en su adolescencia, cuando se gestaba el proceso político peronista en Argentina, y pronto inició su carrera en el

periodismo y en las letras. En 1956, al año siguiente de la caída de Perón, publicó su primer libro, *Violín y otras cuestiones* y en 1962, el libro que marcó el comienzo de su madurez poética, *Gotán*.

El triunfo de la revolución cubana, entre cuyos líderes se encontraba un compatriota, el Che Guevara, produjo una enorme conmoción en la juventud argentina. El Che era un joven universitario, culto, idealista, que se había hecho guerrillero para defender la causa del pueblo. Había puesto en juego su vida para luchar por otra nación latinoamericana, Cuba, dominada por la dictadura militar de Batista. El espíritu revolucionario y heroico invadió los círculos cultos y populares. Artistas y poetas jóvenes simpatizaron con la revolución cubana (Terán 281-95). Gelman apoyó desde el comienzo la revolución e hizo varios viajes a Cuba. Su trabajo en el periodismo se radicalizó, participando en diarios y revistas renovadoras. Pronto entró en conflicto con el Partido Comunista argentino, que criticaba el guerrillerismo guevarista y salió de él, para acercarse a otros partidos de izquierda que apoyaban la lucha armada (Pérez López 21-2).

Se afianzó en Latinoamérica un vigoroso movimiento cultural socialista, de defensa de las causas populares y apoyo a las luchas revolucionarias. Paralelamente, en la sociedad estadounidense, su juventud comenzó a rebelarse contra el sistema social en que vivían. La rica burguesía norteamericana, que había ostentado un poder hegemónico internacional, desde su triunfo en la Segunda Guerra Mundial, extendía agresivamente su dominación

imperialista, mientras mantenía su competencia beligerante con la Unión Soviética por el control político del mundo. En 1951 intervino en la Guerra de Corea y, pocos años después, en 1958, en la Guerra de Vietnam, que se extendió hasta 1975.

Durante la guerra de Vietnam se formó un movimiento de oposición que generó una contracultura vigorosa. La sociedad norteamericana había predicado el amor por el trabajo al servicio del capital, había inculcado en sus ciudadanos la fe en el sueño americano del desarrollo ilimitado de la fortuna, y convencía a su pueblo de sus derechos a ejercer una supremacía imperial sobre el resto del mundo. Muchos artistas, músicos populares, poetas, novelistas, periodistas, cineastas, se volvieron contra el estado norteamericano y comenzaron un movimiento de crítica a su sociedad, cubierta de pompa y vanagloria. Los poetas “Beatniks”, los “Hippies”, muchos artistas rebeldes, como el genial Bob Dylan, intelectuales como Noam Chomsky, los jóvenes negros, las mujeres feministas, criticaron la discriminación social, el racismo, la explotación económica, y buscaron una libertad que no encontraban en su medio. Se enfrentaron a su sociedad, que a su vez reaccionó estigmatizándolos y persiguiéndolos. Se opusieron a la guerra de Vietnam y contribuyeron con su crítica y sus movilizaciones al fracaso militar del gigante imperialista.

Los jóvenes latinoamericanos se identificaron rápidamente con los ideales de la juventud norteamericana rebelde (Pujol 308-14). La cultura del

rock and roll y de las drogas alucinógenas se extendió entre las clases medias latinoamericanas, a espaldas de los sectores proletarios nacionales, para quienes la realidad de la juventud norteamericana resultaba algo remoto.<sup>42</sup>

La década del sesenta fue una etapa excepcional y prolífica en la vida de Juan Gelman. Publicó importantes obras poéticas: *Gotán*, 1962; *Cólera buey*, 1965; *Traducciones III Los poemas de Sidney West*, 1969. Este último libro formó parte de un proyecto de supuestas “traducciones”. Las partes I y II de estas “traducciones” no aparecieron hasta 1971, en la segunda edición ampliada de *Cólera buey*, donde presentó a otros dos poetas imaginarios: el inglés John Wendell y el japonés Yamanokuchi Ando. Estas obras, junto con *Fábulas*, de 1971, y *Relaciones*, de 1973, componen un ciclo único en la producción de Gelman (Pérez López 27-30). Forman parte de sus libros escritos durante una época heroica muy lograda de su vida, en que se destacó como militante marxista, poeta rebelde y periodista estrella del nuevo periodismo contestatario. Su pensamiento marxista fue cambiando con los sucesos históricos. Pasó

---

<sup>42</sup>La sensibilidad de la clase media, del estudiante rebelde, de los artistas urbanos, se divorció de su pueblo pobre: elites cultas y masas populares han vivido separadas en la historia de las luchas burguesas argentinas, unas siguiendo las corrientes radicales del pensamiento liberal primero y luego marxista internacional, y las otras siguiendo a los líderes populares capaces de guiarlos en sus reivindicaciones sociales, como el General Rosas en el siglo diecinueve, e Irigoyen y el General Perón en el siglo veinte.

del comunismo al guevarismo, y de éste al peronismo revolucionario, que buscaba una relación directa con las masas.<sup>43</sup>

Luego de salir expulsado del Partido Comunista, en 1964, buscó un lenguaje poético más personal y más radical. Dejó de lado el realismo crítico socialista que encontramos en sus primeros libros, e inició una etapa experimental, ensayando nuevos lenguajes poéticos. Este cambio se hizo evidente en *Cólera buey*, 1965. En 1968-9, experimentó con otras voces poéticas, desdoblado dramáticamente su persona en poetas imaginarios, en cuyo nombre escribe. Así continuó un proceso de crítica y debilitamiento de la figura autoral, que ya se notaba en *Cólera buey*, en cuyo poema “Gotán” decía que la poesía “gira en sus propios brazos” (*Oficio ardiente* 163).

Los revolucionarios querían pasar la voz al pueblo, recoger la poesía implícita en esa voz, ser sus amanuenses, fundirse con sus luchas. Gelman buscó en los poetas imaginarios nuevas identidades. Los dos primeros poetas que concibe son un inglés, John Wendell, y un japonés, Yamanokuchi Ando. El tercero es el norteamericano Sidney West. De todas estas ficciones poéticas, donde

alcanza una originalidad mayor es en *Los poemas de Sidney West*.

Miguel Dalmaroni indica en su libro sobre Gelman que este “inicia su proyecto poético como una oscilación conflictiva entre lo lírico y lo narrativo, que desde *Violín y otras cuestiones* hasta *Gotán* no deja de aparecer, sin resolverse del todo” (33). Para este crítico *Gotán* es el “último tramo de un transcurso de escritura”, en que el poeta deja de lado recursos expresivos vinculados a la poética figurativa del realismo socialista (35). En sus libros posteriores Gelman abandona la transparencia de la representación épica, para buscar un lenguaje más denso, opaco, sin renunciar totalmente a la figuración. Se mueve entonces entre dos extremos, en una posición ambigua, de vaivén constante, que refleja su lucha interior. En *Cólera buey* su poesía problematiza el lenguaje. Y en sus “traducciones” de autores imaginarios “pasa de la inmediatez (la poesía como transcripción de la “vida”) a la mediación de las lenguas” (60). Gelman, según Dalmaroni, busca “desestabilizar” el sentido y crear una distancia “extrañante” con el lector (61). Está cuestionando al hablante lírico, introduciendo la ironía, jugando con la identidad del sujeto poético. El crítico Sarli Mercado, por su parte, dice que estas supuestas traducciones dan una sensación de “extranjerización y alteridad”, y tienen también un “sentido paródico” (39-40).

En *Los poemas de Sidney West* Gelman crea un personaje poético contestatario, que denuncia el fracaso de su sociedad y la muerte del sueño americano. Escribe

---

<sup>43</sup> Su vida personal pasaba también por una buena época: era padre de dos hijos adolescentes que admiraban al poeta y creían en la participación política. Toda esta situación ideal tendría un cambio abrupto en 1975. Su vida corría peligro y tuvo que salir al exilio. En 1976 los militares derrocaron al gobierno peronista y desataron contra la población civil argentina el genocidio mayor de su historia. Secuestraron a los hijos de Gelman, matando al mayor. La tragedia de su vida personal coincidió con la tragedia histórica de la vida política de su patria.

los epitafios de seres incomprendidos que vivían en el corazón industrial y agrícola de ese país, en el Medio Oeste. Estos eran, casi todos, individuos espirituales que se enfrentaron a una sociedad materialista inclemente.

Gelman toma la idea de contar y cantar la vida de la clase media estadounidense, componiendo elegías dedicadas a sus muertos, del libro *Spoon River Anthology*, de 1915, del poeta norteamericano Edgar Lee Masters. Sus poemas presentan una concepción del hecho poético diversa a la de Masters (Dalmaroni 63-4). Masters emplea en sus poemas un léxico sencillo y figurativo; son composiciones breves, memorias de los muertos escritas en primera persona. A Gelman, en cambio, dice Monsiváis, “...le atañe el hallazgo de lo idiosincrático, de lo insólito (lo subversivo en versión no política) que habla en las tinieblas de lo cotidiano” (6).

En el texto Gelman hace una serie de desdoblamiento y desplazamientos autorales. Delega su voz autoral en el poeta norteamericano imaginario Sidney West, quien escribe una serie de elegías sobre los muertos de la ciudad imaginaria de Melody Spring. El personaje poeta cuenta la vida de esos seres, que, a diferencia de los de Masters, no hablan en primera persona. “Sidney West” comparte las ideas de los poetas de la generación “Beatnick” de los años cincuenta y de la generación “Hippie” de los sesenta. Es el heredero y el representante de la gran tradición poética norteamericana vanguardista de T. S. Eliot, Ezra Pound, e. e. cummings, Edgar Lee Masters y William Carlos William. Es compañero de generación de Sylvia Plath y

de los poetas “beatniks” Allen Ginsberg y Gregory Corso (Cardenal 14-19).

“Sidney West” censura la insensibilidad de la clase media norteamericana, que no comprende a los poetas. Los personajes de sus poemas son seres poco prácticos, inadaptados simpáticos, soñadores que mueren a consecuencia de ese “exceso” poético en el que viven. Aman las flores y los animales. Son pacifistas, generosos, idealistas. El autor divide la presentación en dos partes: nos dice primero quiénes eran y qué hacían, y luego nos cuenta cómo murieron, y cómo reacciona la sociedad que los rodea ante su muerte. La descripción es fantástica y Gelman crea imágenes plásticas no realistas, que rompen con la figuración. Son imágenes inesperadas, sorprendentes, que, como en la poesía surrealista, se desplazan metonímicamente de un objeto a otro, de una situación a otra. Ana Porrúa dice que Gelman en sus poemas sintetiza el vocabulario de las vanguardias, combinando sus hallazgos, pero no “en estado puro” (47). Los personajes, muy espirituales, son idealizados por el poeta, que siempre describe la relación entre lo alto y lo bajo, entre lo elevado y lo decadente. Gelman termina acusando a esa sociedad materialista donde viven los personajes de insensibilidad.

Gelman no pretende narrar la historia del poblado de Melody Spring. Su interés es mostrar cómo son sus jóvenes rebeldes: desinteresados, enamoradizos, conflictivos, sentimentales, tiernos. Vuelca en el personaje de Sidney West el amor que sienten los poetas. Sus héroes

son altruistas e incomprensidos, y el entorno que los rodea egoísta. Ellos sufren el rechazo de su sociedad. En el poema “lamento por gallagher bentham”, presenta a un poeta sensual que goza de los placeres (Gelman no utiliza mayúsculas ni puntuación en los poemas).<sup>44</sup> Al morir el poeta dice que se produjo “un curioso fenómeno”: las vecinas sintieron odio hacia él. El sujeto poético nos explica lo absurdo de la situación, ya que gallagher nunca había odiado ni hecho mal a nadie. Era un hombre cuyo vivir era “imperfecto”: se ocupaba de gozar y pecar y por la noche lo habitaban “mil diablos” que “lo obligaban a escribir versos sacrílegos/ en perjuicio de su alma” (15). El personaje muerto era un transgresor y “las vecinas” reaccionan como representantes de una sociedad represiva que lo condena. “Sydney West” señala que se trataba de personajes hipócritas, que repudiaban y negaban la sensualidad del poeta, aunque secretamente lo deseaban. Lo señalaban con el dedo, como un mal ejemplo, a sus hijos, y “de noche soñaban con él”. La voz poética dice que gallagher “...pueblos enteros habría fundado nada más con sus hijos/ de haberlos querido tener” (15). Era un padre generativo, un “gran padre”, como le llama en el poema. Sin embargo, no tuvo esos hijos, porque volcó sus ansias en sus versos, y fueron ellos los que absorbieron toda su atención y energía.

---

<sup>44</sup> Respetando la graffa mantenida por el poeta, escribo los nombres de los personajes en letra minúscula.

Al morir el poeta el vecindario se sorprende y decide entrevistar al cadáver, que no responde a las preguntas. Escuchan “el ruido de abejas en su cuerpo/ como si estuviera haciendo miel/ o más versos...” (16). La poesía es como la miel, una dulzura que nace del instinto de sobrevivencia y el amor. A pesar de esto, la agresividad hacia el poeta no cesa ni después de muerto: los vecinos lo descuartizan “para alegría de los chicos”. Esta violencia se vuelve contra los que la ejecutan: las vecinas reprimen sus deseos sexuales, los árboles se secan. El poema concluye con un tábano volando alrededor del cadáver del poeta, libando su miel. “lamento por gallagher bentham” es un retrato patético del poeta incomprensido, que sólo piensa en escribir y dar lo mejor de sí; su sociedad lo odia y rechaza, particularmente su sensualidad: odia en él lo que reprime en sí. La poesía es producto de ese exceso sensual y sexual de vida.

Muchos de los poemas tienen como motivo la relación de un personaje con un animal privilegiado, o con un fruto o una flor. Dalmaroni habla de un proceso de “fabulación” que continuará en el próximo poemario de Gelman, *Fábulas*, de 1971. Los personajes se “aniñan” y conviven con plantas y animales (80). Considera que es una forma de distanciamiento crítico que utiliza el poeta, buscando desautomatizar la expresión. Gelman, dice, contradice “la imagen del mundo dada por el lenguaje automatizado en el intercambio social” (81). Muestra un mundo disparatado, de aspectos grotescos.

Gelman asigna un valor especial a los pájaros dentro de este imaginario. Los personajes mantienen con las

aves una relación espiritual y afectiva. En “lamento por la tórtola de butch butchanam”, el poeta refiere la historia de un “pobre” hombre que cuida de una paloma ciega; siente una profunda solidaridad con el ave, al punto que convierte su “corazón en ceguera”, para que la paloma pueda volar alrededor de él y quedarse cerca (17). butch presiente su propia muerte, tiene sueños de destrucción que le preanuncian su final, “soñaba con el desierto sembrado de calaveras de vaca” y con “los oleajes (como de serpiente) del tiempo en Melody Spring”, y con sus antepasados que se le aparecían. Al comprender que iba a morir enfila “su cama hacia el sur” y se acuesta de espaldas al cielo, pidiendo que lo enterraran así. Cuando muere el “pueblo de miserables” donde vive degüella la paloma, la asan y se la comen, para luego comprobar “con cristiano horror/ que los miraba desde el plato/ con el recuerdo de sus ojos (18)”. Estos personajes que mueren son generosos, se entienden con los animales. Son capaces de amar. Se enfrentan con el mundo y sus miserias, y finalmente resultan sus víctimas.

El sujeto poético se solidariza con ellos. El mundo que presenta no tiene densidad psicológica: es fantástico, mágico. Gelman nos quiere comunicar algo trascendente, que sobrepasa el plano de lo real. Escapando a lo fantástico se eleva y eleva a su lector. Los muertos son vehículos que vinculan al mundo con el más allá. Los vivos derrotan a los muertos, y el amor y la poesía quedan atrapadas en ese mundo. Su interpretación de la cultura norteamericana es pesimista, su pueblo materialista victimiza a los que

son diferentes. USA está viviendo un momento especial, la guerra de Vietnam ha radicalizado a su juventud. La cultura del “rock and roll” es una cultura rebelde. Gelman salva y rescata a la juventud norteamericana en estos poemas. Su visión latinoamericana de USA continúa la mirada crítica histórica rodoniana, que consideraba al norteamericano un mundo materialista, insensible, que rechazaba a los mejores y amenazaba la vida espiritual (Rodó 33-48). La poesía no estaba bien allí.

Gelman experimenta con la imagen y el lenguaje, buscando propuestas radicales. Sorprende al lector con la invención de sus imágenes y lleva la expresión al borde del sin sentido. En “lamento por el vuelo de bob chambers”, por ejemplo, el poeta nos presenta a un personaje que ponía “lento el día/ dura la vista claro el corazón”; le dan “una cama de rosas”; bob la tira al mar y del costado se le alzaban “como especie de oleajes/ carnes que se soñaban alas” (41). La naturaleza está desnaturalizada, en permanente metamorfosis. El personaje “se rompe” y “la soledad o perros” se come “su agujero central”. Los seres flotan en medio de los objetos. En el final del poema el personaje “viajaba por la muerte montado en un burrito/ con la mejilla cerca de la luna tan alta/ y una almohadita para el sol (42)”. Son imágenes visuales de gran plasticidad, donde el poeta crea “cuadros” surreales que sorprenden al lector por su desenfado.

“chambers” vivía en un mundo dividido, y las dos partes del mundo tiraban de él, hasta que finalmente se rompió. El universo espiritual, y el material y orgánico, están

escindidos. Los personajes que intentan volar fracasan en su intento, al amor se le opone “la furia”, al canto poético el odio. “Sydney West” observa un mundo degradado. Su imagen es osada, arriesgada. Muestra un sentido revolucionario de la experimentación poética, buscando matices y rupturas en la composición de la imagen y en el uso de la lengua. Su invención neovanguardista lo lleva a presentar acciones absurdas. Lo irracional, lo ilógico, es para él bello. El poeta lucha contra la interpretación racional de las cosas. Busca algo distinto. Nos lleva a otra realidad y dimensión, nos muestra aspectos insospechados del mundo. Esa es su contribución al lector. El mundo deja de ser previsible. La poesía de Gelman trata de comunicarnos el sentido mágico de las cosas.

En “lamento por el sapo de stanley hook” el imaginario poeta norteamericano cuenta la historia de un hombre que llegó a Melody Spring con un sapo en la mano, al que le habla cariñosamente, le llama con bellas metáforas: “caballito cantor de la humedad” y “pedazo esmeralda” (20). Ese sapo, explica, a diferencia de stanley, no está “preocupado por esta finitud” ni “sacudido por triste condición furiosa”: esas son angustias humanas que no sufre el sapo. stanley le confiesa al sapo que lo “ama” como amaba “a las rosas tempranas esa mujer de Lesbos”. Le explica, mostrándole el suelo, que “los parientes de abajo” están peleados y ya no se hablan: el mundo está irreconciliablemente dividido, entre el cielo y el suelo, la vida y la muerte. Esa noche stanley hook muere, luego de darle a la pared del cuarto puñetazos

“en representación de sí mismo”, mientras el sapo se queda solo.

Esta oposición arriba/abajo, vida/muerte, espiritualidad/materialismo, espacio/tierra, aparece dramáticamente expuesta en “lamento por los ojos de vernon vries”. A “vernon” lo persiguen las palomas y él hace esfuerzos por volar con ellas; “Sidney West” dice: “¡oh vernon! verdadero de arriba verdadero de abajo poco hay en el mundo”, mostrando sintéticamente su sentir en estos poemas: el sujeto está entre la vida y la muerte, el cielo y el trasmundo. El mundo es un lugar inhóspito y vacío, lleno de incertidumbre y amenazas. Sus ojos no vivían en paz: “vivían mal o tristes o encontrando pobreza” (22). Gelman parece confesar indirectamente en este libro angustias que había disfrazado u ocultado antes, y una nostalgia de elevación espiritual, que desarrollará más adelante en su poesía neomística (Pérez 325-9). El poema se resuelve mediante una metamorfosis: los ojos adoran lo elevado, lo extenso, como el océano, las cataratas, las lluvias, pero “las palomas” los revientan y se meten por ellos, ven las raíces que bajan a la tierra y se las comen. Finalmente los ojos de vernon se alejan volando “en fantástico vuelo orbital”.

En el poema “lamento por el útero de mecha vaughan” el poeta recrea la relación entre el interior de una mujer y el mundo. Gelman altera la acentuación de la palabra útero, escribiendo “uteró”, y esa es sola una de las muchas transgresiones morfológicas que realiza en este poema. El personaje es una mujer que vive encerrada en su “uteró”.

Allí ella conversaba con los “bichos” que poblaban su cuerpo, y les preguntaba por qué no podía volar, qué la mantenía “pegada” al piso. En el diálogo con los bichos de su “uteró” Mecha emplea un lenguaje propio, con su propia gramática; dice que los pies “pisan en vez de alar” y pregunta “cómo/ sería el mundo el buey lo que se hija/ si no nos devoráramos/ si amorásemos muchos” (29). El poema crea una relación dialéctica entre el amar y el comer. El mensaje no puede ser traducido a una explicación puramente racional, está envuelto en misterio. Asociamos el neologismo “amorásemos” con “enamorásemos”. El poeta procura desautomatizar la expresión, sorprendernos. Los versos siguientes continúan la reflexión sobre el amor: “si fuéramos o fuésemos/ como rostros humanos/ empezando de a dos/ completos en el resto”. Ese es el buen amor, que nos permite salir de nosotros mismos, abandonar el doloroso aislamiento narcisista del sujeto y completarnos en el otro.

Gelman pone barras internas de separación entre palabras en los versos, tratando de indicar alguna fractura en el sujeto, y en el lenguaje, mostrando con este signo el efecto traumático que sufre la expresión. El poema termina con una fábula: se le aparece a mecha un pájaro “de voz tenor que la amoraba mucho” y, antes de comerlo, el pájaro “plantó un arbolito en su alma”. El arbolito crece dentro suyo, y el pájaro le canta de noche y no la deja dormir. Gelman recrea la situación de la concepción. Finalmente, mecha, como los otros personajes del libro, muere, estando “embarazada” podemos decir, con el

árbol dentro. Ya muerta se produce el nacimiento y sale volando el pájaro. Como personaje materno, germinador, mecha se transforma en la madre de todos los pájaros. Le “alfombran” la tumba con “pedacitos dulces de su mismo uteró” y al atardecer “todos los pájaros del mundo” venían a picotear allí, a alimentarse del “uteró” de mecha. Este es uno de los dos poemas del libro en que el personaje es una mujer. El otro, “lamento por la tripa de helen carmody”, también menciona el interior de la mujer, su capacidad de amar y dar vida. helen es caracterizada como una mujer “sabia”. Ella ama y le crecen los pechos, y el poeta se lamenta que esté destinada a la muerte, y pide que mantengan el luto por ella (46).

En “lamento por el sicomoro de tommy derk” Gelman alude al mundo social capitalista del sueño americano; el personaje “sufría la suerte de su pueblo/ que el paraíso a cuenta/ lo destinaba a páramo del mundo” (70). El capitalismo es presentado como un poder destructivo e inclemente, predatorio. En la vida del personaje todo se apaga o termina: la luz, el árbol al pie del cual estaba, que deja caer sus hojas sobre él con su nombre muerto. Las palomas no vienen a defenderlo y el personaje se acuesta para morir. Pidió como última voluntad que después de morir hacharan su cuerpo e hicieran leña con él. Cuando intentaron encenderlo, volaron de él caballos en distintas direcciones: “unos fueron al norte otros al frente/ unos fueron al tiempo otros a él” (70). En el sitio donde ardió su cuerpo, su sangre seca “parecía una pluma de pan con leche” y su nombre estaba escrito allí (71). La

“plumita” gritaba su nombre y los sicomoros agachaban “la cabeza en silencio” en señal de duelo. El personaje es una víctima irredenta del capitalismo norteamericano. Se entiende con la naturaleza, que es su amiga y a la que se integra.

En estos poemas encontramos una relación solidaria entre los personajes y la naturaleza. Mantienen vínculos de amor que a veces (no siempre) los redimen. Los personajes necesitan ese vínculo y están en constante búsqueda. Aparece el amor carnal y el amor materno. En “lamento por george benthan”, el personaje lleva en su mano “alas o páramos o peces” (72). Su mano está “cálida/ de mujer que tocara en plena luz”. george andaba por “corredores” que lo mantenían unido a la “madre central”. Describe a este personaje germinativo con una metáfora, la llama “la célebre de espumas”, que después de haber amado flotaba en el espacio y su piel se apagaba “y daba miel y daba leche”. También daba “george bentham”, como fruto materno. “Dios” aparece en la fábula poética (el único nombre propio escrito con mayúscula en el poema), comiendo y bebiendo, gozando; en ese momento llega george bentham, delgado, que quería “una llama de oro/ brillante y fuerte como el sol” (72). En mitad del poema culmina la fábula, y la voz poética, como interlocutora del personaje, le habla, protectora, maternal. Esa voz poética trata de darle fuerzas para enfrentar la muerte, le pide que vayan juntos a “tirar piedras al agua”, que ya nadie va a sacarlo del “malagüero” y, por lo tanto, no debe temerle a “la muerte de ojos de fuego”. Esta es una

muerte luminosa y en la muerte habrá de crecer hacia el origen, “en dirección al comienzo de todo”. Ese origen es un lugar mítico de reencuentro en que podrá “bailar” con el poeta: “habrá rocío para tu herido corazón/ y después bailaremos” (73). De esta manera, cerca de su madre, la muerte de george bentham no es trágica, y su madre le habla al morir, con ternura, del agua que lava y bendice, diciendo “chaparroncito no me mojes/mío”. Su madre sigue velando por él en su muerte. Es una imagen nutriente del amor materno y una visión espiritual y trascendente de la muerte.

En “lamento por la cucharita de sammy mccooy”, último poema de “Sidney West” (el poemario se cierra con el poema “FE DE ERRATAS”, en que habla el autor/poeta que presenta a “Sidney West”), el personaje es víctima del amor. Su mujer “no le daba hijos sino palos/ en la cabeza en el costado” (74). sammy no renuncia a sus sentimientos amorosos, y los proyecta en sí mismo. El mundo fantástico del poema es un escenario narcisista, en que el yo se defiende del rechazo. El personaje siente que la muerte es un “juego” que despierta su curiosidad. Antes “había bebido toda la leche de la mañana”, se alimentaba de leche materna. De los palos que le daba su mujer brotaba “una flor de leche o fiebre que le comía el corazón”. El personaje sigue luchando, no se entrega: se defiende “con la memoria del calor”, “con la cucharita que perdió una vez revolviendo la infancia”. El amor triunfa, a pesar del odio de su mujer: “del pecho le fue una saliendo/ una dragona con pañuelo y la luz/ como muchacha envuelta en

aire". De su pecho da vida, a la dragona y a la luz, y sigue preguntando, ya próximo a morir: "en qué consiste el juego de la muerte". El personaje estaba parado sobre dos niños, el que fue y el que sería; al morir los niños se despegan de él y se pudren. De sus falanges salen ángeles mudos. La sombra junta a los niños que gritan "güeya güeya" y les dice "qué vergüenza animales". Las caras les brillaban como "caritas de oro". Termina el poema advirtiéndolo a las "señoras presidentas" que habrán de acabar "a los pieses de sammy el que camina". El personaje triunfa, a pesar de haber sido rechazado por su mujer, las señoras acaban a sus pies, y sammy "pisó el sol y partió" (75). Vencen la luz y la vida.

En el último poema, Gelman cierra el libro de "Sidney West" haciendo "aclaraciones" de sus erratas. Dice que donde el poeta escribió "salió de sí como de un calabozo", debería decir "el arbolito creció creció". Explica que estos poemas jamás amarán a su autor, que los escribió "en el frescor de un pozo seco y oscuro/ arriba de la tierra deslumbrada por el sol/ o solo solo solo " (79). El contraste entre la oscuridad y la luz (el hombre escribe en la oscuridad mientras afuera hay luz) y el sentimiento de soledad, muestran el acto de creación como un proceso doloroso, en que el poeta sufre. A "Sydney", finalmente, "se lo comieron los pájaros que supo inventar", porque estaban "golosos de su estado y pasión/ ahora dulce como inútil". Lo entierran en el cementerio de Oak (80). Aguarda, sin embargo, la resurrección. Hay que dejar que duerma: "hasta que alen por favor los pieses/ que duerma

sidney west/ hasta que bien nos amoremos/ que duerma duerma duerma" (80). Logrará resucitar con alas una vez que el amor nazca en nosotros, los lectores.

El amor forma parte, junto con la escritura, de un proceso de metamorfosis. El poeta y los personajes sufren transformaciones, hay nacimientos y muertes, y cambios en la escritura: los nombres se hacen verbo y movimiento, sus pies van a "alar", dar alas para poder volar. El enamorarse se vuelve "amorarse". El sujeto poético puede libremente modificar el lenguaje; puede cambiar la naturaleza y su vínculo con esta, con la vida y con la muerte. Mantiene relaciones con el mundo real y el mundo de los muertos, con el sol y la sombra. Finalmente, en este proceso de transformación, el poeta Gelman puede hacer, puede crear un poeta: "Sidney West", que es él y no él, es el "norteamericano", el otro viviendo una historia diferente, pero unido a él en la poesía.

En este poeta Gelman imagina una poesía distinta a la propia. Puede liberarse de su identidad, también una prisión. Puede cantarle a la muerte, dejar fluir una espiritualidad que quizá sentía aprisionada, proyectarla en el poeta imaginado. Expresa una rica relación con el mundo natural, al que ve poblado de fantasmagorías. Y muestra sus simpatías hacia los seres del mundo norteamericano, a los que compadece como víctimas de una sociedad consumista, indiferente a las necesidades más profundas del sujeto. Los personajes se sienten solos, carecen de ese amor que necesitan para ser felices. Los animales se acercan más a ellos que las personas, siempre peligrosas y amenazantes.

La muerte los redime y resulta un modo de compensación. Son muertes llenas de poesía. Los animales y la naturaleza, el mundo cósmico, son aliados de los personajes.

Como toda elegía, es una poesía lírica que tiende al lamento, y a la exaltación del muerto. Crea una belleza patética, teñida de melancolía. Luego de este momento poético, en que busca romper la voz autoral monológica, Gelman continuará experimentando con otras propuestas poéticas, buscando una mayor libertad expresiva. Dalmaroni entiende que si es posible hablar de “una poética propia del escritor”, de una poética suya, esta queda conformada en este libro, y en los dos que le continúan y concluyen esta etapa: *Fábulas y Relaciones* (84). La considera una poética de fractura, en que el poeta nunca abandona la referencia a discursos sociales extraliterarios, pero trabaja el lenguaje poético, rompiendo la ilusión de transparencia (85).

En 1975 Gelman sale a vivir fuera de su patria. Cambia su modo de escribir, que alcanza un nuevo grado de intimismo elegíaco y de búsqueda espiritual. El poeta enfrenta la pérdida de su familia y de su patria. Asume la derrota de su grupo revolucionario, los Montoneros (Pérez 319-25). Atrás quedan sus días esperanzados de militante revolucionario, en que el poeta era también un periodista estrella de la revista cultural *Crisis* y el diario *La Opinión*. Hará del exilio y su tragedia personal el tema de su poesía siguiente, denunciando la represión política y el genocidio que sufren los ciudadanos de su país después del golpe militar de 1976.

## Bibliografía citada

Cardenal, Ernesto. “Presentando la poesía gringa”. *Revista Casa de las Américas* No. 250 (Enero-Marzo 2008): 11-19.

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.

Gelman, Juan. *Oficio ardiente*. Madrid: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Edición e introducción de María Ángeles Pérez López. ---. *Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1994.

Gordillo, Mónica. “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada”. Daniel James, director. *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. Tomo IX: 329-80. Mercado, Sarli. *Cartografías del destierro. En torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2008.

Monsiváis, Carlos. “Juan Gelman: ¿Y si Dios dejara de preguntar?” *Periódico de Poesía* No. 14 (Noviembre 2008): [www.periodicodepoesia.unam.mx](http://www.periodicodepoesia.unam.mx). 1-10.

Pérez López, María Ángeles. “Juan Gelman: este oficio ardiente llamado poesía”. *Oficio ardiente...9-87*.

Pérez, Alberto Julián. “Juan Gelman: libertad/poesía/revolución”. *Revolución poética y modernidad periférica Ensayos de poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 2009: 305-31.

Porrúa, Ana. "Una historia de la imagen". *Quimera Revista de Literatura* No. 277 (Diciembre 2006): 40-49. Dossier Juan Gelman Coordinado por Osvaldo Aguirre.

Pujol, Sergio. "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes". Daniel James, director. *Nuevas Historia Argentina...* Tomo IX: 281-328.

Rodó, José Enrique. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Ayacucho, 1976. Edición de Ángel Rama.

Terán, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*.

Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

## Olga Orozco: sueño/mundo/poesía

### I. Su poética

Olga Orozco (Toay, La Pampa 1920 – Buenos Aires 1998) se inició en la poesía a fines de la década del treinta y comienzos de la década del cuarenta, en una época extraordinaria de la poesía de nuestra lengua. Durante las dos décadas precedentes poetas como César Vallejo, Pablo Neruda y Federico García Lorca habían renovado totalmente el lenguaje poético. Las poéticas vanguardistas y el realismo socialista eran las tendencias estéticas más prestigiosas del momento. En Argentina aparecieron importantes poetas representativos de estas tendencias, entre ellos, su más original vanguardista, Oliverio Girondo, del que Olga fue muy amiga, y el poeta comunista Raúl González Tuñón (Ruano, "Palabras al lector" 15-26).

Los diversos movimientos poéticos de vanguardia de la década del veinte, entre ellos el Creacionismo, el Ultraísmo, el Estridentismo, fueron de corta duración, y sus principales mentores evolucionaron hacia otras poéticas o renegaron de los "excesos" de su visión, pero sus aportes formales: el empleo de la metáfora abstracta, no figurativa, y el verso libre, se transformaron en el modo contemporáneo de escritura poética más valorado por los lectores y los jóvenes escritores. Entre los movimientos vanguardistas fue el Surrealismo, en los años siguientes,

el que mejor mantuvo su sentido revolucionario, gracias a la personalidad carismática de su fundador, André Breton, que renovó sus propuestas literarias y culturales con nuevos manifiestos y declaraciones polémicas y críticas (Breton 100-49). Los artistas españoles, entre ellos Federico García Lorca, Luis Buñuel, Pablo Picasso, Ramón Gómez de la Serna y Salvador Dalí, contribuyeron a extender la influencia del Surrealismo en el mundo hispanoamericano. Esta influencia se amplió con la visita de André Breton a México en 1938 y la diáspora de importantes artistas españoles a Hispanoamérica al terminar la guerra civil. En Argentina, el poeta Aldo Pellegrini difundió las ideas surrealistas desde fines de la década del veinte, cuando fundó la revista *Qué*. Durante la década del treinta la influencia del Surrealismo poético disminuyó. En la década del cuarenta, los poetas Enrique Molina y Olga Orozco renovaron la propuesta surrealista en Argentina. Esta última encontró en la imagen onírica surrealista la base de su propia poética (Torres de Peralta 19-23).

Su aproximación al Surrealismo fue ecléctica y personal. Leyó con interés y provecho la poesía de distintas épocas y lenguas. Se sintió atraída por la poesía simbolista y neosimbolista europea, en particular la obra del poeta austro-húngaro de lengua alemana Rainer Maria Rilke. Su discurso poético desplegaba una variedad de imágenes que expresaban sensaciones sutiles, sentimientos profundos, y describían con voluptuosidad los fantasmas personales. Rilke trabajaba el texto poético de una manera distinta a

los surrealistas, que creían en la creación espontánea: era un poeta riguroso, que meditaba cuidadosamente en las imágenes que empleaba (Lizcano 10-35). Era un artesano exigente, y había creado en *Elegías de Duino* un tipo de verso extendido, un versículo, donde cabían imágenes múltiples, que se metamorfoseaban en otras imágenes derivadas, y presentaban una floración imaginística única donde el lector se perdía y se extasiaba en una experiencia nueva.

Podemos entender la poética de Olga Orozco como una “poética criolla” pensada en relación a los aspectos que más le interesaron de esas diversas propuestas poéticas, consideradas desde la perspectiva crítica de su propia subjetividad, de su propia espiritualidad. Es una poeta consustanciada con su lengua, que vive la poesía desde su espacio sudamericano con gran autenticidad. Conoce la mejor poesía representativa de los grandes movimientos poéticos contemporáneos, como nos habían enseñado los Modernistas, y escribe con libertad y eclecticismo. Una vez que encuentra su propio lenguaje poético, la forma de su poesía cambiará poco a lo largo de los años. La poeta establece en sus poemas ciertas imágenes nucleares, que expande de manera imprevisible con gusto exquisito. Olga trabajó como una artesana del verso por varias décadas, atenta a sus propios fantasmas, a su mundo interior, a sus sueños (Lindstrom 767).

Nacida en un pueblo alejado de los grandes centros urbanos, en la provincia de La Pampa, su primera formación cultural fue autodidacta, guiada por su propia

sensibilidad y determinación de aprender. Aunque luego se trasladó a una ciudad de provincia, Bahía Blanca, y a los dieciséis años su familia la llevó a vivir a la capital, Buenos Aires, sus hábitos de lectura de su primera niñez marcaron su educación como artista (Sefamí 99-101). Fue una poeta independiente, que trabajó su poesía con criterio propio y secreto desde su propio mundo. Este modo marginal y desplazado de vivir la cultura y la poesía, tiene paralelos, como experiencia existencial, con el modo en que han vivido la cultura otras mujeres, que han forjado su personalidad poética desde la propia marginalidad, meditando en su naturaleza y en sus necesidades. Sobresalía en esos momentos la obra de dos poderosas y logradas poetisas en la lírica hispanoamericana: Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Mistral, en particular, había escrito una gran poesía haciendo caso omiso a las estéticas más novedosas, recreando un lenguaje simbolista que muchos consideraban pasado de moda. El ejemplo de estas grandes poetisas tenía que ser motivador para una poeta nacida algunas décadas después, en 1920, y Orozco, como ellas, buscó un lugar poético, una voz propia (un “cuarto propio” también), en un mundo poético que le resultaba parcialmente ajeno (un mundo poético de hombres, podemos pensar), en que era importante, además de descubrir un lenguaje propio, el reconocer la propia subjetividad e identidad. Quiso ahondar en su mundo, en sus fantasmas, con discreción, vistiéndolos de metáforas, para aludir sin nombrar, en un juego casi

interminable de desplazamientos de la palabra, en que la imagen se abre en otras imágenes.

El mundo poético que propone Olga Orozco nos seduce y nos atrapa con sus densos poemas poblados de imágenes fantasmagóricas, de arquitectura precisa y detallada, que la poeta, confiesa, elaboraba en largas jornadas de trabajo (Sefamí 102-5). No se dejaba llevar por la inspiración del momento, prefiriendo pulir las imágenes, y ese fue el modo que utilizó a lo largo de su vida para escribir pacientemente sus poemas. Su producción fue continua, pero no muy extensa. Su manera morosa, cuidadosa de escribir, se refleja en la tesitura, en la textura de sus versos. *Los juegos peligrosos*, de 1962, consta de 18 poemas, y no publica otro libro, *Museo salvaje*, hasta 1974. Escribía lentamente, y su idea de perfección tenía más puntos en común con el ideal poético modernista que con el vanguardista, que buscaba la espontaneidad y apreciaba la improvisación.

