

POÉTICAS DE EXILIO:
MICHARVEGAS, CONSTANTINI,
GELMAN, LAMBORGHINI,
URONDO Y SYLVESTER

Hernán Jaime Fontanet Villa

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR SELENA MILLARES

POÉTICAS DE EXILIO:
MICHARVEGAS, CONSTANTINI,
GELMAN, LAMBORGHINI,
URONDO Y SYLVESTER

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

MADRID, AGOSTO DE 2002

a la memoria de los desaparecidos

RECONOCIMIENTOS

El presente trabajo es resultado de una investigación realizada a lo largo de varios años, en el transcurso de los cuales he podido disfrutar de la atención y de la ayuda de una larga serie de personas e instituciones sin las que, seguramente, no hubiera sido posible llevarlo a cabo.

A todas ellas quiero hacer expreso mi agradecimiento, aunque me gustaría citar a continuación las que considero que han sido las más significativas.

A muchos de mis compañeros, en especial a Mercedes Rodríguez, a Juan Schvidia y a Sandra Sotelo, les estoy profundamente agradecido por el tiempo y el trabajo que han dedicado durante todos estos años a discutir, tanto los planteamientos, como el desarrollo y los resultados del trabajo.

A Beatriz Sarlo, profesora de la cátedra de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires y al profesor David Viñas, director del departamento de literatura Argentina Ricardo Rojas también le agradezco su interés particular en la enseñanza de la Literatura.

En otros lugares pude disfrutar de la atención de distintas personas con las que tuve oportunidad de discutir, y cuyas críticas siempre me resultaron valiosas: Javier Moya y Fernando Audebert, investigadores del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Donatella Pergiovanni, filósofa de la Universidad Complutense, Gladis Aballay y Alejandro Busch Pintita, del Colegio Mayor Argentino, Mercedes Romero,

historiadora de la Universidad Complutense, Guadalupe Arenillas, quien lo hizo de forma personal, al igual que Gema Lérica y Pablo Herrero, fueron quizás algunos de los que más influyeron en el planteamiento del trabajo.

Estoy muy agradecido también a la escritora Liliana Costa por las críticas y sugerencias que hizo en distintos momentos a mi trabajo.

A través del presente trabajo quiero agradecer y humildemente homenajear a todos los intelectuales argentinos desaparecidos o exiliados que creyeron en las posibilidades de un proyecto literario nacional, tales como:

- | | |
|--------------------------------|----------------------------|
| q Alberto Acosta | q Juan Carlos Martini Real |
| q Alicia Dujovne Ortiz | q Juan Gelman |
| q Antonio Di Benedetto | q Juan José Saer |
| q Arnaldo Calveyra | q Julio Cortázar |
| q Carlos Pérez | q Leónidas Lamborghini |
| q Daniel Moyano | q Luisa Futoransky |
| q Dardo Dorrónsoro | q Manuel Puig |
| q David Viñas | q Mario Goloboff |
| q Edgardo Cozarinsky | q Martín Micharvegas |
| q Eduardo Molina | q Mempo Giardinelli |
| q Emilio de Ippola | q Miguel Ángel Bustos |
| q Federico Moreira | q Néstor Perlongher |
| q Federico Undiano | q Oscar Barros |
| q Francisco <i>Paco</i> Urondo | q Osvaldo Lamborghini |
| q Gregorio Manzur | q Osvaldo Soriano |
| q Haroldo Conti | q Pedro Orgambide |
| q Héctor Bianciotti | q Raymundo Gleyzer |
| q Héctor Tizón | q Ricardo Luna |
| q Humberto Costantini | q Roberto Santoro |
| q Jorge Alemann | q Rodolfo Rabanal |
| q Jorge Asís | q Rodolfo Walsh |

q Roma Mahieu
q Santiago Sylvester
q Saúl Yurkievich
q Simón Kargiemann

q Teuco Castilla
q Tomás Eloy Martínez
q Vicente Battista
q Vicente Zito Lema

Y a través de ellos a todos aquellos que han luchado por una historia y un presente nacional distinto y mejor.

A Selena Millares, como directora de la Tesis, le agradezco sinceramente, sobre todo, la confianza que ha depositado en mí, y también las oportunidades y facilidades que me ha brindado durante este tiempo.

Muchas otras personas me han ayudado de distintas formas, quizás no tan académicas, pero sí necesarias a lo largo de los peores momentos que también han contribuido a culminar este trabajo: Alejandro Moe Rascapiedra, Abril Fontanet, Lucía Lorenzo, Rodolfo Boveda, Alfredo del Val Torrecilla, Cristina Useros, Juan Francisco Mango, Débora Fontanet, Laura Cornejo, la familia Valverde Elices y Guillermo Villarreal.

Olga y Emilio, mis padres, fueron además quienes me enseñaron a aprender.

A Ana Belén Valverde, que me ha brindado la mejor acogida, ayudándome a aumentar mi sentimiento de pertenencia, le dedico este trabajo, que también es suyo.