Nos encontramos frente a una poesía distinta, original como propuesta y como lenguaje, y única en el panorama de la poesía argentina y de la poesía de nuestra lengua en aquellos años. Es una propuesta individual sin ser individualista. Tiene aspectos en común con el modo de ver la poesía de otras poetisas mujeres, como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y la más joven Alejandra Pizarnik (Kuhnheim 64-89). Podemos pensar que estas mujeres buscaban un lenguaje poético y un espacio único, propio, porque no se identificaban ni podían fundirse totalmente con las poéticas vigentes o de moda en el momento en que escribían. La búsqueda de una poética propia convive

con las preguntas sobre la propia naturaleza e identidad, algo que difícilmente ocurre en la poesía de hombres, que se preocupan más por el papel del yo poético en su sociedad, y se sienten representantes no cuestionados de su identidad social, y por lo tanto tampoco la cuestionan o dudan de ella, más vale la celebran y la valoran, como lo vemos en la poesía de Neruda y Vallejo.

La poesía de Orozco no se inclina hacia el cuestionamiento social, sino hacia la problemática individual. Sus preguntas mantienen un interés reflexivo en la propia identidad, en su devenir, en su relación con los otros y con el mundo, en sus vínculos con su madre y otras mujeres. Es una reflexión insistentemente narcisista, vuelta sobre el yo, tratando de aprehenderlo como reflejo en la naturaleza. Al hacerlo crea un diálogo entre el yo y la naturaleza, un diálogo poético con objetos animados e inanimados que se personifican. Indaga tanto en los aspectos físicos visibles del mundo, como en los arcanos e invisibles, y aún en los prohibidos y deformes.

Su poesía crea un trasfondo filosófico hecho de reflexiones y viajes introspectivos que dan un sentido de “profundidad” y trascendencia a su mundo poético. A partir de esas reflexiones empieza su trabajo de indagación en multitud de imágenes poéticas asociadas, de gran misterio y belleza plástica, que crean el “encanto” del poema, apoyado en visiones espectaculares y espectrales, “metafísicas”, del mundo natural. Los objetos naturales adquieren propiedades simbólicas y aún míticas, aparentando que nos remiten a otra realidad. La poeta

crea una “atmósfera” especial de ensoñación. Los poemas son largos y se extienden en imágenes de gran sentido plástico, casi “arquitectónico”. Es una poesía concebida principalmente como imagen visual, como “pintura”. Sin embargo, no descuida la entonación, la melodía del verso, y por ende su sentido temporal. Sus largos y extendidos versículos resultan placenteros para la lectura, tienen cualidades eufónicas. Aparecen numerosas estructuras anafóricas que refuerzan el ritmo de las frases. Leer cualquiera de sus poemarios, esas colecciones de sus aventuras espirituales, particularmente a partir de *Juegos peligrosos*, 1962, el libro considerado el comienzo de una etapa poética madura, en que la poeta ha afirmado su oficio (y su poesía es resultado de un intenso oficio poético continuo), es seguir a la poeta en su relación con el mundo poético que ha creado y al que continuamente interroga.

Sus poemas, básicamente, están compuestos como un diálogo con los sujetos que aparecen en su mundo espiritual, un mundo interior convulsionado, conflictivo, angustiado, por lo general oscuro. En ese mundo de tinieblas trata de penetrar la voz y el sujeto poético femenino. Ese sujeto es una “heroína” que lucha por encontrar sentido, y posicionarse a sí misma frente al otro y frente al mundo. Los poemas presentan una situación o una “historia” poética, en un espacio fantástico, y el lector tiene que familiarizarse con él para seguir a la poeta en sus fantasías, en sus preguntas y en sus angustias. Toda su poesía tiene una carga que yo llamaría “existencial”

y corresponde muy bien con la filosofía que tuvo más desarrollo durante la etapa de formación de Olga, en la década del cuarenta y que ha marcado el tono de su poesía (Sartre 71-90). Es una poesía patética, donde el sujeto poético se encuentra constantemente ante situaciones límites, ante puertas cerradas en que tiene que dar saltos hacia otra cosa, o hacia la nada, o en que encuentra clausurada la luz y la salida. Ese patetismo existencial está centrado en la experiencia del yo frente a un mundo que no entrega fácilmente su sentido, y encierra mensajes que hay que descifrar en un proceso hermenéutico, sumergiéndonos en él como en un pozo o un laberinto.

En los poemas de Orozco nos llama la atención su cuidada composición, son poemas escritos, revisados y corregidos con primor, buscando dar precisión y diseño, claridad visual a la imagen, para comunicar al lector exactamente la fantasía tal como la ve la poeta. Nos cuenta “historias” fantásticas, descritas con cuidado de orfebre.<sup>45</sup> Su poesía tiene contactos liminares con la prosa, y publicó

---

<sup>45</sup> Debido a esta “narratividad” de su poesía, a esa capacidad para contar historias, o introducir temas, sus composiciones pueden ser reunidas en temáticas que se repiten o regresan en sus poemas. Melanie Nicholson ha explorado las imágenes proféticas que aparecen en su poesía, el topos del exilio, cuestiones de identidad, alienación y locura, cuando el hablante lírico de su poesía parece estar inspirado por una visión personal profética (Nicholson 11-15). Elba Torres de Peralta, indagando en su poética y en los temas de su poesía, ha reconocido y estudiado las siguientes temáticas recurrentes: los sentidos ocultos y posibles de la realidad, los emisarios, el Yo corporal, la trascendencia metafísica del Deseo y la muerte (*La poética de Olga Orozco...* 89-189). Víctor Gustavo Zonana ha hecho un excelente estudio sobre las “imágenes de la memoria” que aparecen en la poesía de Olga (“Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco” 327-45).

dos libros de relatos alegóricos en prosa: *La oscuridad es otro sol*, 1967, y *También la luz es un abismo*, 1995. En estos libros su “estilo” verbal sigue siendo semejante al de sus versos, amplifica sus imágenes y explora el juego de los personajes, en una forma que para mí, como lector, resulta menos convincente que la de su poesía.<sup>46</sup>

Sus poemas “con contenido” proyectan la presencia de una poeta “existencial” poderosa, angustiada y llena de vitalidad a un tiempo. Sus poemas, aún los “nocturnos”, hablan más de la vida que de la muerte. Es una poeta a la que le gusta pensar, pero es pensamiento de poeta: filosofía intuitiva, hecha de imágenes, que conserva de la filosofía metódica la emoción básica: el asombro. Orozco es una poeta que ha hecho del asombro ante la diversidad del mundo su condición poética. Si quisiéramos parafrasear su filosofía caeríamos en la tautología o en el juego de palabras. Es poesía de los orígenes que muestra el asombro del ser ante el mundo, y su esfuerzo y desesperación por darle sentido a su vida. Orozco encontró este camino, que es camino de mujer muy encerrada en sí misma, a la

---

<sup>46</sup> Debo confesar mi escepticismo sobre el valor literario de la prosa poética. Aunque mucho ha cambiado la poesía durante los últimos doscientos años hay algo que capta el verso, cierta emoción o énfasis que comunica, aún cuando el poeta no se atenga a la métrica ni le interese la rima, hoy marginadas por el cultivo del verso libre, que no puede comunicar la prosa, cuando de poesía se trata. Cortar la oración en dos o tres líneas comunica al lenguaje una fuerza expresiva, una intensidad a la imagen, que el lector percibe y atesora y hace que se enamore del poema. Esa imagen misma, en la sucesión del renglón pierde su fuerza, su carisma. Que digan los otros lectores si comparten esta experiencia mía como lector, pero la prosa poética de Olga Orozco no me causa el mismo efecto conmovedor y profundo de su verso.

que le es difícil salir de sí y se refugia en su imaginación, donde se siente segura. Sería injusto hacerle reproches o recordarle sus “deberes éticos” hacia su sociedad. Aunque vivió en tiempos difíciles, plagados de conflictos sociales, Olga Orozco tuvo su propio mundo. Optó por ese camino personal que la sociedad pequeño burguesa puso a su alcance. En el canto lírico el ser se abisma, se hace otro y siente que puede trascender su propia historia.

## II. Su poesía

Adentrándonos en algunos de sus poemas de distintos poemarios, profundizaremos en la comprensión del mundo poético que nos propone la autora, en el que adquiere singular protagonismo la imagen fantasmática. Orozco ha sido relativamente fiel a su poética a lo largo de los años, y seleccionaremos los poemas considerando primeramente algunos aspectos de su búsqueda existencial y el sentido de sus imágenes, en lugar de ceñirnos a un criterio exclusivamente evolutivo y cronológico. Comenzaré analizando un poema de *La noche a la deriva*, poemario clave en su obra, publicado en 1983, escrito durante los años de las luchas populares revolucionarias y del violento enfrentamiento de la sociedad civil con la dictadura militar en su patria. Las imágenes de la noche y lo nocturno a que se refiere el título, habían sido también motivos utilizados en poemarios anteriores, en que contrastaba la luz y la sombra.

El motivo central del libro es la vida como viaje, y el problema del ser en el tiempo. En el poema “Parte de viaje”, la voz poética nos informa sobre un viaje que está realizando, nos da el “parte”. Nos cuenta que desea al final de este “volver a contemplar el fuego entre cuatro paredes”, en un recinto cerrado que la proteja, una casa (18). Hace una comparación, precedida por el “como”, que luego extiende en una frase incluida explicativa. En ese arte de la “amplificación”, en que procura comunicarnos con riqueza gráfica el misterio de su mundo, reside, en gran medida, el “estilo” y la efectividad de su poesía. Los cuatro versos primeros con los que abre el poema son los siguientes:

Como quien se ha perdido en la espesura y es tarde y  
tiene frío  
no importa que las hojas prometieran con cada centelleo  
una gruta  
encantada,  
que los pájaros cambiaran de color justo a la hora de no  
ser ya los mismos -,  
quiero volver a contemplar el fuego entre cuatro  
paredes. (18)

El sujeto poético enuncia su deseo principal al final de la oración que forman los cuatro versos, cuando dice que quiere “...volver a contemplar el fuego entre cuatro paredes”. En el primer verso se compara con alguien que “...se ha perdido en la espesura y es

tarde y tiene frío”. Crea con esa comparación una “atmósfera” especial (estos son poemas dramáticos, “escenográficos”). La poeta amplifica la información dada, haciendo una “acotación” al margen, que completa y complica la imagen inicial, dando al paisaje un protagonismo especial en el poema. En ese paisaje (significativo siempre desde la perspectiva de quien lo percibe) “las hojas” prometen “con cada centelleo una gruta encantada”; es un paisaje mágico, de ensueño. Muy inquietantes resultan los versos siguientes, cuando nos dice que “los susurros del atardecer” son “las risas de los desaparecidos”. Aunque la palabra “desaparecidos” pueda referirse a los espíritus de los muertos en general, la asociamos además a la situación en Argentina en esos años, en que los militantes políticos de la sociedad civil eran secuestrados, torturados y asesinados por la dictadura militar. En el mundo aparentemente hermético de Olga aparecen trazos de la situación política que tanto angustiaba a los argentinos.

En ese atardecer, nos dice, los pájaros cambiaban de color “justo a la hora de no ser ya los mismos”, cuando estaba por llegar la noche. En los próximos versos reconoce que la travesía puede no ser “imaginable”, ya que se trata de “visos de tiempo incesantemente proyectado en la memoria del olvido”, y de una memoria difusa que se va perdiendo. Compara estas visiones a “ver desfilar relatos fosforescentes en el curso del agua,/ siempre con la amenaza de una zarpa a punto de

borrarlos” (18). Olga procura comunicarnos lo extraño de su visión. Estos estados psicológicos alterados, sus percepciones fantasmales, causan admiración y sorpresa en el lector. La poeta nos sumerge en sus mundos y submundos, que asociamos al imaginario onírico surrealista. Por el detalle con que describe sus ensueños, su arte poética nos recuerda las imágenes de las pinturas de Dalí, cuando pinta visiones oníricas con precisión clásica. Estas visiones oníricas están cargadas de simbolismo.

En el final de esta segunda “estrofa” de seis versos, que forman una sola oración, como los cuatro primeros versos, vemos al sujeto lírico femenino que se aleja tomado “de la mano de nadie”, o está en una “escena en que la muerte ha protagonizado todos los papeles”, y ya no le quedan personajes para representar. Se encuentra fuera de lugar, marginada.

En los versos siguientes empieza a enumerar los “prodigios” que ve en su viaje, porque, explica, “todo viaje comprende reservas naturales de los museos que nos obsesionan”. La poeta procura expulsar, en una catarsis, las imágenes obsesivas que la persiguen, y comunicárselas al lector. Entre esos prodigios enumera el “del hombre que se trasmuta en nube cuando lo llama la distancia”. Relaciona este prodigio con otro que resulta arbitrario para el lector, creando una asociación asimétrica o surreal. Dice que ese hombre que se trasmuta en nube “...acaso sea el mismo a quien reclama por cada oreja una mitad del mundo”. El empleo de asociaciones inesperadas e imágenes absurdas

tenía gran vigencia en la estética de la década del setenta, cuando estaba escribiendo el libro, y aún hoy conservan gran fuerza expresiva. Son imágenes que desafían el sentido y la razón interpretativa. El lector siente que la poeta tiene poder para comunicarse con ese mundo esotérico o metafísico al que uno inconscientemente también desea acercarse, y surge una complicidad entre lector y poeta.

Otro hombre, nos cuenta, “propaga imágenes de amor, como una repetición del eco”, y, repitiendo la construcción anterior, conjetura que probablemente este hombre sea el mismo “en cuya sombra crece sólo la hierba del edén perdido”. Se trata de una criatura muy extraña, fantástica, con poderes mágicos. Cada uno de estos hombres, nos dice, estaba en su “juego de ráfaga indecisa”, “girando en su noche sin fondo, en su órbita incierta”. En ese paisaje además llovió “al mismo tiempo en dos lugares” y aparecieron mariposas negras. Después de resumir esas maravillas que vio, la poeta indica que son solo un ejemplo, pero que vio muchas más, dice: “Podría citar otras maravillas y errores que no apresó la crónica,/... pero no quiero contemplar dos veces lo que vuelve del polvo o es rehén de otro reino” (18).

Procede igual con los “accidentes del camino”, que según ella no vale la pena “despertar uno por uno”. Le explica al lector que “quedaron señalados con un sello indeleble en los relevamientos del subsuelo”. Introduce el problema de la temporalidad, preguntando cuál era el objeto de tantas señales, qué propósito tenían, para qué

servían si finalmente “aunque no cambie el río” ella ya no podía ser la misma. Dice la poeta:

Entre suelos que corren y límites que se sumergen o  
que vuelan  
las pruebas fueron tantas que no acerté los tiempos;  
con las demoliciones de los años construí laberintos en  
vez de paraderos;  
me dormí bajo techo y desperté acosada por los perros  
de la cacería. (19)

El sujeto lírico ha sido sometido a diversas pruebas. Con el tiempo, en vez de avanzar hacia sitios seguros y acogedores, a “paraderos”, ha ido extraviándose en laberintos. Sin embargo, confiesa, pese a que perdió cosas importantes en su vida, también gozó, estuvo en una “fiesta” y si desplegase sus “inmensos retazos” sentiría que alguien la había elegido para ser personaje “de algún sueño”. Como un tesoro conserva estos recuerdos “plegados/ junto con los recortes de las bellas excursiones frustradas/ y los planos de puertos y ciudades en los que ya no hay nadie para hospedar el alba...” (19). Nos explica que en ese momento que medita está “sentada sobre la hierba insomne”. Se pregunta si hizo bien o todo fue un error. El que cuenta, sabe, tiene un poder, porque puede “invertir de pronto la perspectiva de una historia”, o “adulterar los inocentes escenarios”.

En el final del poema la poeta encuentra una felicidad tranquila. Después de tanto andar logra llegar a donde

quería: la casa, la morada, la seguridad. Adentro alguien la espera, con el fuego encendido. En ese momento teme por su libertad. La paz y aún el amor pueden resultar amenazantes, la poeta ama su soledad y su fantasía, y el otro añorado encierra un poder que puede resultar castrador. Ha realizado su viaje durante la noche, bajo las estrellas y anuncia: “Voy a entrar en la casa./ Alguien está despierto entrujando las sombras, disponiendo los leños./ ¿Es innoble la paz? ¿Es sedentario el fuego?”. Se pregunta si la paz del hogar no puede quitarle su fuego interior de poeta, sus sueños y fantasías. El otro puede robarle su sentido, el sentido de su poesía, que para una poeta es todo, más importante aún, muchas veces, que el amor terrenal y la acción en el mundo. Orozco está enamorada de su oficio de poeta, y para ella no hay nada más grande que ese edificio de palabras que construye con primor. Encerrada y presa en su ego, se siente protegida en su mundo, espiando y explorando el entorno con la magia del lenguaje. Pero el mundo real, el amor, la vida social y comunal es otra cosa, de la que parece mantenerse a cierta distancia para sentirse segura.

En ese poema el viaje termina siendo un recorrido por su interioridad, guiada por las obsesiones de su yo. En otros poemas se reconocía en su otro, o en otros mirándola a ella, como si ella fuera todo el mundo y su yo se hubiese diseminado. En el poema “Desdoblamiento en máscara de todos”, del poemario *Los juegos peligrosos*, 1962, Orozco sentía latir en ella al otro, y que ese otro

era parte de Dios. Los seres humanos podemos formar parte de un dios que ha estallado en pedazos.

En el principio del poema la convocan “a la tierra de nadie” (*Obra poética* 124). En ese momento se siente habitada, hay alguien en ella que no conoce, que no es ella misma, y se levanta de ella. Y pregunta: “(¿Quién se levanta en mí?/ ¿Quién se alza del sitio de su agonía.../ y camina con la memoria de mi pie?)”. De pronto depone su nombre y logra ser otra. Así abre “con otras manos la entrada del sendero que no sé adonde da” y avanza “con la noche de los desconocidos”. La identidad personal se hunde en la irrealidad, los seres humanos somos apariencias, máscaras que nos creemos reales. Sin embargo hay algo que nos une: Dios. Un dios ancestral y primigenio que está creando el mundo, un dios que es el alter ego del poeta, el hacedor. Dice: “Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el mundo./ Es víspera de Dios./ Está uniendo en nosotros sus pedazos” (125).

Titula a uno de sus poemarios, de 1979, *Mutaciones de la realidad*. Orozco desconfía de la realidad. Su poesía nos advierte sobre su engaño. Busca “otra” realidad, soterrada, inconsciente, interior, mítica. En “La realidad y el deseo”, la realidad, dice, revela “en nosotros la soledad de Dios”, nuestra orfandad radical (24). En medio de eso que designamos como la realidad está el amor, acechado por “la caída” (25). En el final del poema dice que “la realidad, sí, la realidad” es “un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo” (25). La realidad la

separa del deseo, y su vida ha sido entregarse, dentro del espacio poético, al deseo.

En el poema que le da título al poemario, “Mutaciones de la realidad”, dice que si bien no niega la realidad, la considera “errante, / tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía” (8). La realidad ha llegado hasta allí “a través de otro salto feroz en las tinieblas”. Como ella, está “cautiva” probablemente “en una esfera de cristal que atraviesa las almas”. Es una realidad guardiana “de una máscara indescifrable del destino”, que “se viste de hechicera” o “se convierte en reina” (9). Esa realidad es “precaria”, vive sometida, como ella, a las transformaciones, a las mutaciones del tiempo que “se trizan en alucinaciones”, y lo que logra asir son “fantasmas de la desconocida imagen que refleja” (10). Orozco cuestiona el estatus de la realidad, somos prisioneros del tiempo que nos transforma.

En muchos de sus poemas presenta a sujetos líricos que sufren tribulaciones, y se sienten sentenciados e iluminados por el demonio. Dedicó el poema “Rehenes de otro mundo” a Vincent Van Gogh, Antonin Artaud y Jacobo Fijman. Estos artistas “malditos” se enfrentaron a la prohibición de “ir más allá” de los límites (22). Antes que ellos, nos dice, “sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo”, pero Van Gogh, Artaud y Fijman “se adelantaron de un salto hacia el final”. Su presencia fue fértil, “fue una chispa sagrada en el infierno”. Olga se identifica con los artistas malditos y se siente una poeta de la misma estirpe; cree en esa poesía, ya que

“esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra” (23). La poesía tiene todo el poder, aunque los poetas paguen su osadía con la locura. Y se realiza el milagro, “ellos eran rehenes de otro mundo” y, sin embargo, están aquí entre nosotros, como los santos “cayendo,/ desasidos” (23).

Olga Orozco valora el mundo de sueños y palabras que evocan el otro lado de los límites. En su poemario anterior, *Museo salvaje*, 1974, rindió homenaje al cuerpo humano. El libro, muy bien estudiado por Gustavo Zonana, se articula como una serie de poemas que despliegan la relación de la poeta con su cuerpo (“Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)” 269-77). Comienza con “Génesis”, sigue con “El lamento de Jonás” y con “Mis bestias”. Sus bestias son las distintas partes de su organismo: el corazón, la cabeza, las manos, la cabellera, los ojos, el sexo, la piel, las orejas, los pies, la nariz, el esqueleto, la boca y la sangre. Este poemario, como *Mutaciones de la realidad*, 1979, cuestiona el estatus de lo real. Lo real está en transformación continua. Su interés como poeta es registrar la metamorfosis de las cosas.

En “El lamento de Jonás” Orozco habla del cuerpo como de algo “denso”, en el que quedan rastros de otros mundos, a partir de los cuales accede a la poesía, al hacer poético. Dice la poeta: “Este cuerpo tan denso con que clausuro todas las salidas,/ este saco de sombras cosido a mis dos alas/ no me impide pasar hasta el fondo de mí...” (*Obra poética* 132). Para ella el cuerpo es “un saco

de sombras”, algo oscuro, fatídico, que está sin embargo cosido a sus “alas”. Esas alas son las alas de la imaginación que la ayudarán a volar, a salir de la prisión tenebrosa de su cuerpo.

La clave para ella es descender “al fondo” de sí misma, indagar su mundo profundo. ¿Cómo es ese mundo? Nos lo dice en el próximo verso: ese mundo es una “noche cerrada” donde llegan “los espejismos de la noche” y donde aparece “la esfinge de otro mundo” (132). Es una entrada a lo trascendente, a un tipo de espiritualidad que sólo la poeta puede alcanzar en su poesía. Allí encuentra plenitud. Sin embargo, encierra algo peligroso. La voz lírica dice que es mejor “no estar” allí. Guarda “trampas”. Allí está su otro yo, alguien que “me observa conmigo desde las madrigueras de cada soledad” y “me induce a escarbar debajo de mi sombra”. Su objetivo es salir de ese encierro, de esa trampa que le tiende su cuerpo clausurado. El cuerpo es “un guardián opaco” que la transporta y la retiene, y la transforma en una rehén de sí misma (133). Termina el poema con una pregunta sin respuesta, “¿Y quién ha dicho acaso que este fuera un lugar para mí?”.

Este poema de introducción al mundo de su cuerpo la muestra instalada en un espacio en conflicto con lo real, en que trata de pensar lo material, su organismo, desde la perspectiva de una visión espiritual e interior. Este organismo comparte con su ser su condición existencial: son los órganos de un ángel caído e irredento. Olga alcanza en este poemario, primorosamente concebido y logrado, una gran altura lírica. Sus poemas son elegíacos, se lamenta

de las limitaciones de la condición humana y la finitud, lo incompleto del cuerpo, que no se basta a sí mismo, que se abre simultáneamente hacia fuera y hacia adentro. A ella lo que más le interesa es su condición interior, un interior que es reflejo, o “espejismo”, del exterior. Ese exterior es una naturaleza sensualizada, que se proyecta en el cuerpo.

Olga, en este libro de gran sentido autobiográfico (autobiografía poética de un espíritu angustiado, habitado por hermosas imágenes y en conflicto con la realidad y las imposiciones de su cuerpo), en el poema dedicado a su piel, “Plumas para unas alas”, nos dice que está “sumergida” en su piel “como en un saco de obediencia y pavor”(148). Siente terror ante sus limitaciones (Martín López 403-9). Nos confiesa la frustración de querer más y no poder alcanzarlo. Dice que está “cautiva” en su piel, que la “protege a medias y por entero me delata”, que apenas la contiene y no le sirve, y la describe metafóricamente como “túnica avara cortada en lo invisible a la medida de mi muerte visible” (148).

La poeta se ve a sí misma dividida en dos partes, sin posibilidad de conciliación, aunque la busca. Si fuera posible el encuentro entre el interior y el exterior, entre el ser y el deseo, lograría resolver el enigma de su vida. Dice: “No consigo hacer pie dentro de esta membrana que me aparta de mí,/ que me divide en dos y me vuelca al revés bajo las ruedas de los carros en llamas...”. Su interioridad la resguarda y lo exterior la amenaza. El mundo exterior es el que proyecta la imagen deformada, el “espejismo” de las cosas, la falsa imagen. Ella es un cuerpo en el

tiempo, sometido a los cambios, mortal, y es, dice, “un falso testimonio” que encubre “el fantasma de ayer y el de mañana” (149). Se confiesa hija de un dios defectuoso, que la hizo imperfecta, demasiado sentimental: “¿A semejanza de qué dios migratorio fui arrancada y envuelta en esta piel que exhala la nostalgia?” (149).

En todos sus poemas se destacan la justeza de la expresión y la elaboración estilizada de los conceptos en imágenes cargadas de significado, donde demuestra una capacidad enorme de introspección y análisis de sus sentimientos. Estos son los poemas de una mujer fiel a su condición, que busca conocerse a sí misma, es sincera hasta la crueldad y no se ahorra epítetos denigratorios. Termina el poema con efectivo lirismo, sintetizando su condición, diciendo (en un verso que podría por sí solo ser un haiku) que es “Una mutilación de nubes y de plumas hacia la piel del cielo”. Es el dios migratorio que aspira a volar como un pájaro, y se sabe mutilado.

Su poesía es una confesión existencial de la imposibilidad del ser humano por escapar a su condición, a su mortalidad, a sus limitaciones. Se ve a sí misma como un ser trágico, agónico, y en ese destino hay poco espacio para la comedia. La vida es cruel y es grotesca, máxime cuando el ser humano está consciente de su deformación. La poeta contempla su caída con lucidez. El lector se identifica con ese lirismo que canta a esta condición humana, grande y heroica en medio de sus limitaciones. Es la heroicidad propia del santo, que se autoinmola para salvar a los demás. Olga nos enseña el coraje y la

templanza necesaria para vivir y enfrentar con valor y lucidez nuestra condición.

Su poesía emociona al lector por su autenticidad. Sus intenciones estéticas se funden a lo que la poeta quiere confesar: su modo de estar en el mundo, su cuestionamiento ante la realidad, su visión personal de la espiritualidad humana, su modo de vivir y ver la naturaleza y las fuerzas cósmicas. Todo esto conforma su visión personal del mundo y constituye su aporte a la poesía, de cuya historia es parte importante.

El tono pesimista de los libros de su edad madura se va atenuando en los libros de su vejez, en que empezamos a percibir en ella una cierta serenidad ante lo que es la inminente despedida de la vida. Notamos una persistente meditación sobre la muerte, y un deseo de ser justa y amigarse con dios, y pensar en un más allá posible (Orozco/Alcorta 122-5). Su rebeldía juvenil se ha mitigado. En el poemario *Con esta boca, en este mundo*, 1994, publicado cuando ya había superado los setenta años de edad, medita sobre la muerte y sobre los seres humanos. Trata de salir de sí misma, de su soledad, y pensarse a través de los otros, de la amistad, del amor. Confiesa sus culpas, las culpas de todo ser humano frente a la exuberancia del mundo y de la vida: las limitaciones al amar, el egoísmo, la rabia y la ceguera con que juzgamos nuestra propia condición, la arrogancia y la incontinencia del yo.

En un diálogo en ausencia con el fallecido poeta Alberto Girri, y con su poesía de profunda meditación filosófica, le pregunta, en el poema “Espejo en lo alto”, si desde el más

allá le está enviando alguna señal, tratando de decirle algo de una manera sutil, a través de la naturaleza. La poesía de su amigo tiene cosas en común con su poesía; Girri, igual que ella, deshojó “la envoltura del sueño y la vigilia/...hasta el último pétalo, hasta el temblor inmóvil del silencio” (*Relámpagos de lo invisible* 185). Revisó como ella “...la trama del poema/ el revés y el derecho del destino,/... sin encontrar la pura transparencia que permita mirar al otro lado”. Le dice que habitó “en el Reino del No, la casa de los innumerables laberintos,/...acechando visiones contagiosas...”. Olga expresa su angustia ante la inminencia de la muerte, se siente reflejada en su amigo. Se pregunta si Girri puede enviarle señales, y avisarle si hay vida eterna y trascendencia espiritual para los poetas, si siguen en el más allá escribiendo sus versos en otro lenguaje, quizá un lenguaje natural, ideogramas formados por las hojas errantes que se mueven al atardecer.

La morada del poeta era como una “casa” de palabras oscilando “justo en el borde de la inmensidad, haciendo equilibrio”. Vivir era estar suspendido entre la vigilia y el sueño, el ser y el no ser, el aquí y ahora y la inmensidad. Al suspenderse el ser en el tiempo, la vida en la historia, el ser humano regresa a la unidad y todo es presente, nos dice: “Ya eres parte de todo en otro reino, el Reino de la Perduración y la Unidad,/ estás en el eterno presente que huye, que se consume y que no cesa,/ y podrás ser el nombre y lo nombrado” (186). Logrará entonces ser la palabra, y fundirse con la divinidad, con el verbo. Es una visión bastante optimista y luminosa de la muerte, el reino

de la muerte como un sitio de paz y quietud, donde hay un lugar especial para el poeta.

Termina el poema con un envío en que le hace un pedido a dios: que le muestre al poeta “las cosas así como él quería,/ tales como son” (186). El deseo de divinidad del poeta puede realizarse: reemplaza el mundo con su propia creación, con su imaginario, es el hacedor. Dios puede concederle ese milagro. Detrás de ese pedido percibimos que tiene la esperanza de recibir ella ese don un día. Siente que la muerte es el lugar donde cesan las angustias y el ser humano se reúne felizmente con dios. En este poema Olga logra acercarse al otro, ya no lo ve como su reverso imposible o como aquello amenazante que la separa de sí misma. Se siente en paz.

Encontramos también serenidad en el poema “Les jeux sont faits” del mismo libro. Está viviendo en un día de “esplendor”, dice, que sin embargo es “inútil”, pero, se amonesta, nadie le había prometido un “venturoso exilio” (193). Por lo tanto, era necesario estar agradecida de la vida. Se siente triste ante el hecho de que “el tiempo se hizo muro y no puede volver”; ha llegado al término humano de la existencia, a su vejez y no puede reclamar a nadie por ello. Ve el mundo y se siente desamparada y recurre a la memoria de su madre. Aferrada a la vida le pide que vuelva a contar su historia, que vuelva a darle vida; le dice: “Madre, madre,/ vuelve a erigir la casa y bordemos la historia./ Vuelve a contar mi vida” (194). Es un deseo imposible de colmar, en una situación que parece aceptar con bastante resignación. Se ha amigado aparentemente con la realidad, y su imagen aparece

mucho más desnuda que en su poesía de juventud y madurez. Olga Orozco ha cumplido una trayectoria y logra entrar en la “inmortalidad” que da la poesía a los buenos poetas.

Su voz es un importante referente en la lírica contemporánea de nuestra lengua y deja una marca indeleble en la historia de la poesía argentina. Lo que rescatamos hoy y rescatarán los lectores futuros de esa voz, cómo la leerán y la escucharán, está vinculado, creo, a la calidad de sus imágenes plásticas y sus metáforas de la naturaleza, el cosmos y el cuerpo, y a su búsqueda personal, al constante y lúcido trabajo realizado para expresar sus pensamientos, su confusión existencial en un mundo al que la voluntad de la poeta arroja de visiones, le da carnadura imaginística, y que en su vejez se hace más sereno, brindando a sus lectores un importante mensaje estético que emociona y que persuade con su propia concepción de la belleza.

#### Bibliografía citada

Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 2007.

Kuhnheim, Jill. *Gender, Politics, and Poetry in Twentieth-Century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

Lindstrom, Naomi. “Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos”. *Revista Iberoamericana* 132-33 (Julio-Diciembre 1985): 765-775.

Lizcano, Juan. “Olga Orozco y su trascendente juego poético”. *Olga Orozco. Veintinueve poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975. pp. 10-35.

Martín López, Sarah. “Olga Orozco, metafísica de los sentidos”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso Internacional de la AEELH. Actas. A Coruña: Universidade da Coruña, 2005. 403-409.

Nicholson, Melanie. “From Sibyl to Witch and Beyond: Feminine Archetype in the Poetry of Olga Orozco.” *Chasqui* 27 (Mayo 1998): 11-22.

Orozco, Olga; Gloria Alcorta. *Travesías*. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

Orozco, Olga. *Obra poética*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. 1era. Ed. 1979.

---. *Mutaciones de la realidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1992. 1era. Ed. 1979.

---. *La noche a la deriva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

---. *Relámpagos de lo imposible. Antología*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997. Selección Horacio Zabaljáuregui.

Ruano, Manuel. “Palabras al lector”. Manuel Ruano, selección. *Cantos australes. Poesía Argentina (1940-1980)*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993. 15-33.

Sartre, Jean Paul. *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris: Naguel, 1957.

Sefamí, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Caracas: Monte Ávila, 1993.

Torres de Peralta, Elba. *La poética de Olga Orozco: Desdoblamiento de Dios en Mascara de todos*. Madrid: Playor, 1987.

Zonana, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: *Museo salvaje* (1974)". *Revista de literaturas modernas* 25 (1992): 269-77.

---. "Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco". *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 265-66 (Julio-Diciembre 2002): 325-45.

## La poesía crítica de Nicanor Parra y Carlos Germán Belli

El arte de las Vanguardias se impuso en Hispanoamérica a partir de la segunda década del siglo XX. El público joven perdió gradualmente su interés en el Modernismo, que había transformado la poesía de nuestra lengua durante la última etapa del siglo XIX y los primeros años del nuevo siglo. Las Vanguardias buscaban la liberación de los lenguajes artísticos y la renovación continua de las formas expresivas. Sentían que el pasado poético los constreñía con sus reglas (Pérez, "Cómo leer a las Vanguardias" 106-113; Burger 47-54). El carácter radical y revolucionario del arte vanguardista dividió la historia artística del siglo XX en un antes y un después de las Vanguardias. Estas rompieron con la figuración y las reglas de composición que había desarrollado e impuesto el arte occidental desde el Renacimiento.

Transcurrido su momento de auge, aparecieron a partir de la década del treinta nuevas tendencias. La primera disidencia importante fue la de los escritores realistas socialistas, que tuvieron en Hispanoamérica una importancia central. Sus más grandes poetas vanguardistas: César Vallejo y Pablo Neruda, fueron figuras determinantes. Abrazaron sus ideas y cambiaron su forma poética, escribiendo según las reglas que

proponía el Realismo Socialista. Durante la década del cincuenta coexistían varias tendencias diferentes: la neovanguardista, que sostenía el valor de la revolución vanguardista “histórica” del veinte y la asumía como modelo; la realista socialista, que se renovó con nuevas formas de poesía realista y conversacional; una tercera, disidente y crítica, que intentaba ir más allá de las vanguardias y aún del realismo socialista y proponer otras ideas poéticas. Surgieron y se establecieron poetas neovanguardistas de gran originalidad, como José Lezama Lima y Octavio Paz; poetas revolucionarios militantes que, al igual que Vallejo y Neruda, abrazaron el socialismo, como Roque Dalton y Ernesto Cardenal; y voces poéticas disidentes, como Nicanor Parra y Carlos Germán Belli, que expresaron su malestar ante la situación poética contemporánea (Pérez, “Notas sobre las tendencias de la poesía pos-vanguardista en Hispanoamérica” 45-59). Estos últimos desarrollaron una poética personal crítica, cuestionando a la poesía de su tiempo.

Nicanor Parra (San Fabián, Chile 1914 - 2018) y Carlos Germán Belli (Lima, Perú 1927 - ) criticaron y negaron los ideales y formas poéticas de las vanguardias, y su visión de mundo. También rechazaron las ideas del socialismo literario. Su labor poética hizo que leyéramos la poesía que los precedió de otra manera. Parra buscó con su poesía acercarse a la lengua común y al pueblo anónimo; Belli censuró el abandono de las formas poéticas y las bibliotecas del pasado. Plantearon sus problemas estéticos y lo discutieron en su obra.

Parra criticó a las vanguardias históricas por su uso de figuras poéticas herméticas, como la metáfora “oscura”, no figurativa, y su lenguaje poético culto y difícil. Carlos Germán Belli miró con nostalgia y amor la antigua biblioteca clásica y modernista abandonada, el archivo admirable de formas y géneros del pasado sepultados por la iconoclastia de las vanguardias, e inició una labor de actualización y rescate de ese pasado poético negado. Poetas individualistas y pequeño-burgueses, rechazaron igualmente los objetivos políticos de los poetas realistas socialistas. No aceptaron formar parte de un movimiento, o de un grupo con un objetivo colectivo social extraliterario.

Parra y Belli reaccionaron contra las corrientes poéticas de su tiempo y mostraron el por qué de su disidencia (Morales 257). Fueron “poetas contestatarios”. Si bien yo en mi análisis los asocio, trabajaron en forma autónoma e independiente el uno del otro. Procuraremos en las páginas siguientes entender qué papel jugaron en la poesía de la segunda mitad del siglo XX y cuáles fueron sus aportes.

Entre Parra y Belli hay una separación cronológica de más de diez años: Parra había nacido en 1914 y Belli en 1927. Sus poéticas diferían en su tratamiento del lenguaje poético, y en el concepto de lo que era poesía. Los dos poetas criticaban al Realismo Socialista. Tenían una actitud poética “parricida”. Los poetas que los habían precedido en su labor poética habían sido figuras tutelares de la poesía. César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-1938) y Pablo Neruda (Parral, Chile, 1904-

1973) fueron los poetas vanguardistas y real socialistas más logrados e influyentes de la poesía de nuestro siglo. Parra, chileno, y Belli, peruano, nacieron a la vida poética en una época literaria dominada por el legado de la obra de estos grandes poetas. Parra comenzó a poetizar a partir de Neruda y contra Neruda (de Costa 23); Belli a partir de Vallejo y contra su tradición (Paoli 211).

Parra publicó su primer libro de importancia, *Poemas y antipoemas*, en 1954, cuando ya Neruda había publicado su *Canto general* (1950); Belli publicó ¡Oh Hada cibernética! en 1962, mucho después de fallecido Vallejo.