ÍNDICE

<p style="text-align: center;">Poéticas del exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester</p>
--

I. Introducción

I.1. El exilio como categoría crítica

teórica.....2

I.2. Los autores estudiados.....2

I.3. Algunos antecedentes del exilio

latinoamericano.....3

I.4. Desvalores del exilio.....	4
I.4.1. El preexilio.....	5
I.4.2. El viaje al exilio: <i>irse de</i> en lugar de <i>ir a</i>	5
I.4.3. Conciencia de expulsión.....	5
I.4.4. Exilio, derrota y transitoriedad.....	6
I.4.5. El mito del exilio dorado.....	6
I.4.6. El exilio interior.....	7
I.4.7. Exilio y público.....	7
I.5. Exilio e identidad.....	8
I.5.1. Definiciones.....	8
I.5.2. Exilio y crisis de identidad.....	23

II. Martín Micharvegas: decir para no *desaparecer*

II.1. Introducción.....	32
II.2. Tradiciones liberales y proyectos sociales.....	34
II.2.1. Introducción.....	34
II.2.2. Literatura <i>liberal</i> y tradición Argentina.....	35
II.2.2.1. El <i>pueblo</i> en el referente liberal: los primeros desaparecidos.....	40
II.2.2.2 .Concepción de las letras y la temática en la literatura Argentina.....	43

II.2.2.3. Individualismo y exilio.....	47
II.2.3. La literatura de denuncia social.....	51
II.2.3.1. Introducción.....	51
II.2.3.2. Interrelación política y literatura en el contexto latinoamericano.....	55
II.2.3.3. Martín Micharvegas, un poeta social.....	58
II.2.3.3.1. El pueblo en la poesía social de Martín Micharvegas.....	61
II.2.3.3.2. Temática y concepción de las letras en la poesía de Micharvegas.....	68
II.2.3.3.3. Solidaridad como proyecto en la poesía de Micharvegas.....	70
II.2.3.3.3.1. Otras inflexiones del proyecto.....	74
II.2.3.3.3.1.1. Algunos apuntes sobre el romanticismo.....	75
II.2.3.3.3.1.2. Algunos apuntes sobre el modernismo.....	77
II.3. El viaje a Europa y el exilio político.....	80
II.3.1. Introducción.....	80
II.3.2. El viaje a Europa en la tradición literaria.....	81
II.3.3. El viaje de Martín Micharvegas: el exilio.....	82
II.3.3.1. Cinco rasgos textuales del exilio en la obra de Martín Micharvegas.....	83

II.3.3.1.1. El exilio, las escisiones y el sujeto poético mutilado.....	84
II.3.3.1.2. El exilio, la insensibilidad y la desculturización en el sujeto poético.....	87
II.3.3.1.3. El exilio y la pérdida del público.....	89
II.3.3.1.4. El exilio y el lenguaje.....	90
II.3.3.1.5. Revertir los desvalores del exilio.....	96
II.3.3.1.5.1. La acentuación político- poética.....	96
II.3.3.1.5.2. La palabra surreal.....	98
II.4. Exilio, <i>desexilio</i> , pérdida y búsqueda de la identidad.....	100
II.4.1. Introducción.....	91
II.4.2. Poética del exilio y pérdida de identidad.....	101
II.4.2.1. Disolución espacio-temporal y pérdida del sentimiento de mismidad.....	103
II.4.2.1.1. Pérdida del sentimiento de mismidad e individuación.....	103
II.4.2.1.2. Sentimiento de disolución espacial.....	106
II.4.2.1.3. Sentimiento de disolución temporal.....	108
II.4.2.2. Incapacidades y extrañamiento en el nuevo entorno.....	109
II.4.2.3. Desarraigo, soledad y desamparo.....	111

II.4.3. Búsqueda y reconstrucción de la identidad.....	112
II.4.3.1. Argentinismos y lunfardo.....	116
II.4.3.2. Disociaciones textuales.....	125
II.4.3.3. La máscara en el sujeto poético.....	126

III. Humberto Costantini: poética de Buenos Aires y exilio

III.1. El primer exilio de Costantini, Buenos Aires.....	132
III.1.1. Introducción.....	132
III.1.2. Los años sesenta: incomodidad y confusión.....	133
III.1.3. Los años setenta: vigilancia y represión.....	135
III.1.4. Registros de distancia y soledad.....	135
III.1.5. Registros de subversión y militancia.....	139
III.1.6. La pérdida de referentes e identidades.....	143
III.1.7. De dioses, hombrecitos y policías.....	145
III.1.8. Epílogo.....	152

III.2. El segundo exilio de Costantini, México.....	154
III.2.1. El golpe.....	154
III.2.2. Sobrevivir al exilio.....	156
III.2.3. Costantini y el tango.....	158
III.2.4. Palabras, colores, perfumes y sonidos.....	164
III.2.5. El síndrome del sobreviviente.....	166
III.2.6. La deuda del adiós.....	168
III.2.7. El mundo a diez mil kilómetros.....	170
III.2.8. Registros de denuncia.....	172
III.2.9. La integración en el nuevo país.....	175
III.2.10. Apunten a la prensa.....	182
III.2.11. Vida y muerte en movimiento dialéctico.....	187
III.2.12. La ilusión del regreso.....	189
III.2.13. La infancia como refugio.....	192
III.2.14. Alusiones y referentes.....	194
III.2.15. Poesía: hembra perfecta e inolvidable.....	197
III.2.16. La Argentina que espera a Costantini.....	200
III.2.17. Epílogo.....	200

III.3. El regreso a Buenos Aires.....	202
III.3.1. El exilio como derrota.....	202
III.3.2. El regreso a nunca jamás.....	205
III.3.3. Buenos Aires final.....	206

IV. Juan Gelman: relaciones des/echas

IV.1. Introducción.....	210
IV.1.1. La obra en la vida de Juan Gelman.....	210
IV.1.2. Algunas referencias sobre el contexto.....	211
IV.2. Reseña e instantáneas.....	213
IV.3. Rúbrica indeleble.....	221
IV.4. Arte poética: cómo hacer cosas con palabras.....	226
IV.5. Coda.....	233
IV.6. <i>Notas</i> de una derrota.....	235

IV.7. Tres huellas del exilio en la obra de Gelman.....	243
IV.7.1. Escisiones y mutilaciones.....	243
IV.7.2. Insensibilidad y desculturación.....	246
IV.7.3. Pérdida del público.....	247
IV.8. Carta al hijo: dolor de padre.....	249
IV.9. Años 80: escribir para olvidar el olvido.....	261
IV.10. Memoria del sur: <i>Hacia el sur</i>	272
IV.10.1. Notas sobre el surrealismo.....	273
IV.10.2. Características y técnicas como antecedente.....	274
IV.10.3. Gelman y la palabra surreal.....	275
IV.10.4. Un análisis de "Homenajes".....	277
IV.10.5. Los nombres de la patria.....	279
IV.11. <i>Citas y comentarios</i> : impronta mística.....	285
IV.11.1. La mística de las <i>Citas</i>	287

IV.11.2 .	
Correspondencia.....	288
IV.11.3. <i>Citas</i> : procedimientos y	
recursos.....	291
IV.11.4.	
Colofón.....	294
IV.12. Yo multitudinario: poemas de J. Galván y J.	
Greco.....	295
IV.12.1. ¿Heteronimia o	
sinonimia?.....	295
IV.12.2. Imagen de escritor y representación del campo	
intelectual.....	303
IV.12.3. Canon	
occidental.....	308
IV.13. <i>La Junta Luz</i> , oratorio a las Madres de Plaza de	
Mayo.....	311
IV.13.1. Reseña sobre la historia de las Madres de Plaza de	
Mayo.....	312
IV.13.2. <i>La junta luz</i> de Gelman.....	317
IV.14. De <i>Eso</i> sí se	
habla.....	322
IV.14.1. Poemas de	
cambio.....	323
IV.15. <i>Anunciaciones</i>	330
IV.16. <i>Com/posiciones</i>	332

IV.17. <i>Salarios del impío y Valer la</i> <i>pena</i>	333
IV.17.1. Salarios de la errancia.....	333
IV.17.2. El otro, él mismo.....	335
IV.17.3. Último movimiento, <i>Valer la</i> <i>pena</i>	340

V. Leónidas Lamborghini: parodia, ironía y ruptura contra la expulsión

V.1. Introducción.....	344
V.2. Intertextualidad y literatura gauchesca.....	347
V.2.1. Conciencia literaria.....	347
V.2.2. Escisiones y disociaciones: una literatura miscible.....	354
V.2.2.1. La mezcla.....	355
V.2.3. Rasgos del exilio en la literatura de Lamborghini.....	369
V.2.4. El juego del entendimiento.....	377
V.3. <i>Odiseo Confinado</i> o la cúspide de la parodia.....	394
V.3.1. Introducción.....	394

V.3.2. Ironía, escarnio y parodia.....	397
V.3.3. Relecturas y reescrituras.....	399
V.3.3.1. La parodia y el absurdo.....	401
V.3.4. Intertextualidad.....	403
V.3.4.1. Poesía y poéticas.....	407
V.3.5. Memoria y arquetipo.....	414
V.3.5.1. Parodia y tragedia.....	418
V.4. Influjo, autoridad, ascendiente y exilio.....	423
V.4. 1. La angustia de las influencias.....	423
V.4.1.1. Barthes y Bloom: la autoridad de la literatura gauchesca.....	423
V.4.2. Recursos de una lectura intertextual.....	431
V.4.3. Peronismo y Marechal: dos fuentes de inspiración.....	439
V.4.3.1. El influjo del peronismo.....	440
V.4.3.1.1. Breve contexto histórico.....	440
V.4.4. Leónidas Lamborghini y Perón.....	442
V.4. 5. Leónidas Lamborghini y Leopoldo Marechal.....	448

V.5. Lamborghini en el contexto de la Argentina
actual.....453

VI. Francisco *Paco* Urondo: denuncia y compromiso de la poesía

VI.1.