Entre Vallejo y Belli había una gran distancia cronológica y “tiempo” poético. Durante ese lapso no había aparecido en el Perú un poeta capaz de ocupar el espacio literario dejado por Vallejo. En la edición chilena de sus *Sextinas*, 1970, Julio Ortega proclamó, en la nota de contratapa que, después de César Vallejo, la poesía peruana había encontrado en el lenguaje desgarrado y pasional de Carlos Germán Belli su máxima expresión. A diferencia de Parra y de su compatriota Antonio Cisneros, Belli no se había dejado tentar por la “lengua vulgar”. Creó un lenguaje poético original propio.

Nicanor Parra, según René de Costa, se distanció de las poéticas de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, que dominaron la primera mitad del siglo de la poesía chilena (de Costa 23). Criticó la imagen heroica (el yo grandioso) del poeta vanguardista, y el lenguaje poético “especial”, hermético e irracional de su poesía, centrado en el uso de la metáfora “oscura”. Presentó en

su obra una imagen “baja” del poeta, lo mostró como un ser ambiguo, antiheroico, contradictorio, y utilizó en sus versos la lengua común, la lengua “vulgar”. Recuperó el contenido figurativo. Adoptó una forma poética discursiva racional, explicativa. A diferencia de los poetas realistas socialistas, puso en duda la objetividad y la finalidad histórica, asumiendo una posición escéptica, de duda sistemática. Cuestionó el valor de los mensajes y los discursos ideológicos.

En su “Manifiesto” afirma que “los poetas bajaron del Olimpo” (*Antipoemas* 217) y ellos (los nuevos poetas o antipoetas) conversan ahora “en el lenguaje de todos los días”. Dice:

Contra la poesía de las nubes  
nosotros oponemos  
la poesía de la tierra firme...  
Contra la poesía de café  
la poesía de la naturaleza  
contra la poesía de salón  
la poesía de la plaza pública  
la poesía de protesta social. (221).

Dice que para “sus mayores” la poesía había sido “un objeto de lujo”, mientras que para ellos era “un artículo de primera necesidad”. Cree que el poeta “es un hombre como todos/ un albañil que construye su muro”. Los poetas realistas socialistas, los poetas “comunistas”, por su parte, excepto “uno que otro” que “supo llegar

al corazón del pueblo”, en su opinión habían fracasado, porque “...no fueron poetas populares/ fueron unos reverendos poetas burgueses.”(219). Argumenta, con humor e ironía:

Hoy nos hacemos cruces preguntando  
para qué escribirían esas cosas.  
¿Para asustar al pequeño burgués?  
¡Tiempo perdido miserablemente!  
El pequeño burgués no reacciona  
sino cuando se trata del estómago.  
¡Qué lo van asustar con poesías! (220).

La explicación que da Parra es crítica y desacralizadora, opuesta a las modas, y ha disgustado a muchos (Morales 25-26). Rebajó el valor de todos los discursos ideológicos, incluidos el psicoanalítico (se burla del psicoanálisis en «Sigmund Freud») y el político. Encontramos poesías en que critica a su país, como “Los límites de Chile”; otras en que ataca al Stalinismo ruso, como en “Viva Stalin”, y al Castrismo, en numerosos “Artefactos”, como en el que dice: « Si fuera justo Fidel/ debiera creer en mí/ tal como yo creo en él./ La historia me absolverá.” (*Poesía política* 81).

En varios poemas burlescos ataca al gobierno militar chileno de Pinochet. Dice: “De aparecer apareció/ pero en una lista de desaparecidos.”(*Poesía política* 126); y “Ayer/ de tumbo en tumbo/ hoy/ de tumba en tumba.” (*Poesía política* 137).

Ha apoyado la crítica ecologista. En un poema satírico de su libro *Poesía política*, afirma, mofándose: “Capitalismo/ contaminación del hombre x por el hombre/ socialismo burrocrático/ todo lo contrario.” (150).

En la poesía de Parra no hay una postura política y cultural única, cada posición es capaz de incluir su contrapartida. El autor no se identifica con un solo sujeto, puede ser alternativamente todos los sujetos, todas las “personas”, adoptar múltiples máscaras. En “Yo pecador”, describe un “yo” que es todos los seres posibles, buenos y malos: campeón de cueca, sacristán obscuro, pastor protestante, padre de familia, pequeño burgués, comunista, conservador y, finalmente, “pecador”, pero no se declara « culpable » (*Antipoemas* 199). El yo “lírico” ya no es el centro de la experiencia poética, ha perdido su valor. El arte ha dejado de ser trascendente. Parra observa y describe los aspectos ilógicos y absurdos del mundo y señala su carácter arbitrario e irracional.

Duda del valor individual de la voz, prefiere hablar con la voz de otro (*Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* 1977) o recurre a la frase hecha (*Artefactos* 1973). Explicó que, en su libro *Artefactos*, su labor de poeta se redujo a escoger frases del lenguaje popular, como un “entomólogo que sale a cazar bichos” (Morales 96). Parra no valora el lenguaje poético complejo y culto, ni le interesa crearle al lector “dificultades literarias”: cree en el lenguaje hablado (“lenguaje hablado y nada más que lenguaje hablado en la poesía”, Morales 97). Su poesía “evoluciona” desde el empleo del lenguaje conversacional

en *Poemas y antipoemas*, 1954, al empleo de la frase hecha, en *Artefactos*, 1973, al chiste de hablante inidentificable, en *Chistes para desorientar a la policía*, 1983. En toda esta poesía hay un claro eclecticismo y pluralismo ideológico.

En su poesía el humor adquiere un valor liberador. Su posición contrasta con la seriedad monológica que habían mantenido la poesía vanguardista y la poesía de los poetas realistas socialistas (Yamal 85-112). El humor rompe la univocidad lógica del mundo. La burla de sí quiebra la identidad subjetiva del yo poético. Parra siente un placer especial en asumir la voz de personajes reverenciados - Dios, un político poderoso -, demostrar su lado vulnerable y reírse de nuestras creencias. Descubre en el mundo sagrado el absurdo y el sinsentido. En "Supongamos que es hombre perfecto", habla de Cristo y dice, irreverente: "Supongamos que fue crucificado/ supongamos incluso que se levantó de la tumba/ - todo eso me tiene sin cuidado -/ lo que yo desearía aclarar/ es el enigma del cepillo de dientes/ hay que hacerlo aparecer como sea." (*Emergency Poems* 46). En "Regla de tres" habla de Stalin, responsable, dice, de la desaparición de 20.000.000 de personas, endiosado por el régimen de la Unión Soviética; se pregunta cuánto gastaron en su monumento, y cuánto costó más tarde destruirlo, y culmina, sarcásticamente, con la paradoja: "¿Y cuánto creen ustedes que gastaremos/ en reponer esas estatuas sagradas?" (*Emergency Poems* 48).

El humor cuestiona la ilusiones que podemos hacernos sobre el mundo y el hombre. Parte de la fatalidad de este

mundo responde a una necesidad interna - destructiva - del ser humano, y la refleja. La comicidad es capaz de revelar el lado cruel y torpe de la naturaleza humana y corrige las deformaciones ideológicas. El humor de Parra está cargado de pesimismo: nos hace sentir que finalmente no tenemos remedio. Como todo mensaje desacralizador, tiene la virtud de desacreditar el aparato insano del poder que se crea alrededor de lo sagrado y refleja el aspecto obsesivo y compulsivo de la naturaleza humana. Muestra las obsesiones - en especial la de un yo único y continuo - y exhibe el lado ridículo de nuestra concepción lógica y analítica del mundo, procediendo justamente de manera analítica y lógica, exponiendo el momento en que esa lógica es contraproducente. Así, en el poema sobre Stalin mencionado, el lector espera en un principio que esa censurable historia de Stalin no se repita. Parra demuestra que su repetición es inevitable. No nos impusieron la historia desde afuera: somos nosotros los que necesitamos levantar estatuas sagradas (y adorar, endiosar, consagrar ídolos). El hombre es su peor enemigo.

En "Soliloquio del individuo", Parra cuenta la historia del individuo, desde el origen del hombre y su vida en las cavernas prehistóricas, hasta la actualidad "civilizada" y tecnológica. A cada momento el hablante poético repite, como para convencerse (y convencernos): "Yo soy el Individuo". Al final, comprendemos que la historia de la evolución de la individualidad que acabamos de leer nos ha dado una imagen falsa del valor del individuo, su evolución fue más ilusoria que real; culmina: "Mejor es

tal vez que vuelva a ese valle/ a esa roca que me sirvió de hogar/ y empiece a grabar de nuevo/ de atrás para adelante grabar/ el mundo al revés. / Pero no: la vida no tiene sentido.” (*Antipoemas* 119). El individuo busca darle sentido a la experiencia, pero finalmente falla, porque la vida no tiene un sentido último.

Parra se vale del humor, la parodia y la ironía para mostrar el sin sentido del mundo, e iluminar el más vulnerable lado humano: el hombre es un animal obsesionado por dar sentido a su vida, y este esfuerzo, parcial o totalmente infructuoso, resulta ridículo. El poeta se burla del anhelo humano. De nada vale tratar de elevar la imagen del hombre. Cuando uno más sabe sobre él, más limitado lo encuentra. Declara en “Lo que el difunto dijo de sí mismo”: “Quiero réfrme un poco/ como lo hice cuando estaba vivo:/ el saber y la risa se confunden.” (*Antipoemas* 159) Su poesía se transforma en un esfuerzo de concientización para advertirle al lector sobre el “engaño” de la literatura seria, elevada, autocelebratoria. Es en este sentido que su poesía es anti-celebratoria, anti-poesía.

Parra está convencido de que la poesía lírica se había alejado de la vida y la poesía política de la verdad. El arte debe volver a la vida y al pueblo. Él quiere ser un poeta del pueblo, hablarle con lenguaje sencillo y, finalmente, en sus “artefectos”, silenciar la voz poética personal y hablar su lenguaje. Desea corregir la imagen del yo lírico prevaeciente en la poesía desde el Romanticismo: la del poeta como vate, como la voz mayor y oracular. Así lo declara: “los poetas bajaron del Olimpo”.

La poesía es el género que más ha resistido el proceso histórico de “democratización” que fueron sufriendo los géneros literarios a través de los siglos, y aun retiene claros vestigios de su origen sagrado. Parra replantea en su poesía la relación entre el arte y la realidad, y nuestra manera de mirar el mundo. No cree en el poeta como “hombre de letras”. Quiere sacar a la literatura de su “especialización”: desea contaminarla de realidad y de mundo. La critica sin compasión.<sup>47</sup>

Ese es el aporte de Parra a la poesía post-vanguardista, a partir de la publicación de *Poemas y antipoemas*, en 1954. Es una labor individual solitaria, un trabajo de demolición. Critica el lenguaje poético culto y elevado, la fe en las ideologías, el sentido heroico del yo poético. Su crítica ataca a las vanguardias históricas (Paz, su coetáneo, las continúa, prolongando su estética en su práctica poética, aunque las censura intelectualmente).<sup>48</sup> Busca elevar la conciencia del lector, desmitificando la falsa conciencia que impera en el mundo. Denuncia la utopía fallida de la modernidad. Las guerras masivas y la amenaza nuclear han puesto en peligro el futuro de la

---

<sup>47</sup> Parra pertenece a ese reducido grupo de escritores que tiene una doble formación humanística y científica. Fue matemático y físico y ejerció como profesor de Mecánica teórica en la Universidad de Chile.

<sup>48</sup> En su conferencia “El ocaso de la vanguardia” Paz analiza con gran lucidez la progresiva pérdida de hegemonía de las vanguardias. En sus obras poéticas más innovadoras: *Salamandra*, 1962, *Ladera Este*, 1969, *Vuelta*, 1976, no rompe, sin embargo, su filiación con las vanguardias, su poética es neovanguardista: crea imágenes “oscuras” y emplea metáforas osadas, y un lenguaje poético especial, distanciado del habla popular (Paz 147-227).

humanidad. La búsqueda de perfección nos ha llevado a la inhumanidad.

Durante los años ochenta Parra se identificó con los objetivos del movimiento ecologista, y escribió su *Ecopoemas*, 1982 (Carrasco 16). El hombre, sostiene, se había equivocado: trató de hacer girar todo alrededor de sí mismo. Nos explica cuál fue para él ese error. Dice: “El error consistió/ en creer que la tierra era nuestra/ cuando la verdad de las cosas/ es que nosotros somos de la tierra.” (*Poesía política* 158). Nuestra escala de valores está equivocada. El hombre no es el centro, sino un ser más de la naturaleza.

En otro poema se ríe del consumismo moderno. Chile había confiado su progreso al neoliberal aventurero Milton Friedman. Pregunta Parra: “¿Qué le dijo Milton Friedman/ a los pobrecitos alacalufes?/ - A comprar a comprar/ quel mundo se vacabar” (*Poesía política* 151).

Parra critica a la poesía contemporánea culta hispanoamericana, se pone del lado del pueblo pobre y del hombre de la calle. Actúa de buena fe, sin hipocresía. Cree en el pluralismo cultural y político, y percibe el agotamiento de las ideologías. Observa el pasado literario con desconfianza. Busca una forma poética simple. No le interesan las formas poéticas complejas ni cultiva el ornamento. Practica una poética abierta y “popular”. Es antielitista.

El poeta peruano Carlos Germán Belli es, al igual que Parra, un escritor “independiente” y “anárquico”, que desarrolla una voz poética propia nueva a partir de

la crítica a la poesía vigente, corrigiendo sus excesos y carencias, y denunciándolas. Belli, como Parra, no cree en las ideologías, pero, a diferencia de este, no le interesa discutir las. Su arte es básicamente formalista. Busca distanciarse de la corriente literaria de Vallejo y su interpretación del hecho poético (Paoli 211). Cuestiona el valor del yo poético vanguardista y la poética del realismo socialista. Estudia y analiza con rigor la historia literaria negada y rechazada por las vanguardias: el sistema poético basado en la métrica y la rima vigente en la poesía occidental desde el Renacimiento, que había mantenido su legitimidad hasta Rubén Darío (1867- 1916), y dejado una rica experiencia de géneros y formas.

Belli vuelve sus ojos con reconocimiento hacia el gran poeta nicaragüense, el vate moderno (pre-vanguardista) que él más respeta y es indirectamente su modelo (“Entrevista”, *Antología* 229). Admira el sentido de la métrica y el dominio de las figuras poéticas, particularmente la metáfora y el símbolo, que muestra Darío, y reconoce su genio en el empleo de recursos intertextuales y citas. Darío, asimilando la labor poética de los parnasianos, primero, y los simbolistas, después, había llevado el verso hispano a una altura artística no alcanzada por la poesía occidental en nuestra lengua, al menos desde el Renacimiento. Transformó la intertextualidad y el mestizaje de las formas poéticas en el estilo per se de la identidad poética hispanoamericana. Su propuesta tuvo éxito y la poesía de nuestra lengua cambió sensiblemente en esos años. Surgieron nuevos poetas

modernistas de gran talento, como Leopoldo Lugones, Delmira Agustini y Julio Herrera y Reissig, que lo seguían con devota admiración (Pérez, *La poética de Rubén Darío* 137-58). El Modernismo disfrutó de su hegemonía literaria por un periodo relativamente breve. Luego de la muerte de Darío en 1916, su popularidad disminuyó. Las propuestas estéticas revolucionarias de las nuevas vanguardias cambiaron rápidamente el campo literario.

La iconoclastia de las vanguardias barrió con las bibliotecas modernistas (así como con otras bibliotecas). Belli lamentó esto, estudió el Modernismo y valoró sus prácticas poéticas. Borges, durante la década del treinta, también había censurado a las vanguardias, y se transformó, indirectamente, en un modelo inspirador para Belli. Borges desarrolló en su prosa un discurso intertextual erudito e irónico, que recordaba el juego de la prosa del barroco español. Borges revalorizó la lectura y el peso de la historia literaria en la obra propia.<sup>49</sup> En 1960, dos años antes que saliera el primer libro significativo de

Belli, ¡Oh Hada Cibernética!, Borges publicó *El hacedor*. Ese libro contiene numerosos poemas reflexivos y filosóficos, en el que empleó rigurosas formas estróficas, con abundantes alusiones y referencias intertextuales, tal como lo haría Belli en su poesía.

Belli, de manera similar a Borges, consideró al poeta un amanuense y un copista. Además de leer a Darío, estudió la poesía de Garcilaso, de Lope de Vega y de los poetas del Siglo de Oro español.<sup>50</sup> Dice, hablando de su modo de escribir: “Yo arranco sistemáticamente de otros estilos, de otros escritores. No me avergüenzo de las intertextualidades. Las utilizo adrede, como los modernistas hispanoamericanos con los estilos parnasiano y simbolista. Realizo una suerte de experimentación deliberada, busco algo personal y no me avergüenzo de mis plagios.” (M. Costa y A. López, “Entrevista” 232).

Belli le dio a su búsqueda poética un giro nuevo. Volcó en sus investigaciones de la forma su propia angustia individual. John Garganigo señaló cómo en el siguiente poema de ¡Oh Hada Cibernética!, el poeta entretejió su

---

<sup>49</sup> En “Kafka y sus precursores”, Borges repiensa el concepto tradicional unidireccional y evolutivo de la lectura, e invierte su sentido (mostrando la dialéctica lectura-escritura). En la sátira a un escritor simbolista, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, y en su propia práctica literaria intertextual, podemos ver la admiración que siente hacia esa tradición literaria. Borges no alcanza en su poesía de la década del sesenta un éxito de transformación de los valores literarios semejante al de sus “cuentos”. No resulta tan radical como su prosa, no propone un modelo estético revolucionario a la poética de su tiempo, requisito esencial para que la poesía sea tenida en cuenta y cumpla una de las condiciones que le exige su posición en los géneros literarios contemporáneos: el ser líder del cambio estético. Jorge L. Borges, *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 710-13.

---

<sup>50</sup> Mario A. Cánepa, *Lenguaje en conflicto: La poesía de Carlos Germán Belli* (Madrid: Orígenes, 1987) hace una excelente lectura de diferentes poemas de Belli en relación a sus fuentes y tejido intertextual, resaltando el plano barroco y clasicista. Cánepa muestra tanto la apropiación de la métrica y la sintaxis como los motivos clásicos y barrocos. Su lectura abarca desde poemas del primer libro de Belli, *Poemas*, 1958, hasta composiciones de *Canciones y otros poemas*, 1982. Resulta particularmente útil su consulta dado que Belli recupera todo un sistema poético “inactivo” para el lector y el poeta contemporáneo, puesto que, a partir de las vanguardias, se había abandonado el manejo riguroso de la métrica y las formas estróficas, además del empleo de alusiones clásicas y el uso de las figuras poéticas (con la excepción de las comparaciones y metáforas).

temática propia con la del poema simbolista “Lo fatal” de Darío, el que el nicaragüense se lamentaba del carácter doloroso y trágico de la condición humana. Dice Belli en el poema: “En vez de humanos dulces/ por qué mis mayores no existieron/ cual piedra, cual olmo, cual ciervo/ que aparentemente no discernen/ y jamás a uno dicen:/ “no dejes este soto/ en donde ya conoces/ de do viene el cierzo/ ado va el noto.” (*Antología crítica* 39). En esta queja ante sus “mayores”, utilizó intencionalmente un vocabulario arcaizante, intercalando citas, con palabras como “soto”, “cierzo” y “noto”, recobradas del antiguo léxico poético.

Belli recreó en muchas de sus poesías un espacio bucólico, asociado a la poesía pastoril renacentista española. Imitó el equilibrio y la proporción de la métrica clásica, y usó el hipérbaton en la sintaxis, figura prácticamente ausente en la poética de su tiempo, centrada casi exclusivamente en la metáfora.

En sus poemas introduce símbolos o emblemas inusuales que se repiten, como el «Hada Cibernética» o el “bolo alimenticio”. Este último describe procesos internos de transformación digestiva que pueden resultar desagradables para muchos lectores. En su descripción y diálogo con el bolo alimenticio crea un contraste (y una relación) entre el interior del cuerpo y el exterior, la materia orgánica y el sujeto. Es un juego pseudo-trascendental. El poeta invoca al bolo alimenticio y le pregunta:

¡Oh alimenticio bolo, mas de polvo!  
¿quién os ha formado?

Y todo se remonta  
a la tenue relación  
entre la muerte y el huracán  
que estriba en que la muerte alisa  
el contenido de los cuerpos,  
y el huracán los lugares  
donde residen los cuerpos  
y que después convierten juntamente  
y ensalivan  
tanto los cuerpos como los lugares  
en cual inmenso y raro  
alimenticio bolo, mas de polvo.  
(*Antología personal* 58)

El poema apunta a un desarrollo breve discursivo, con una idea principal reiterada. En él subyace una pregunta metafísica. El empleo del “feísmo”, de la imagen grotesca, es parte del hallazgo contemporáneo de Belli y de su juego “postvanguardista”. La poesía logra su “originalidad” gracias a imágenes reminiscentes de la poesía del Siglo de Oro, empleando un vocabulario selectivamente “anticuado”, para crear una apariencia de literatura de otra época. El poeta manipula con ingenio estilos anacrónicos.

Belli nos está haciendo una propuesta estética, pero no pretende que “gustemos” de su poesía. Su verso es buscadamente intrincado y “raro”. Seguirlo con facilidad exige crearnos un nuevo hábito de lectura y formarnos un gusto poético distinto. En este sentido, desautomatiza nuestra lectura del poema. Nos comunica una desazón muy

personal. El poeta dialoga con el mundo deshumanizado de la sociedad actual.

Belli asegura que su preocupación poética es básicamente formalista, y recomienda “Asir la forma que se va” (*Antología poética* 155). Según él, escribe poesías como en un taller, imitando formas clásicas, el metro de 7, 11 ó 12 sílabas, y la sextina, la villanela o la canción, generalmente (M. Costa y A. López, “Entrevista” 238). Su interés temático más reiterado es el amor erótico y su mundo familiar, como en “Cuando el espíritu no habla por la boca”, su versión “neoclásica” del amor carnal, y “Cual un ángel de la guarda”, poema dedicado a su padre. La poesía de Belli tiene un efecto “extrañante” sobre el lector. Él insiste en que “no es un poeta maldito”, sino “un poeta de clase media, tranquilo”, un poeta “pater familias” (“Entrevista” 241).

El crítico Roberto Paoli señaló que la reformulación que hace Belli de los clásicos es “deliberadamente modesta y prosaica, porque la identificación debe mostrar la diversidad esencial y necesaria entre lo clásico y lo moderno, la imposibilidad de una fusión y hasta de una pacífica superposición” (Paoli 218). Indica que emplea el “pastiche lingüístico” y la imagen “manierista” para trabajar “sobre los escombros de sistemas verbales y de valores ya inservibles, buscando nuevos caminos de expresión a través de la transgresividad del exceso o tanteando posibles salidas hacia la expresión de mañana...” (Paoli 220).

Belli mezcla los estilos de manera “desarmónica”, fragmentada, y revalora en su buscado formalismo el

ornamento poético: le da más valor al juego barroco con las figuras del lenguaje, que al motivo del poema. La ornamentación capta y se apropia de la imaginación del lector, y es, finalmente, la que puede seducirlo y permitirle “disfrutar” el poema. Tal como en el modernismo “parnasiano”, el “adorno” toma un papel protagónico.

Belli denuncia a las vanguardias por su negación del pasado poético extraordinario de nuestra lengua: busca una restauración del poder “paterno” de la palabra poética. Él llegó a la literatura en un momento en que la poesía del Siglo de Oro (y la modernista) era poco menos que poesía de museo, y su curiosidad y su voracidad poéticas son enormes. Hay en él un deseo compulsivo de recuperar el (rico) pasado poético negado. Es comprensible que tal esfuerzo surja de un poeta peruano, el Perú cuenta con una importante tradición literaria barroca y neoclásica propia (Carilla 136-43).

En su obra notamos una polarización entre conservación e invención: su poesía dramatiza esa tensión no resuelta. Desarrolla una poética del cuerpo: del sexo, de la alimentación. No trata de hacer una poesía espiritual, ni idealista. Se queja de aquello que más le duele: su sentido de marginación e inferioridad, en una sociedad cruel y desigual. Belli revisa la historia de la poesía contemporánea y reniega de gran parte de ella. Quiere enmendar los “pecados” de los padres vanguardistas, insignes destructores de bibliotecas. Busca reapropiarse de los metros y géneros eminentes de la historia poética y refuncionalizarlos.

Las poéticas de Parra y de Belli fueron, creo, respuestas ante el agotamiento de los valores de la modernidad vanguardista de la primera parte del siglo XX. Formaron parte de un trabajo (necesario) de “desgaste” y debilitamiento del edificio de la lírica contemporánea, que contribuyó a leer la poesía anterior a ellos con un criterio nuevo y a entender mejor las opciones futuras del género. Parra acercó la poesía a la vida del pueblo, a la lengua común; Belli (como Borges) buscó lo literario, el restablecimiento del acerbo cultural, la biblioteca.

La poesía de Belli es difícil. El lector de las Vanguardias había tenido que habituarse a las metáforas “oscuras”. Belli creó un nuevo hermetismo literario “histórico” postvanguardista, valiéndose de las figuras poéticas en desuso, el lenguaje arcaizante y la métrica anticuada. Cultivó el fragmento histórico descontextualizado y la cita. Criticó a la modernidad su mala memoria, la voracidad (y la irresponsabilidad) con que destruyó la tradición poética del pasado.

Las Vanguardias habían puesto su fe en el futuro y en la innovación. Belli desconfía del futuro. Como hombre de sensibilidad postvanguardista, no cree en los “logros” de la modernidad poética: los ve como excesivos, destructivos, antihumanistas.

Nuestra arte poética muestra que está en proceso de transición. A principios del siglo XX, la poesía fue capaz de transformar su lenguaje y guiar una verdadera revolución del contenido y de la forma. La poesía y la pintura fueron determinantes en los cambios estéticos. Se libraron

alrededor de estas ancianas formas artísticas las mayores discusiones de nuestro tiempo. Sus ideas y sus propuestas se difundieron e impactaron en todas las formas del arte. Influyeron en el desarrollo de los géneros más populares y “democráticos”, de mayor alcance comercial, como la novela y el cine.

He presentado en estas páginas a dos poetas “disidentes” destacados de Hispanoamérica, que tuvieron importantes diferencias con las vanguardias “históricas” (y en menor grado con el Realismo Socialista) e influyeron considerablemente en la poesía que les siguió.

El arte poético post-vanguardista ha reflejado, asumiéndolo, el convulsionado presente. El cuestionamiento crítico ha acompañado el desarrollo social de nuestros pueblos. El arte del futuro nos permitirá, es mi deseo, continuar afirmando nuestro legado como cultura: la heterogeneidad, el sentido de la forma, el carácter variado y contradictorio, que yuxtapone lo popular a lo elevado, siempre con una voluntad de actuar dentro de los límites y condiciones impuestas por nuestra historia.

#### Bibliografía citada

Belli, Carlos German. *Antología personal*. Lima: CONCYTEC, 1988. Edición y prólogo de Jorge Cornejo Polar.

---. *Antología crítica*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1988. Selección y notas de John Garganigo.

---. *Sextinas y otros poemas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Traducción de Michael Shaw. 47-54.

Carrasco, Iván. *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Universidad Nacional Andrés Bello, 1999.

Carilla, Emilio. *El Romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1967.

Costa, Maritelmá y Adelaida López. "Entrevista: Carlos Germán Belli". *Antología personal ...* 229-251.

de Costa, René. "Para una poética de la (anti)poesía". Nicanor Parra. *Poemas y antipoemas* (1954). Madrid: Cátedra, 1988.

González, Mike and David Treece. *The Gathering of Voices The Twentieth-Century Poetry of Latin America*. New York: Verso, 1992.

Grossman, Edith. *The Antipoetry of Nicanor Parra*. New York: New York University Press, 1975.

Hill, W. Nick. *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid: Editorial Pliegos, 1985.

Morales T., Leónidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1991.

Paoli, Roberto. "Razón de ser del neoclasicismo de Carlos German Belli". *Antología personal ...* 211-221.

Parra, Nicanor. *Antipoemas Antología (1944-1969)*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Selección y estudio preliminar de José Miguel Ibañez-Langlois.

---. *Poesía política*. Santiago de Chile: Editorial Bruguera, 1983.

---. *Emergency Poems*. New York: New Directions, 1972. Edición bilingüe. Traducción de Miller Williams.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Pérez, Alberto Julián. "Cómo leer a las Vanguardias". Antonio Vilanova, Ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. PPU, Barcelona, 1992. Vol. III: 175-81.

---. "Notas sobre las tendencias de la poesía posvanguardista en Hispanoamérica". *Hispania* 75 (Marzo 1992): 45-59.

---. *La poética de Rubén Darío*. Madrid: Orígenes, 1992.

Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Yamal, Ricardo. *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*. Valencia: Albatros Ediciones, Hispanófila, 1985.

## Juan Luis Martínez: cómo salir de la literatura

El escritor chileno Juan Luis Martínez (Valparaíso 1942-Villa Alemana 1993) publicó su primer libro, *LA NUEVA NOVELA*, en 1977. Lo había compuesto entre 1968 y 1975 (Kirkpatrick 225-34). A este le siguió un segundo libro-objeto, que apareció al año siguiente, *LA POESÍA CHILENA*. Fueron estos los dos únicos libros que publicó en vida.

La década del sesenta fue una época de activa militancia política en el Cono Sur. Los conflictos sociales se intensificaron. Los sectores populares se enfrentaron a las oligarquías. Chile, país de larga tradición democrática, eligió en 1970 en las urnas a un presidente Socialista, Salvador Allende. Muchos intelectuales y artistas lo apoyaron. Los escritores jóvenes buscaron un lenguaje artístico innovador, que expresara el espíritu del cambio y un nuevo comienzo. En 1973 el cruento golpe militar del General Pinochet terminó abruptamente el proceso político democrático e inició una oscura época de tiranía y represión en Chile (Rioseco, *Maquinarias deconstructivas* 55-70)

Martínez, que residía en la ciudad puerto de Valparaíso, formó parte, durante esos años, de un movimiento de poetas jóvenes, en el que participaron también Raúl

Zurita, Cecilia Vicuña y Diego Maquieira. Se identificaban con los ideales de las Vanguardias históricas de la década del veinte del pasado siglo y se propusieron crear una literatura neovanguardista experimental y crítica que trajera cambios radicales al mundo de las letras. Juan Luis Martínez, según Marcelo Rioseco, fue quien inauguró, en Valparaíso, con la publicación de *LA NUEVA NOVELA*, el movimiento de la Nueva Poesía Chilena, que luego se proyectó en la capital, Santiago (Rioseco, “La poética matemática de Juan Luis Martínez” 856).

En *LA NUEVA NOVELA*, Martínez entabla un diálogo abierto con el movimiento surrealista. El Surrealismo fue el movimiento vanguardista que más se prolongó y se transformó en el tiempo. Contó durante décadas con el liderazgo de André Bretón, que escribió sus extensos y bien pensados manifiestos, e inició una provechosa discusión intelectual con los otros miembros del movimiento. Bretón dio a través de los años al Surrealismo un contenido revolucionario; cuestionó al estalinismo ruso y a la política cultural del Partido Comunista, que apoyaba el Realismo Socialista y censuraba a las vanguardias, y abrazó el trotskismo, que defendía la libertad del artista y sostenía la necesidad de una revolución permanente que impidiera la fosilización de las estructuras revolucionarias (Suárez Mayor 151-65). Apoyó la libertad en el lenguaje, el juego de la imaginación. Consideró a la poesía el género que mejor expresaba al ser humano total, y atacó a la novela por la ficción de realidad que instalaba. Rimbaud y Lautremont eran para él los poetas que habían

liberado a la poesía. Freud y Marx representaban nuevas etapas y posibilidades del conocimiento de la mente y de la liberación social. Para Breton sueño y vigilia formaban parte de un continuo, que la lógica trataba de separar. La actitud militante de Breton extendió la vigencia del Surrealismo. Cuando ya las otras vanguardias, como el dadaísmo y el ultraísmo, habían perdido su poder de convocatoria, el surrealismo continuó y se renovó. La vigencia de sus propuestas y su mensaje revolucionario llegó a los jóvenes rebeldes de las décadas del sesenta y el setenta. En esa época, surrealistas históricos como Luis Buñuel y Jean Tardieu continuaban en actividad.

Martínez no toma en su libro como interlocutores a poetas o escritores chilenos. Su diálogo es con la literatura francesa. Las ideas de Breton tienen un peso decisivo en sus propuestas y en la selección de sus temas. Encontramos en sus páginas imágenes y comentarios sobre Rimbaud y Marx, transformados en personajes. Discute importantes textos de poetas simbolistas, como Mallarmé y Valery, y de poetas románticos como Gérard de Nerval. En la página 89 menciona a varios artistas a quienes Breton consideraba antecedentes del Surrealismo, como Brisset y Roussel, o miembros del mismo, como Duchamp. Cita en sus epígrafes a intelectuales contemporáneos franceses, como el crítico Roland Barthes y el filósofo Michael Foucault.

Martínez asimila importantes textos de autores franceses y de otras literaturas europeas a los que los surrealistas valoraban, como el matemático británico

Lewis Carrol y el alemán Christian Morgenstern, del que cita un poema en su lengua con términos sin sentido. Martínez indaga sobre una cuestión vital para él, así como también para Tardieu, su principal interlocutor: el problema del lenguaje. Cuestiona la capacidad de representación del lenguaje e indaga la relación del lenguaje verbal con el lenguaje visual y otros lenguajes, como el numeral y el musical. Igualmente se pregunta por la relación del lenguaje con la realidad, e interactúa con esta, introduciendo objetos del mundo real dentro del espacio verbal y el visual, como el anzuelo y el papel secante.

Su cuestionamiento al estatuto de lo real empieza cuando tomamos el libro. Nos encontramos, en la solapa de la tapa, con preguntas y respuestas sobre la realidad, seguidas de la afirmación “Nada es real”, de Sotoba Komachi, personaje de la obra Noh del mismo nombre del autor japonés Yuquio Mishima, y con otras preguntas y respuestas en la solapa de la contratapa, seguidas de la nota de André Breton: “Todo es real”. Ambas posiciones son excluyentes solo en apariencia, por cuanto si la afirmación de Komachi implica que vivimos en un mundo ilusorio, la de Breton nos permite pensar que el sueño es parte de lo real.

Bretón, en su Primer Manifiesto Surrealista de 1924, habló de la “realidad”, a la que consideraba lo más “precario” de la vida, y formuló su idea sobre la “surrealidad” o suprarrealidad (19). Definió al Surrealismo como « el automatismo psíquico puro, a través del cual una persona

se propone expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra forma, el funcionamiento real del pensamiento” en total libertad (Breton 44). La razón no debía ejercer ningún control sobre él ni las preocupaciones morales o estéticas limitarlo.

En las primeras dos partes de *LA NUEVA NOVELA*, de la página 9 a la página 43, Martínez incorpora como personaje al escritor surrealista francés Jean Tardieu. El poeta acepta responder al cuestionario “Petits problèmes et travaux pratiques”, de su libro *Un mot pour un autre*, de 1951 y, a su vez, lo invita a contestar las preguntas que le hace, tal como él responde parcialmente a las suyas. Titula a la primera parte de su libro “RESPUESTAS A PROBLEMAS DE JEAN TARDIEU” y a la segunda “CINCO PROBLEMAS PARA JEAN TARDIEU”.

La obra a la que se refiere Martínez, *Un mot pour un autre*, es una sátira, en que Tardieu introduce a un personaje cómico, el profesor Fraeppel. Fraeppel, en la obra de Tardieu, es un filólogo delirante, que descubre varios lenguajes: la “lengua jaguar”, la “lengua Augusta”, el “patois” “Champagne nature”. En medio de su locura el profesor logra descifrar el lenguaje de la naturaleza. Su discípulo lo encuentra en medio del bosque, hablando con los árboles. La fatiga y la enfermedad acaban con su vida. El profesor deja una serie de obras póstumas, que incluyen poemas y comedias, y un diccionario de los lenguajes que ha descubierto (Tardieu, *Œuvres* 373-439). Tardieu las publica a continuación de la biografía. Son obras de una gran comicidad. El autor concluye su sátira poniendo

a prueba la comprensión y el saber de los lectores: les plantea unos “Pequeños problemas y trabajos prácticos” sobre el espacio, el tiempo, la aritmética, la geometría, la astronomía, la lógica, el lenguaje, la arqueología, la geografía y la psicología. Martínez en la primera parte de *LA NUEVA NOVELA* va a intentar resolver los problemas y contestar a las preguntas de Tardieu. Para esto, traduce los planteos y preguntas de “Pequeños problemas y trabajos prácticos” y los incorpora a su libro. Algunas las responde, otras no; se trata de preguntas disparatadas, absurdas muchas. Martínez finge tomar las preguntas en serio, y las contesta en el mismo espíritu en que fueron formuladas por su autor. Preguntas y respuestas son escritas en un tipo de letra diferente, para no confundir al lector, que puede así separar el texto de Tardieu de la respuesta de Martínez. A su vez, le formulará preguntas al francés en la segunda sección de su libro, planteándole situaciones cómicas y absurdas, con una lógica similar a la suya. Es de notar que cuando Martínez visitó París en 1992 fue a conocer a Jean Tardieu. En una entrevista con María Ester Roblero, le contó que Tardieu se puso muy contento al verlo y lo abrazó emocionado (Roblero 74).

Tardieu propuso en su sátira una trama con dos autores: él y el Profesor Fræppel. Abre su libro con una cita de Maurice Blanchot, advirtiéndonos de que a pesar que estamos rodeados de cosas y seres ambiguos, la frivolidad puede ser una máscara de lo serio (“L’ ambigüité est partout: dans l’ apparence futile, mais ce qu’il y a de plus frivole peut être le masque du sérieux”, Tardieu, *CŒuvres*

373). Tardieu presenta lo serio bajo el disfraz del humor. También lo hace Martínez.

Atribuye *LA NUEVA NOVELA* a dos autores: ~~JUAN-LUIS MARTINEZ~~ y ~~JUAN-DE-DIOS MARTINEZ~~, con sus nombres tachados y cuestionados. Son sujetos puestos en duda. El segundo suplementa su primer nombre, Juan, con el apelativo “de Dios”. No se trata, claro, de una broma inocente. El sujeto poético trasciende al autor. El poeta, en la tradición occidental, recibe el don de la poesía de una presencia espiritual superior. Escucha la voz de una musa o divinidad. La musa le ayuda a inspirarse y le transfiere esa voz. Él se apropia temporalmente de ella, e, inspirado, canta. El poeta es un sujeto transitivo. La poesía circula por los sujetos, que no pueden considerarse sus dueños definitivos. En la poesía lírica el sujeto poético no se ajusta al sujeto psicológico. En la poesía chilena se desarrolló una polémica alrededor del estatuto o el “poder” que debía ostentar el sujeto poético. Huidobro sostenía en su “Arte poética” que el poeta era “un pequeño Dios”. Gabriela Mistral y Pablo Neruda, por su parte, celebraron el poder espiritual visionario del yo. No así Parra, que en su “Manifiesto” lo condenó, y propuso como modelo a un anti-poeta que hacía bajar a los dioses del Olimpo, y criticaba a los poetas pequeño-burgueses, que se expresaban en un lenguaje cargado de complejas figuras poéticas y se alejaban del habla popular, a la que él quería acercarse y tomar como base y fundamento de su poesía (Pérez 289-95).