Introducción.....462

VI.2. La década infame y la generación

desarraigada.....468

VI.3. Década de los cincuenta: nacimiento de una nueva

poesía.....472

VI.4. Una *Historia*

antigua.....474

VI.5. *Lugares* argentinos.....481

VI.6. Estructuras *Breves*.....489

VI.7. Renovación e innovación a través de

Nombres.....501

VI.8. Más allá *Del otro*

lado.....514

VI.9. *Adolecer* y

denunciar.....522

VI.10. Las urgencias de <i>Son</i> <i>Memorias</i>	527
VI.11. <i>Poemas póstumos</i>	535
VI.12. <i>Cuentos de batalla</i> : últimos poemas.....	541
VI.13. Conclusiones.....	547

VII. Santiago Sylvester: poética de la tierra y desvalores del exilio

VII.1. Introducción.....	554
VII.1.1. Santiago Sylvester, un autor multifacético.....	554
VII.1.2. Santiago Sylvester ensayista.....	554
VII.1.3. Santiago Sylvester cuentista.....	557
VII.1.4. Santiago Sylvester poeta.....	558
VII.2. Sustitución y reversión.....	560
VII.2.1. Introducción.....	560
VII.2.2. Antecedentes.....	561
VII.2.3. La historia también la escriben los derrotados.....	562
VII.2.4. El testigo <i>ortivador</i> de Santiago Sylvester.....	564

VII.2.5. Detonadores poéticos	
comunes.....	565
VII.3. La Salta	
natal.....	567
VII.3.1. Años de juventud.....	567
VII.3.2. Entorno y vida	
cotidiana.....	569
VII.3.3. Poética de la	
tierra.....	575
VII.3.3.1. Indios de la puna y atardeceres	
efímeros.....	577
VII.4. Sueños y promesas en Buenos	
Aires.....	582
VII.4.1. El sueño de crecer en Buenos	
Aires.....	582
VII.4.2. Cafetines y militancia	
poética.....	585
VII.4.3. Años 70, la época dorada de los poetas	
argentinos.....	591
VII.5. El exilio.....	596
VII.5.1. La expulsión de Buenos Aires.....	596
VII.5.2. Acentuación nostálgica y musicalidad del	
exilio.....	600
VII.5.3. Pérdida de la	
identidad.....	608
VII.6. Exilio, hibridación, fragmento y	
memoria.....	613

VII.6.1. Pastiche y multiplicidad.....	613
VII.6.2. Crítica y método.....	614
VII.6.3. Mirada y nueva retórica.....	615
VII.6.3.1. El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje.....	618
VII.6.4. Tres abordajes de la poética de Sylvester.....	618
VII.6.4.1. La hibridación.....	620
VII.6.4.2. La narratividad como recurso ideológico.....	625
VII.6.4.3. Recurso transemiótico.....	627
VII.6.5. Nueva retórica.....	631
VII.6.5.1. La estética neobarroca.....	631
VII.6.5.1.1. Resignificar el neobarroco en la poesía de Sylvester.....	634
VII.6.5.2. Recursos neobarrocos en la poética de Sylvester.....	635
VII.6.6. Primer grado de connotación en el nivel superficial.....	636
VII.6.6.1. Muerte y trascendencia.....	637
VII.6.6.2. Memoria, olvido y trascendencia.....	641
VII.6.6.3. La realidad velada a los ojos.....	643

VII.6.7. Segundo nivel de connotación: la metáfora de interacción.....	644
--	-----

VIII. Conclusiones

VIII.1.	
Introducción.....	652
VIII.2. La constante temática en sus obras.....	655
VIII.3. El recorrido por lo popular.....	657
VIII.4. La concepción de las letras.....	659
VIII.5. La mirada internacional.....	661
VIII.6. Visiones estructurales.....	663
VIII.7. Lingüística y solipsismo.....	666
VIII.8. Exilio, identidad, lunfardo y memoria.....	667

IX. Bibliografía

IX.1. Bibliografía

citada.....676

IX.2. Bibliografía

consultada.....717

I. INTRODUCCIÓN

I.1. EL EXILIO COMO CATEGORÍA CRÍTICO TEÓRICA

Intentar abordar las poéticas del exilio argentino de mediados de los años 70, textos escritos bajo la impronta de la expulsión, la represión y el asesinato, significa pensar la cuestión del exilio como una categoría crítico-teórica. Esta preocupación pone en cuestión categorías de trabajo adquiridas a la vez que necesita nuevas aproximaciones: las escrituras sobre las que se proyectan conclusiones están inconclusas. En principio habría que plantearse si hablar de literatura del exilio o poéticas del exilio, es decir, literaturas que emergen de un hecho social y político concreto como es una dictadura, es válido. Consideramos que las escrituras de esta época, la cronología, el lugar en el que fueron producidas, los hechos y las voces que las enuncian fueron escritas indudablemente alrededor de un espesor proporcionado por el referente específico de la violencia del destierro o el asesinato político, impronta

social e histórica tan fuerte que desplaza cualquier otro tipo de consideración. Cuando leemos, estudiamos y analizamos la producción poética de esta época nos resulta imposible sustraernos a una cuestión principal: el contexto histórico, político y social argentino, ya que todas y cada una de las poéticas trabajan sobre esta cuestión.

I.2. LOS AUTORES ESTUDIADOS

El presente trabajo aborda el estudio de las poéticas de los siguientes escritores:

- Martín Micharvegas
- Humberto Constantini
- Juan Gelman
- Leónidas Lamborghini
- Francisco Urondo
- Santiago Sylvester

A excepción de Francisco Urondo, que fue asesinado en Argentina por las Fuerzas Armadas, el resto debió huir del campo efectivo de la muerte y exiliarse.

I.3. ALGUNOS ANTECEDENTES DEL EXILIO LATINOAMERICANO

El exilio argentino de mediados de la década del 70, generado por la dictadura militar, pertenece a una larga historia de exilios y proscripciones en Latinoamérica. Iberoamérica, y especialmente la América latina, parece signada por un continuo movimiento del exilio que se viene produciendo desde hace 150 años. De hecho, el exilio es tan antiguo en Latinoamérica como la misma historia del continente; desde la Independencia, buena parte de la literatura latinoamericana ha sido escrita en el exilio. Al respecto, creemos oportuno destacar el aviso urgente que Julio Cortázar hiciera respecto de la problemática del exilio en la literatura latinoamericana:

Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio.¹

Ya desde el siglo XIX muchos intelectuales debieron abandonar sus países para escapar, en la mayoría de los casos, de la muerte:

- Sarmiento debe dejar Argentina e irse a Chile
- Ricardo Rojas debe abandonar Argentina después de escribir, paradójicamente, el capítulo "Los proscritos" de su *Historia de la literatura Argentina*
- El Inca Garcilaso escapa a España
- Montalvo huye a Colombia y posteriormente a Francia
- Martí, primero a Centroamérica y luego a EE.UU
- Hostos a Perú
- José Marmol a Montevideo, junto con muchos más

Muchos escritores, intelectuales y artistas en general no pudieron desarrollar sus tareas por las agitaciones propias de una América Latina en continuo proceso de transformación. Las luchas intestinas, entre facciones civiles y militares o caudillescas se han prolongado desde los días de la independencia hasta la actualidad.

Hay entonces en América Latina un verdadero pueblo de la diáspora que se debe desplazar hacia países o ciudades donde hay más libertades públicas para poder

¹

Julio Cortázar, *Cambio 16*, N° 489, 13 de abril de 1981, pág. 101.

desarrollar, así, su obra. Lejos de la censura y la represión del autoritarismo. Si esta fue la norma de las migraciones europeas del siglo XIX hacia América, en el siglo XX se ha constituido en norma de vida en Latinoamérica.

I.4. DESVALORES DEL EXILIO

El trabajo que presento, entre otras cosas, intenta desentrañar las dificultades expresivas e intelectuales que imprime el exilio en la poética de estos autores, desvalores que recorrerán toda la textualidad de sus producciones postexiliares. Pero antes de adentrarnos en las cuestiones particulares de cada una de las poéticas, convendría recorrer algunas alternativas muy elocuentes respecto de la dureza del acto exiliar.

I.4.1. EL PREEXILIO

La transformación de alguien en exiliado pasa, necesariamente por la decisión de abandonar el país. Sea por la frontera con documentación propia o falsa, sea de modo clandestino o buscando el amparo de alguna embajada, el futuro exiliado habrá elegido poner distancia física y legal entre él y el peligro que lo amenaza. En la situación previa al exilio, se vivía en Argentina en una clandestinidad plena. En ella, uno era excluido o autoexcluido de las actividades normales, se dejaba de visitar amigos, lugares habituales para escapar al propio peligro pero también para evitar el peligro contagioso que portaban todos los militantes políticos o intelectuales. En esta situación de clandestinidad o aislamiento fue configurándose el preexilio.

I.4.2. EL VIAJE AL EXILIO: *IRSE DE EN LUGAR DE IR A*

Se sale del país materialmente por la frontera o, jurídicamente, entrando en una embajada. Los momentos previos son vividos con inmenso temor. En el caso de vencer el pánico y esquivar la represión, el exilio comienza a materializarse con un viaje, una partida hacia un lugar incierto. A diferencia de los viajes tradicionales que focalizan el destino con la expresión *ir a*, el viaje del exilio priorizará el *irse de*, es decir, el lugar del que se huye.