Los escritores surrealistas atacaron la figura del autor. Breton propuso dejar que en los textos hablara el

inconsciente (Breton 26-32). Sus “cadáveres exquisitos”, en el que los escritores participan de una creación colectiva, agregando versos al azar, sin conocer lo que escribieron los otros, eran una manera de crear un autor plural impersonal. Martínez buscaba, como dice en sus reportajes, escribir una obra donde el autor estuviera prácticamente ausente (Brodsky 75). En su libro el poeta manipula escritos de otros, figuras compuestas, objetos. Encontramos pocas composiciones en que aparece un yo poético. La prosa informativa y conceptual, la explicación pedagógica, los pastiches de frases y figuras, conviven con otros textos en los que notamos una expresión más personal, y el uso de la estrofa.

Martínez abre el libro con un cuestionamiento de la realidad, tema central en la obra. Para el Surrealismo la novela era el género que nos quería acercar a lo que el novelista creía era la “realidad” (*Manifiestos del surrealismo* 22-27). Breton ataca al género. Martínez propone una “nueva novela”. En su obra no podemos diferenciar la realidad de la ilusión, el orden del caos, no podemos separar un lenguaje del otro. Los lenguajes prometen abarcar la realidad, pero, como afirma el autor en la solapa de la tapa, “El ser humano no soporta mucha realidad”. El surrealista trata de trascender lo real a partir del impulso psíquico de lo imaginario y lo irracional y acercarse a lo “surreal”.

En “RESPUESTAS A PROBLEMAS DE JEAN TARDIEU”, Martínez contesta con ingenio y humor a varias de las preguntas que planteara el escritor francés en “Petits

problèmes et travaux pratiques”. En “EL ESPACIO” leemos: “Dados dos puntos, A y B, SITUADOS A IGUAL DISTANCIA UNO DEL OTRO, ¿cómo hacer para desplazar a B sin que A lo advierta?” (11). Tardieu juega aquí con la idea de que los puntos A y B son sujetos psicológicos que se observan y vigilan. Responde Martínez, poniéndose a su nivel, con picardía: “-Plantéesele a A el siguiente problema: ¿Cómo haría A para desplazarse sin que B lo advierta? (En el momento que A se concentra en el problema, B se desplaza rápidamente)” (*LA NUEVA NOVELA* 11).

En “LA ARQUEOLOGÍA” el personaje Tardieu le pide al lector que “regrese con el pensamiento a los tiempos antiguos” y describa la “ceremonia” en que la Municipalidad de Atenas ponía la “piedra fundamental” de las “ruinas” del Partenón. Juan Luis responde que antes de describir la “ceremonia” sería conveniente hacer una “réplica exacta” de las “ruinas” del Partenón. Le explica como llevar adelante esta tarea. Dice Martínez: “1º Usando como vigas algunos pedazos de piedras planas y delgadas levante primero el techo, después de lo cual puede agregar la base y las columnas. 2º Empuje suavemente cada una de las columnas hasta hacerlas caer, dejando así, paralelos y a una misma altura, el dintel y el plinto del famoso edificio.” (19). La broma de Tardieu consiste en ver las ruinas como una construcción del hombre y no como una consecuencia del paso del tiempo, y Martínez, siguiendo su lógica, le muestra cómo se pueden construir las ruinas.

Sumamente inventiva y cómica es la respuesta que da Martínez a la pregunta sobre “LA GEOGRAFÍA”. El escritor

francés nos propone: “Aplaste el relieve de Suiza y calcule la superficie así obtenida”. Martínez da como resultado una cifra que excede ampliamente la superficie real del área de Suiza, y explica que, al aplastar las montañas, Suiza se extendió a los países limítrofes. Describe cuál es el nuevo territorio que ocupa. Su superficie abarca parte de Alemania, hasta la ciudad de Friburgo, y todo el norte de Italia, hasta la ciudad de Milán (20).

En “TAREAS DE POESÍA”, nos presenta el siguiente “trabajo práctico”: “Un barco ebrio cuenta sus recuerdos de viaje. Este barco es usted. Dígalo en la primera persona del singular” (27). Tardieu tomó la idea del poema de Rimbaud, “Le bateau ivre”. Esa era la situación que planteaba el poema. Martínez, en su respuesta, reproduce un dibujo de Rimbaud que le hiciera Fantin-Latour. Divide la imagen del dibujo en dos mitades, jugando con la palabra “partir”, en su acepción de dividir e irse de un sitio. En el espacio que separa ambas mitades, incluye una supuesta frase de Rimbaud. Este pregunta con sorpresa si vale la pena recordar con palabras su experiencia onírica y contar que partió de él un barco llevándolo.

La “tarea” siguiente es sobre el poema “L’après-midi d’un Faune” de Mallarmé. Martínez la resuelve creando un “ex libris”, un collage decorativo que incluye dibujos inspirados en la obra y fragmentos de comentarios en francés recortados de publicaciones (28).

De manera muy ingeniosa realiza la tarea que Tardieu propone a su lector en “Devoirs de poésie” en *Un mot pour un autre* (432). Este le pide que se imagine que es un

“Príncipe de Aquitania”, “viudo” y “tenebroso”, y cuente su vida en primera persona. Tardieu no le dice a su lector que había tomado la idea del motivo del poema célebre del poeta romántico Gérard de Nerval: “El desdichado”, que comienza con los versos “Je suis le ténébreux, -le veuf- le inconsolé,/ le Prince d’ Aquitaine à la tour abolie...”. Martínez, que conoce el texto, y sabe que ese era el tema principal del poema de Nerval, responde, con viveza, transcribiendo el poema original en francés (29).

En la página siguiente se enfrenta a una pregunta de Tardieu sobre el poema “El cementerio marino” de Paul Valéry (30). Este, de manera similar a como lo había hecho con el poema anterior, le pide al lector que refiera la “alucinación” que tuvo cuando visitó el cementerio de su aldea natal, junto al Mediterráneo, en primera persona. Aquí Martínez responde de manera diferente a como lo había hecho en el poema anterior, no transcribe el texto de “Le cimetière marin” de Paul Valéry en francés. En lugar de esto coloca una imagen encuadrada del negativo de la fotografía del poema de Nerval, “El desdichado”, y la rodea de comentarios que hace sobre sus bordes; el más llamativo dice: “LA TUMBA DE LOS SIGNOS”. Aclara abajo, que, al ver el anverso y el reverso de esa página, el lector puede observar el poema en su “inmediata textualidad”. El “espesor de esos signos desnudos”, dice Martínez, “... destruyen cualquier intento de interpretación respecto a una supuesta: “Profundidad de la Literatura” ” (30).

Esta nos puede parecer una afirmación nihilista, en la que el poeta niega trascendencia al texto literario.

Martínez, sin embargo, persigue otro objetivo, sueño máximo del Surrealismo: desea atravesar las barreras del lenguaje, ir más allá de la Literatura. Afirma la materialidad del signo. Quiere llegar a una surrealidad que sea expresión del impulso psíquico liberado, tal como lo proponía Breton.

Termina esta sección con “PEQUEÑA COSMOGONÍA PRÁCTICA”. Tardieu pide que construyamos un mundo coherente a partir de Nada, “sabiendo que: YO – TÚ y que Todo es POSIBLE” (33). Martínez propone dos soluciones: en una un sujeto pierde el objeto de su deseo y resuelve la situación identificándose con el objeto deseado y perdido, y en la segunda, un sujeto se está por matar por una mujer, lo piensa y, en lugar de matarse, destruye una imagen de la amada, resolviendo así el problema. Esta última es una proyección de lo que hace Martínez: se enfrenta a la Literatura y ataca su imagen.

En la segunda parte del libro, Martínez le presenta cinco problemas a Jean Tardieu. A la inversa de lo que sucedió en la primera parte, ahora es él el que pregunta al poeta francés, al que tuvo oportunidad de conocer en persona cuando visitó París en 1992, poco antes de morir (Roblero 71-4).

Martínez divide su cuestionario en varios temas: la identidad, el espacio y el tiempo, la parapsicología, una confusión cotidiana, el lenguaje y un problema transparente. Formula sus preguntas en el mismo tono humorístico y burlón que empleara el francés en sus “problemas y trabajos prácticos”. En “LA PARAPSICOLOGÍA” le plantea:

“Tardieu. Usted fue un gato y tuvo una dueña. SE QUERÍAN MUCHO. HAN PASADO CIEN AÑOS DESDE ESA ÚLTIMA VIDA. Ahora Usted es la dueña y ella es su gato. ¿CÓMO HACEN PARA RECONOCERSE?” (37). Para contestarla haría falta recurrir a un humor e ingenio surreal similar al que él mismo utilizó en sus respuestas a Tardieu. Los ejercicios se van volviendo un juego, donde cada uno de los jugadores debe superar al otro.

En las secciones siguientes del libro: “TAREAS DE ARITMÉTICA”, “EL ESPACIO Y EL TIEMPO”, “LA ZOOLOGÍA”, “LA LITERATURA”, “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”, Martínez combina lenguaje verbal e imagen visual. En “TAREAS DE ARITMÉTICA”, utiliza imágenes de Marx y Rimbaud, prendas de vestir, nombres de animales, temas históricos y objetos culturales en lugar de números, en sus ejercicios de suma, resta, división y multiplicación. Por ejemplo: “Una golondrina + La Revolución Francesa = Las Obras Completas del Marqués de Sade”, y “Otelo – La luna = El Sol Negro de Nerval” (47). Al “cuantificar” animales, como la gaviota, junto a hechos sociales, como la revolución, y creaciones literarias, como las obras de Sade y *Otelo*, Martínez lleva la situación surreal al plano del absurdo.

En la sección “EL ESPACIO Y EL TIEMPO” de su libro Juan Luis Martínez nos propone varios ejercicios. Introduce las obras de un autor admirado por los surrealistas: el matemático y escritor inglés Charles L. Dodgson, o Lewis Carroll, como intratexto. Carroll había escrito libros de ficción y de lógica matemática. Martínez emplea

personajes de *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865, como el gato de Cheshire, y plantea ejercicios y juegos de lógica, que encuentra en *Curiosa Mathematica*, 1888 y *The Game of Logic*, 1887 (Suárez Mayor 61-71).

Carroll era un escritor sumamente particular: vivía en dos universos, en el de las matemáticas y en el de la literatura. Era un matemático al que le gustaban los juegos y los personajes fantásticos que desafiaban la lógica. Mantenía una visión dual y humorística de las cosas y esto fascinaba a Martínez. El sujeto moderno es un sujeto escindido, en conflicto consigo mismo y con el mundo. Martínez da a las ideas de Carroll un lugar en su libro. Son para él ideas productivas.

En “UN PROBLEMA HEMISFÉRICO” transcribe un texto homónimo de Carroll, “A Hemispherical Problem” (Suárez Mayor 71-2). Presenta al lector una reproducción de un mapa del mundo dividido en dos planos y le hace el siguiente planteo: “Un hombre viaja alrededor del mundo lo bastante aprisa para que el sol esté siempre sobre su cabeza; toma la salida un lunes al mediodía, al cabo de veinticuatro horas volverá a hallarse en el punto de partida. ¿Dónde constata que el día se llama ahora martes? ¿En qué momento de su viaje el día ha cambiado de nombre?” (57). El texto problematiza la relación del sujeto con el espacio y el tiempo, y enfrenta el mundo imaginario con el mundo sensible.

En “EL TEOREMA DEL JARDÍN” nos muestra la fotografía del padre de Jean Tardieu, Victor Tardieu, y la compara con la fotografía de Jean siendo niño, tomada en

un jardín que había mostrado anteriormente en la página 36. Su objetivo es revelar “parte de esa extraña relación que pudiera existir a veces entre el espacio de la ficción y los personajes de la vida” (65). Le propone al lector que imagine que “el afuera del jardín” se prolonga “en el adentro de este libro”. Explica que ese jardín no existe fuera de las páginas del libro, y que al cerrar el libro se cierra el jardín y se borra la distancia que existía entre los dos personajes.

En la sección siguiente, “LA ZOOLOGÍA”, la escritura de Juan Luis Martínez cambia. Sale del formato pseudo-científico que había mantenido en las secciones anteriores, donde un hablante impersonal planteaba problemas, hacía preguntas y proponía respuestas. En esta sección aparece un sujeto poético y organiza los textos en estrofas. En “EL ZOOLOGICO IMAGINARIO” habla de varios animales que “no son de este mundo”, como las “Gyrhaffas”, los “Elefantos” y los “Dromedarios”, a los que representa con figuras geométricas superpuestas: un cuadrado, un triángulo y un círculo. Dice que para escuchar sus gritos, él debería cambiar de nombre y llamarse “(Juan de Dios Marttínnez)”. Poco a poco “los Niños”, que están encerrados en las jaulas de los “Monnos”, van perdiendo conciencia de lo que una vez fue “La misteriosa selva africana” (70). El mundo geométrico va reemplazando el reino animal.

En “EL ANIMALFABETO SE MUERE/DUERME SOBRE SU PROPIA SOMBRA/ORILLA” Martínez presenta una fábula sobre un animal imaginario. La voz que cuenta se

dirige a los “Niños de este mundo o del otro”, aludiendo con sorna al poema de César Vallejo, “España, aparta de mí este cáliz”, en que el poeta peruano hablaba a los “niños del mundo”, en momentos en que España estaba sumida en la Guerra Civil (73). El sujeto describe un “animal” que se la pasa todos los días escribiendo y “construyendo bibliotecas” y expresa sus sentimientos en las lenguas de los diferentes animales: maúlla, gruñe, rebuzna, etc. Se persigue su propia cola y juega con su sombra, y “no sabe si está muerto o duerme”. Todos los animales de esta sección resultan monstruosos e imaginarios.

En el poema “ICTHYS” toma como tema el símbolo cristiano del pez. Coloca sobre la parte superior de la página un anzuelo real, cita diferentes versículos de la Biblia y emplea varias lenguas. Está escrito como un contrapunto entre una voz poética y un “Quorum”, especie de coro o voz grupal. La voz poética aclara que “EL SUBLIME PESCADOR ES EL CRISTO DE LA MANO ROTA a cuyo anzuelo aún nos resistimos”. El texto tiene un final grotesco: el coro canta en inglés un aviso de propaganda que ofrece aparejos de pesca en Florida. Al pie de la página pega otro anzuelo (75).

En el poema siguiente nos refiere la historia de “LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE UN GATO POR EXTRAVÍO DE SU PROPIA PORCELANA” (76). Le sigue una bibliografía sobre el tema, que incluye un supuesto libro suyo sobre la historia oculta de los gatos, y un problema o ejercicio sobre “EL GATO DE CHESHIRE”, donde introduce como personaje al gato del libro *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll.

“LA PROBABLE E IMPROBABLE DESAPARICIÓN DE UN GATO POR EXTRAVÍO DE SU PROPIA PORCELANA” es una fábula humorística. Está organizada en estrofas. En esta el gato de porcelana observa con curiosidad la porcelana que lo representa. La porcelana y el sujeto gato se piensan mutuamente, y comprenden que uno depende de la mirada del otro, y que si dejan de pensarse, desaparecen.

Este poema lúdico encierra una meditación sobre el problema de la subjetividad del artista. El proceso de reflexión da su identidad a la obra de arte. El autor proyecta su subjetividad en el objeto creado, y este a su vez comunica la subjetividad del creador al observador o lector. Forma y percepción se condicionan mutuamente. El arte es una experiencia intersubjetiva.

En el texto siguiente, “EL GATO DE CHESHIRE”, Martínez nos plantea un problema relacionado al anterior. Se trata de un ejercicio “lógico” basado en un episodio del capítulo 8 del libro de Carroll, *Alice in Wonderland*, en que el Rey y la Reina discuten sobre el gato de Cheshire. El gato, en el libro de Carroll, conversa con Alicia y mantiene una sonrisa enigmática constante. Cuando se va, su cuerpo desaparece poco a poco. Lo último en desvanecerse es su sonrisa.

En “EL GATO DE CHESHIRE” el Rey, irritado, ordena al verdugo que decapite al gato. El verdugo sólo ve su cabeza, ¿se puede decapitar una cabeza sin cuerpo? Martínez le presenta al lector varias opciones para que elija. En algunas el texto aparece tachado, puesto en duda. Las opciones alternan entre el ser y el no ser (78).

Titula al próximo texto “6 LECCIONES (NO LOGOCÉNTRICAS) DE AMBIGÜEDAD SURREALISTA CON LAS PIEZAS ANATÓMICAS PARA ARMAR LA MITAD DE UN ELEFANTE”. Distribuye en la página las seis lecciones. Diferentes personas han encontrado en distintos lugares, a lo largo de los años, varias partes del animal. El autor propone al lector que haga un dibujo para comprobar si efectivamente ha logrado completar la mitad de un elefante (79).

Este juego de apariciones y desapariciones termina con varios ejercicios sobre el perrito Fox Terrier, llamado “Sogol”, inversión de logos, que desaparece en la intersección de dos avenidas. En uno de los textos, “FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCION DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY”, el autor pide al lector que averigüe cómo encontrarlo (81). Le presenta al lector varias hipótesis lógicas, que no resuelven el problema. Concluye que el animal desapareció en una “fisura” en un espacio regido por la geometría no-euclidiana, que tiene curvatura negativa, y sólo les queda aguardar que regrese por sus propios medios desde esa “otra dimensión” al cruce de las Avenidas (Suárez Mayor 77). En la página 83, Martínez vuelve a la misma situación anterior, pero cambia el valor de los términos, de positivos a negativos, y cuestiona la desaparición del perrito. La “no-solución” que nos propone en “FOX TERRIER NO-DESAPARECIDO NO-REAPARECE EN LA NO-INTERSECCIÓN DE LAS NO-AVENIDAS (GAUSS Y LOBATCHEWSKY)” es que “Sogol no regrese jamás desde esa otra no-dimensión donde

jamás desapareció, pero cuya entrada y salida seguimos encontrando en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky.” (83).

En la sección siguiente, “LA LITERATURA”, Martínez trata varios temas que lo preocupan: la página en blanco, la relación entre el lenguaje y el silencio, el lenguaje y el no lenguaje, y los lenguajes entre sí. En el poema “EL CISNE TROQUELADO” alude al célebre soneto “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” de Mallarmé. En su poema Mallarmé había introducido como personaje a un cisne, símbolo del poeta, preso del invierno, inmóvil sobre un lago, que recordaba sus vuelos y se lamentaba de su decadencia. El poema de Martínez tiene tres partes: “(La búsqueda)”, “(El encuentro)” y “(La locura)”. El poeta agrega a la noción mallarmeneana de la página en blanco y a la figura del cisne, la idea del troquel. El troquel es un molde capaz de reproducir un modelo, y en el poema es símbolo de la escritura. Martínez mantuvo con esta una relación conflictiva y ambigua. Su libro es difícilmente reproducible y ha tenido contadas ediciones.

En el comienzo de “EL CISNE TROQUELADO” explica al lector que la página se repliega “sobre la blancura de sí misma”(87). Abre el “documento cerrado”. Es parte de un proyecto imposible: “la compaginación de la blancura”. Esa página contiene “La Escritura Anónima y Plural” a la que acecha “El Demonio de la Analogía”. Su “dominio” es la lectura de un signo entre los cisnes o a la inversa, de un cisne entre los signos. En la tercera parte del poema, titulada “(La locura)”, el sujeto poético se encuentra con

“el troquel”, el instrumento capaz de acuñar un signo, “el troquel anónimo de alguno que es ninguno”. El poeta presenta, en francés, la analogía del cisne/signo de Mallarmé; dice:

Le SIGNE/CYGNE blanc de le CIGNE/SIGNE Mallarmé  
(87)

El troquel del cisne equivale para él a “el no compaginado nombre de la albura”. La página tiene su revés, imagen metafórica que reaparece en todo el libro y se materializa en las transparencias. El poeta dice que la página es una “ficción de sí misma”. La literatura parece estar encerrada en una red de espejos; no sabemos cuál es el original y cuál la copia.

Al final del poema el poeta se dirige a sí mismo; dice: “(¿Swan de dios?)/ (¡Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!)”. La identidad queda entre paréntesis, cuestionada. El yo poético divinizado olvida, es débil. Y concluye el poeta: “el agua borraré tu nombre”. El sentido de su mortalidad angustia a Martínez. Sabemos que en su vida real estuvo cruelmente signado por una grave enfermedad (Roblero 70). En este poema elegíaco nos revela cuál es su búsqueda como escritor. Es el texto de su obra que más se aproxima a un “arte poética”.

En “OBSERVACIONES RELACIONADAS CON LA EXHUBERANTE ACTIVIDAD DE LA “CONFABULACIÓN FONÉTICA” O “LENGUAJE DE LOS PÁJAROS” EN LAS OBRAS DE J.-P. BRISSET, R. ROUSSEL, M. DUCHAMP Y

OTROS”, Martínez reflexiona sobre los lenguajes y la comunicación. Discute “los lenguajes de los pájaros” en relación a las obras de varios autores asociados al Surrealismo, entre ellos Russell y Duchamp (89). El canto de los pájaros crea una multitud de lenguajes que el autor considera una verdadera “confabulación fonética”. En su última “observación” afirma que la naturaleza, para verificar si se establece la comunicación, no se vale del “canto de los pájaros/ ni su equivalente, la palabra humana”, sino del “silencio”, “convertido en mensaje”. El silencio es para él “un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma”. A través del silencio la naturaleza puede “verificar si el circuito funciona”.

En los textos siguientes de “LA LITERATURA”, Martínez discute con humor surrealista varias problemáticas centrales para la literatura: en “LA GRAFOLOGÍA”, donde explica que el serrucho que corta la madera trata de decir “(Jxuan de Dios)” y sólo logra pronunciar las sílabas entrecortadas de su apellido, Martínez, analiza la relación entre la materialidad del signo y su significado; en “LA LOCURA DEL (AUTOR)”, el silencio y la ausencia de obra que amenaza al escritor; en los dibujos de “MEDITACIONES SOBRE RENE MAGRITTE”, la separación material del yo y el mundo; en “LO QUE (EL AUTOR) HA LEÍDO ACERCA DE UNA FLOR”, la búsqueda del signo absoluto, ideal utópico mallarmeneano; en las “TAREAS DE POESÍA”, en que, imitando las bromas de Tardieu, crea un poema en un lenguaje inventado incomprensible, y, a continuación, le pide al lector que le explique cuál es el sentido del poema,

cuestiona la búsqueda hermenéutica de significado o mensaje en un texto. Al final de esta sección nos encontramos con el personaje de Delia. Martínez aclara que el nombre no designa a una mujer determinada, es un anagrama de “IDEAL” (102). Delia sabe, dice, que la vida tiene un ritmo secreto, que abarca el mundo de los libros. “DESCRIPCIÓN DE UNA BODA IDEAL” es un poema-fábula sobre la boda de Delia (104). En la boda el fotógrafo literalmente disecciona el cuerpo de Delia, y el novio lo “reconstruye”. La historia concluye con los recién casados retirándose a una pequeña habitación, donde la esposa hace las alabanzas del tamaño del sexo de su esposo.

La última sección del libro se titula “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”. Introduce personajes históricos, entre ellos Napoleón y Hitler. Reproduce la foto de una gran piedra suspendida, llamada “Perfil de Napoleón”, cuyo contorno recuerda a los visitantes la figura del Emperador francés (110-111). Presenta luego una foto de Hitler dentro de un recuadro. Llama a esta composición “ADOLF HITLER Y LA METÁFORA DEL CUADRADO”. Dice que Hitler sufría de vértigo y sabía que su caída era inminente. Su viaje de la foto hasta la página del libro muestra que después de perder el poder cayó en el cuadrado de la foto, y que tanto el tiempo como el espacio tienen “su ley de gravedad” (113).

En el texto siguiente: “TANIA SAVICH Y LA FENOMENOLOGÍA DE LO REDONDO”, escoge como personaje a una víctima del nazismo. Tania Savich era una niña rusa que sufrió el sitio cruel y prolongado

del Ejército Alemán en Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial y murió de tuberculosis a los 14 años. Martínez opone el cuadrado de la fotografía de Hitler al círculo familiar en que vive la niña. Explica que en el círculo hay “...un centro de orden que protege la casa contra un desorden sin límites” (114). Tania estaba convencida de que la existencia era “redonda”.

Martínez continúa su discusión sobre la percepción y las figuras geométricas con dos “investigaciones”, como las llama, sobre “las burbujas en la superficie del café contenido en una taza” (112). En la primera, observa que las burbujas de café se desplazan del centro a las paredes de la taza. Argumenta que lo hacen porque no tienen “Noción de Infinito”. En nota, aclara que el hombre, a diferencia de la burbuja, “será o deberá ser siempre el centro del Infinito”. En la segunda parte de las investigaciones, argumenta que las burbujas “no tienen existencia objetiva”, más allá de nuestra conciencia. Es nuestra percepción la que da objetividad aparente al mundo que nos rodea. El espacio y el tiempo, afirma, no existen en sí mismos (115).

Concluidas las secciones, nos presenta varias “NOTAS Y REFERENCIAS”. Utiliza esta parte del libro para polemizar con las secciones anteriores. Dedicados “notas” al “gato de Cheshire”. La sonrisa del gato, desvaneciéndose, dice, nos dejaba en un estado de extrañeza y temor (122). En la sonrisa del gato se unían “ser y expresión”. Buscaba descubrir su trágica “realidad”. Era una sonrisa dirigida hacia el adentro y el

afuera. La sonrisa, explica el poeta, recordaba al hombre “EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD” (123).

En la “NOTA 5”, discute el texto sobre el lenguaje de los pájaros de la sección LITERATURA. Martínez emplea dos escrituras contrastantes: una analítica y explicativa, en la que afirma que tanto los pájaros como “algunos escritores” se expresan de la manera más irracional posible: a través del silencio, y otra poética, en que nos cuenta cómo los pájaros intentan escapar del árbol del lenguaje y buscan desentenderse del silencio y de sí mismos (126). Tratan de “desescucharse” y “reingresan al silencio”. Estos pájaros, dice, “son cantados por el canto” y “cantan al revés”. Su canto es “el lenguaje transparente de su propio ser”.

El lenguaje traza un círculo mágico alrededor de la especie a la que pertenecen y de la que no pueden escapar. La subjetividad y el ser determinan la realidad. Dice que los pájaros y los poetas, “mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio desencanto”, y aparentan una profundidad que no es tal. La literatura que finge profundidad es engañosa.

Martínez nos propone en este texto una tesis idealista y formalista a un tiempo. Coincide con la idea del libro que tenía Mallarmé, al que cita. Los pájaros tratan en su canto de combinar notas para generar sensaciones o emociones, y su significado último es indescifrable: “deconstruyen el silencio” (126).

En la “NOTA 9” crea un contrapunto con el texto “EL OÍDO” de la sección “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”, en que sostenía que el “oído era un órgano al revés”

que escuchaba el silencio (108). En la nota, toma como personaje al gran compositor alemán Beethoven, que había sufrido de sordera. Discute su posición política: Beethoven, a diferencia de Hegel y Goethe, había criticado a Napoleón por haberse coronado Emperador. No tenían la misma idea de lo que era la “libertad”. Para Beethoven, dice Martínez, la libertad era el principio que estructuraba “la vida común de los individuos” y rechazaba cualquier tipo de tiranía y de orden estatal absolutista (130).

En la “NOTA 10” dialoga con su texto sobre “el espectro de Napoleón” de la sección “EL DESORDEN DE LOS SENTIDOS”. Aquí elucubra que Napoleón estaba consciente de que era “un mito”. Quizá, dice el poeta, Napoleón haya sido realmente un mito y, aún más, “una mistificación”, organizada para que creyéramos que Napoleón existió alguna vez (131). El vínculo entre realidad y mundo imaginario es frágil, no podemos estar seguros de cuál de los dos prevalece sobre el otro. El ser humano, desde esta perspectiva idealista, cercana a la que sostuvo Jorge Luis Borges, puede ser sólo un sueño y no sabemos quién sueña a quién (Martín 7-21).

En la “NOTA 11” hace otro comentario histórico, esta vez sobre Hitler y Tania Savich: dice que a pesar de la crueldad del Ejército Nazi en el sitio de Leningrado, donde perecieron un millón de rusos, entre ellos la pequeña Tania, la ciudad sobrevivió. En la “NOTA 12” Martínez propone a Hitler una “solución” para su problema. Este, en un texto anterior, había quedado atrapado en la “metáfora del cuadrado” (113); el poeta le muestra ahora

la portada de una obra del filósofo Hobbes, en que este promete revelar a sus lectores “un método para cuadrar el círculo” (133).

Termina su libro con un apartado final, al que titula “EPÍGRAFE PARA UN LIBRO CONDENADO: LA POLÍTICA” (135). Introduce como personajes a los miembros de una familia. Escribe una muy interesante fábula sobre su “desaparición” en una casa. La casa es una alegoría de lo que la vida representa. En el poema-relato, el padre conversa con los distintos miembros, incluidos los animales, que se han extraviado en la casa. En la primera estrofa habla con su hija de cinco años, en la segunda con su hijo de diez, en la tercera con los dos gatos de la casa, en la cuarta con su perrito fox-terrier, “Sogol” (anagrama de Logos). Los personajes no pueden encontrar la salida. El padre les advierte que tengan cuidado, que la casa no es lo que parece, y al menor descuido habrán “perdido toda esperanza” (137). En la última estrofa el padre reconoce “para sus adentros”: “- Ahora que el tiempo se ha muerto/ y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,/ desearía decir a los próximos que vienen,/ que en esta casa miserable/ nunca hubo ruta ni señal alguna/ y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza” (137).

La casa-mundo, tal como la presenta el poeta, es un laberinto del que no podemos salir. El ser humano vive encerrado en su conciencia. Su única realidad es su lenguaje. A diferencia de Breton, que creía en la posibilidad de la revolución social y se acercó primero a Marx, y luego a Trotsky, a quien visitó en México, atraído

por su idea de la Revolución Permanente, Martínez niega el materialismo, y ve la actividad política con pesimismo (Taminiaux 52-66). En uno de los últimos textos del libro, “LA ESTRUCTURA DEL PENSAMIENTO POLÍTICO”, dibuja una serie progresiva de ratas, del uno al diez, que ejemplifican ese pensamiento. Las ratas van una tras otra, obedientes, siguiendo un orden monótono. Al final, pone un comentario de rechazo en inglés: “Drat the rats!”, que podemos traducir como “¡Al diablo con las ratas!” (139).

En la última página nos presenta un collage alegórico y burlesco, al que titula “LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN”. En este aparece un dibujo de Superman y su novia. Ella está en sus brazos, desnuda. Martínez recortó sus cabezas y las reemplazó por las cabezas de Marx, como Superman, y de Rimbaud, como la novia. Abajo hace un comentario irónico, y se incluye a sí mismo como personaje: explica que Superman se hizo famoso gracias a su “doble” identidad, primero como periodista y, luego, como un poeta chileno que renunció a su nombre, y se muestra “como un ser tímido y agresivo, borroso y anónimo” (147). Superman, dice, satisface las “nostalgias” del hombre moderno que, aunque se sabe limitado, sueña revelarse como un “personaje excepcional”, como un héroe “cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo”.

En la contratapa de la obra, nos encontramos con una superficie cuadriculada. Martínez le pide al lector que pruebe de dibujar en ella una casa y encontrar una ruta de escape para su familia. Quizás el lector pueda lograr

lo que él no pudo. En la solapa de la contratapa aparecen preguntas y respuestas de hablantes que tratan de definir qué es la realidad; al pie de la solapa transcribe una frase de Breton: “Todo es real”. El mundo onírico es parte de ese todo.

Si en *LA NUEVA NOVELA* Martínez ataca la noción tradicional de realismo, en su libro siguiente, *LA POESÍA CHILENA*, cuestiona nuestra idea de poesía y ataca al género mismo. No encontramos en *LA POESÍA CHILENA* poema alguno. Nos presenta un objeto libro, que reúne textos, imágenes y cosas. Incluye un saquito de tierra chilena y el acta de defunción de los poetas más célebres de Chile: Mistral, Huidobro, de Rokha y Neruda. Su actitud desacralizadora expresa su deseo de revolucionar nuestra noción de literatura. Propone una literatura radicalmente nueva, que no exprese la realidad sino lo que Breton llamaba la surrealidad: el poeta puede liberar sus impulsos psíquicos más creativos, sin atarse a forma alguna.

Luego de publicada *LA POESÍA CHILENA* en 1978, Martínez no vuelve a publicar un nuevo libro. Fallece en 1993. Durante esos largos años, en que sufre una grave enfermedad renal, sus lectores esperan en vano un nuevo manuscrito. Sus compañeros de generación: Zurita, Maquieira, Vicuña, siguieron publicando. Combinaron su actitud experimental con una posición más ecléctica. Zurita emergió como un gran poeta nacional, con una poesía neo-épica que crea un puente con la poesía chilena de la naturaleza de Neruda y Mistral. Muchos lectores

agradecemos esto, pero para los Surrealistas como Breton y como Martínez desdeñarse del extremo experimentalismo era traicionar sus principios. Breton criticaba a los que lo hacían y expulsó a varios del movimiento (Breton 89-111). Martínez prefirió el silencio. Para él el silencio hablaba, y era en sí una suerte de manifiesto. Había tocado un límite y no se podía ir más allá sin desdeñarse.

Martínez intentó salir de la literatura, romper la cárcel del lenguaje. No escribió poesía lírica, ni basó su expresión en el uso de figuras poéticas, como la metáfora, que prodigaban otros. Tampoco hizo del yo poético el centro de su escritura. No cultivó una gran imagen de autor. Puso en duda la identidad del poeta, la fragmentó en varios yo. Atacó cada uno de los principios en que se basaba y se basa el arte de la poesía. El Surrealismo buscaba ir más allá de la literatura. La poesía era para ellos el centro de la creación. Se manifestaba como un impulso psíquico ilimitado. Era energía humana pura, libre. El poeta podía acceder a la surrealidad y expresarla en diversos lenguajes. Así lo hacía el personaje cómico de Tardieu que inspiró a nuestro poeta, y con quien dialogó en su libro: el filólogo loco, descubridor de lenguas, el Profesor Fraeppel.

Un apartado especial en este capítulo de la historia de la poesía contemporánea que protagonizó Juan Luis Martínez lo merece la recepción que tuvo su obra. Sus libros no son fácilmente reproducibles, ya que incluyen el pegado en la página de objetos fabricados, como anzuelos, y el agregado de materias naturales, como la bolsita con tierra. Prácticamente no han circulado. Son

libros secretos. Sin embargo, han llegado a esos lectores ávidos que son los críticos y los han inquietado. Fruto de esa inquietud, de esa preocupación que generó Martínez, son los numerosísimos artículos, libros y tesis escritos sobre su breve obra. ¿A qué se debe esto? ¿Qué planteó Martínez que tanto nos preocupa? Yo creo que Martínez trató sinceramente de encontrar el modo de sacar a la literatura de su ámbito y meterla en la vida. Había sido la promesa vanguardista. Era el vellocino de oro que buscaba el Surrealismo. Quizá en el algún momento creyó que lo lograba, pero luego seguramente intuyó, como todos nosotros, que no era posible. Simplemente porque no se puede salir de la literatura. El personaje simbólico de “LA DESAPARICIÓN DE UNA FAMILIA” que quiere salir de la casa y no lo logra somos nosotros. No podemos salir de la casa del lenguaje. El deseo vanguardista de salir de la literatura es utópico. Es una utopía irrealizable y como tal fracasó. Jamás lograremos salir de la literatura, de lo cual yo en particular no me lamento. No concibo el mundo sin literatura. La obra de Martínez, sin embargo, nos lanzó una señal: había otros lenguajes posibles que la literatura debía explorar. Las vanguardias, efectivamente, lograron mostrarnos y comunicarnos eso.

Los lectores contemporáneos de siglo XXI vivimos en un mundo diferente al de 1978: la autopista cibernética ha logrado un tránsito casi irreal de discursos y lenguajes. El mundo del Profesor Fraeppel ya no nos parece tan disparatado. El discurso monológico de muchos poetas del pasado resulta cada vez más difícil

e improbable. Los lenguajes entran en contacto entre sí aunque no queramos. La heteroglosia del habla, antes la excepción, se vuelve la regla. Vivimos en un presente y nos aguarda un futuro en el que proliferan los discursos, las formas artísticas interactúan, aparecen nuevos lenguajes y se llega a nuevas síntesis. Un mundo que anticipa la crítica, que se le parece: interdisciplinaria, heterodoxa, dialoguista. En este presente la obra de Martínez nos alerta de un suceso importante. La división de géneros no se sostiene. La especialización de los lenguajes tampoco. Todo se renueva y se combina, en un proceso abierto de transformación, cuyos frutos finales aún no han madurado. Sin embargo, todos los aguardamos con gran esperanza.

#### Bibliografía citada

Breton, André. *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta 2012. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.

Brodsky, Roberto. “Callarse es una cosa, pero el silencio es otra”, Juan Luis Martínez, *POEMAS DEL OTRO...* 75-78.

Carroll, Lewis. *Lewis Carroll: Complete Works*. New York: Barnes and Noble, 2007.

Kirkpatrick, Gwen. “Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 50 (1999): 225-34.

Mallarmé. *Poésies et autres textes*. Paris: Librairie Générale Française, 2005.

Martín, Marina. “Borges, perplejo defensor del idealismo”. *Variaciones Borges* 13(2002): 7-21.

Martínez, Juan Luis. *LA NUEVA NOVELA*. Santiago de Chile: Ediciones Archivos, 1977.

---. *LA POESÍA CHILENA*. Santiago de Chile: Ediciones Archivos, 1978.

---. *POEMAS DEL OTRO. POEMAS Y DIÁLOGOS DISPERSOS*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2003.

Pérez, Alberto Julián. *Revolución poética y modernidad periférica*. Buenos Aires:Corregidor, 2009.

Rioseco, Marcelo. “La poética matemática de Juan Luis Martínez”. *Revista Iberoamericana* 232-233 (Julio-diciembre 2010): 855-74.

---. *Maquinarias deconstructivas. Poesía y juego en Juan Luis Martínez, Diego Maquieira y Rodrigo Lira*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

Roblero, María Ester. “Me complace irradiar una identidad velada”. Juan Luis Martínez, *POEMAS DEL OTRO*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003. 71-74.

Suárez Mayor, Zenaida. *Palabras ya escritas. Relecturas de La nueva novela de Juan Luis Martínez*. Santiago: Ril Editores, 2019.

Taminiaux, Pierre. “Breton and Trotsky: The Revolutionary Memory of Surrealism”. *Yale French Studies* 109 (2006): 52-66.

Tardieu, Jean. *Œuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

Weintraub, Scott. “La copia es el original: la problemática de las obras póstumas de Juan Luis Martínez”. *Latin American Literature Today* No. 4 (2017). Web.