I.4.3. CONCIENCIA DE EXPULSIÓN

Cuando llegamos nuestras raíces, el horizonte de futuro, nuestro hogar y trabajo están en el exilio. Ignorando cuándo reuniremos todas esas cosas otra vez, miles de preguntas nos inquietan. Mientras tanto solo nos queda esperar. El viaje del exilio nos expulsa de varios círculos concéntricos:

- la patria
- la ciudad
- el barrio
- el lugar donde trabajamos
- nuestra propia casa

El exilio parecer ser así una especie de prisión al revés: el lugar por donde podemos transitar es inmensamente mayor que el que nos está vedado. Se está preso en el resto del mundo y sólo hay un lugar al cual no podemos ir: *al nuestro*.

I.4.4. EXILIO, DERROTA Y TRANSITORIEDAD

Todo exiliado es parte de un fracaso colectivo, de un grupo, de un partido político, de un movimiento, en definitiva, de un proyecto, su proyecto. Partir es asumir esa derrota, que al principio se considera coyuntural y transitoria, pero que finalmente

se debe procesar. En este contexto, quiérase o no, se actúa con el regreso como horizonte de todas las acciones, y de esta forma la vida diaria se asienta, en mayor o menor medida, sobre lo provisorio. A diferencia del inmigrante, que reconoce en lo inmediato su definitivo lugar, el exiliado no consigue asimilar en profundidad la realidad de lo inmediato.

I.4.5. EL MITO DEL EXILIO DORADO

Cínicamente el régimen que expulsa al exilio intenta dar una imagen del exilio deformada, calificándolo de dorado. Según ella el exiliado disfruta de felices y largas vacaciones, pasea por el mundo, actúa antipatrióticamente, porque denuncia la dictadura y vive del oro de las potencias canalizado a través de las agencias de espionaje internacional.

En el país se difunde el mito del exilio dorado a la vez que se agrega la descalificación moral por la huida, por el abandono del lugar propio. "Por algo pudieron irse" es la habitual afirmación que tiene por objetivo el descrédito. Simultáneamente en los ambientes de exiliados se lanza la versión recíproca "por algo pudieron quedarse", con la cual se quiere descalificar a los que, teniendo un pasado político similar al propio, padecieron la represión en el exilio interior. De esta manera se insinúa que todos participaron de una negociación infame o claudicación.

I.4.6. EL EXILIO INTERIOR

En todo régimen represivo hay quienes, amenazados y perseguidos, optan por quedarse. El exiliado interno también produce un corte y una distancia respecto del grupo social. En el exilio interno se estará siempre al alcance del represor. De este modo se sufrirán los males del exilio sin tener ninguna de sus características protectoras.

I.4.7. EXILIO Y PÚBLICO

Otro perjuicio considerable se refiere a la relación que el escritor mantendrá con el público durante su exilio. El escritor exiliado funcionará en relación a tres públicos concretos:

- el público mayoritario del país en el cual se encuentra instalado provisoriamente, público que por norma general no conoce la obra ni la trayectoria del poeta
- el público amplio de su país de origen, al que aspira seguir hablando aunque difícilmente lo consiga
- por último, el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse por las nuevas situaciones que está viviendo

Esta relación complicará bastante el trabajo del escritor exiliado al punto de, en muchos casos, perder la efectividad necesaria para seguir escribiendo.

I.5. EXILIO E IDENTIDAD

I.5.1. DEFINICIONES

Debido a la importancia que el concepto de identidad tiene en la obra de todos estos autores comenzaremos definiendo qué se entiende por identidad. Haremos un amplio recorrido por las distintas definiciones que las ciencias sociales han hecho del término para luego continuar con el discurso poético de los poetas en el contexto del exilio.

Del conjunto de las ciencias, la lingüística se aproxima a definiciones interesantes aunque demasiado ambiguas y polisémicas. Partiremos del análisis del concepto de *identidad* en relación con sus atribuciones gramaticales. El sustantivo *identidad* cuenta con un derivado gramatical que es *identificar*. Este derivado del término *identidad* tiene valor gramatical de verbo. Comenzar el análisis del concepto *identidad* desde este punto de vista supondría tender un cerco alrededor del mismo, para definirlo acabadamente. Sin embargo hacer la extensión del sustantivo *identidad* hacia su derivado, con valor de verbo, sólo demostrará las carencias que el mismo concepto contiene. El proceso de *identificar* supone unos campos de significado bastante amplio, pues algunas veces puede ser sinónimo de *igualar* y otras, sinónimo de *diferenciar*. Depende fundamentalmente de las preposiciones empleadas en cada caso. Pues, como dice el diccionario de la Real Academia Española:

[...] identificar-se-con algo o alguien tiene un significado semejante al de igualar-se y unificar-se, mientras que identificar-se-frente-a algo o alguien es equivalente a diferenciar-se o distinguir-se.²

Las mencionadas preposiciones, *con* y *frente a*, como hemos visto, más que ayudarnos a definir el concepto *identidad*, han hecho de él un concepto ambiguo, ya que le proporcionan dos sentidos contradictorios y opuestos entre sí. Sin embargo dichas preposiciones nos ayudan a saber cuándo el derivado de *identidad* se refiere a un significado y cuándo se refiere a otro.