## La poesía indígena del Churqui Choque Vilca

El poeta Germán Walter Choque Vilca nació en Tilcara, Jujuy, en 1940 y murió en el mismo pueblo en 1987. Lo apodaban el «Churqui» (nombre que recibe en Jujuy el árbol del espinillo), aludiendo a su cuerpo, membrudo y flaco. Tilcara es uno de los pueblos más representativos de la Quebrada de Humahuaca y un importante centro cultural del Noroeste argentino.

Durante la primera mitad del siglo XX, un grupo de jóvenes escritores, provenientes de distintas áreas del Noroeste, se propusieron renovar la vida cultural en esta zona del país. Formaron en la ciudad de Tucumán el grupo literario La Carpa. Publicaron juntos en 1944 una *Muestra colectiva de poemas*, en la que participaron Raúl Galán, Julio Ardiles Gray, Raúl Aráoz Anzoátegui, Manuel J. Castilla, entre otros (Martínez Zuccardi 326). Eran admiradores de las corrientes de vanguardia. Valoraban muy particularmente las ideas del Surrealismo. Raúl Galán (1913-1963), jujeño, fue uno de sus líderes (Martínez Zuccardi 339-351). A la primera publicación de 1944 le sucedieron otras y el grupo extendió su influencia. Pocos años después, en San Salvador de Jujuy, otros jóvenes escritores y artistas, imitando su ejemplo, crearon su propia revista. *Tarja* apareció por primera vez en 1955

(Lagmanovich 84-88; Maíz 88-96). Conformaron este grupo los escritores Jorge Calvetti (1916-2002), Néstor Groppa (1928-2011), Andrés Fidalgo (1919-2008), Héctor Tizón (1929-2012) y el pintor Medardo Pantoja (1906-1976) (Poderti 85-96). La revista publicó 16 números a lo largo de cinco años.

Las publicaciones del grupo *La Carpa* de Tucumán y la *Revista Tarja* de San Salvador de Jujuy familiarizaron a los artistas del Noroeste con las ideas y conceptos que habían introducido en las artes los principales movimientos cosmopolitas de la primera mitad del siglo veinte en Buenos Aires y las grandes ciudades del Litoral argentino. Sus escritores valoraban las propuestas de las vanguardias artísticas y el realismo socialista. Defendieron el compromiso del artista con su medio social, y se distanciaron del realismo costumbrista y el folklorismo poético. Vieron al Modernismo de principios de siglo, que había marcado un momento glorioso en nuestra lengua, como a una poética anticuada y perimida (Pérez 165-75).<sup>51</sup>

La obra de los escritores y artistas de *Tarja* tuvo un impacto directo en la cultura de Tilcara: Néstor Groppa,

---

<sup>51</sup> Cuando los poetas de La Carpa comenzaron a publicar en Tucumán, en 1944, el Modernismo era aún un movimiento valorado dentro de los medios literarios del Noroeste. En 1945 la gran poetisa modernista chilena Gabriela Mistral recibió el Premio Nobel de literatura. La actividad de los poetas de La Carpa ayudó a cambiar el gusto poético y difundir y establecer los ideales vanguardistas entre los jóvenes del Noroeste. La revista *Tarja* de Jujuy, publicada a partir de 1955, continuó sus ideas y difundió las poéticas de vanguardia en todo el territorio de la provincia.

de origen cordobés, vivió en el pueblo, y el gran pintor indígena Medardo Pantoja, oriundo de Tilcara, mantuvo su vínculo con su región y trabajó en la cercana ciudad de Jujuy. El Churqui lo conoció muy bien. Le dedicó un admirable poema cuando este murió. Tanto su ejemplo humano como su pintura influyeron en su personalidad artística y en su obra (Fantoni 5-28).

La Quebrada es un ámbito geográfico y humano excepcional. Habitada por pueblos indígenas desde épocas tempranas, integró la parte sur del Imperio Incaico (García MoritányCruz 15-8; Nielsen 307-339). Cuando los españoles invadieron, los nativos resistieron su dominación. Durante la época colonial fue una activa vía de comunicación entre Lima y el Río de la Plata. Al comenzar en 1810 el proceso revolucionario, los nativos, ciudadanos de un país nuevo, lucharon valerosamente para independizarse de España (Paz 8-22). Una vez consolidadas las fronteras, el área mantuvo su identidad regional.

La Quebrada es un cerrado entramado de pueblos y caseríos. Los habitantes comparten sus costumbres y sus creencias, sus modos de trabajo y hábitos de alimentación, sus rituales religiosos y expresiones artísticas. Las características del espacio geográfico facilitaron la comunicación entre sus pueblos. La extensa falla del terreno recorre 150 kilómetros entre dos cadenas de montañas. El Río Grande atraviesa el valle que se forma. En este espacio las culturas nativas desarrollaron su agricultura, criaron sus animales y establecieron un estilo de vida propio.

La vida social de la Quebrada es más dinámica que en otras zonas rurales del país. En las zonas de llanura y en las pampas la comunicación es difícil. Los poblados están distantes entre sí y sus habitantes viven aislados. La Quebrada, en cambio, tiene una vida social y cultural intensa. En este ámbito privilegiado la cultura nativa pudo madurar, expandir sus intereses materiales y espirituales, modelar de forma perdurable su rico imaginario.

Los blancos que habitan en sus pueblos, junto a los nativos, forman una minoría. No se han integrado a las comunidades indígenas. Persiguen sus propios intereses. Han llegado a la Quebrada casi todos con fines prácticos y objetivos económicos. Los indígenas, aunque hablen español y se eduquen en las escuelas del gobierno, poseen otra historia, tienen otros intereses y creencias distintas a las de la minoría blanca. Cuando uno visita la Quebrada siente la fuerza y autenticidad de la cultura nativa. Ese ámbito ha forjado una experiencia humana única y ha dado a sus creaciones el carácter que tienen.

La deidad principal de la cultura indígena es la madre tierra, la naturaleza, y en ella se centra el culto religioso. La Pacha rige el tiempo de la vida. El ser humano, su hijo, es parte de su ciclo, y le debe tributo. Los rituales indígenas celebran los ciclos de la naturaleza. Buscan vivir en equilibrio y armonía con ella.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> La cultura moderna occidental, a diferencia de la indígena, imagina al tiempo como una línea ascendente que progresa hacia el futuro. Dentro de este tiempo el hombre puede acumular saber y riqueza, de manera infinita. Compite con dios, al que considera como él, humano, frágil, débil y sufriente, y le rinde pobre tributo.

Los nativos valoran también la religión cristiana. Desde los inicios de la invasión española, cuando los religiosos que acompañaban la ocupación militar les dieron a conocer los Evangelios, nació en ellos un gran amor por la figura de Cristo y su madre la Virgen y los incorporaron a sus creencias. Convivieron también con la lengua del conquistador, de la que se apropiaron sin abandonar la suya, le dieron nuevos matices y le imprimieron su sensibilidad. Sufrieron, sin embargo, la violencia que ejerció sobre ellos otra cultura, con intereses diversos a la propia. La ocupación militar española tenía objetivos geopolíticos y económicos. Dominaron y sometieron a los pueblos conquistados. Forzaron el mestizaje, que no fue un proceso feliz. Los nativos defendieron su mundo y resistieron con orgullo (Vilca 2-13).

Los grandes escritores y artistas nacidos allí, y asociados en su experiencia al ámbito de la Quebrada, representan hoy el legado de su importante cultura. El Churqui Choque Vilca, destacado poeta, Medardo Pantoja, pintor, los músicos Tukuta Gordillo y Tomás Lipán, embajadores de la música nativa en los más diversos ámbitos, nos ayudan a valorar la rica herencia de la sociedad en que nacieron, y dan testimonio de su particular cosmovisión y poderosa originalidad.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> El pintor Medardo Pantoja (1906-1976), oriundo de Tilcara, se formó en Rosario con los grandes maestros del arte social Berni y Spilimbergo, y regresó luego a Jujuy para crear y vivir con su gente, tomando como motivos sus paisajes y su vida social, traduciéndolos a un lenguaje realista y expresionista a la vez. (Fantoni 5-27).

Germán Walter Choque Vilca, el Churqui, se crió en el pueblo de Tilcara y vivió las experiencias cotidianas de los niños indígenas de su comunidad. Acompañaba con frecuencia a su abuelo en los trabajos de labranza en la Quebrada. Se educó en la escuela primaria y en la secundaria del pueblo. Una vez concluida la escuela media se trasladó a la capital de la provincia, San Salvador de Jujuy, donde cursó el Instituto pedagógico y se recibió de maestro. Trabajó como maestro rural en distintos pueblos de la provincia. Salió muy pocas veces fuera de ella. Su viaje más significativo al exterior fue cuando integró el coro de voces del conocido folklorista Jaime Torres, e hizo con él una gira a Israel y el Oriente.

Publicó su poesía en medios locales, y sólo apareció un libro suyo en vida, *Los pasos del viento*, en 1984, cuando tenía 44 años de edad, tres años antes de su muerte temprana. Su obra poética recogida hasta el momento tiene 180 páginas. Incluye, además de *Los pasos del viento*, dos colecciones de poemas que su editor, Héctor José Méndes, reunió póstumamente. Son en su mayoría composiciones que Méndes logró recuperar de manos de particulares. Se trata de una obra breve y cuidada.

El Churqui se formó en un medio poético dominado por las poéticas renovadoras del siglo XX: el expresionismo vanguardista y el realismo socialista. Los movimientos literarios de Tucumán y Jujuy las habían difundido e impuesto en el ámbito del Noroeste. Sin embargo, en su poesía no siguió sus ideas. A la hora de elegir un estilo propio, a fines de la década del cincuenta, recurrió al modelo

modernista. El Modernismo, en esos momentos, era un movimiento poético finisecular artísticamente concluido. Estaba desprestigiado entre los creadores jóvenes.

El Churqui rehusó aceptar las poéticas consideradas progresistas. Se rebeló contra el gusto dominante. Esto tiene que sorprender al lector contemporáneo de poesía. Los poetas jóvenes, por lo general, buscan asociarse a movimientos renovadores. Valoramos la originalidad en el arte.<sup>54</sup> ¿Por qué habrá actuado así?<sup>55</sup> Este poeta, creo

---

<sup>54</sup> Otra gran poeta, Gabriela Mistral, tampoco aceptó las ideas de las vanguardias. Una de las autoras más importantes de nuestra lengua, Mistral no renunció a la poética figurativa ni a los ideales panamericanistas del Modernismo (Blume 101-17). La estética simbolista le permitía expresar lo que ella deseaba. No aceptó someter su gusto e interés personal al criterio de otros movimientos poéticos que buscaban imponer un discurso hegemónico, independientemente de las necesidades expresivas de su sociedad. Mistral murió en 1957. Pocos años antes, en 1954, publicó su último libro de poemas, *Lagar*. Es una obra simbolista.

Mistral se mantuvo fiel a las ideas de forma y de métrica que había aprendido de su maestro Rubén Darío. No incorporó en su poesía las ideas poéticas de las nuevas tendencias europeas que habían irrumpido en la escena cultural a partir de los años veinte, como sí lo hizo el poeta peruano César Vallejo, quién publicó en 1918 su libro simbolista *Los heraldos negros*, y pocos años después, en 1922, su obra expresionista *Trilce*, iniciando un radical movimiento de vanguardia en Latinoamérica. Las tendencias vanguardistas sostenían la necesidad de innovar y renovar la poesía. Si bien no eran movimientos iniciados originalmente en América, sino estéticas traídas desde Europa, los escritores locales los abrazaron como propios. Los sedujo sobre todo la idea de experimentación constante que les proponían. Era una forma de libertad artística que no habían conocido antes.

<sup>55</sup> Gabriela se había hecho a sí misma en las condiciones más penosas y no temió desafiar al medio literario. Como Darío, conocía muy bien la historia de la poesía. Valoraba el género y no quiso liquidar su legado, remplazando la métrica culta por el verso libre, improvisado. Se destacó desde muy joven como educadora, si bien no tuvo formación universitaria, y fue invitada a México por el Ministro Vasconcelos para trabajar en la renovación del sistema escolar, luego de la gran revolución que conmovió al país. Participó en la Liga de Naciones, fue periodista, defendió la revolución sandinista, fue diplomática durante veinte años y, si bien no aceptaba hablar de su vida privada, vivía en pareja con mujeres, desafiando la moral de sus contemporáneos.

yo, consideraba los valores poéticos cosmopolitas como ideales que pertenecían a otra sociedad, con intereses distintos a la suya. Se mostró escéptico y no los aceptó como valores universales. Aún cuando la revista *Tarja*, escrita por escritores locales, los difundiera, sintió reparos frente a ellos.

El Churqui formaba parte de una sociedad indígena y rural. Su grupo humano creía en su herencia cultural y buscaba afirmarla. Él trató de expresar su visión del mundo y dar en su poesía un mensaje sin ambigüedades, en versos en lengua culta, de estilo modernista. No se sumó al regionalismo ni escribió poesía popular o folklórica. Escogía con cuidado su vocabulario y trabajaba ricamente la expresión. Cultivó los aspectos sonoros del lenguaje. Dio gran importancia a la forma, y escribió, con pocas excepciones, poesía métrica, de versos de catorce, once y ocho sílabas, agrupados en estrofas de cuatro versos. Usaba rima asonante en el segundo y el cuarto verso de la estrofa, y dejaba el primero y el tercero libres. Buscaba, como recomendaban los grandes poetas simbolistas, la palabra justa. Sus imágenes visuales, plásticas, nos recuerdan la rica paleta de su maestro: el pintor tilcareño Medardo Pantoja. Amaba el cromatismo, las gradaciones de color y los juegos de luz. El color azul era uno de sus preferidos y aparecía con frecuencia en sus poemas.

Abordó los temas que más le preocuparon: su tierra, su gente, el amor, la poesía, la patria. En su obra poética el mundo de la Quebrada se vuelve sobre sí mismo para observarse y rendir testimonio de su historia. Refleja su

medio social. Defiende tanto lo indígena como lo nacional. Sus versos muestran un acendrado patriotismo y su amor por la cultura nativa. Fue ante todo un poeta de Tilcara, que no cedió a la tentación cosmopolita e hizo de su medio, de su gente, la materia y el tema de su arte exquisita.

Dio a sus versos una musicalidad melodiosa y acendrada. Para los modernistas, la música era el arte principal al que debía tender la palabra escrita. También lo sedujo el poder de la imagen, como a Herrera y Reissig y a Lugones, y a otros poetas hispanoamericanos admiradores del parnasianismo francés (Pérez, « El estilo modernista » 103-16). La imagen plástica y de ricos tonos y colores era capaz de expresar bien el singular paisaje, único en el mundo, de la Quebrada de Humahuaca.

La cultura indígena atraviesa un momento histórico especial. Ha sido una cultura vulnerada y subestimada por su entorno blanco durante generaciones. La cultura del blanco no representa en la Quebrada los intereses del mundo espiritual indígena. Es una cultura invasora. La comunidad indígena resistió la transculturación y mantuvo una fuerte identidad propia. En esta etapa de su historia necesita observarse a sí misma, reconocer su identidad y aprender a amarse. Ese fue al menos uno de los objetivos del Churqui en su obra: brindar a su comunidad una imagen de su valor colectivo.

El indígena de la Quebrada vive en un medio social y culturalmente rico y trascendente. Posee una espiritualidad única. El Churqui expresa en su poesía este mundo desde adentro. Su poesía no es folklórica ni

exótica. Lo indígena aparece en su sensibilidad, en su amor por la naturaleza y en el lugar que esta tiene en su obra. En el imaginario indígena el mundo natural es el centro, y el hombre una criatura más dentro de él. Rinde culto a la tierra, al sol, a la luz, a los antepasados. En su poesía afloran intensos sentimientos religiosos. Muestra amor por los dioses nativos y por el dios cristiano: la cultura indígena reverencia a todos ellos, su fe es inclusiva, sin dogmas.

El Churqui comunica en su poesía sus sentimientos patrióticos: ama a su patria, tanto como ama a su medio nativo. No siente contradicción entre ambos. Quiere a su patria, a su gente y a sus dioses.

El suyo es un arte sincero, auténtico. No se sometió a las modas ni a los dictámenes de la poesía urbana de su época. Se apoyó en ideas estéticas modernistas, que reflejaban sus intereses.

La riqueza de su poesía nos demuestra que leyó mucho y reflexionó sobre la historia del género. Adoptó una actitud escéptica y su respuesta fue crear una poesía ecléctica, artesanal, suya. Esta actitud era inusual en la década de los sesenta, cuando el Churqui se formó como escritor. La mayoría de los jóvenes poetas escribían en esa época poesía neo-vanguardista, socialista realista o conversacional (Pérez, «Notas sobre las tendencias de la poesía postvanguardista en Hispanoamérica» 265-87). La idea de crear una vía poética propia no aparecía como una actitud posible. Hoy en día, en la primera parte del siglo XXI,

su postura ecléctica sería considerada postmoderna; en los años cincuenta y sesenta del pasado siglo la poesía argentina solo aceptaba el criterio poético de la modernidad: innovación constante, búsqueda de formas futuras, imitación de estilos poéticos europeos o norteamericanos. El Churqui, como poeta indígena, que sufría desde adentro el destino de su grupo, necesitaba mostrar su disenso con el medio literario, y con la otra sociedad, la sociedad blanca, que había silenciado y negado a su cultura por demasiado tiempo.

En su poesía aparece constantemente el tema de la libertad, fundamental para el mundo indígena, jamás repuesto del trauma de la conquista y el sometimiento que sufrió su raza, situación que el Churqui denuncia reiteradamente en su poesía. Los estados de ánimo que describe en sus poemas expresan la tristeza y la melancolía de su grupo humano. Se muestra apesadumbrado y se confiesa parte de una raza que fue vencida. Sufrió el alcoholismo, al que señaló como una maldición a la que se sometía su pueblo. Sabía que era una muerte lenta, pero sentía que su sensibilidad necesitaba el alcohol para expresarse.

Publicó solo un libro en vida. La mayor parte de los poemas que aparecieron en la segunda y la tercera recopilación de su poesía, reunidos póstumamente, estaban en manos de amigos y familiares. El Churqui escribía para su comunidad y para sus amistades, desconfiaba del lector impersonal de las ciudades. Fue un hombre de su pueblo, apegado a su medio.

Su poesía muestra una imagen negativa del mundo urbano. La ciudad le parecía cruel y opresiva. Prefería vivir en los pueblos pequeños, cerca de la naturaleza, que para él representaba la libertad y la realización absoluta de la vida.

Entre las composiciones que seleccionó para publicar en *Los pasos del viento*, en 1984, edición de su obra auspiciada por la Dirección Provincial de Cultura de Jujuy, sobresalen las que dedicara a Tilcara y al paisaje de la Quebrada: «Tilcara», «El Pucara», «Huasamayo», «Garganta del Diablo», «Dos ríos y un solo destino» y «Quebrada de Humahuaca». Son poemas descriptivos, que se ciñen a las ideas compositivas del Modernismo. Emplea en ellos un lenguaje cuidado, culto, selecto. Trabaja los aspectos sonoros del verso. Busca crear efectos melódicos con sus frases. Da gran importancia al tema que desarrolla. Nos comunica su amor por su tierra y su compromiso con el paisaje.

En varios de los poemas toma como motivo central los ríos de la Quebrada. El Churqui los transforma en símbolos. Los ríos se desplazan por el espacio, fluyen en el tiempo, modifican las estaciones y los climas, son símbolo de libertad y de vida. Resultan esenciales para el destino de los pueblos indígenas a lo largo de su historia. Él los personifica, les asigna voluntad propia. Conviven con la gente. El poeta se siente su hermano. Se identifica con ellos.

El agua tiene movimiento, se expresa. En el poema «Huasamayo» nos dice que el río, en un principio, fue “una

danza voluptuosa/ en el seno del pantano”, y después “un cálido suspiro/ en las fauces abiertas del verano” (“Huasamayo” 22).

La naturaleza es sensual, crea formas, colores. El río “amanece de gris en los carámbanos” de las altas cordilleras, tiene “corazón en helada estalactita”, avanza por las “soledades del silencio” y lleva dentro suyo la memoria del tiempo: “un otoño amarillo de paisajes,/ un invierno de río tributario”. Es además río amoroso. Cuando llegó noviembre, su cauce creció con las lluvias y el río Huasamayo “revolcó las doncellas de las fuentes/ con la ardiente lujuria de sus brazos”, para luego regresar a su “antiguo amor”: Tilcara. Al llegar al pueblo hizo “crujir” con su fuerza el maderamen del puente, para mostrar “el poder inmenso de la tierra”. El hombre respeta el poder de la naturaleza y le rinde culto. Al final del poema le llama “mi río”, y le dice que cuando se encuentra lejos de su tierra lo extraña, como se extraña a un “hermano” (23).

En el poema “Dos ríos y un solo destino”, el poeta nos describe cómo el Río Huasamayo se encuentra con el Río Grande, y vierte en él sus aguas, para recorrer juntos la Quebrada. Estos ríos, nos dice, “volvían de su origen/ a reclamar su espacio, su lugar en el tiempo”. Buscaban “la libertad...sin fronteras ni miedo”.

Al unirse los ríos aumentan su poder y su fuerza. Pujan por realizarse, por tener un destino. Este es un viejo anhelo del pueblo indígena: vivir sin sujeciones, libre, como lo fue antes de la invasión española. Al final del poema los dos ríos llegan al océano y van a “contarle a las playas, a los

mares, al hombre,/ que un día fueron libres y así libres murieron”.

Los ríos son ejemplos de fortaleza para su gente. La naturaleza es indómita. Le está enseñando algo a su pueblo. Su raza fue sometida pero debe levantarse de su postración y, siguiendo la lección que le dan los ríos, luchar.

En el poema “Garganta del diablo” el Churqui evoca uno de los paisajes más hermosos de la Quebrada. Describe el bello lugar, vecino a Tilcara, y medita sobre el destino de la cultura indígena. El agua pasa con fuerza por la garganta. Parece que la tierra, simbólicamente, se estuviera desangrando y nos contara su historia y su sufrimiento. Dice el poeta: “Por esta herida abierta se desangra/ el pudor de la tierra profanado/ por la cruz de Aragón y de Castilla...” Sin embargo, nos asegura, el indígena no fue definitivamente derrotado. Dice:

¡Ah!, pero el indio de América no ha muerto.  
Se ha tendido a dormir un sueño largo...  
Sólo espera el llamado de sus dioses  
para tensar la fuerza de su brazo  
y dejar escapar por su garganta  
todo el fuego inmortal del Lullaillaco. (25)

Expande esta idea central en el poema “Quebrada de Humahuaca”. En él nos explica que el Inti, dios Inca del Sol, creó, con un trazo de su lanza, el curso montañoso de la Quebrada y, junto con ella, nació su

raza. Luego de habitar centurias en esa tierra, llegó la invasión española. Ellos perdieron su independencia y comenzó allí el sometimiento y el sufrimiento de su pueblo. Podemos aún hoy escuchar, nos asegura, “el llanto de América inmolada”. Describe, con una serie de metáforas, la Quebrada. Dice: “Largo hachazo, guión de las tormentas,/ reclinatorio de la testa incaica,/ ruta del viento que anuda continentes,/ callejón de la sangre americana” (28).

Para él la Quebrada es hoy un “féretro azul”. Por allí los invasores españoles atacaron el “país de Viltipoco”, aquel gobernante indígena Humahuaca que resistió a la conquista en el siglo XVI y simboliza el espíritu de lucha de su gente. La Quebrada guarda la historia heroica de sus hijos, su sacrificio, en sus tumbas “o en la blanca escritura del salitre” (29).

Luego de esta parte inicial en que exalta a su tierra, el Churqui dedica los poemas siguientes a evocar a la gente de la región. Sobresalen aquí dos composiciones destinadas a personas para él entrañables: el pintor Medardo Pantoja, a quien llama “mi maestro”, y su abuelo Victoriano. El poema a Pantoja es una elegía fúnebre; el destacado pintor acababa de morir, y el Churqui lo imaginó en su poema ascendiendo el firmamento en un carro tirado por vicuñas hasta alcanzar “una patria sin límites” (30).

Pantoja, pintor que supo expresar con realismo y una rica paleta expresionista el mundo de la Quebrada y de su pueblo, Tilcara, fue un ejemplo humano y artístico

influyente para el Churqui, que, como él, buscó en sus imágenes visuales realismo, riqueza cromática y fuerza expresiva.

En el poema dedicado a su abuelo, ya fallecido, el Churqui evoca su vida de sacrificado agricultor. Era un hombre que amaba su tierra y la trabajaba con ahínco. Dice:

Aró la tierra virgen desde el alba al ocaso,  
el sudor de su frente fertilizó las melgas,  
y el pan de cada día, sobre la humilde mesa,  
tenía la fragancia del agua y la molienda. (31)

Su abuelo, mansamente, se dejó llevar por el tiempo y se entregó a la muerte. El Churqui imagina que un día, cuando él esté muerto también, se van a volver a reunir. Le pide que al llegar al cielo lo envuelva con su poncho y lo proteja, y le promete que, juntos, sembrarán trigo. Dice:

Abuelo, cuando el viento nos junte en el espacio,  
envuélveme en tu poncho, allá, en tu patria nueva,  
y los dos por el cielo cosecharemos trigo  
o sembraremos grano sobre un campo de estrellas.  
(32)

A estos dos poemas les siguen varios otros dedicados a celebrar a hombres y mujeres de la Quebrada: una pastora, un maestro, una muchacha del valle, otra de Tilcara. Luego viene una selección de poemas de amor. Estos últimos

tienen un lugar destacadísimo en la producción del Churqui porque, como poeta lírico, es en los poemas de amor donde muestra más ricamente la amplitud y excelencia de sus recursos expresivos. Utiliza, por lo general, estrofas de versos endecasílabos, a los que dota de exquisita musicalidad. En el poema “Setiembre” nos habla un poeta labriego. Ha terminado agosto y está pronto a renacer el ciclo de la vida. Todo el poema celebra el mundo germinal de los árboles, de las plantas y de las flores, que estallan en una sinfonía de colores. La mujer, la muchacha a la que ama el poeta, es parte de ese mundo natural. En su país, nos dice, “el sol del duraznero” “inundó la espera” y, en el país de ella, “volvió el ceibo” a encender “las hogueras”, mientras el lapacho espera, “tálamo entreabierto”, a los amantes (45). La naturaleza campestre presente, prepara y celebra el amor. Hay una total consubstanciación y armonía entre los seres y la naturaleza.

La cultura indígena adora al padre sol y a la madre tierra, y ama también al dios cristiano, el Cristo y su madre. Se identifican con la maternidad protectora del culto mariano y el mesianismo redentor del Cristianismo, que les asegura su valor espiritual y su trascendencia en una unidad superior y eterna. La fe del indígena es profunda y se manifiesta en todos sus ritos y procesiones. La cultura nativa de la Quebrada es auténticamente religiosa.

Dice el Churqui en “Los caballos oscuros de mi reino”:  
Los caballos oscuros de mi reino  
van hacia Dios, el corazón partido.

Vuelven sangre y espuma, casi muertos,  
cruzando en diagonal al infinito. (48)

Los caballos, en esta alegoría, no podían “combatir con palabras los deseos”, y van hacia Dios en busca de ayuda. Regresan de ese viaje “sucios de barro y de tragedia”, con el corazón “desnudo sobre sus pechos”. Están heridos y cada gota de sangre se va a transformar en un poema. Desean “recoger los sueños que perdieron” y beben, en las acequias, un agua única que sólo había bebido antes “el garañón salvaje” del verso del poeta.

El Churqui nos habla de un proceso creativo en el que la inspiración busca ayuda en un dios que comprende el dolor humano. Ese dios se asocia a la naturaleza. Reúne así la creencia indígena y la cristiana. La tierra y el cielo son parte de una unidad. La fuerza espiritual viene de la tierra, que genera vida con sus ciclos germinales. El hombre habita en ese ciclo natural.

Si bien el amor a la mujer y a la naturaleza le lleva a escribir poemas esperanzados, en otros, el Churqui se vuelve un poeta agónico que presiente su muerte. Es alcohólico y sabe que tendrá un final temprano. No se escuchaba en la poesía de ascendencia indígena una voz tan sentida desde los tiempos de César Vallejo, el gran poeta de Santiago de Chuco, en su libro simbolista *Los heraldos negros*, de 1918 (Pérez 165-175). Sus versos resuenan en la poesía del Churqui, cuando este nos dice, en “Después...será verano”:

Este otoño me está mordiendo el alma  
demasiado temprano.  
Las hojas de mi sueño van cayendo.  
¡Ya no tendré verano!

Me quedaré tan solo con mis cosas,  
¡tan solo como un árbol!  
Con el silencio azul de mis mañanas,  
¡con mis sueños de pájaro!

...Este otoño me sube por las venas  
como un sudario amargo,  
como un frío puñal -¡quién lo diría! -  
que clavaron tus manos. (52)

Este poema nos transmite una tristeza dulce y melancólica. Ese era el sentimiento que para el gran crítico peruano José Carlos Mariátegui identificaba y caracterizaba el sentir de la raza indígena (Mariátegui 330-1). Mariátegui creyó que Vallejo había logrado expresar mejor ese dolor profundo del alma andina en *Los heraldos negros* que en su poesía vanguardista.

En otro poema, “Las hojas muertas”, el Churqui nos habla del ciclo de vida del mundo natural. La muerte es parte de ese ciclo y, aunque la vida volverá a regenerarse, para nosotros la muerte es un hecho trágico. La vivimos desde nuestra perspectiva individual. Las hojas mueren en otoño y el poeta, identificado con ellas, quiere darles un entierro piadoso y “verde”. Dice:

En esta mañana fría,  
cuando el otoño llamando está a mi puerta,  
quisiera un ataúd de nieblas verdes  
para las hojas muertas. (54)

Busca, dice, “un ataúd de primavera”. Ese, felizmente, no es el fin de todo. La naturaleza es madre. Las plantas volverán a dar hojas. La Pacha Mama, la gran protectora, vela por todos.

En el poema “Primera lluvia de octubre”, el Churqui compara los árboles con mujeres: estos tienen “matriz”. Dice:

Rompió su verde corazón octubre  
en vellones oscuros de tormenta.  
Tenía mujeres de horizontes verdes  
la escondida matriz de la arboleda. (55)

Hay perfecta correspondencia y adecuación entre el ser humano y la naturaleza. El hombre se mira y se reconoce en ella. Por momentos, la conciencia del destino personal lo vuelve pesimista, pero luego acepta su voluntad: la jerarquía está establecida. Se entrega dócilmente a esa madre germinadora. La tormenta de octubre, en el poema, trae la lluvia y fertiliza los campos. Dice:

El trueno fue una larga dentellada;  
el relámpago, los músculos del hombre,

y las manos del hombre una plegaria  
con la tarde mural de las almendras. (55)

Lo humano es parte del mundo natural. Ese mundo tiene además una dimensión espiritual: en él está dios, y está la vida. Para el poeta Dios es la vida y es la naturaleza. El mundo sagrado indígena difiere del panteísmo occidental. Se trata de un culto agrario en que los dioses guardan su propia identidad, y son parte de la naturaleza. Su espiritualidad está en armonía con el ciclo de la vida.

El Churqui da a sus imágenes poéticas fuertes efectos cromáticos. En “Poema azul porque sí”, trabaja un motivo caro a la tradición simbolista: el juego de matices alrededor de un solo color. Es un desafío que acepta el poeta para mostrar su virtuosismo. Elige uno de los colores más presentes en su poesía, el azul, emblema de ese movimiento que llevara a la poesía hispanoamericana al mayor reconocimiento continental: el Modernismo. No busca el azul en un mundo mítico distante ni en lugares exóticos; lo busca y lo encuentra presente fácilmente en la Quebrada de Humahuaca.

El poeta comienza su poema diciendo que acaba de nacer la luz. Esta, en su trayectoria, va a recorrer e iluminar el paisaje. El poeta nos descubre gradualmente la geografía de su tierra. Personifica a la naturaleza como mujer. Dice:

Nació la luz en círculos de fuego  
tras el picacho azul de la Garganta,

como el fulgor vestal de una doncella  
desgarrando la púber alborada. (58)

La luz-doncella vuela hacia las nieblas azules que dormitaban “entre los brazos hercúleos del torrente”, rodeadas de niños que acunaban “las escarchas”. Atraviesa los altos ventisqueros y se astilla en las “pupilas del guanaco”. Desciende de las cumbres “por la azul armonía de las faldas” y se acerca a la morada de los campesinos, para aparecer como “humareda azul” en las cocinas. Por último, vibra en el campanario, proyecta sobre el polvo “una sombra de paz crucificada” y concluye su trayectoria “en el hueco labriego” de la mano del poeta, donde hará germinar “la semilla de la esperanza”.

Este poema trae al lector varias ideas caras al mundo indígena, en las que se había detenido antes la poesía modernista del gran mestizo de América, Rubén Darío: la armonía natural, la paz cristiana, la esperanza. Nos permite entender y justificar los motivos por los que el Churqui abrazó la poética del Modernismo. Renegando del concepto metropolitano de originalidad, experimentación e invención, como medida del valor poético, el Churqui buscó en la tradición de nuestra lengua la poética que le ofrecía las formas y temas necesarios para poder expresar mejor su mundo. Su objetivo no era medirse con los poetas europeos, o con los arrogantes imitadores e importadores de formas nuevas de las grandes ciudades de su país, sino cantar

al mundo rural de la Quebrada, a sus ancestros, a la naturaleza, y también a los héroes de su patria, por los que mostró un amor profundo.

El Churqui no se valió en su poesía de la lengua coloquial ni recurrió a las tradiciones folklóricas de la poesía popular. Usó un registro culto, que le exigió un difícil aprendizaje, para revivir todo el lujo de la poesía modernista: su cuidada musicalidad, su adjetivación brillante, su barroquismo. Buscó siempre la palabra justa, el adjetivo irremplazable, la imagen de tonos delicados. Su poética es síntesis de lo mejor que legó el Modernismo en Hispanoamérica, en su última fase, cuando los poetas del mundo andino, como Vallejo y Mistral, se acercaron al dramático paisaje local y a la gente de su entorno, para hacer una poesía personal e íntima, con fuerza simbólica y valor universal.

La última sección de este único libro publicado en vida, *Los pasos del viento*, la dedicó a exaltar los valores de su patria. La primera composición, “Alba del 23 de agosto”, conmemora uno de los grandes episodios heroicos de su pueblo: el éxodo jujeño de 1812, cuando la población quemó sus campos y abandonó sus tierras, y siguió la marcha del Ejército del Norte comandado por el General Manuel Belgrano, para obstaculizar el avance del ejército español. El Churqui destaca en el poema el sacrificio que hizo la gente de Jujuy, que puso el interés de la patria por delante del interés propio y obedeció sin dudar el pedido de Belgrano. El pueblo de la Quebrada tiene un fuerte sentido patriótico. La cultura indígena ama a su

país entrañablemente. Defiende una doble lealtad: amor a su cultura nativa y amor a la Argentina. También su fe religiosa es doble: fe en la Pacha Mama y fe en Cristo. Su creencia admite la pluralidad.

En la Quebrada la cultura indígena es la fuerza dominante. Habita en un territorio que le ha pertenecido históricamente y ha moldeado su existencia. Se siente dueña de sí, puede expresarse libremente y mostrar su amor, a sí misma y a los demás. En ese ámbito agrario el yo del nativo no necesita ocultarse para protegerse, como podría suceder en las ciudades, donde el indígena del interior es marginado, y sufre el racismo y la discriminación del blanco. En el entorno urbano crece el resentimiento del negado y el oprimido. En la Quebrada la población blanca, aunque tiene gran poder económico, es minoritaria, y el nativo goza de mayor libertad.

En otro de los poemas, “Ofertorio”, el sujeto poético le hace una importante ofrenda a su patria. El Churqui escribe este poema después de la guerra de 1982 entre Argentina e Inglaterra, cuando ambas naciones disputaron la posesión de las Islas Malvinas. Dice a su patria que le trae de Jujuy el canto de América “sobre una suave urdimbre de vicuñas” y que ese canto es a un tiempo regional y americano. Le ofrece los productos más valiosos de su tierra: el acero de Zapala, el azúcar de Ledesma, el oro de Rinconada. También la cultura de su pueblo indígena y la fuerza de su espíritu bélico. Le pregunta si quiere que despierte de sus tumbas a sus guerreros muertos, para que la defiendan. Dice:

¡Patria, dime si quieres que convoque  
a las tribus que duermen en las tumbas!  
¡Traeremos el sol de Purmamarca  
en la punta emplumada de las chuzas!  
Bajaremos del Zenta a la Quebrada,  
desde el Chañi a la ubérrima llanura;  
cruzaremos los ríos y las selvas  
para lavar el beso de los Judas. (67-8)

Estos guerreros resucitados se beberán la sangre del enemigo y vengarán a los suyos, para después volver a su destino de muertos. Dice:

Y aquí donde el Atlántico golpea  
con su espalda de azul musculatura  
la latitud austral del continente,  
beberemos de Albión la sangre rubia  
y después, lentamente, cielo arriba,  
volveremos al sueño de las tumbas. (68)

Para el indígena, sus antepasados son sus protectores, sus dioses tutelares; en “Ofertorio” el poeta ofrece la protección de sus mayores a todos los ciudadanos de la patria.

El poemario se cierra con esta sección. Héctor José Méndez se ocupó de recopilar póstumamente parte de su obra inédita, que, nos dice, había quedado en manos de “amigos, turistas y quienquiera” se le hubiera acercado alguna vez al poeta (13). De esta manera logró reunir una

cantidad de poemas que publicó en dos libros: *Este regreso mío*, 1996 y *Cuando volví*, 1999. En el año 2007, la editorial Cuadernos del Duende recopiló en un volumen sus *Obras completas*. Allí están todas las composiciones que Méndez había logrado encontrar hasta ese momento, aunque él pensaba que había más (13).<sup>56</sup>

En los dos poemarios publicados póstumamente Méndez no agrupó los poemas con criterio temático, como lo había hecho el Churqui en su primer libro. En *Cuando volví* incluye diez “Poemas sin nombre”, a los que numera del 1 al 10; no indica si fueron así llamados por el poeta o si fue el editor quien les dio ese título. La mayoría de los poemas recobrados mantienen los temas de su primer libro: la tierra, la gente, el poeta, el amor, la patria. Junto a estos encontramos algunos poemas que introducen motivos nuevos. “Primavera”, “Jujuy desde la tarde” y “Jujuy a las cuatro”, son composiciones en que nos comunica sus impresiones sobre la vida urbana; “Ámsterdam”, “Gaviota de Galilea”, “Vuelo 737”, “Jerusalén a la puesta del sol” y “Poema sobre el Atlántico”, hablan de los viajes que realizó fuera de su tierra. Escribe varios poemas especialmente dedicados a personas conocidas o que tienen a una persona como destinataria, como “Ana Luisa”, “Carta para un amigo”, “Poema sin nombre No.

---

<sup>56</sup> Resta por hacerse una edición crítica, que investigue y especifique si los poemas que integran la obra del Churqui fueron publicados en revistas o diarios previamente a la publicación en los libros; que rastree posibles variantes, e indique datos relevantes de aquellos poemas que estaban en posesión de personas o dirigidos a ellos.

9”, “Poema sin nombre No. 10”, “Encuentro”, “Domingo de Tentación en casa de Doña Rosa”, “Para Shira”, “Para Raymi y Héctor” y “Poema para Magi”.

En varios de los poemas nos habla de su enfermedad. El Churqui es alcohólico, y su adicción va acabando con su vida. Son composiciones patéticas que conmueven profundamente al lector. En el poema “A mi sombra” el poeta le confiesa a su sombra que se aproxima el final de su vida; está muriendo despacio y triste bajo un “frío manso”, y siente que las campanas golpean sus sienes (76). Muere, nos confiesa, sin tener cerca lo que él más necesita: su guitarra y sus seres queridos. Desearía seguir viviendo y le pregunta a Dios por qué debe morir. Dice:

Aquí, sobre esta mesa descanso mi agonía.  
 ¡Dios mío! ¿Por qué tengo que morir en invierno?  
 ¡Quiero pisar los verdes taludes de noviembre!  
 ¡Quiero cortar las rosas que se abren en febrero! (76)

Le pregunta a su sombra si va a acompañarlo cuando se vaya, o si se va a quedar a cuidar sus versos “que no tienen ni siquiera un buen destinatario”. Su mente se va poblando de fantasmas, siente frío y se pregunta si todo eso no es un sueño. Su deseo secreto es que en el otro mundo una mano amiga lo espere para mostrarle un nuevo universo. Le pide a su sombra que no tarde en seguirlo. Quiere reunirse con ella, volver a ser uno, y continuar con la aventura en la que estaban juntos: la de transmutar “los témpanos de fuego”. Termina el poema:

Si un día, cualquier día, quieras venir conmigo,  
yo te estaré esperando. ¡No tardes, te lo ruego!  
Otra vez los dos juntos por un mundo infinito  
iremos transmutando los témpanos de fuego. (77)

El oxímoron final resume la ambición sobrehumana del poeta: transformar los témpanos de hielo en fuego, hacer del simple lenguaje poesía.

Otro poema también patético, doloroso, es “Plegaria”, donde habla con Dios y le confiesa que su memoria se ha debilitado y su vida es un constante proceso de pérdida. Dice:

Señor, esta memoria  
se me está diluyendo  
en mis ojos labriegos  
y en mis sueños maestros...  
Señor, ya no me quedan  
más que manos vacías  
y un corazón marchito  
donde todo es invierno. (98)

Explica luego que “el horizonte” se le escapa, y está rodeado de paredes que “vuelcan” en su sangre “sonrisas amarillas/ de labios cenicientos”. Gradualmente se acerca la muerte.

La mentalidad indígena centra su ser en la tierra. A esta le dirige el Churqui un conmovedor poema: “Madre nuestra”. La tierra, que está allí “desde el comienzo”, dice, guarda en sus ojos el recuerdo del padre Sol.

Yo sé que tienes aún en tus pupilas  
el Sol del Inca dorando la ternura  
con que vieron partir hacia el paisaje  
tus últimos retoños por la última curva. (78)

La madre Tierra y el padre Sol han visto a sus hijos indígenas crecer y partir. Y también saben que más tarde llegaron a esos territorios otros hombres y que el mundo ha cambiado. Esos hombres que llegaron transformaron “el humilde terrón en metalurgia/ y olvidaron los cielos en las calles/ y sus plantas por toda la llanura” (78). Los blancos hollaron el territorio y rompieron el pacto natural entre el hombre y la madre Tierra. Sin embargo, ella se mantiene fiel a sus hijos, los sigue amando, los guarda en su memoria. Pero el final se acerca y la madre Tierra sufre por eso:

Tu sabes, Madre Nuestra, que la noche se acerca  
porque has sentido frío por toda la cintura,  
porque el viento que azota los mollares  
hoy tiene olor a cirios y un rumor de ultratumba.  
Y estás de pie mirando hacia el comienzo,  
y una lágrima fría se duerme en tus arrugas... (78)

Resultan muy originales y distintos en su producción, entre estos poemas recobrados póstumamente, los que toman por tema el mundo urbano. El poeta siente a la ciudad como un espacio mezquino y amenazante, que empobrece y desnaturaliza al ser humano. Dice en “Jujuy desde la tarde”:

Jujuy se muere verde bajo un volcán de nubes  
sobre un muro de pájaros y tejados rojizos  
y en las esquinas grises las calles se destrozan  
entre frenos, arranques y sucesión de vidrios. (130)

Aparece de pronto un grupo de mujeres en la ciudad desolada. Es el atardecer y al verlas siente gozo. Compara a esas “muchachas azules”, que “ondulan sus cinturas”, con los trigales de su “pueblo chico” cuando el viento de la tarde los acaricia.

El trabajo en la ciudad marca el ritmo de la vida, y “los cansados talleres” despiden “racimos” de obreros. No son personas blancas las que salen de ellos, sino indígenas como él, que tienen labios “de cobre” y ojos “de acero”. Los edificios de la ciudad asfixian al hombre; la libertad está más allá, lejos de sus calles, en el seno de la naturaleza. Dice:

Las catedrales blancas han perdido sus cruces  
detrás de las antenas de estrechos edificios  
y el viento se enarbola más allá del silencio,  
más allá de la urdiembre que tejieron los ríos.  
(130)

En otro de sus poemas, “Primavera”, describe la catedral de la ciudad de Jujuy. Muestra, con entusiasmo, su amor a la religión. Está frente al templo, exaltado. Este poema resulta una excepción en su obra y merece especial atención. En él el Churqui no utiliza su habitual

estrofa simbolista. Recurre al verso libre y crea imágenes expresionistas. Siente, seguramente, que la estética vanguardista puede representar mejor la experiencia en el espacio urbano contemporáneo que la poética simbolista. El poeta indígena ve las poéticas históricas de las culturas dominantes con un criterio práctico. No representan totalmente todo su sentir. Elige el estilo que juzga más útil según las circunstancias. Su objetivo es ser fiel al mundo representado. Su expresión es más libre en este poema que en sus poemas anteriores, pero no descuida la forma. Su poética nunca es casual o improvisada, ni resultado del impulso del momento.

Dice el Churqui en el poema, hablando a la ciudad:

Jujuy, estás tan verde  
que el aire te enciende los altares,  
los ojos de la tarde son nubes de naranjos  
con palomas de cenizas y rosales de sangre. (104)

Luego describe la catedral con imágenes expresionistas. Dice:

Se hizo un oscuro cuadrado  
con ojivas de bronce, el alto campanario  
y una paloma blanca rompió los sacramentos  
de perfil, de costado,  
desde afuera hacia adentro...  
¡Antigüedad jesuita! Un Cristo de celajes  
y mirando la calle un ángel de cemento. (104)

Al final del poema la ciudad reencuentra su vínculo con la madre tierra, protectora del amor y la fertilidad. La naturaleza consagra la belleza y la alegría de tres niñas. Dice el poeta:

Jujuy de mi provincia, tan lejos del océano,  
tan cerca de la tierra,  
en todas las sonrisas de tres niñas hermosas  
tejía mil guirnaldas la azul naturaleza. (105)

En sus libros póstumos encontramos varios poemas asociados a sus viajes. Fiel a los intereses desarrollados a lo largo de su obra, el Churqui expresa en estos poemas sentimientos religiosos y un gran amor a su tierra y a la naturaleza.

Durante su viaje al Oriente lo asalta la nostalgia por su tierra. En Israel compara el paisaje, montañoso y seco, al de la Quebrada. En el poema “Jerusalén a la puesta del sol”, el poeta contempla el atardecer y piensa en América; dice: “Como una suave letanía rosada/ muere el día en oscura lontananza/ y en el regazo de la tierra mustia/ hay un perfil de estirpe americana”(170). Al final del poema imagina que él y sus compañeros pueden regresar “a la lejana patria” o quedarse a vivir en la estrella de Belén (171).

En el poema “Vuelo 737” el poeta habla desde su avión, que parte de Jujuy hacia el Atlántico. Siente que viaja como representante de su etnia, y el mundo andino lo acompaña; se interna en “la altitud magnífica del cóndor” y va hacia

“la luz que el Inti” prodiga a sus hijos. Él representa, en sus palabras, “la flecha que el arco Americano/ disparó de Jujuy al mediodía.” (148).

En “Poema sobre el Atlántico” el Churqui va de regreso a su región. Dice que, al llegar, desea hundirse “en las arrugas” de su tierra, y agrega: “¡Quiero sentir arder sobres mis carnes/ el metálico sol de Sudamérica!” (177). Cuando esto ocurra, podrá fundirse con el ser del paisaje, logrará la comunión con el tiempo agrario. Termina el poema:

Entonces, turbio de greda cenagosa,  
derretiré mi sangre en las cosechas  
y en la nieve del cerro me haré cuarzo  
o una caja en las ruedas de la fiesta. (177)

Encontramos diversos poemas en que medita sobre el tiempo. Expresa un sentimiento continuo de pérdida. Exhibe una actitud fatalista y nos comunica su sufrimiento personal. En el poema “La rueda” crea un símbolo del paso del tiempo. Hay algo milagroso en nuestro estar en él. Su rueda sostiene con sus rayos y su eje todas las presiones y el sol de universo. Es una tarea ciclópea y poco a poco la herrumbre la va desgastando (95).

En el poema “Otoño” asocia la experiencia del tiempo con la pérdida del amor. El poeta va en busca del Otoño. Imagina lo que le va a decir. Siente que es su amigo y desea preguntarle por su mundo familiar. Al encontrarse se van a saludar con un “buen día”, porque son como “hermanos”.

Quiere saber si recuerda a su madre y a Mirta, una muchacha a la que el Otoño se llevó. El poeta recrea la escena: él “estibaba la alfalfa” y la muchacha “leía como en sueños un poema de Neruo”, el modernista esencial de los enamorados. Le dice:

Primero la observaste desde tu estambre de oro.  
Después, con toda audacia, le arrebataste un beso.  
Ella alzó la cabeza y entrecerró los ojos;  
quizá en ese instante te contó su secreto. (102)

Ese secreto era el de su enfermedad, que púdicamente le ocultaba a todos. Al final del poema, el Otoño regresa a Europa mientras en la Quebrada de Humahuaca “la primavera sepultaba a sus muertos” (103).

El Churqui vive el sentimiento de lo temporal con tanta fuerza como vive el sentimiento amoroso. Los dos son temas centrales en su poesía. Cuando une ambos, temporalidad y amor, el poeta alcanza momentos de enorme hondura lírica. Así en el poema “Cuando volví”, en el que el sujeto lírico nos cuenta que regresó en mayo a su tierra, tratando de saber qué había ocurrido con un amor adolescente. Buscó a la muchacha en el paisaje degradado, “en la voz del otoño amarillento/ y en las viejas paredes destruidas”(130). Luego la buscó por los surcos, en los frutos, entre las mujeres. Nadie sabía nada de ella. El poeta se dirigió luego a la altura, guiado por un rayo de luz, y allí la encontró, en donde “las tumbas de los muertos” aún respiraban “entre cruces desclavadas”. Y concluye:

Y allí están...su nombre y su memoria  
y estoy yo y mi sombra envejecida.  
¿Qué plegaria podrían decir mis labios  
si yo vine a pedirle una sonrisa?  
...  
Mi sombra se alargó como la tarde  
y el cielo no era azul sino ceniza. (140)

La poesía del Churqui constituye un importante legado poético a la poesía contemporánea. Nos encontramos frente a una situación nueva. Sintió que era su deber como poeta indígena y pueblerino, perteneciente a una cultura marginada, legitimarse a sí mismo, expresándose en libertad ante la poesía de su tiempo, tomando distancia con las poéticas en boga, en momentos en que en las grandes ciudades del litoral florecían las neovanguardias urbanas, con poetas como Juan Gelman y Olga Orozco y, en el mundo literario del Noroeste, descollaban los poetas vanguardistas Raúl Galán y Jorge Calvetti. El Churqui escogió su propio camino. No cedió a la tentación de emigrar a la gran ciudad o a un centro urbano destacado. El gran nivel de su poesía, su erudición poética, nos demuestra que leyó con avidez la literatura hispanoamericana y llegó a conocer bien los grandes modelos poéticos. Hizo suya la lección de los grandes maestros modernistas, sus preferidos. No creyó en la inspiración del momento, ni en la espontaneidad expresiva, que preconizaban los vanguardistas; buscó la elaboración pausada del sentimiento, el trabajo

artesanal de la forma, la búsqueda de la palabra justa, que proponían los simbolistas.

Se situó ante la poesía como aquél que sabe que su cultura no ha sido invitada a su banquete como igual. No lo sedujo el sencillismo regionalista ni la poesía popular folklórica; estudió la poesía culta y, siguiendo la matriz modernista, escribió, desde su pueblo natal, en desacuerdo con las modas e imposiciones urbanas y centralistas, una de las obras poéticas más sentidas, preciosistas, difíciles y cultas de nuestra literatura. Se sintió heredero de toda la poesía de la lengua. Leyó el pasado poético con sentido crítico. Dio, a la poesía contemporánea, lecciones de independencia y autonomía creativa. Testimonió los dilemas de la sociedad indígena y su cultura ante la modernidad. Para mí es una de las grandes voces líricas de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

#### Bibliografía citada

Blume, Jaime. “Gabriela Mistral: temas y lenguajes constitutivos de identidad”. *Aisthesis* No. 34 (2001): 101-117.

Choque Vilca, Germán Walter (Churqui). *Churqui Choque Vilca*. Jujuy: Cuadernos del Duende, 2007.

Fantoni, Guillermo. *El realismo como vanguardia. Berni y la mutualidad en los 30*. Rosario: Fundación Osde, 2014.

García Moritán, Matilde; Cruz, María Beatriz. *Comunidades originarias y grupos étnicos de la provincia de Jujuy*. Yerba Buena, Tucumán: Ediciones del Subtrópico, 2011.

Lagmanovich, David. *La literatura del Noroeste argentino*. Rosario: Editorial Biblioteca, 1974.

Maíz, Claudio. “Tarja: Jujuy (1955-1960). La cultura de los bordes”. *Revista de Literaturas Modernas* No. 43, Vol. 1 (2013): 87-110.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1952.

Martínez Zuccardi, Soledad. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

Nielsen, Axel. “Demografía y cambio social en la Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina) 700-1521 d. C.” *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXI*. Buenos Aires. (1996): 307-345.

Paz, Gustavo. “El orden es el desorden. Guerra y movilización campesina en la campaña de Jujuy, 1815-1821”. Raúl Fradkin y Jorge Gelman (compiladores), *Desafíos al Orden, Política y sociedades rurales durante la Revolución de Independencia*. Rosario: Prehistoria, 2008. 83-101.

Pérez, Alberto Julián. “El Modernismo, Vallejo y el lenguaje poético”. *Revolución poética y modernidad periférica*. Buenos Aires: Corregidor, 2009. 165-175.

------. “El estilo modernista”. *Revolución poética y modernidad periférica...* 103-116.

------. “Notas sobre las tendencias de la poesía postvanguardista en Hispanoamérica”. *Revolución poética y modernidad periférica...*265-87.

------. “Jorge Luis Borges: el oficio del lector”. *Imaginación literaria y pensamiento propio*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 216-235.

Poderti, Alicia. *De Güemes a Perón. Revistas culturales y periodismo en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2005.

Vilca, Gabriel Efraín. “Choquevilca: un poeta entre dos mundos”. *Revista Hermenéutica No. 13* (2014-2015): 1-13.

## Raúl González Tuñón y la Guerra Civil española

Para el poeta argentino Raúl González Tuñón (1905-1974) la Guerra Civil española de 1936 fue un acontecimiento definitorio en su vida. Era, además de reconocido poeta, un periodista experimentado. Comenzó a trabajar en el periodismo desde muy joven. Se incorporó al diario *Crítica* en 1925 y su director, Natalio Botana, viendo que Raúl amaba viajar, lo enviaba a cubrir noticias en diferentes sitios, dentro y fuera del país. Ya para entonces tenía cierta fama como poeta, y había colaborado en las revistas literarias *Proa* y *Martín Fierro*. En 1926 publicó su primer libro de poemas, *Violín del diablo*. En 1927 residió en Tucumán y viajó por varias provincias del interior: la zona cuyana, Córdoba, el norte. Escribía la sección de “Crónicas de la semana”, donde volcaba sus experiencias callejeras y sus impresiones de viaje.

En 1927, junto con otros martinfierristas, como Borges y Marechal, apoyó la campaña de Hipólito Irigoyen a la presidencia (Cella 174-8). En 1928 obtuvo el premio municipal de poesía con su segundo libro de poemas: *Miércoles de ceniza*. En 1929, con el dinero del premio municipal, emprendió un viaje a Europa junto a su amigo Sixto Pondal Ríos. Visitó varias ciudades españolas, y se estableció, durante 1929 y 1930, en París, donde escribió

uno de sus libros más logrados: *La calle del agujero en la media* (Orgambide 48-61). Allí fue testigo de las polémicas de surrealistas y comunistas, que discutían el papel del arte y la literatura en relación a la política revolucionaria (Freidemberg 52-3).

De regreso de Francia, se encontró con grandes cambios en Argentina: el Ejército había dado un golpe de estado en 1930, iniciando una etapa de intromisiones militares en la política, que iba a tener profundas y graves consecuencias para la vida institucional de su país. En 1931 lo envían a Brasil a cubrir los sucesos de la revolución contra Getulio Vargas. En 1932 actúa como corresponsal en la Guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia. En 1933 recorre la Patagonia, y funda *Contra*, revista cultural militante de izquierda que publica sólo cinco números, pero tiene gran influencia en la vida cultural argentina del momento (Sarlo 138-50). Allí aparece su poema “Las brigadas de choque”, llamando a los artistas e intelectuales a formar una brigada internacional en defensa de la poesía (Orgambide 83). El gobierno lo detiene y lo procesa por su poema.

1934 fue un año clave en su evolución personal: publicó *El otro lado de la estrella*, libro de crónicas y prosas poéticas, y *Todos bailan*, libro de poemas en que presentó a su personaje Juancito Caminador, su alter ego poético. Decidido a militar en un partido político revolucionario, ingresó como miembro del Partido Comunista.

Pocos años antes, durante su visita a Francia, había podido observar la vida literaria de los surrealistas franceses, y compararla con sus propias vivencias con los

integrantes de las vanguardias argentinas en la revista *Martín Fierro*. Sus experiencias como periodista y viajero, y los acontecimientos de la historia política argentina de los que había sido testigo, despertaron en él la urgencia de la militancia política. El ataque del gobierno contra su revista no hizo más que radicalizar su propio proceso de politización y su fe en la revolución universal. Como militante del Partido Comunista, aceptaba el papel que el Partido daba al arte en la sociedad contemporánea (Pérez 305-6).

Raúl González Tuñón era un hombre de extracción social proletaria: su abuelo, inmigrante asturiano, y su padre, habían sido obreros en Argentina. Tanto él como su hermano Enrique se volcaron al periodismo; no estudiaron en la universidad, que, para muchos jóvenes hijos de inmigrantes, era la puerta de ingreso más segura a la clase media y la pequeña burguesía (Adamovsky 38-51).

En 1935 se casó con Amparo Mom y viajó a España. Participó activamente en la vida cultural española (Schiavo 439-40). Visitó Sevilla, Toledo, Segovia, y vivió en Madrid, donde colaboró con Neruda, que era Cónsul de Chile allí, en la revista *Caballo Verde*. Asistió regularmente a la peña literaria de Federico García Lorca, al que lo unió una sincera amistad (Salas 89). Conoció a Vicente Aleixandre, a León Felipe, a Ramón Gómez de la Serna, a Gerardo Diego y al joven Miguel Hernández, en quien influyó. Asistió como delegado al Primer Congreso de Intelectuales por la Defensa de la Cultura en París, donde conoció a Robert

Desnos, a Tristán Tzara, a Louis Aragon, a César Vallejo, a Pablo Picasso, a Bertold Brecht, y a muchos otros. Estaba en España cuando el gobierno reprimió sangrientamente la huelga en la cuenca minera de Asturias. Allí conoció a la Pasionaria, y escribió poemas militantes defendiendo la insurrección de los mineros (Edelman 147-50). Ese fue el momento en que comenzó su “poesía de guerra”, y transformó la poesía en arma de combate (Salas 95).

González Tuñón regresó a Argentina en enero de 1936. En Buenos Aires se celebraba ese año el Primer Congreso Internacional del Pen Club, en el que participaron escritores europeos de distintas tendencias. Cuando estalló la guerra civil, Tuñón buscó el modo de regresar a España para estar allá junto a otros escritores militantes (Goldar 177-81). Publicó *La rosa blindada*, subtitulada *Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios, y 8 documentos de hoy*, donde reunió escritos polémicos en que condenaba el fascismo y defendía la revolución proletaria. Logró que el periódico republicano de Buenos Aires *Nueva España* lo nombrara corresponsal, viajó a España a principios de 1937 y se instaló en Madrid, donde fue testigo de la lucha. Visitó los frentes del Jarama y Utrera, fue a Barcelona y Valencia (Schiavo 441). Fue como delegado al Segundo Congreso Internacional de Intelectuales que se celebró en España durante la guerra civil, y al que asistieron, además de los españoles, muchos intelectuales antifascistas de América y Francia (Jacobs 125-44). A fines de 1937 volvió a América junto con Neruda y se detuvo en Chile, adonde

regresaría en 1940, para fundar el periódico comunista *El Siglo*.

Publicó dos libros basados en sus vivencias y experiencias en España: *Las puertas del fuego*, una colección de crónicas poéticas, en 1938, y el poemario *La muerte en Madrid*, 1939. Concluida la guerra civil en 1939, con la derrota del Ejército Republicano, Alemania invadió Checoslovaquia y Polonia y comenzó la Segunda Guerra mundial. González Tuñón continuó militando en el comunismo y defendió a la Unión Soviética, abogando por la revolución internacional. Vivió en Chile hasta 1945. Publicó en 1941, *Canciones del tercer frente* y, en 1943, *Himno de pólvora*.

Los libros que escribió Tuñón durante estos años testimonian sus experiencias en España antes de, y durante, la Guerra Civil. *La rosa blindada*, y *8 documentos de hoy*, muestran, el primero, la transición del joven Tuñón que, estando formado en la propuesta literaria de las vanguardias, incorpora en su poesía las ideas de la literatura militante comunista y, el segundo, su papel de ensayista y analista político, defendiendo los principios revolucionarios y denunciando la confabulación fascista internacional. Los dos libros siguientes: *La muerte en Madrid* y *Las puertas del fuego*, los escribe durante la guerra civil: son poemas épicos que exaltan el valor del pueblo español ante la inminente derrota, y crónicas poéticas que tratan de captar el sentido de la vida en medio de la destrucción de la contienda.

Como miembro del Partido Comunista, Tuñón asumió las consignas políticas de su Partido. Este pedía a los

escritores que colaboraran en la conformación del Frente Popular, y escribieran una literatura realista, defendiendo ideas socialistas, que resultara comprensible a las masas, ya que querían concientizar a los pueblos para guiarlos a su liberación. El Frente Popular era una política que proponía, en momentos de amenaza para la Revolución, buscar alianzas temporales con sectores burgueses democráticos, contra la ultraderecha anticomunista, particularmente los movimientos fascistas (Acha 38-42). Esta situación favoreció a los escritores: les dio un papel activo y los hizo sentirse útiles a la revolución como escritores, sin necesidad de tomar las armas en defensa de sus principios e ir a la guerra. Su “guerra” era el Frente Intelectual. Los intelectuales formaban una categoría especial, integrada por los estudiosos y eruditos, que ponían su saber al servicio de la revolución y trataban de influir en los acontecimientos políticos. Periodistas, historiadores, sociólogos y filósofos consideraron que podían contribuir a detener el avance de las fuerzas de derecha, ayudando a educar a las masas para que defendieran sus intereses de clase.

La educación y la información tenían una misión política. Los intelectuales ayudaban a promover la educación marxista. El Partido supervisaba a estos artistas y estudiosos que, sentían, tenían el deber y el privilegio de guiar al pueblo. González Tuñón, como Vallejo, Neruda y otros poetas comunistas, se encontraron entonces con este nuevo papel. Creían firmemente en la propuesta de su Partido: el marxismo consideraba que

su interpretación de los hechos históricos era científica y la humanidad marchaba indefectiblemente hacia su liberación. El fascismo representaba el principal obstáculo en esos momentos: sus ideólogos opusieron un criterio racional omnipotente, apoyados en teorías sobre la propia superioridad racial y cultural, para defender sus intereses nacionales (Vilar 144-9). Este enfrentamiento político derivó en esa creciente escalada militar que comenzó con la internacionalización de la Guerra Civil española y culminó en la Segunda Guerra Mundial (Amilibia 85-95).

Los militantes comunistas tenían que subordinar sus intereses a las demandas políticas del Partido. Este condenó el lenguaje poético de las vanguardias: lo consideró oscuro y hermético, decadente, y lo vio como un impedimento para comunicarse con las masas. El comunismo dio al artista pequeño burgués un papel político activo y protagónico, pero limitó su creatividad y espontaneidad al pedirle que subordinara sus intereses estéticos a los intereses políticos de la hora, determinados por los líderes del partido. Tuñón, como muchos poetas contemporáneos que habían militado en las vanguardias, apreciaba el grado de libertad expresiva y el sentido revolucionario de la escritura vanguardista. El rechazo de la escritura vanguardista era conflictivo: tenían que negar un aspecto importante de su obra y negarse a sí mismos. Ninguno de estos poetas, ni Vallejo, ni Neruda, ni Tuñón, “limpiaron” totalmente las imágenes de sus textos comprometidos y revolucionarios de residuos vanguardistas, sino

que trataron de llegar a un compromiso, procurando hacer sus imágenes más inteligibles, dando referencias históricas concretas, pero sin sacrificar el uso de figuras consideradas de avanzada, como la metáfora, alrededor de la cual giró la revolución del lenguaje de la poesía de vanguardia (Pérez 265-87).

Tuñón se sitúa frente a este problema en el “Prólogo” a *La rosa blindada*. Abre el prólogo con una cita de Lenin, donde este afirma que no habrá arte proletario hasta que no haya una cultura proletaria. Raúl argumenta sobre la cuestión del arte de masas. ¿Debe el artista asimilarse a las masas, hablándoles en su lenguaje, o elevar a las masas al nivel de su arte? Tuñón no hace concesiones; dice: “El poeta se dirige a la masa. Si la masa no lo entiende es porque, desde luego, debe ser elevada al poeta” (11). Para no ser considerado elitista, Tuñón aclara que ya hay obreros “sensibles”...“que han podido alcanzar ciertos elementos de cultura”, apoyan la revolución y son capaces de entender su lenguaje poético, y hay un sector de “intelectuales, artistas, periodistas, pintores, maestros, estudiantes que desean la transformación de la sociedad...y que son también masa” (11). Él, como periodista y poeta, se ubica en el segundo grupo. Concibe así una unión de obreros revolucionarios, intelectuales y artistas. Insiste en que el poeta no debe renunciar a su poesía, esto sería un error: lo que tiene que hacer es participar en las luchas sociales sin temer al “caos”. Su sueño es “...recibir a la revolución cantando, después de haberla cantado y

deseado, sin descuidar la técnica y sin dejar de haber intervenido más o menos concretamente en la lucha” (*La rosa blindada* 12).

Aclara su posición con respecto al arte de vanguardia y a su pasado como poeta vanguardista. Dice: “Participé en los movimientos literarios de vanguardia y, sobre todo, el surrealismo contó con mi entusiasmo firme. Fue una manera de evadirse y volver a la multitud, de ganar la calle,...de volver a imponer valores olvidados por la burguesía...para entrar luego de lleno – los que supimos hacerlo – en el drama del hombre y su esperanza...”(14). Afirma que es el momento de hacer poesía revolucionaria y “cambiar la vida”. Su interés es lograr que todos los poetas se definan ante el fascismo, que en ese momento es el principal enemigo, y formar un frente unido común, porque “el fascismo es el enemigo de la cultura y del arte, tanto como de la dignidad humana” (15). Según él hay en ese momento dos tipos de poetas “artepuristas”: los “puros”, que cultivan “la metáfora por la metáfora”, y los poetas que aman la vida, y quieren “...una obra viva, llena de tierra y llanto, cubierta de raíces y de sangre” (15). Es este segundo grupo de poetas el que es más afín al sentimiento revolucionario y necesita ser rescatado para la lucha.

Cree que el poeta tiene que participar en la lucha revolucionaria sin dejar de ser poeta y desde su posición de poeta. En su caso, suma a su posición de poeta la de cronista y periodista, y en esta doble condición participa en los eventos europeos del momento: escribiendo

poemas que exaltan la heroicidad de los republicanos, y testimoniando en sus crónicas los eventos de la guerra civil de los que es testigo. Además, Raúl, como militante marxista, ha encontrado para sí un nuevo papel: el de intelectual. Forma parte de este grupo de artistas y humanistas (políticos, historiadores, politólogos, filósofos, etc.) que se denominan “intelectuales” y consideran que sus opiniones deben guiar a la sociedad civil. El artista sale de la vida privada y se encuentra con una función pública y social importante, que va más allá de su arte. Integra una elite de la inteligencia que quiere ser tomada en cuenta, busca influir en la moral pública y aún defender a la sociedad civil de intereses egoístas que, aprovechándose de su desconocimiento, puedan llevarla por un camino equivocado. El artista se encuentra con un importante papel moral que eleva su condición y le da una nueva misión dentro de su sociedad.

Las publicaciones de Raúl reflejan este nuevo papel que ha encontrado para sí a partir de su trabajo en el periodismo y de su militancia política en el comunismo. Cuando Raúl viaja a España es un joven poeta y comunista militante que testimonia los acontecimientos políticos del momento. Comienza *La rosa blindada* haciendo historia de su propia familia: su primer poema es un romance dedicado a su abuelo Manuel Tuñón, un inmigrante asturiano que trabajó toda su vida en Argentina como obrero y militó en el socialismo. El poeta rescata su origen familiar proletario, y rastrea su ascendencia política revolucionaria; dice: “Era un obrero de bronce/ aquel que

en Mieres nació./...Tenía yo nueve años/ cuando un día me llevó/ por entre los sobresaltos/ de una manifestación./ Así nací al socialismo,/ así comunista soy,/ así sería si viviera/ mi abuelo Manuel Tuñón.” (17).

Cree que la insurrección de Asturias es la antesala de la revolución, un movimiento que demuestra la combatividad de los mineros y la clase obrera española, que estaba en un estado prerrevolucionario. Termina el poema: “Pena grande que no viva/ para verla como yo/ a Asturias en pie de sangre/ para la revolución” (17). Todos los poemas de la primera parte de *La rosa blindada* tratan el tema de la insurrección de Asturias: “Algunos secretos del levantamiento de Octubre”, “La Libertaria”, “La muerte del Roxu”, “El pequeño cementerio fusilado”, “La muerte derramada”, “Dos historias de niños”, entre otros. Estos poemas exaltan la heroicidad de los obreros, su determinación de luchar. Los obreros no demuestran miedo y, si tienen que enfrentar la muerte, lo hacen con heroicidad. Sus mujeres e hijos los respaldan: no son sólo ellos los heroicos, sino toda la comunidad. Es el pueblo el que está en pie de guerra.

Las mujeres luchan junto a los hombres. Así, en “La Libertaria”, en memoria de Aída Lafuente, muerta en la cuenca minera de Asturias, exalta en una elegía a la mujer sacrificada, una mártir. El poema, sin embargo, no quiere sólo lamentarse, sino incitar a la resistencia. La mujer mártir es un símbolo de España. Organiza el poema en una serie de anáforas que crean un ritmo marcial; dice: “Estaba toda manchada de sangre,/ estaba toda matando

a los guardias,/ estada toda manchada de barro,/ estaba toda manchada de cielo,/ estaba toda manchada de España” (20). Además de exaltar al pueblo, González Tuñón condena a sus enemigos. Quien reprimió a los mineros fue el General Franco, al frente de la Legión y el Tercio de África, al que trajeron para sofocar la insurrección. Los soldados de zonas alejadas no tenían vínculos personales con la gente de la zona y no tuvieron compasión con los mineros ni con el pueblo asturiano. El papel político que tiene Franco en el comienzo y desarrollo de la Guerra Civil, da a esta elección un sentido más trágico. En “Cuidado que viene el Tercio” caracteriza a la Legión como a una banda de fascistas asesinos, enemigos del pueblo y de la humanidad. Dice: “La Legión ha entrado a España./ Hombre cuida a tu mujer,/ obrero, guarda tu casa./ Mira que vienen los lobos/ con el desierto en el alma” (26). La Legión no solamente resulta enemiga mortal de los obreros sino también de los pequeño-burgueses y hasta de las prostitutas; dice: “Cierra, pequeño burgués/ tu tienda de renta flaca./ Guarda tu novia, muchacho,/ de la hez condecorada./ Prostituta, ten cuidado/ que no te invadan la casa/ los rufianes de la arena/ que pegan, pero no pagan./ La Legión ha entrado a España” (27).

Además de estos romances heroicos, Raúl escribe largos poemas descriptivos, como “El tren blindado de Mieres”. Esta es poesía pensada en función de un público amplio, donde el periodista pone su experiencia al servicio de la literatura. Es su manera de unir poesía y militancia política. Dice: “Hablemos de un hecho favorable al proceso

de la perfección./ La poesía, ese equilibrio entre el recuerdo y la predicación,/ entre la realidad y la fábula,/ debe fijar los grandes hecho favorables./ Hablemos de un hecho histórico favorable, feliz, a pesar del fracaso y de la muerte” (29). Su interpretación política marxista lo lleva a ver la insurrección, violentamente reprimida, como un paso positivo. Ese pueblo debe sacar lecciones de la lucha.

El poema está dirigido a todo el pueblo de Mieres, con quien conversa. Dice: “Tú, oh Mieres, en el corazón de la cuenca fantástica,/...Nosotros sabemos cómo se formaron los primeros grupos./ No fue el asalto a las panaderías, no fue el hambre precisamente,/ fue la conciencia de clase, el deber de tomar el poder,/ la necesidad de expropiar a los expropiadores,/ el dínamo que empujó la furiosa máquina./ Es por eso que el hecho histórico favorable de Asturias/ - un Octubre florecido antes de tiempo, quizá pero memorable - / será el puente de sangre hacia la revolución definitiva/ de obreros, soldados, campesinos y marineros” (29). En su lectura de los hechos, el levantamiento fracasó porque el momento no estaba aún maduro para la revolución, pero el deseo de los obreros era tomar el poder, y expropiar a los capitalistas. El motivo, explica, no fue satisfacer una necesidad inmediata, como el hambre: los impulsó la conciencia de clase proletaria.

En este poema González Tuñón enseña y explica a los lectores, toma el evento para dar una lección revolucionaria. Si pensamos que este es el mismo poeta que hacía algunos años, en 1930, había publicado los poemas bohemios y surrealistas de *La calle del agujero en*

*la media*, y muy poco antes, en 1934, *Todos bailan, poemas de Juancito Caminador* (ese personaje y alter ego juguetero, viajero, enamoradizo que crea, quizá como un compromiso para no traicionar su modo de vivir la poesía, para no abandonar la libertad poética vanguardista), podemos ver cómo ahora el poeta se asume desde otra perspectiva: como militante de un hecho histórico revolucionario. Este es el nuevo poeta que quiere ser, resultado de una elección moral y militante.

González Tuñón cree en la revolución proletaria, es un comunista convencido que asume su misión dentro del papel que le asigna el Partido, como periodista, poeta e intelectual. A lo largo de su vida será fiel a esta militancia, y tomará su distancia con la poesía vanguardista, censurada por los líderes culturales del comunismo, debido a su hermetismo y al exceso de figuras poéticas, que desviaban la atención del lector de los hechos históricos que debían comunicar los poetas al pueblo, para concientizarlo de sus deberes de clase. Buscará una síntesis, y el personaje del poeta Juancito Caminador le sirve como una coartada para salvaguardar su libertad expresiva sin traicionar sus principios políticos, en los que cree.

En las crónicas, ensayos y discursos, publicados en *8 documentos de hoy*, aparecido en 1936, encontramos a González Tuñón en su nuevo papel: el de intelectual. Los temas que toca dan una idea de su actitud polémica y militante: “Mensaje a los escritores españoles”, “Con España y contra el fascismo”, “El Congreso de los Pen Clubs”, “Los escritores en la pelea”, “Defensa de la

cultura”, entre otros. En estos ensayos y discursos Tuñón habla como representante de los escritores argentinos que defienden a España y condenan el fascismo. En “Mensaje a los escritores españoles”, fechado en octubre de 1936, el poeta se dirige a la Alianza de Intelectuales Antifascistas de España, para denunciar desde Argentina a las autoridades de su país, que le impiden realizar actos públicos en defensa de España (10). Denuncia asimismo que el gobierno nacional conservador autoriza actos del Frente Nacional contra la República española. Ha comenzado la guerra civil en España y Tuñón advierte a los intelectuales españoles que un grupo de intelectuales argentinos están con ellos, a pesar que en su país el gobierno de derecha, militarista, católico y oligárquico, respalda al fascismo.

Su análisis de la situación política y del campo intelectual es más detallado en “Con España y contra el Fascismo”. Aquí González Tuñón procura un máximo de claridad conceptual; dice: “La insurrección fascista-monárquica-clerical, transformada en formidable guerra antifascista por las masas obreras unidas, el gobierno republicano y los intelectuales honrados, ha provocado en nuestro país la solidaridad para con los defensores de la dignidad humana de parte de las masas obreras y los partidos democráticos y también la adhesión – obstaculizada en sus expresiones por la policía y el complot de la prensa – de los intelectuales honrados” (*8 documentos de hoy* 14). En su artículo, aparecido originalmente en el periódico republicano de Argentina

*Nueva España*, en agosto de 1936, denuncia a los periódicos *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón*, que “se han puesto al servicio del general Franco”, al que considera “agente del bloque fascista internacional” (14). La prensa, dice, ha iniciado una campaña “canallesca” contra el gobierno republicano español, mientras el gobierno, que dice ser “neutral” ante la guerra, consiente la creación de organizaciones falangistas. El pueblo argentino, sin embargo, afirma el poeta, está con la República.

Numerosos intelectuales argentinos, incluidos escritores liberales anticomunistas como Victoria Ocampo, hicieron declaraciones a favor de la República, mientras que los católicos, entre los que cita a Francisco Luis Bernárdez, miembro de Acción Católica, y a Leopoldo Marechal, al que caracteriza como “enemigo confeso de la democracia”, se adhirieron a la Junta de Burgos reaccionaria. Otros, como Capdevilla y Baldomero Fernández Moreno, se negaron a firmar el manifiesto de adhesión a la República. La guerra civil ha polarizado a la sociedad argentina. González Tuñón denuncia también a intelectuales argentinos de derecha, como Quesada, Doll, Guglielmini y Cancela, que dicen preocuparse por el patrimonio histórico en los lugares en que se lucha, y guardan silencio ante los ataques que las tropas y la aviación mercenaria realizan contra el pueblo. El poeta termina el artículo llamando a los lectores a defender la República frente a la “barbarie fascista” y a oponer el Frente Popular Internacional contra el fascismo internacional (23).