En el caso del sustantivo *identidad*, que supone la misma ambigüedad que su derivado, ya que si éste (léase verbo) tiene dos sentidos alternativos, es de suponer que

² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, Real Academia Española, 1984.

también él los contiene, las preposiciones no pueden ayudarnos, pues, en términos de lenguaje no parece necesario distinguir si el efecto derivado de la acción del verbo *identificar* es producto de uno o de otro de los sentidos que este contiene. Esto, de alguna manera, explica la definición tan controvertida que advertimos, tanto en el *Diccionario ideológico de la lengua española* de J. Casares, como en los diversos *Diccionario de la Real Academia* y en la mayoría de los otros diccionarios. J. Casares confecciona un listado de cincuenta y cinco palabras, que califica de "próximas, cercanas, contiguas"³ al concepto *identidad*. Entre estos cincuenta y cinco términos encontramos una palabra como *distinción* que, evidentemente creíamos contradictoria al concepto *identidad*. Sin embargo, para este diccionario, la palabra *distinción* no es un antónimo de *identidad*, sino un sinónimo. Esto demuestra, sin lugar a dudas, que el concepto que intentamos definir carece de clarificación. Difícilmente puede estar perfectamente circunscripto a una sola idea, ya que es ambiguo y polisémico.

De la lingüística, entonces, obtenemos una aproximación variable, que más que definir al concepto, lo expone como abierto y contradictorio, ya que la *identidad* para la lingüística entre otras cosas también significa *distinción*. Sin embargo el rasgo más importante, en el marco analítico que estamos proponiendo, más allá de la clarificación o polisemia del término en la disciplina lingüística, es ese rasgo fundado en la relación, que el concepto tiene con el exterior. No importa, para el análisis, si el derivado del sustantivo *identidad* significa *diferenciar-se de algo o alguien, o semejar-se a algo o a alguien*; lo que interesa es que en todos los casos el concepto de *identidad* implica *a alguien o a algo*. Esa relación con ese *algo o alguien*, que podríamos denominar como entorno o contexto, será privilegiada en este trabajo. Pues el objetivo es utilizar el concepto en relación a otro: el exilio. Veremos en el resto de las disciplinas que los rasgos del concepto de *identidad*, privilegiando específicamente los que hacen referencia al entorno o contexto, están mejor o peor definidos, pero en ningún caso veremos que éstos estén ausentes.

3

J. Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gill, 1981, pág. 20.

La psicología va a desarrollar un concepto propio en relación al término *identidad*. En la mayoría de los casos hablará de una *identidad psicosocial*, lo que supone un lugar privilegiado para el concepto de sociedad o exterior. Sus aportes, por lo tanto, son importantes y nos ayudarán a la hora de hablar del exilio en la obra de los poetas. Nos centraremos fundamentalmente en las definiciones que creímos más sustanciosas a la hora de encarar la obra de los poetas. Principalmente entonces haremos referencia a las aproximaciones que del concepto han hecho:

- Erik H. Erikson
- León y Rebeca Grinberg
- Sigmund Freud
- Marisa González de Oleaga
- J. Piaget.

Según destaca Erik H. Erikson, que dedicó gran parte de su vida a desentrañar el desarrollo del concepto *identidad*, la base fundamental para encontrarnos con la verdad del concepto, está en una síntesis. Dice en el volumen V de la *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*:

[...] la identidad psicosocial [...] depende de dos elementos complementarios: una síntesis interna (yo) del individuo y una integración de papel en su grupo.⁴

Como leemos en esta cita, Erikson concibe la identidad psicosocial de un individuo desde dos frentes: uno interno y otro externo. En la referencia a esa "integración de papel en su grupo" recaería el sentido de exterior que el concepto *identidad* ineludiblemente posee, en tanto, él mismo se encuentra inserto en un contexto social del que participa. Luego describe el proceso de formación de la identidad psicosocial en el individuo, como un proceso largo que comienza a definirse en el sujeto a medida que éste desarrolla su personalidad. Al respecto Erikson enuncia

⁴ Erik H. Erikson, "Identidad psicosocial", *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 5, Madrid, Aguilar, 1975, pág. 587.

que el proceso de conformación de la identidad no es posible desarrollarlo antes de la adolescencia:

[...] no es factible antes del término de la adolescencia [cuando] la mente, evolucionada por completo, empieza a encararse con una perspectiva histórica y trata de hallar nuevas lealtades; conjunto de desarrollos que deben fundirse entre sí para formar un nuevo sentimiento de mismidad y continuidad.⁵

Entonces, la identidad sería, para Erikson, un conjunto de procesos que forman el carácter y la personalidad del individuo, en relación a esa "perspectiva histórica" y cuya finalidad es reconocerse a sí mismo como uno, a través de las diversas facetas y roles que el yo desempeña en la interacción social. Del concepto, entonces, se desprende una relación estrecha con su entorno social, es decir, la relación que la identidad posee con el sujeto social. Particularidad que también es manifestada por otros investigadores del tema como Sigmund Freud. Freud también trabajó con este concepto y definió a la *identidad* como un enlace afectivo a un objeto, siempre y cuando se haya observado en él una característica común al individuo. Como vemos, la relación que establece Freud, me refiero al lazo sujeto-objeto, manifiesta un exterior donde se encontraría el objeto con el que el sujeto se enlaza. Pero el aporte más importante que hizo Freud para entender la entidad concreta del concepto *identidad* se relaciona con su sentimiento de pertenencia religiosa.