Tuñón polemiza con los escritores liberales que rehúsan politizarse. Muchos de ellos se refugian en el Pen Club. Señala que, a diferencia del Congreso de la Asociación Internacional de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, progresista y militante, celebrado en Francia, en que los delegados “atacaron al fascismo, defendieron al escritor y a la libertad de expresión”, el congreso internacional del Pen de 1936, celebrado en Buenos Aires, Argentina (país que sufría en su concepto dos dictaduras: la de la Sección Especial de Policía y la de la Acción Católica), se mostró políticamente polarizado (35-6). En el congreso del Pen participaron intelectuales como Carlos Ibarguren y el italiano Marinetti, que dieron a sus intervenciones un contenido ideológico netamente fascista, generando polémica. En su concepto se había abusado de las palabras “libertad, democracia y espíritu”, vaciándolas de contenido. Tuñón señala que lo que era libertad y democracia para los burgueses no lo era para los trabajadores, y que los españoles del Tercio, que se levantaron contra la República española, también decían que lo hacían en nombre del espíritu.

El congreso del Pen finalmente se había inclinado contra el fascismo, los fascistas eran los menos, pero su presencia mostraba que el mundo pequeño-burgués de los escritores estaba fragmentado, porque muchos querían mantener a la literatura más allá del hecho social, y él creía que nadie en ese momento podía escapar a la “política”. Muchos delegados defendían la idea del arte puro, y Tuñón pensaba que no había quedado lo suficientemente claro

en el congreso del Pen “...que el escritor no escribió nunca ni escribe para una elite determinada sino para el pueblo, entendiendo por pueblo la parte vital de la masa que es capaz de recoger la herencia cultural y defenderla, y también para la otra parte de la masa que si no comprende ahora a los artistas será elevada a ellos por la revolución que le imponga otros sistemas de vida, más a tono con la condición humana” (39).

Le exige al escritor contemporáneo que tome una actitud concreta frente a los conflictivos y peligrosos acontecimientos internacionales. Ya en esos momentos, en 1936, en Italia y en Alemania había triunfado el fascismo, y muchos artistas, como Ungaretti, Puccini y Marinetti lo apoyaban. Una parte de la burguesía en Europa y Argentina también se había fascistizado. Muchos escritores progresistas y comunistas habían emigrado, particularmente de Alemania, o habían sido expulsados por el gobierno, como los hermanos Mann y Bertold Brecht (40). Frente a esta situación, explica Tuñón, las izquierdas tenían un programa de defensa: “acabar con la desigualdad económica e imponer la libertad sin trabas” (41).

Ese congreso del Pen Club de 1936 les había permitido descubrir a los escritores “emboscados”, que eran los que defendían la no injerencia en la discusión política y el arte puro (42). Los emboscados hablaban siempre de su “angustia”, mientras trataban de mantener sus privilegios pequeño-burgueses dentro del sistema. Cree que dentro de esta situación, los que se mostraron más dignos

entre los escritores argentinos, fueron Victoria Ocampo y Eduardo Mallea, a los que insta a seguir trabajando dentro del Pen Club para atacar a los escritores fascistas y reaccionarios. Raúl aclara que él habla como comunista y urge a los escritores a formar el frente intelectual, e informa que muchos escritores demócratas, liberales y católicos, como Bergamín y Maritain, ya han firmado manifiestos contra el fascismo (44). El objetivo principal de Tuñón es demostrar que no se puede separar el arte de la política, particularmente en esa hora en que los hechos históricos exigían del artista una definición. Debían unirse a los proyectos liderados por los partidos políticos progresistas y revolucionarios, y formar un frente común para defenderse de la agresión fascista, identificada como el enemigo principal, que amenazaba tanto a las democracias liberales como al comunismo.

Tuñón da una batalla intelectual contra el ala de derecha del Pen Club. Luego de asistir, en 1935, al congreso de la Asociación Internacional de Intelectuales en Defensa de la Cultura en París, había ayudado a crear una sección local en Argentina, la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) para luchar contra los escritores de derecha. Explica que su posición es clasista, y que se adhiere a la clase trabajadora porque, considera, es “...la que está llamada a suceder como clase dirigente y creadora a la clase trabajadora burguesa en descomposición” (51). La clase trabajadora es la única que le ofrece un lugar digno al intelectual, al que la sociedad burguesa desprecia. El Frente Intelectual

denuncia la prohibición de determinados libros y revistas, y la persecución de intelectuales y escritores en Alemania, Italia, Polonia, Brasil, y otros países.

Tuñón se comporta como un escritor e intelectual valiente y militante, no teme a las represalias, y busca el modo de ir a España, ya comenzada la guerra civil, arriesgando su seguridad personal. Una vez allí su militancia aumentará, será amigo y colaborador de Neruda y se asociará a los poetas que defienden la causa republicana. Los otros dos libros que escribe sobre este tema son resultado de esta experiencia en el frente de guerra, particularmente en Madrid: las crónicas poéticas de *Las puertas del fuego (Documentos de la guerra en España)*, 1938 y el libro de poemas *La muerte en Madrid*, 1939.

*La muerte en Madrid* es un libro escrito como respuesta a los acontecimientos bélicos, para tratar de mantener vivo el espíritu de lucha de los españoles, a pesar de la derrota que están sufriendo los republicanos; dice en su dedicatoria: “Caído Madrid, traicionados miserablemente los comunistas, sus verdaderos defensores, este libro sigue teniendo para su autor un valor permanente. La resistencia heroica de Madrid será el hecho inolvidable de la guerra española y los leones de la Cibeles verán, sin duda muy pronto, el alba de la revancha” (8). Todo el libro mantiene ese espíritu utópico que señala Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, en que destaca que los escritores consideran la guerra civil como una “derrota victoriosa” (132). Este sentimiento

informa este poemario y le da un sentido trágico. Su tono es repetitivo y algo grandilocuente: el hecho poético se propone elevar la autoestima de los españoles y los combatientes, y afirmar que esa guerra continuará y con el tiempo las fuerzas populares van a ganarla. Canta con insistencia los hechos de valor y él mismo se autoafirma como poeta y representante de América en España; dice en su poema “Madrid”: “Lágrima abierta, corazón adentro,/ estoy al fin bajo tus arcos mártires./ ¡Descúbreme otra vez! Yo soy América.”, y “Capital del coraje, capitana,/ sin secretos, desnuda, sin orgullo,/ te apareces ahora con un viento/ de pólvora final y nuevo mundo”(13-4).

Madrid aparece personificada, es una ciudad heroica que se defiende y sufre. Dice: “Vieja ciudad que muere porque vive,/ nueva ciudad que vive porque muere,/ ciudad que por la muerte da vida/ inaugura la vida de la muerte” (15). Si bien este es un libro sincero y sentido, y es real su duelo ante la caída de Madrid, González Tuñón encuentra un modo mucho más persuasivo para expresarse en los poemas en prosa de *Las puertas del fuego*. Mientras en *La muerte en Madrid* se refiere a los hechos históricos de manera general y simbólica, en *Las puertas del fuego* Tuñón recurre a la crónica, y como cronista y poeta descubre su propia voz para escribir un libro de gran nivel estético, que ha sido muy poco reconocido y estudiado aún. En este libro crea alegorías para iluminar la poesía y la historia española, presenta personajes populares y los trae a la vida, y destaca el impacto del paisaje español en su gente.

“7 de noviembre” es una fantasmagoría en que anima a poetas españoles de distintas épocas, incluidos Quevedo, Fray Luis, Gracián, Lope de Vega y Góngora. Intervienen luego García Lorca y Cervantes. Entra Don Quijote, y con él todos los poetas se incorporan y, juntos, se ponen a observar la ciudad de Madrid en lucha contra “los agentes del extranjero, los generales traidores y la tropa mercenaria” (19). Don Quijote alza su lanza y los guía en la defensa, hasta que con su ayuda “los bravos del pueblo” logran detener “la avalancha” de los enemigos. Luego de esta ayuda providencial al pueblo, el espíritu de sus poetas, satisfecho, se retira, y vuelven “a su mundo de perfecta sombra” (20). La fantasmagoría es convincente y emociona al lector.

En otro poema habla de las diversas regiones de España y de sus ríos de bellos nombres. Él marcha por el campo y ve el cauce de un río seco, “...sin agua, sin peces, sin sauces llorones, sin narcisos, sin lavanderas, sin botes, sin ahogados, sin recreos, casi sin nombre...” y su compañero de viaje, un brigadista, de pronto le llama la atención: se aproxima un torrente que amenaza arrastrarlos. Se ponen a salvo y lo contemplan: es un torrente rojo, un río de sangre. Luego, como por milagro, la sangre se licua y se vuelve agua. “Con la madrugada salió el sol - dice -. Era el primer día de España, el último de la creación” (33). Había presenciado simultáneamente el génesis de España y su destrucción.

En “Teoría de la guerra” afirma el poeta que la guerra no es únicamente matar o morir, porque “cuando hay

guerra todo está en guerra” (37). En la guerra no sólo hay muerte: los niños juegan y los soldados aman. En su descripción la guerra es un acontecimiento enteramente humano. En medio de la guerra la gente se esfuerza por vivir. Dice que en la ciudad de Madrid ya “...no hay mendigos. Tampoco hay horchateros ahora que es primavera... Hay el amor en las calles, sin sobresaltos, lo que también es muy de la guerra. El amor, un equilibrio entre la guerra y la muerte” (38). Mientras en *La muerte en Madrid* predomina el himno y la elegía trágica, este otro es un libro en que la nota principal es la ternura de cada situación humana: el hombre contagia todo con su humanidad. Aún cuando destruye o mata siempre hay en él una esperanza redentora. Encuentra en la ciudad acechada mucha dignidad, no sólo en los soldados que la defienden, sino también en sus habitantes: sus mujeres, sus chiquillos: “Hay algo de enamorado en el aire, en el estruendo!”, dice (38).

Varias de las crónicas poéticas son soliloquios del hombre sensible ante una situación extrema pero heroica. Su tono es confesional, el poeta siente gratitud por poder vivir y testimoniar esa guerra que, si se gana, puede cambiar el destino de la humanidad. Así, en “De la muerte en Madrid” dice: “No conozco a la muerte. Nunca he visto su cara sin ojos, sin orejas, sin boca, sin remedio. He oído, sí, sus pasos de plomo derretido...No me quejo. Estoy cercado de temores y de soledad. Cercado. Una primavera de pájaro y metralla está creciendo y yo, acostado cerca de la muerte, pienso que ella es tan viva

ahora, y fundamental, tan decisiva. ¡Tan revolucionaria!” (49). Sin perder contacto con la situación histórica el libro se desliza por momentos hacia lo metafísico. Describe situaciones durante los ataques nocturnos que sufren, cuando pasan los obuses sobre sus cabezas, su experiencia en una trinchera en el frente, los momentos en que los soldados cantan y dicen poemas, la reacción de los niños ante los ataques aéreos, que viven como un juego, el coraje de las madres cuando pierden a sus hijos. Dentro de la trinchera describe lo que ve: “Estoy en una zona de guerra. Esto no es nada del otro mundo, pero estoy en una zona de guerra. Todo me parece verdaderamente misterioso, como el hecho de vivir” (60).

En este libro el cronista de guerra experimentado que era Tuñón se encuentra con esa vena lírica y sentimental que ya había mostrado en otros libros, como *La calle del agujero en la media* y los poemas de Juancito Caminador. Logra sintetizar la imagen surrealista y la observación militante. En otra crónica las ametralladoras fascistas tirotean el edificio de la Telefónica y mueren varias mujeres; el novio de una de ellas enloquece de dolor; mientras, dice el poeta, “murió un pajarito que cantaba en el tercer piso de la casa vecina, un guardavía que iba a ocultarse al Metro y un niño asomado a una ventana con un libro, y una mariposa” (65). El poeta testimonia simultáneamente la tragedia y el hecho poético, que es inextinguible. La enumeración sentimental y osada le permite comunicar al lector un profundo sentido lírico en medio de la pérdida.

En la crónica “Cuando los soldados cantan” describe una escena en que están los campesinos trabajando en un campo que hacía pocas horas había sido escenario de lucha. Va él con un soldado poeta a la línea de avanzada. Allí se encuentra con lo que denomina “la parte vital de las masas”: obreros, campesinos, estudiantes. Los soldados leen en el frente el periódico comunista. A la noche se van del frente. Mientras salen, arriba un grupo de soldados cantando “La Internacional” (72).

Tuñón logra mostrar en sus descripciones los rasgos de cotidianidad de una sociedad en pie de guerra. La guerra en este caso es un acto desesperado por defender lo que uno ama y ve amenazado. Estos soldados republicanos se humanizan al luchar por su patria. En medio de la lucha Tuñón descubre ternura y belleza. En la crónica “Los camiones” cuenta como llegan los camiones al frente, transportando víveres y municiones. Dice el poeta: “Nunca imaginé que el paso de un camión iba a estremecerme en una mezcla de angustia y de ternura. Los camiones son verdaderamente hermosos.” Estos camiones traen a los soldados los medios para defender a su pueblo y sobrevivir. Dice: “Cuando un camión transporta víveres a Madrid puede ser de diversos colores. Se descubre fácilmente en toda su importancia las patatas, las cebollas, las bolsas de arroz, los botes de conservas, los tomates, las naranjas, ¡toda la tierra!”(86).

La guerra y el peligro parecen estimular su apreciación estética. Esos momentos magnifican sus observaciones vitales. El ser humano se siente justificado, sabe que está

defendiendo algo que es más importante que su propia vida: un ideal social, el lugar de su grupo en la sociedad futura. Vista así la guerra promete el progreso, encierra en germen las posibilidades de una gran revolución, que transforme la organización social para crear una sociedad más justa y equitativa. Este ideal de justicia aparece claramente en la crónica “Los campesinos”: allí describe el mundo de servidumbre en que estos habitaban y cómo la guerra les trae la liberación. Dice: “Eran los más pobres. Los campesinos. Los servidores de los duques o de los grandes propietarios. Parecían engendrados por la piedra, por la tierra dura y parda, por un hermoso dios de silencio y de fuego (89).” Uno de ellos le comenta su historia de trabajo y lo que ocurría en esos momentos; dice: “Hoy, España en guerra, invadida por los extranjeros aliados a los señores, nosotros seguimos trabajando. Ahora trabajamos para la guerra. Es decir, para nosotros, para nuestros hijos, para nuestros nietos, para el hombre, en fin, que es el dueño de la tierra que le da la vida y la muerte” (89-90). El campesino cree que en el futuro vivirá en una patria sin patrones, en que el fruto de la tierra será repartido entre todos sus hijos, y siente un “estremecimiento gozoso”.

Mientras Raúl trata de darle a la experiencia terrible de la guerra un sentido lírico, busca enseñar al lector sobre las luchas de un pueblo y elevar su conciencia de clase; el mensaje es: tenemos que defendernos y detener al fascismo; cruzarse de brazos es suicida; debemos luchar, cueste lo que cueste. El poeta muestra su propio valor y dice no tener miedo ante los bombardeos, a pesar

que en muchos momentos su vida peligraba. Aquellos que aceptan morir en la guerra, defendiendo al pueblo, tienen una muerte hermosa, y son recompensados con el cariño del pueblo, que los considera sus héroes. Dentro de estos mártires se encuentran extranjeros, mujeres y hombres, como la aviadora que “había venido a España, a la guerra y a la muerte, porque odiaba la guerra” y muere en combate (134), y el médico de una brigada, que no hablaba bien el español, y muere cumpliendo con su deber, para ser luego velado y homenajeado por el pueblo (142).

Tuñón explica el propósito que lo anima en este libro en el poema titulado “Un día primero de mayo”. Allí evoca a todos los trabajadores héroes que a lo largo de la historia lucharon en los levantamientos populares; dice: “¡Venid! las viejas sombras queridas. Los héroes de los primeros levantamientos populares. Aquellas desgarradas banderas... Los caídos en tantas jornadas... Los autores de los primeros himnos del pueblo... ¡Quiero un poema tan desmedido y tan fino como esta guerra!” (113). Hace una historia poética de las luchas populares, muestra cómo los trabajadores han logrado unirse y encontrar ideales comunes. La historia de la humanidad es una historia de conflictos y luchas, cuya lógica los conduce hacia la liberación. Las fuerzas reaccionarias tendrán que retirarse o serán vencidas. La moral colectiva les muestra que luchar es bueno cuando se lucha por una causa común. Esta es una moral revolucionaria, una moral de clase. Están luchando y el futuro será de más lucha, porque están enfrentadas fuerzas irreconciliables.

Tuñón concluye el libro hablando de su salida del frente y su regreso a París. En esos momentos se siente un poco vencido, se ha alejado de la zona de combate y tiene que asumirse como “simplemente escritor”, pero sabe que algo muy íntimo, muy suyo e indescriptible, se ha quedado con esa gente que lucha. Dice: “Pero siento ahora que algo se me ha muerto, como un hijo, un sueño, no sé qué, no soy el mismo, el otro que fui, algo se ha ido, siento una voz ausente, una sonrisa, cualquier cosa que se me ha muerto demasiado pronto”(181). Su experiencia en la guerra se pareció al amor. Confiesa su amor a España y a su gente, y rescata todas las cosas que vivió, junto a los artistas amigos y al pueblo. La experiencia de la guerra lo ha transformado profundamente. Dice en “Regreso a América”: “Si escribo sobre España es porque España es lo que más me impresiona en mi tiempo...” (187). Cita a muchos artistas comprometidos que estuvieron con España cuando los llamó la hora; algunos tomaron las armas, como Malraux, jefe de Escuadrilla, y Siqueiros, jefe de Brigada, y otros lucharon desde su profesión, como Neruda, Picasso y él mismo.

Cierra el libro con los discursos que pronunció como delegado en el Segundo Congreso Internacional de escritores, en su apertura, en Valencia, y en su clausura, en París, en julio de 1937. Al primero lo titula “España en América” y al segundo “Los escritores y España”. En el primero de estos discursos Tuñón dice que está en España en representación de los escritores de su patria, que vienen a apoyar a España en su lucha contra el

fascismo internacional. Considera que todos los países de habla hispana constituyen un bloque. Felicita a México por su apoyo a la República y critica a Brasil, cuyo gobierno simpatiza con el fascismo. Cuando se anunció la caída de Madrid el pueblo argentino se lamentó por el sufrimiento del pueblo español, y repudió al “traidor Marañón”, que fue “obligado a abandonar la tierra americana” (196). Saluda a Antonio Machado, por su coraje, y recuerda a Federico García Lorca, con el que había mantenido una buena amistad personal durante su viaje a Madrid en 1935.

En “Los escritores y España”, González Tuñón dice que varios poetas americanos, como él y Pablo Neruda, su amigo, presente en el congreso, habían vivido en España antes de la contienda civil y “nos consideramos españoles sin dejar de ser americanos” (199). Aclara que su apoyo a la causa de la República es incondicional. Mira con esperanza a Francia y a la Unión Soviética, en cuyo liderazgo confían él y sus colegas. Anuncia la creación de un comité de propaganda con sede en Valencia, vinculado al que ya existía en París, para encauzar la ayuda de los distintos países al gobierno de la República. Explica que manejar la pluma en esas circunstancias es como manejar un arma, y que el escritor no debe mojar su pluma en tinta, sino “en la sangre” (201). Si bien ellos son las “Brigadas de choque del pensamiento internacional”, lo que en esos momentos hacía falta para vencer eran víveres y armas, porque se está jugando “el destino del hombre” (202). Tuñón entiende que es fundamental detener al fascismo en España, ya que si no

lo hacen peligrar toda Europa, y la situación es tan grave que necesitan apoyar a la República no sólo con palabras, sino también con recursos materiales.

Tuñón supo durante la guerra civil asumir como poeta, periodista e intelectual el urgente llamado de su hora. Su actuación marca el mejor momento de su militancia política, representando a los escritores de su patria. A fines de 1937 sale de España y viaja a Chile donde, junto con Pablo Neruda, funda la Alianza de Intelectuales. En 1939 caería la República española. Poco después Hitler invade Checoslovaquia y Polonia y comienza la Segunda Guerra Mundial. El poeta decide radicarse en Chile, donde funda el diario comunista *El siglo* y vivirá durante los próximos cinco años. Continúa intensamente su militancia política durante los años de la Segunda Guerra. Publica en 1941 *Canciones del Tercer Frente*, y en 1943 *Himno de pólvora* (Orgambide 167-73). En 1943 muere Amparo Mom, su esposa, con quien había viajado por España, y poco después su hermano Enrique, en Argentina. El golpe militar de ese mismo año en su país cambiaría la situación de las izquierdas. Aparecida la figura carismática del Coronel Perón, quien rápidamente forja un vínculo fuertísimo con la clase trabajadora, el Partido Comunista pierde influencia. Perón, respaldado por el Partido Laborista, lidera las elecciones presidenciales de 1946, que gana con un voto mayoritario de la población. El Partido Comunista decide apoyar a las fuerzas opositoras a Perón, a quien considera un oportunista filofascista (Mirkin 75-6).

A su regreso a Argentina en 1945 González Tuñón comienza una nueva vida y una nueva etapa poética (Orgambide 187-92). Queda atrás la década del treinta, probablemente la etapa más prolífica y brillante de su vida y su carrera literaria. Durante esa década descubrió una voz poética original en *La calle del agujero en la media*, creó el personaje de Juancito Caminador, y encontró para sí un importante papel como cronista e intelectual, que le permitió transformarse en un digno representante de los escritores de la izquierda argentina durante la Guerra Civil española. Sus libros, particularmente *8 documentos de hoy*, 1936, y *Las puertas del fuego*, 1938, lo muestran como intelectual ágil, valiente y combativo, y como un poeta que creó un modo poético original en prosa, al que podríamos denominar crónica poética, para expresar el heroísmo del pueblo español en la guerra, en un lenguaje de imágenes que lo exalta y lo honra en su coraje y su humanidad.

#### Bibliografía citada

Acha, Omar. "Comunismo (1933-1945)". *Rodolfo Puiggrós en la encrucijada argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba, 2006. 37-91.

Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

Amilibia, Miguel. *La guerra civil española*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

Cella, Susana. *Por Tuñón*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini/ Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2006.

Edelman, Fanny. "Recuerdo de Tuñón y los años de la Guerra Civil Española". Susana Cella, *Por Tuñón...* 147-50.

Freidemberg, Daniel. "El corazón alborotado del mundo". Susana Cella, *Por Tuñón...* 41-55.

Goldar, Ernesto. *Los argentinos y la Guerra Civil Española*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1996.

González Tuñón, Raúl. *8 documentos de hoy*. Buenos Aires: Federación Gráfica Bonaerense, 1936.

---. *La rosa blindada. Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios*. Buenos Aires: Ediciones Horizonte, 1962. 2da. Edición.

Respeto la primera de 1936.

---. *Las puertas del fuego (Documentos de la guerra en España)*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938.

---. *La muerte en Madrid*. Buenos Aires: Ediciones Feria, 1939.

---. *La luna con gatillo*. Buenos Aires: Editorial Cartago, 1957. 2 tomos.

Jacobs, Gabriel. "Una imagen de unidad francesa: el congreso internacional de escritores y la 'guerra justa'". Derek Gagen, David George, editores. *La guerra civil española. Arte y violencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990. 125-44.

Mirkin, Zulema. *Raúl González Tuñón. Cronista, rebelde y mago*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1991.

Orgambide, Pedro. *El hombre de la rosa blindada. Vida y poesía de Raúl González Tuñón*. Rosario: Ameghino Editora, 1998.

Pérez, Alberto Julián. *Revolución poética y modernidad periférica*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

Salas, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1975.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Schiavo, Leda. "Raúl González Tuñón, caminador de España en guerra". Celina Manzoni, directora del volumen. *Historia crítica de la Literatura Argentina. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009. Volumen VII: 437-54.

Vilar, Pierre. *La guerra civil española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1986. Traducción de José Gázquez.

## Confesión y polémica en la poesía de Rubén Darío

Quisiera en este ensayo considerar dos poemas de Darío en que el poeta habla de sí mismo desde perspectivas contrapuestas: en el primero, “Yo soy aquél que ayer no más decía”, como poeta lírico, y en el segundo, su “Epístola a la Señora de Lugones”, como poeta dialógico. Los dos poemas contribuyen a mostrarnos de manera integrada la imagen que Darío quería dar de sí a su público.

¿Qué buscaba Darío al escribir un poema como “Yo soy aquél...”, tomando como motivo poético su propia vida? El yo lírico tiene una historia compleja. Cuando Darío nació a la poesía, en las postrimerías de la revolución romántica, los poetas líricos escribían su poesía desde el yo. El Romanticismo había valorizado y elevado el papel del sujeto. Víctor Hugo, admirado e imitado por Darío en su primera juventud, era un poeta lírico heroico, reflexivo, socialmente comprometido con su sociedad. Darío se rebeló contra ese Romanticismo luego e inició su renovación poética modernista (Pérez 179-206). Escribió poemas descriptivos y preciosistas a la manera parnasiana, como “Caupolicán” y “De invierno”, incluidos en las “Adiciones de 1890” a *Azul...*, que marginaban al yo. Su revolución parnasiano-modernista continuó y se consolidó en su libro siguiente, *Prosas profanas*, 1896.

Pocos años después, sin embargo, vuelve a escribir desde el yo. ¿En qué medida ese nuevo yo modernista que proponía era distinto al yo de la anterior poesía lírica? Darío consideró necesario aclarar esto. Su nuevo libro, *Cantos de vida y esperanza*, 1905, comienza con el poema “Yo soy aquél que ayer no más decía...”, en que habla al lector sobre sus ideas poéticas y los objetivos literarios e intenciones que lo guiaban. El poema es una biografía lírica espiritual del poeta.

Este libro aparece en un momento culminante de la carrera literaria de Darío, que disfrutaba de prestigio y reconocimiento internacional como líder del Modernismo. Era, además de poeta de fama mundial, un periodista y diplomático destacado. Residía desde 1900 en París como enviado del periódico argentino *La Nación*. En 1903 lo nombraron Cónsul de Nicaragua en París.<sup>57</sup> Escribe desde una posición de gran autoridad social e intelectual. Cualquier declaración suya tenía el poder de un manifiesto.

Los dos poemas indicados, “Yo soy aquél que ayer no más decía” y “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”,

---

<sup>57</sup> Paralelamente a su carrera literaria desarrolló sus actividades periodísticas, que fueron la base de su sustento material. Recogió buena parte de sus crónicas en sus libros *España contemporánea*, 1901, *Peregrinaciones*, 1901, *La caravana pasa*, 1902, *Tierras solares*, 1904 y *Opiniones*, 1906. Fue diplomático en diversas oportunidades. Representó a su país en 1892 en España, en la celebración de las fiestas del cuarto centenario del descubrimiento de América; fue Cónsul General de Colombia en Buenos Aires de 1893 a 1895, Cónsul de Nicaragua en París desde 1903 y Ministro de Nicaragua en Madrid desde 1907. Asistió a la Tercera Conferencia Panamericana de Río de Janeiro, en 1906, como secretario de la Delegación de Nicaragua.

son textos en los que Darío procura, desde una perspectiva autobiográfica, darnos una imagen tanto de él como de su poesía, y situarnos en las polémicas literarias y los eventos históricos que estaba viviendo. Varios críticos han estudiado el primer poema y no coincidieron en su interpretación. Silvia Molloy vio a “Yo soy aquél...” como una polémica oculta entre Darío y el ensayista José Enrique Rodó, a quien había dedicado el poema. Molloy entendió que Darío, al publicar, en la segunda edición de *Prosas profanas*, el estudio que este le dedicara, sin su firma, se proponía desautorizar al uruguayo (Molloy 32). José María Martínez consideró ese marco de lectura demasiado estrecho, y entendió que Darío, el poeta nuevo más reconocido de la lengua, tenía otros intereses. Quería abrir su poesía a una interpretación continental, que trascendiera los enfrentamientos regionales. Martínez nota que Molloy cometió un error. Darío dedicó a Rodó toda una sección del libro y no sólo ese poema. La dedicatoria a Rodó aparece en página aparte encabezando la sección titulada “Cantos de vida y esperanza”, que contiene 14 poemas (Martínez 33).

Susana Zanetti publicó en 2008 una inteligente lectura de la “Epístola...”, a la que consideró un poema atípico en su obra, comparándola a la epístola clásica y situándola en relación a los acontecimientos diplomáticos que vivía Darío en esa época (Zanetti 133-42).

En “Yo soy aquél...” Darío polemiza con su público lector. Lo acusa de no haberlo entendido y de interpretar mal su poesía. En la “Epístola” confiesa lo que cuesta

ser poeta y asumir su lugar en la historia de las letras. Expresa su hastío y su cansancio, y explica sus problemas de salud y sus debilidades personales. Se muestra como un sujeto sometido a las necesidades materiales, que trata de sobrevivir en un mundo competitivo, acosado por las intrigas literarias y políticas que se desenvuelven a su alrededor. En estos dos poemas Darío desidealiza la imagen del poeta. Lo muestra como un ser limitado y humano.

Darío responde a aquellos que consideraban su poesía de *Prosas profanas* exageradamente formalista y desprovista de emoción auténtica (Martínez 33-38). Para Rodó, Darío, en su cerebralismo e ironía poética, había ido demasiado lejos. Las escenas lujosas y los cuadros exóticos de sus poemas parecían ignorar la realidad sensible latinoamericana (Molloy 38). Todos admiraban el don musical de sus versos, su virtuosismo técnico, pero...¿dónde estaba el yo lírico del poeta? Los lectores de su época asociaban su poesía al parnasianismo francés y, dentro de la lengua hispana, al Barroco, que había tenido un ciclo brillante y prestigioso en España e Hispanoamérica, y que había practicado una poesía erudita, preciosista y lúdica, como la que escribía Darío.

En “Yo soy aquél...” Darío busca cambiar esa imagen que tenían de él y demostrar que la frialdad que había exhibido en *Prosas profanas* era aparente y él era un poeta de la emoción humana. Se queja de no haber sido comprendido. Tras su formalismo cerebral había un poeta sensible. Dice Darío:

En mi jardín se vio una estatua bella;  
se juzgó mármol y era carne viva;  
una alma joven habitaba en ella,  
sentimental, sensible, sensitiva. (P.C. 628)

La “torre de marfil” lo había tentado, reconocía. Había cultivado el arte por el arte mismo, un arte solipcista que no buscaba proyectarse en el mundo político y social. Ese había sido un espejismo y formaba parte de una etapa poética que él estaba decidido a dejar atrás. El poeta desnuda su alma y le demuestra a su lector que su vida estaba atravesada por emociones placenteras y dolorosas. Su corazón había sido “hinchido de amargura” por “el mundo, la carne y el infierno” (P.C. 629). Emerge entrada y otra de salida, como. Segunda ediciardistas el personal y biogryo en el Modernismo. entrada y otra de salida, comoEmE de ese poema un nuevo poeta simbolista (Pérez 90-7). Es un Darío íntimo, cristiano, lleno de dudas, que busca “vida, luz y verdad”. Lo tortura el ansia de perfección, que sabe inalcanzable. Dice:

Y la vida es misterio; la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra. (P.C. 630)

Darío no quiere que su lector crea que cultiva la forma por la forma misma. El mundo de la literatura no puede ser sólo forma. Él fue mal interpretado, argumenta. Había

querido hacer de la poesía “una fuente sonora” pero “con el horror de la literatura”, como sus admirados maestros simbolistas (*Los raros* 46-51). Dice:

Tal fue mi intento, hacer del alma pura  
mía, una estrella, una fuente sonora,  
con el horror de la literatura  
y loco de crepúsculo y de aurora. (*P.C.* 630)

En esos momentos quiere ser un poeta sensible, profundo. Nos dice que está acosado por las dudas y canta desde su dolor, desde el fondo de su alma herida. Su confesión lírica es conceptual y literaria. Su lenguaje es metafórico y rico en figuras.

En la “Epístola a la Señora de Lugones”, de *El canto errante*, 1907, su expresión poética y su actitud ante el lector cambian. Nos muestra el yo del ser humano que trabaja, que vive en medio de las intrigas literarias y diplomáticas y del que se aprovechan muchos, conociendo sus debilidades. Es un ser vulnerable: un hombre enfermizo, neurasténico, que quiere a sus amigos, y que ama los placeres, la buena comida.

La “Epístola” no está dedicada al público literario de sus composiciones líricas. La dirige a una amiga: la esposa del poeta Leopoldo Lugones. Es un poema sobre su vida personal. A esta amiga le puede contar sinceramente sus males y, sobre todo, quejarse por las cosas que le pasan y lo angustian. Está buscando en ella apoyo y comprensión. Se reconoce como un “inútil”, que carece del sentido de lo práctico, gasta demasiado, no ahorra “ni en seda, ni en

champaña, ni en flores”. Sin embargo, se justifica, no le hace mal a nadie, ni le quita “de la boca el pan al compañero”. Su debilidad mayor, quizá, sea gustar de la gente refinada, aristocrática y sentir cierta repugnancia por la gente tosca y sin educación. Dice:

Me complace en los cuellos blancos ver los diamantes.  
Gusto de gentes de maneras elegantes  
y de finas palabras y de nobles ideas.  
Las gentes sin higiene ni urbanidad, de feas  
trazas, avaros, torpes, o malignos y rudos,  
mantienen, lo confieso, mis entusiasmos mudos. (*P.C.*  
749)

Luego de hablar de su malestar, el poeta cambia su tono. Cuenta su viaje a la isla de Mallorca, donde se encuentra con el sol maravilloso del Mediterráneo y la simpatía de los aldeanos. Allí revive, recupera su energía y su alegría, no entre los libros, sino en la calle, en el mercado, al aire libre, viendo a la gente sencilla. Esa realidad le parece salida de un cuento, o creada sólo para halagar e inspirar a los artistas. Se siente un poeta pintor, compara sus descripciones a las del escritor parnasiano François Coppée. Sabe que en esa isla han estado grandes artistas, como el pintor catalán Santiago Rusiñol y la escritora George Sand, acompañada de su amante Frederic Chopin, el genial pianista. Y esa isla además fue la cuna del filósofo Raimundo Lulio, a quien dice admirar.

El yo lírico de “Yo soy aquél...”, según vimos, es un yo ideal que se mueve en un tiempo poético, entre un ayer y un

hoy. El yo de la “Epístola...”, en cambio, es un yo histórico, es el yo del individuo que viaja, que primero está en Bélgica, y luego asiste a la Tercera Conferencia Panamericana en Brasil, en el mes de julio de 1906. Allí tiene que jugar su papel diplomático, representando a su país natal, ante los enviados de los otros países. Conoció entonces al Secretario de Estado Norteamericano, Elihu Root, y leyó en una velada su poema “Salutación al águila”, que le fuera severamente criticado. Rufino Blanco Fombona le escribió alarmado y le llamó la atención. Creía que su poema era obscuro y pro imperialista (Torres 559).

El Profesor Arellano ha presentado en *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas* una selección de las notas periodísticas que escribió Darío sobre la política norteamericana a lo largo de su vida, demostrando que mantuvo una actitud crítica explícita ante el imperialismo, denunciando sus agresiones e intervenciones abusivas en Centro América. La primer crónica sobre este tema que incluye el Profesor Arellano en su libro, “Por el lado del norte”, es de 1892. Esta crónica, junto a otras como “El triunfo de Calibán” de 1898 y “Los Estados Unidos y la América Latina” de 1902, son inequívocas en cuanto a la posición antiimperialista de Darío (Arellano 233-303).<sup>58</sup> Darío justificó “Salutación al águila” como un poema de ocasión,

---

<sup>58</sup> Darío representaba como diplomático los intereses de Nicaragua. Había sido nombrado en su puesto por el General Zelaya, presidente de su país, que sería acosado pocos años después por Estados Unidos, al defender la unidad centroamericana. Finalmente, Estados Unidos logró su propósito: Zelaya renunció y la potencia imperial intervino militarmente Nicaragua.

producto del entusiasmo del momento. Los delegados a la Tercera Conferencia Panamericana asistían a continuas recepciones, propias de la diplomacia y fue en ese contexto que leyó su poema.<sup>59</sup>

En la “Epístola”, Darío nos cuenta que en Río de Janeiro se enfermó y dejó la conferencia prematuramente. Partió a Buenos Aires, donde fue recibido de manera triunfal. Tenía en Argentina amigos entrañables. Luego siguió viaje a París, su lugar de residencia. La llama el “centro de la neurosis”. Allí vivía, aislado, tratando de “resguardar” su yo. Sin embargo, no lograba escapar de las intrigas. Por esto, se va a la isla mediterránea de Mallorca, a descansar. Quiere recuperar la tranquilidad y disfrutar del sol y del mar. La poesía, que comenzó en Amberes, la va a terminar en Palma de Mallorca. Allí Darío goza de la vida, visita los sitios en que vivieron otros artistas destacados que pasaron por la isla, y la casa en que nació Raimundo Lulio, el filósofo. Va al mercado, observa a la gente simple, que le parece maravillosa. Recupera lo que necesitaba para estar bien, el goce elemental. Se había enfermado de cultura.

En el primer poema que vimos, “Yo soy aquél que ayer nomás decía”, Darío demostraba que su poesía estaba cambiando y era un poeta diferente al que el público pensaba. Darío, como muchos intelectuales y artistas de

---

<sup>59</sup> Este poema, escrito en 1906, manchó su nombre, e hizo olvidar a sus lectores de su poema anterior de *Cantos de vida y esperanza*, “A Roosevelt”, de 1904, en que apostrofaba y censuraba al presidente imperialista, advirtiendo al mundo hispánico del peligro que representaba el país del norte.

fin del siglo XIX, el siglo de Darwin y Nietzsche, pensaba que el poeta tenía que evolucionar constantemente. Su búsqueda estética, en consecuencia, podía entrar en conflicto con los intereses políticos de su tiempo. La política requería que el individuo tuviera principios ideológicos sólidos y permanentes, y pusiera sus objetivos partidarios por encima de cualquier otra actividad. El mundo del arte, en contraste, necesitaba de la sinceridad modernista y del cambio. El poeta tenía que entregarse a su arte con la devoción religiosa de un iniciado. Darío fue fiel e incondicional a la poesía. Los modernistas creían en un arte en movimiento.

La “Epístola...” busca desengañarnos y presenta una imagen desidealizada, realista del poeta. Nos muestra al hombre que era Darío: un ser enfermo, decadente, que no entiende muy bien lo que pasa a su alrededor, que no se sabe manejar con el dinero, el hombre del que se aprovechan los otros, que es alcohólico, neurótico, sufre, tiene una sensibilidad hiperdesarrollada y se gana la vida con esfuerzo. Nos recuerda que su familia no era rica. Dice: “¿He nacido yo acaso hijo de millonario?/ ¿He tenido yo Cirineo en mi Calvario?”. Como artista autodidacto, se hizo a sí mismo. Gracias a su talento, que despertaba admiración dondequiera que iba, tuvo importantes trabajos, como periodista y diplomático (Torres 931-42).

El gusto aristocrático de su poesía puede hoy resultar algo ofensivo a los lectores que abogan por un arte democrático y revolucionario. Poco podemos hacer por cambiar el pasado. Darío murió a los 49 años, en 1916. No

sabemos cómo hubiera evolucionado su poesía de haber vivido unos años más y observado los cambios poéticos que trajeron a nuestra lengua los poetas vanguardistas. Sabemos, sin embargo, que su poesía se transformó constantemente.

En sus *Cantos de vida y esperanza*, en poemas como “Yo soy aquél...”, “Melancolía” y “Lo fatal”, Darío nos anunció a un poeta nuevo, el poeta simbolista existencial que nos habla del dolor y la fragilidad de la vida. En su “Epístola...”, de *El canto errante*, nos advierte que conviene buscar en el poeta al ser humano, los poetas no son dioses. El poeta es un ser transido de tiempo y a veces puede ser un antihéroe. Leopoldo Lugones, en *Lunario sentimental*, 1909, jugó con los símbolos modernistas, parodiando motivos poéticos prestigiosos y deformando la imagen, mostrando sus posibilidades grotescas. Pocos años después, Huidobro y Neruda iniciaron la transición de la poesía hispanoamericana del Modernismo a las Vanguardias (Pérez 177-8).<sup>60</sup>

Podemos ver la “Epístola...” como un poema antiheroico de autocorrección y de advertencia, en que Darío pide al lector que modifique sus expectativas y relativice la imagen que tiene del yo poético. Busca que

---

<sup>60</sup> Los vanguardistas vieron al poeta lírico como un héroe, como un pequeño dios. Sólo muchos años más tarde la poesía se distanció del yo lírico y lo criticó. En la década del 50, Nicanor Parra anunció, en sus *Poemas y antipoemas*, que los poetas habían perdido su aura divina (Costa 9-24).

lo vea en el tiempo y en la historia, y que baje al poeta de su pedestal.

Los Modernistas habían criticado a la poesía romántica que los precedió. La poesía romántica social cultivó una imagen desmesurada y apoteótica del yo poético. Los Modernistas se propusieron en su primera etapa hacer una poesía objetiva, descriptiva. Darío desplazó al yo y lo reemplazó por el punto de vista de un observador ajeno al cuadro, como lo vemos en sus poemas de “Sonetos áureos” de *Azul...* y en sus composiciones más celebradas de *Prosas profanas*, como “Era un aire suave” y “Blasón”. Para Darío, reintroducir el yo confesional y sensible en la poesía modernista, ante un público lector que tenía aún presente una poesía romántica construida alrededor del yo, era un compromiso delicado. Las explicaciones que da al lector sobre este tema en “Yo soy aquél...”, como vimos, son numerosas. El nuevo yo poético que proponía era un yo espiritual, consciente de su misión estética. Tomaba su distancia con el yo romántico y abrazaba el nuevo yo simbolista, transido de culpa cristiana, hipersensible. También su poesía social era distinta a la de los poetas de las generaciones anteriores, como nos aclara en el “Prefacio” de *Cantos de vida y esperanza*: si en sus versos había alusiones a un presidente, las hacía sobre “las alas de los immaculados cisnes” (P.C. 623). Política y estética se apoyan mutuamente en su poesía social.

La lectura conjunta de “Yo soy aquél...” y la “Epístola” nos muestra a un poeta lúcido que ve la literatura en movimiento. Los dos son poemas sobre la transformación

y el cambio, producto de la experiencia. Darío termina “Yo soy aquél...” con la imagen del camino: la caravana pasa camino a Belén, después de haber triunfado sobre el rencor y la muerte. Dice el poeta:

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;  
con el fuego interior todo se abrasa;  
se triunfa del rencor y de la muerte,  
y hacia Belén...¡la caravana pasa! (P.C. 630)

En la “Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones” el poeta sufre. Está enfermo y es víctima de las intrigas. Darío se recupera en una isla soleada, junto al pueblo. No es lo que otros creían, un poeta fuerte y heroico. Es un ser hipersensible, un poeta humano.

#### Bibliografía citada

Arellano, Jorge Eduardo. “Nota Explicativa”. Rubén Darío, *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas...*9-38.

Darío, Rubén. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1975. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás. Undécima edición.

---. *Autobiografía*. México: Editora Latino Americana, 1960.

---. *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011. Selección, estudios y notas de Jorge Eduardo Arellano.

---. *Los raros*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.

Costa, René de. "Para una poética de la (anti) poesía". Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988. 9-46.

Lugones, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999. Edición de Jesús Benítez.

Martínez, José María. *Rubén Darío. Addenda*. Palencia: Ediciones Cálamo, 2000.

Molloy, Silvia. "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*". *Texto crítico* 38 (enero-junio 1988): 30-42.

Oliver Belmás, Antonio. *Este otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar, 1968. Segunda edición corregida y aumentada.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

Segunda edición corregida.

Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982. Edición definitiva, corregida y ampliada.

Zanetti, Susana. "Rubén Darío, cosmopolitismo y errancia: "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones". *Revista del CELEHIS* 19 (2008): 131-158.

## Sarmiento y su crítica a Europa en *Viajes*

En el mes de octubre de 1845 el periodista y educador argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), exiliado en Chile desde 1841, donde se desempeñaba como director de la Escuela Normal de Preceptores de Santiago, y director y redactor del diario liberal *El Progreso*, emprendió, por iniciativa de su amigo, el Ministro chileno de Instrucción Pública Manuel Montt, un largo viaje oficial de dos años de duración, que lo llevó a visitar dos capitales de Sudamérica, varios países de Europa, Argelia y los Estados Unidos. Su misión era estudiar los sistemas de educación y los métodos de enseñanza utilizados por las escuelas primarias en los países que recorría y preparar un informe sobre estos para presentar al gobierno de Chile. Al regreso de su viaje publicó un extenso y erudito estudio, *De la educación popular*, en 1849.<sup>61</sup>

Este viaje oficial como investigador de los sistemas de enseñanza dio a Sarmiento la oportunidad de observar la

---

<sup>61</sup> En este Sarmiento discute el sentido de la instrucción pública, la importancia de las mujeres en la educación, la organización económica del sistema escolar, la preparación de maestros para las escuelas normales, los métodos de enseñanza, y la reforma del sistema ortográfico según su novedoso modo de escritura que prestaba especial atención a la fonética de la lengua.

vida política y cultural europea. Era el primer viaje que hacía fuera de Chile. Visitó varios países y escribió crónicas y ensayos interpretativos sobre los lugares que visitaba (Austin 105). Pudo analizar, desde su propia perspectiva, los conflictos existentes en las sociedades modernas. Había publicado ese mismo año su *Facundo*, donde estudió la cultura y la vida política argentina. Allí caracterizó a su país como una sociedad desequilibrada, en la que se enfrentaban dos fuerzas desiguales, la “civilización” y la “barbarie”. En este ensayo me propongo mostrar el proceso de aprendizaje y maduración intelectual que experimentó el sanjuanino durante el viaje, al poder contrastar sus ideas recibidas con sus observaciones directas del viejo continente y de Norte América.

Hombre de formación autodidacta, que creía en el estudio y la disciplina intelectual, convivían en él el espíritu académico con la capacidad de observación del periodista, capaz de comunicarse con un público amplio y utilizar la influencia que le daba la prensa periódica. Como joven escritor hispanoamericano, hijo de la revolución libertadora de clara orientación iluminista, la base de su formación había sido la lectura de las obras canónicas de la cultura europea. Había estudiado durante su adolescencia los clásicos de la cultura griega y romana de la antigüedad, y hecho estudios bíblicos junto a sus tíos sacerdotes. Estudió después los movimientos literarios de su siglo, particularmente el romanticismo, y su producción filosófica, histórica y política. Conocía parcialmente la producción literaria reciente de las nuevas repúblicas hispanoamericanas y de

Estados Unidos. Leía sobre pedagogía, una de las materias en que se sentía más capacitado, y derecho constitucional. Tenía conocimientos de retórica y gramática.<sup>62</sup>

Sarmiento escribía en la prensa chilena con versatilidad sobre una variedad de temas. Publicaba notas sobre política contemporánea, hacía crítica de teatro, comentarios de libros y crónicas de costumbres de ciudades, tipos humanos y fiestas populares (Verdevoeye, *Domingo Faustino Sarmiento* 107-25). Presentaba en sus artículos argumentaciones originales y persuasivas, comunicaba sus ideas a los lectores de manera convincente y amena, procurando al mismo tiempo dejar alguna enseñanza útil. Esa escuela periodística sería para Sarmiento la base sobre la que fue desarrollando su incisivo y polémico estilo ensayístico, y se formó como “escritor público”, como lo llamara William Katra (*Domingo Faustino Sarmiento: Public Writer*), y como “publicista” que “escribía opinando”, como lo definiera Paul Verdevoeye (*Domingo Faustino Sarmiento, educar y escribir opinando 1839-1852*).

Marcados por el exilio y la experiencia de la dictadura de Rosas en la Argentina, Sarmiento y los jóvenes intelectuales antirrosistas de su generación, Esteban

---

<sup>62</sup> Autodidacta, sus lecturas eran diversas: en *Recuerdos de provincia* cita el papel providencial que había tenido en su formación intelectual la biblioteca de su amigo Quiroga Rosas, gracias a la cual había podido leer obras de Villemain, Schlegel, Jouffroi, Lherminier, Guizot, Cousin, Tocqueville, Leroux y Didier (285). En sus crónicas periodísticas tempranas publicadas en Chile en *El Mercurio* y *El Progreso*, cita a destacados autores que leía su generación, entre ellos Larra, Voltaire, Cervantes, Victor Hugo, Fray Luis de León, Milton, Boileau, Shakespeare, Esopo e Iriarte. También leía a sus compañeros de generación: Alberdi, López, Mitre, Echeverría, Ascasubi, Mármol. Tenía una formación cultural amplia y heterogénea, que iba de la filosofía y la gramática, a la historia y la literatura.

Echeverría, Bartolomé Mitre, Juan B. Alberdi, Vicente F. López, Juan María Gutiérrez, José Mármol, creyeron en la necesidad de fomentar y desarrollar una cultura nacional propia, liberal, progresista y moderna (Katra, “Sarmiento frente a la Generación de 1837” 536-8). Los artículos que publicara el joven Sarmiento en *El Progreso*, en la sección de folletines, en mayo de ese año y que luego recogería como libro en *Facundo Civilización y barbarie*, hoy su obra más admirada, fueron su primera contribución orgánica a ese proyecto. Introdujo allí temas sobre los que aún no había una bibliografía coherente: los problemas políticos contemporáneos de Argentina, el sentido de la nueva cultura nacional, la historia política a partir de la independencia y las guerras civiles, el programa político de los jóvenes intelectuales liberales, sector al que él pertenecía. Cuando llegó a Montevideo, en la primera etapa de su viaje, estaba apareciendo en el periódico *El Nacional* una selección del *Facundo*, y durante su visita a Francia el libro recibió una reseña favorable en la *Revue de Deux Mondes*, que se transformó en su carta de presentación intelectual y le fue labrando un justo prestigio de escritor.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> A pesar que escribió su obra en el lapso de unas pocas semanas, Sarmiento investigó sus temas con buen criterio, dentro de la bibliografía que disponía en su época. El asunto era original y muy poco había sido escrito sobre el mismo. Interpreta los eventos contemporáneos y da argumentos sólidos. Maneja con maestría el análisis político y cultural, y propone interpretaciones sociológicas impactantes. Observa los sucesos políticos con gran sentido crítico, desde una perspectiva liberal y progresista, y propone su propia utopía de redención social para su pueblo. Sarmiento mantiene en sus opiniones un criterio independiente y procura no ser un mero imitador de los grandes pensadores contemporáneos. Considera necesario hablar a partir de su espacio y de su tiempo, y ese sentido del lugar y del desarrollo histórico impregna las páginas más logradas de su obra.

Sarmiento organizó sus crónicas de viajes, que luego publicaría en 1849 en dos volúmenes con el título *Viajes en Europa, África y América*, como una serie de cartas, dirigidas a amigos personales de Chile y Argentina. Las escribía luego de visitar cada ciudad importante y antes de salir para su próximo destino. Son crónicas en las que notamos espontaneidad y apasionamiento. El informe de educación lo redactó al regresar a Chile, y observamos en él posiciones más mesuradas, presentación de abundante información y juicios más objetivos, que tratan de instruir al lector sobre el tema. En las cartas de viaje Sarmiento nos da un punto de vista personal ante lo que observa. No deja fuera sus opiniones, ni sus prejuicios, ni su partidismo político liberal antirrosista. A pesar de las simpatías de Sarmiento por la cultura europea, observará con agudeza los conflictos sociales y las contradicciones culturales, y podrá más su espíritu crítico y su instinto periodístico que su admiración por el viejo continente.

Analiza minuciosamente los lugares que recorre: la capital uruguaya primero, luego la brasileña, después las ciudades que visita en Francia, España, Argelia, Italia, Suiza, Alemania y los Estados Unidos. Pasa de la descripción de los lugares a la interpretación personal de su cultura, y al análisis de la situación política. Esta última tiene un interés predominante en los sitios en que Sarmiento buscaba presentar un mensaje político afín a sus intereses partidarios, como es el caso de Montevideo, París y Roma. (Es curioso que no enviara carta sobre su visita a Londres y otras ciudades de Inglaterra, ya que

permanece en este país durante un mes y medio, antes de salir a Estados Unidos). En otros casos, como en su análisis de España, la descripción se transforma en un juicio lapidario contra la decadencia social que observa.

Durante el recorrido por Estados Unidos, donde su visión es más completa y panorámica, Sarmiento, inspirado por el ejemplo del libro de Tocqueville, *La democracia en América*, trata de profundizar su comprensión de un experimento político único en el mundo: la transformación de un país colonizado en una república independiente, pujante y liberal, con enormes posibilidades de crecimiento económico y comercial. Era una sociedad de vanguardia en esos momentos, en que los países europeos sufrían bajo el yugo de las monarquías restauradas, y se avecinaba la crisis revolucionaria de 1848. Las sociedades europeas parecían estar al borde del agotamiento, mientras Estados Unidos era una sociedad nueva y, más importante, un influyente modelo para las repúblicas hispanoamericanas, que sufrían bajo las dictaduras militares y las guerras civiles, esperando la ocasión de restablecer las leyes, para crear sociedades modernas y, confiaba Sarmiento, liberales.

En cada una de las cartas, Sarmiento expone a sus lectores (digo lectores en plural, porque si bien tienen un destinatario concreto, poseen un segundo destinatario virtual: el público lector de la prensa periódica donde las publica) hechos salientes de la historia de cada sociedad sobre la que escribe. Les da detalles de los principales rasgos físicos y geográficos de la región, describe la vida

urbana, analiza las obras de arte, critica e interpreta la situación política del país, describe costumbres o modos de conducta que considera representativos y sintomáticos, y trata de determinar el grado de conciencia pública que existe, tanto en gobernantes como el gobernados. Ese es su modo general de aproximarse a su materia, pero el contenido y la forma de describir varían mucho entre carta y carta, según su reacción ante los eventos que vive en cada país, y según el preconceito que tenía de cada sociedad al ingresar en el país. Su militancia política liberal guía sus observaciones: la defensa de las libertades cívicas, el libre comercio, y los derechos de la civilización que, considera, debe extender su influencia sobre los pueblos bárbaros.

Aprovecha cada oportunidad que tiene durante su viaje para conocer argentinos y extranjeros que puedan influir en el proceso político de su patria. En Montevideo conoce a Florencio Varela, y en París visita al General San Martín. Se entrevista con el ministro francés Guizot, que apoyaba al régimen rosista, y procura, sin éxito, hacerle cambiar de opinión (Katra, "Rereading *Viajes*" 89). Inglaterra respaldaba a Montevideo en su guerra contra las fuerzas rosistas que sitiaban la ciudad y, si bien Francia en un primer momento había participado en la guerra, retiró luego su apoyo. A pesar de esto, muchos soldados franceses permanecieron en Montevideo defendiendo la ciudad.

Su visita a Europa, en un sentido metafórico, comienza en Montevideo, ya que la ve como el lugar donde los

liberales experimentan sobre las posibilidades de extender la cultura europea en América. Estos liberales son argentinos, como el General Paz, uruguayos como Lamas, y europeos, como Garibaldi que, al frente de la legión italiana, participa de la defensa de la ciudad sitiada. Sarmiento asume una posición internacionalista, y desconfía de aquellos que, como Rosas, invocan el americanismo para justificar una política que él considera retrógrada, porque ataca los principios de la “civilización”.

Llega a Montevideo luego de que el barco que lo transportaba desde Valparaíso se detuviera brevemente en la isla de Más Afuera, en el Océano Pacífico. Allí pudo conocer a varios hombres solitarios que, como Robinson Crusoe, vivían en la isla, después de haber sobrevivido un naufragio. Sarmiento no había estado nunca en Buenos Aires, era su primera visita al Río de la Plata, y narra con admirable detalle lo que observa desde el barco al aproximarse a la península donde está Montevideo. La ciudad estaba sitiada por las tropas de Rosas, al mando del General uruguayo Oribe. Oribe había sido electo presidente de Uruguay antes de la guerra, y depuesto del gobierno por la fuerza en 1836 por el General Fructuoso Rivera, su rival político. Rosas apoyó a Oribe, que puso sitio a la ciudad iniciando la Guerra Grande. El hecho de que Oribe hubiera sido electo Presidente daba legitimidad a la guerra, al ser el Presidente derrocado el que ponía sitio a la ciudad.

La intervención de Francia e Inglaterra en los conflictos de la zona (si bien Francia, que bloquea el puerto de

Buenos Aires en 1838, se retira del conflicto en 1840), representaba una amenaza potencial para los países del Río de la Plata.<sup>64</sup> Inglaterra afirmaba que no tenía pretensiones territoriales en la región en caso de triunfar en sus propósitos, pero era una potencia imperialista en pleno proceso de expansión. Había ocupado en la zona las Islas Malvinas, que pertenecían a Argentina, y resultaba amenazante y peligrosa su presencia para estos países recientemente independizados y con fuerzas militares de defensa muy limitadas. Los liberales argentinos, como Sarmiento y Florencio Varela, apoyaron la intervención de Inglaterra, ya que creían que podía contribuir a la caída del dictador Rosas y querían sacarlo del poder a cualquier costo. De Montevideo había salido en 1839 la expedición militar del General Lavalle, que se proponía levantar en armas la campaña de Buenos Aires y derrocar al gobierno de Rosas. La expedición fracasó, le costó la vida al General Lavalle y llevó al recrudecimiento de la política represiva de Rosas contra los opositores a su régimen.

Cuando llega Sarmiento a Montevideo en 1845, la defensa de la ciudad desde el mar estaba en manos de un comandante británico, el Comodoro Purvis, a quien Sarmiento presenta como un héroe altruista y un caballero (35-6). El comandante de la legión argentina era el Manco

---

<sup>64</sup> En 1845 una armada de fuerzas inglesas y francesas trató de forzar al gobierno de Rosas a abrir la navegación de los ríos interiores en Argentina. En noviembre de ese año se entabló una batalla en la Vuelta de Obligado, sobre el Río Paraná, donde triunfó la flota anglofrancesa.

Paz, el enemigo acérrimo de Rosas, que había logrado escapar de la prisión que le impusiera este en Buenos Aires y había retomado sus servicios a la vieja causa unitaria. Sarmiento había hablado muy favorablemente de Paz en el *Facundo*, puesto que era el único General que había logrado derrotar en dos ocasiones a Quiroga (217-19). Sarmiento lo consideraba un estratega, un hombre culto, que había recibido una educación liberal, y depositaba en él su confianza para una futura guerra que pudiera derrocar al tirano.

Describe la vida cotidiana en la plaza sitiada, las operaciones de defensa, y las crueldades de la lucha. Cuenta cómo los sitiadores, cuando tomaban prisioneros, los traían por la tarde frente a las murallas para degollarlos, mientras se burlaban de ellos y tocaban “La Resbalosa”. Estudia la composición social de los grupos que viven en Montevideo, transformada en laboratorio de la política progresista liberal. La mitad de sus habitantes son europeos, particularmente franceses e ingleses inmigrantes, y son los responsables del progreso material de la ciudad, que está en pleno auge a pesar del sitio impuesto. La inmigración europea, considera con optimismo, contribuye al inmediato desarrollo de la civilización urbana, el comercio, el periodismo, la educación. Registra el crecimiento de los comercios, la construcción de viviendas, las obras públicas, proyectos todos monopolizados por los inmigrantes, que poseen el capital y saben qué hacer con él (25-8). En oposición, a los montevidianos y gauchos uruguayos los presenta

como gente indolente, vagos que pierden el tiempo y son incapaces de producir nada (29). Sarmiento analiza el progreso social de acuerdo a su tesis, que ve a la sociedad dividida en civilizados y bárbaros.

Conoce a los integrantes de la influyente colonia de intelectuales argentinos antirrosistas exiliados allí: Echeverría, Florencio Varela, Ascasubi, Mitre, Alsina, Cané, Vélez, varios de los cuales tendrían una destacada actuación en la vida política y cultural de su patria a la caída del dictador. Comenta con admiración la obra gauchesca de Ascasubi, y la poesía de Echeverría, al que llama el poeta de la “desesperación” (55). En su siguiente destino, Río de Janeiro, tendrá oportunidad de conocer al General uruguayo Fructuoso Rivera, el rival de Oribe y de Rosas, al que describe como un caudillo pedante y bruto, sorprendiéndole que un personaje tan tosco pueda tener poder político, y ve al joven poeta José Mármol, que ya era el autor de *El peregrino*, y pocos años después escribiría la gran novela histórica de la época rosista, *Amalia* (76-8).

Sarmiento zarpa finalmente para Francia. Su barco llegará a Le Havre a principios de mayo de 1846. En la carta que escribe a Carlos Tejedor manifiesta la alegría que sintió al aproximarse al suelo francés. Se expandía su espíritu, la cultura francesa le era familiar. Se había formado leyendo libros franceses, estudiando a sus pensadores (81-2). Pero Sarmiento no es un contemplador pasivo, y todo lo analiza con sentido crítico. Su primera impresión del puerto de Le Havre es pobre, y expresa su desencanto. Dice que Europa le parece una “triste mezcla de grandeza y de abyección,

de saber y de embrutecimiento”, porque combina lo que al hombre lo eleva y lo degrada (94). Es la Europa de la Restauración monárquica la que visita, y pronto tendrá sus primeros choques con la política francesa.

Hace el trayecto de Le Havre a Ruán en barco, navegando por el río Sena. Describe las villas y monumentos que ve sobre la costa, evocando leyendas y sucesos históricos del país. Al llegar a Ruán visita su catedral, y siente al caminar por sus calles y ver sus monumentos el legado vivo de la Edad Media. Su viaje le trae a la memoria escenas leídas en obras de la literatura romántica francesa, tan admirada en Hispanoamérica (104). Recuerda al lector el cambio que trajeron al pensamiento moderno los filósofos de la Ilustración, que reemplazaron la religión por la Razón (105). Después del triunfo de la Revolución, Napoleón organizó su Imperio, y a su caída los países vencedores restablecieron la monarquía. El Rey Luis Felipe, que gobernaba Francia en esos momentos, buscaba, considera Sarmiento, como Rosas en Argentina, restaurar el pasado (106).

Toma en Ruán el tren que lo lleva a París. Las primeras páginas de la carta sobre París las dedica a describir la ciudad y su cultura (Sorensen 113). Nota el hábito de los franceses de pasearse y disfrutar de su ciudad, que llama “flanear”, creando un neologismo con la palabra francesa, ya que, explica, es realmente intraducible, no hay un concepto similar en la lengua castellana (111). Habla de la curiosidad infinita de los franceses, de su amor por la cultura y la literatura (114). Pronto llega al

tema contemporáneo que más lo apasiona: la política. Criticará al Rey conservador y a su ministro de Relaciones Exteriores, el historiador Guizot (118). Guizot, con el que se entrevistará, considera a Rosas un gobernante “moderado” (119). Sarmiento expresa su frustración ante la imposibilidad de convencer al gran historiador que, en su opinión, no comprende la política del Río de la Plata. En cambio, apoya a Thiers, liberal opositor que tiene un debate en el senado con Guizot, que Sarmiento presencia y comenta en su carta. A Thiers, a quien también entrevista, lo describe como a un héroe liberal. En el debate triunfa Guizot, que cuenta con el respaldo político de la mayoría.

Sarmiento acusa a Guizot de ser un político reaccionario, que intenta detener el progreso social. Censura la corrupción del sistema político, dominado por intereses mezquinos (131). Las minorías liberales eran las víctimas de un gobierno monárquico “vergonzoso”. La vida francesa resultaba contradictoria: una gran cultura, gobernada por un rey que no velaba por el bienestar de su pueblo. La democracia no había logrado penetrar en su suelo, se mantenían los viejos privilegios. Observa el abismo que separa a la sociedad privilegiada de las elites del pueblo pobre.

La gran Revolución Francesa no había dado los frutos que se esperaban. Había, para él, un paralelo evidente entre el proceso político de Francia, donde gobernaba una monarquía conservadora, y el proceso argentino, en que Rosas defendía una política “colonial” y antiliberal. Sarmiento condena tanto a Rosas como al gobierno del

Rey Luis Felipe. Se despidió de París describiendo con optimismo sus espectáculos populares: el hipódromo y los bailes, donde confraternizan individuos de diferentes extractos sociales. Observa también cómo en las calles de la gran ciudad se relacionan y conviven las clases altas y las clases bajas (141)

Sarmiento muestra admiración, durante su recorrido, por las obras de arte europeas, sus escritores e intelectuales, representantes de una “civilización” que se ha extendido por el mundo, pero critica la política contemporánea, y juzga con dureza la incapacidad de los gobiernos para llevar a la práctica una política democrática que consiga elevar el nivel de vida de las masas pobres. Ve privilegios y miseria en Francia y los otros países europeos. Este contraste lo entristece, se da cuenta que no son sociedades justas. Hay una gran distancia entre el brillo de su cultura y las realidades de la vida cotidiana del pueblo. Estos países aún no han alcanzado un estado óptimo de desarrollo. El proceso revolucionario iniciado a fines del siglo XVIII y continuado a principios del siglo XIX se interrumpió al restablecerse las monarquías en Europa, después de la caída de Napoleón. Sólo en América podrá observar una sociedad que él considera está a la vanguardia del progreso: Estados Unidos. Esta había logrado implementar todos los cambios sociales que prometía la revolución republicana burguesa: libertad de comercio, de asociación, de prensa, de trabajo, de circulación, de religión. La práctica de esa política había llevado a Estados Unidos a una transformación real,

mientras en Europa los efectos de la revolución social eran parciales e incompletos: Europa se resistía a dejar de lado los privilegios de su etapa monárquica.

Sarmiento encuentra pocos signos de política liberal: Europa está dominada por gobiernos contrarrevolucionarios (Botana 106). Cuando visita el Estado del Vaticano, se alegra y celebra la elección del nuevo Papa, que había vivido de joven dos años en Chile, conocía la política hispanoamericana, y había iniciado su gestión papal declarando una amplia amnistía de presos políticos. Dado que Italia era una serie de reinos aún no unificados, la política conciliadora del Papa prometía un acercamiento a una posición más liberal, que podría favorecer la unificación de la península (298-308). Sarmiento critica severamente la represión política y persecución de los opositores llevada a cabo en el Estado del Vaticano bajo el Papa anterior. Describe con admiración los tesoros artísticos que visita en Roma, Venecia y Florencia, mostrando los estudios que había realizado sobre el arte renacentista y religioso. Al mismo tiempo, lamenta la miseria y la indolencia del pueblo italiano, al que describe como un pueblo de mendigos.

En su viaje por España no ve nada que considere progresista, su prejuicio contra ese país es visceral (Benítez 725-8). Reconoce, en la carta en que lo describe, dirigida a su amigo Victorino Lastarria, joven y destacado intelectual chileno, su poca objetividad, su antagonismo contra el antiguo amo colonial de su patria. Dice que fue a hacerle un “proceso verbal”, y presentar una “acusación”

como “fiscal reconocido” (184). Sarmiento rechaza las costumbres de su gente, considera bárbaros sus hábitos de vida. Los españoles muestran su naturaleza ruda en la manera como tratan a los animales, sean estos caballos de tiro o toros de lidia. El pueblo goza de la crueldad y de los espectáculos sangrientos. En su concepto, no ha habido evolución en el país desde el Renacimiento, y la España de ese momento es la misma que era en la época de la “Inquisición y Felipe II” (185). Igualmente agreste y brutal es el paisaje, seco y rocoso. Critica a los viajeros franceses que ven a España como un país colorido y romántico, y celebran lo primitivo y bárbaro. La narración llega a su clímax durante la celebración de las bodas reales. Es un momento de despilfarro, en que se codea la abundancia de la aristocracia con la miseria del pueblo. Las fiestas culminan con una corrida de toros en homenaje a las bodas, que describe como una celebración popular brutal y macabra, aunque no desprovista de colorido y belleza estética.

Sarmiento no solo censura el carácter del pueblo español, sino que critica su incapacidad creativa. Considera que su cultura contemporánea es derivada, reflejo de la cultura francesa, sin originalidad, producto de la imitación. En su concepto no hay en España en esos momentos escritores de valía en ninguno de los géneros literarios. Cree que “el pensamiento está muerto” (214). Prueba de esto es que lo que se publica allí sobre la cultura española son obras traducidas de autores extranjeros en su mayor parte. Encuentra deprimente su visita al Escorial, un palacio al

que considera bárbaro y producto del espíritu escolástico de Felipe II. Hace reflexiones morales condenando la decadencia española y sus costumbres. El espíritu cruel e inquisitorial del pueblo reaparecerá en las guerras civiles de Hispanoamérica (208).

Sarmiento se muestra más benévolo en su visita a Suiza. Allí, cree, el gobierno ha sabido ennoblecer al hombre. Al entrar a Suiza, desde Italia, lo acompañaba el recuerdo de los pueblos miserables y atrasados que había visitado, poseedores, paradójicamente, de las grandes obras de arte que había creado la imaginación en épocas pasadas. En Suiza observa un pueblo trabajador, industrial, digno. La asociación política de los cantones le parece poco coherente, una “olla podrida”, pero admira su gran bienestar (364). Y explica qué entiende él por civilización; dice: “...la civilización de un pueblo solo puede caracterizarla la más extensa apropiación de todos los productos de la tierra, el uso de todos los poderes inteligentes y de todas las fuerzas materiales, a la comodidad, placer y elevación moral del mayor número de individuos” (363). Es un concepto pragmático, asociado a las ideas de productividad y trabajo. Describe luego brevemente su travesía por Alemania. Recorre Munich y Berlín. Allí puede meditar sobre el tema de la emigración, al ver que muchos alemanes emigraban a Estados Unidos. Su sueño era atraer esa emigración hacia Sudamérica.

Durante su visita a los Estados Unidos, Sarmiento reconoce que se trata de un país dedicado a crear la felicidad práctica para la mayor parte del pueblo. Se

estaba llevando a cabo allí un modelo de desarrollo ideal para una nueva república democrática, y era el que mejor podía adaptarse a una república hispanoamericana. El mundo político europeo era ajeno en esos momentos a la realidad del Nuevo Mundo, no podía ser un ejemplo para Argentina. Europa aún no había resuelto el problema político de su propia unidad. Italia era un mosaico de reinos. Las monarquías restauradas habían vuelto atrás el reloj de la revolución republicana. Poco tiempo después estallarían los movimientos revolucionarios de 1848, que pondrían en crisis a las monarquías europeas. Estados Unidos, en cambio, había creado una república federal que se mantenía unida, y expandía su territorio. Mantenía la unidad dentro de la pluralidad. Había libertad y tolerancia. Libertad política, libertad religiosa, libertad económica. Modernización industrial. Tenía libertad de imprenta y una vigorosa política de educación popular. Además, los norteamericanos eran un pueblo original, habían desarrollado sus propias costumbres y formas de sociabilidad. Incorporaban la cultura europea, pero no de manera servil, sino reinterpretándola. Era obvio para él que, en unas pocas décadas, Estados Unidos sobrepasaría con su pujanza industrial el desarrollo económico europeo. Eran grandes empresarios e inventores, estaban desarrollando un sistema de comunicación ferroviaria superior al europeo, y tenían una excelente flota marítima y fluvial (Pérez 30-51).

A pesar de las contradicciones que había observado en las culturas europeas, y de las diferencias entre estas,

entiende que tanto los países europeos como Estados Unidos son capaces de extender su civilización más allá de sus fronteras (Matsushita 168). Cuando recorre Estados Unidos aprueba la expansión de los pioneros del Este y el Medio Oeste hacia Oregón y otros territorios sobre la costa pacífica, y no critica la guerra de intención imperial que Estados Unidos había emprendido contra México (que culminaría con la derrota de este país y la ocupación de la mitad de su territorio, que pasaría a manos de Estados Unidos luego del tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848).

Durante su visita a África también había defendido la expansión colonial francesa en Argelia. Portando cartas de recomendación para su gobernador militar, Sarmiento visitó ese país, que había sido colonizado a principios del treinta por el gobierno francés. Consideraba a la cultura árabe expresión de la barbarie, tanto por su religión como por sus costumbres y forma de vida, y creyó que la colonización francesa traería la civilización al país (241-4). Describe con admiración los adelantos que los colonos introducían en Argelia, y critica la cruenta guerra de defensa que les hacían las tribus árabes. En su opinión era derecho de la cultura más avanzada imponerse sobre la más débil. La tierra debía ser de quien la trabajara, y sería positivo, para él, que Francia afianzara su dominación en tierra musulmana (252). El argelino, creía, era un pueblo bárbaro, primitivo, tribal, resistía el progreso y odiaba a los europeos. Sarmiento compara el Sahara con lo que él imaginaba era la Pampa, que aún no había visitado. Allí medita sobre la despoblación, que afectaba a la Argentina,

y la necesidad de tener una política inmigratoria para poblar el país. Dada la situación de pobreza de las masas europeas era perfectamente posible atraerlas al suelo americano, como ya estaba ocurriendo en Estados Unidos, donde los inmigrantes europeos llegaban por cientos de miles (273).

Durante su visita a Europa, África y América, Sarmiento interpreta las sociedades que recorre valiéndose de su teoría, presentada en *Facundo*, sobre la lucha entre la civilización y la barbarie. Empleando esos conceptos juzga el progreso o el atraso de los pueblos que visita, y comprueba que el desarrollo europeo es desigual y heterogéneo. Su recorrido le permite observar directamente el resultado de la política monárquica restauradora en Europa y, si bien mantiene su admiración hacia la cultura artística e intelectual europea, se da cuenta que esta no necesariamente va de la mano con la cultura política y, peor aún, con la educación popular. Los gobiernos de España, Italia y aún Francia han dejado abandonado al pueblo, que carece de educación y de trabajo. Avasallan sus derechos políticos y los excluyen del banquete del progreso. El pueblo árabe está aún en peores condiciones. Sarmiento compara a los árabes con los gauchos de la pampa: los considera indolentes, ignorantes, agresivos, e irrecuperables para las tareas de la civilización.

En Estados Unidos descubre un modelo de país nuevo, que, confiaba, podría ser imitado por Argentina que, al igual que ellos, necesitaba tener instituciones estables, una constitución liberal, libertad de comercio y de prensa,

libertad de cultos, libre navegación de los ríos y buenas comunicaciones viales, un sistema de educación popular y pujanza económica (Pérez 34-5). Argentina debía ampliar las fronteras, asimilando los territorios ocupados por los indígenas, y atraer inmigrantes europeos. Llevar a cabo un proceso de transculturación inteligente, en que se adaptara la cultura europea a las necesidades, a la naturaleza y a la nueva idiosincrasia del pueblo sudamericano.

Después de su viaje Sarmiento es menos eurocéntrico que antes. Se ha vuelto pro-norteamericano. Entiende que América vive una realidad diferente a la de Europa y tiene que ser capaz de producir su propio modelo social. Su afán utopista lo lleva a dudar de la capacidad del pueblo argentino para realizar esta empresa. Para alcanzar los grandes fines de la modernidad propuesta por las ideas liberales de su época cree necesario poblar las pampas con inmigrantes europeos y, si es posible, también norteamericanos.

Para él la civilización estaba empeñada en una lucha a muerte contra las fuerzas retardatarias de la barbarie. El objetivo del intelectual moderno era ayudar a que triunfaran en la historia las fuerzas del progreso a escala continental e internacional. Los países republicanos debían extender su revolución porque sus principios tenían valor universal. El concepto de civilización era intercontinental. En esos términos Sarmiento entendió la historia de su época y actuó en el periodismo, la educación y la política de manera consecuente con sus ideas.

## Bibliografía citada

Austin, Nelly. "Domingo Faustino Sarmiento's Society of Letters in *Viajes por Europa, África, y América 1845-1847*". *Mester* Vol. XXXII (2003): 103-26.

Benítez, Rubén. "El viaje a España". Domingo F. Sarmiento. *Viajes por Europa, África y América 1845-1847 y Diario de gastos*. Buenos Aires: Colección Archivos/ Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993. Edición Crítica de Javier Fernández. 717-757.

Botana, Natalio. "Sarmiento and Political Order: Liberty, Power, and Virtue". T. Halperín Donghi, I. Jaksic, G. Kirkpatrick, F. Masiello, Editors. *Sarmiento Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press, 1994. 101-13.

Katra, William. "Sarmiento frente a la Generación de 1837". *Revista Iberoamericana* No. 143 (1988): 525-49.

------. *Domingo Faustino Sarmiento: Public Writer (Between 1839 and 1852)*. Tempe: Arizona State University, 1985.

------. "Rereading *Viajes*" T. Halperín Donghi, I. Jaksic, G. Kirkpatrick, F. Masiello, Editors. *Sarmiento Author of a Nation*. Berkeley: University of California Press, 1994. 73-100.

Matsushita, Marta Peña de. "La formación del Estado moderno y la teoría de la civilización: un enfoque comparativo del pensamiento de Sarmiento y Fukuzawa".

*Cuadernos Americanos*, No. 92(2002): 161-86.

Pérez, Alberto Julián. "Sarmiento y la democracia norteamericana". *Imaginación literaria y pensamiento propio. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 30-51.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes en Europa, África y América*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

------. *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra, 1990. Edición de Roberto Yahni.

------. *Recuerdos de provincia*. Madrid: Anaya y Mario Muchnik, 1992. Edición de María Caballero Wangüemert.

Sorensen, Diana. "Postcolonial Liminality: Sarmiento and Metropolitan Cultures". N. Abraham Hall and L. Gyurko, *Studies in Honor of Enrique Anderson Imbert*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003. 107-16.

Verdevoye, Paul. *Domingo Faustino Sarmiento, Educar y escribir opinando (1839-1852)*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1988.