En el capítulo denominado "Inhibición, síntoma y angustia" del volumen veinte de sus *Obras completas*⁶, Freud intenta explicar a través de un discurso su vínculo con el judaísmo. En éste manifiesta que se sentía unido al judaísmo a través de unas oscuras fuerzas emocionales que eran tanto más poderosas cuanto menos se las podía explicar con palabras, pero que sin embargo expresaban una clara conciencia de una

⁵

Ibidem.

⁶

Sigmund Freud, "Inhibición, síntoma y angustia", *Obras Completas*, vol. 20, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 1976.

identidad interior que no estaba basada en raza o religión sino en una aptitud, común a un grupo.

Mas allá de una adscripción al judaísmo religioso-institucional la manifestación de Freud destaca, a través de esas fuerzas emocionales, el rasgo medular del concepto *identidad*, es decir, esa fuerza propia del interior del individuo que se ve inscrita en un grupo. En la adscripción al grupo recaería ese rasgo de exterioridad que el concepto *identidad* supone. León Grinberg, en su libro *Teoría de la identificación*, presenta dos maneras a través de las cuales el hombre se relaciona con su exterior. En ambas el concepto *identidad* es principal. La primera se refiere al mecanismo de proyección de la identidad que principalmente se genera en otro, que evidentemente, pertenece al entorno del sujeto que proyecta. Ese otro, entonces, daría cuenta de un exterior. Al respecto León Grinberg dice:

[...] proyectar en otro alguna de las facetas que el yo no puede resolver o soportar sin sufrir graves daños, o un daño insoportable para la persona, para conseguir que le sean devueltas analizadas, o simplemente para alejarlas de uno mismo.⁷

Desde otro ángulo del análisis presentará la segunda manifestación de la identidad en las relaciones sociales, una identidad que le permite al hombre sentirse contenido respecto al mundo exterior, es decir, como un elemento que permite seguir sintiéndose uno mismo. Al respecto León Grinberg dice:

[...] la capacidad del individuo de seguir sintiéndose el mismo en la sucesión de cambios forma la base de la experiencia emocional de la identidad.⁸

Pero quizás la definición más clara, en torno a la perspectiva con la que queremos mirar el concepto *identidad*, me refiero fundamentalmente a lo que Grinberg define como *vínculo espacial, temporal y social*, se encuentre en una serie de

⁷ León Grinberg, *Teoría de la identificación*, Madrid, Tecnipublicaciones, 1985, pág. 145.

⁸

Grinberg, *Teoría de la identificación*, *op. cit.*, pág. 155.

categorizaciones que realiza el autor argentino respecto a los vínculos que se establecen con el exterior. Al respecto Grinberg escribe:

El vínculo de integración espacial comprende la relación de las distintas partes del *self* entre sí, incluso el *self* corporal, manteniendo su cohesión y permitiendo la comparación, y el contraste con los objetos. Tiende a la diferenciación *self* - no *self*: sentimiento de "individuación".⁹

Ese sentimiento de "individuación", esa distinción entre "*self* - no *self*" repite la fórmula del exterior en base a la definición interior del sujeto. El sujeto aparece contrastado en el mundo de los objetos. La posibilidad de sentirse cohesionado se da sólo a través de su identidad que no sólo lo preservará de la disolución espacial sino también de las posibles disoluciones en el orden temporal y social. Grinberg define ahora, a la *identidad*, desde estos vínculos temporales y sociales:

El vínculo de integración temporal une las distintas representaciones del *self* en el tiempo, estableciendo una continuidad entre ellas y otorgando la base al sentimiento de "mismidad".¹⁰

Y luego agrega:

El vínculo de integración social implica relaciones entre aspectos del *self* y aspectos de los objetos, que se establecen mediante los mecanismos de identificación proyectiva e introyectiva, y posibilitan el sentimiento de "pertenencia".¹¹

Evidentemente, lo que nos está diciendo el autor es que la identidad posibilita, a través del sentimiento de "mismidad", "individuación" o "pertenencia", una especie de definición del sujeto respecto del exterior. El sujeto parecería que en base a todas esas categorías se recortaría como una figura del espacio-tiempo exterior. Por lo tanto, esta

⁹ Grinberg, *Teoría de la identificación*, op. cit, pág. 159.

¹⁰

Ibidem.

¹¹ *Ibidem.*

es otra visión del aspecto del término que fortalece la teoría de que el concepto de identidad se radica fundamentalmente en el exterior.

Jean Piaget, quien ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de la mente del niño y a su desarrollo, considera al proceso de identificación como relativo a la relación causa-efecto. Por lo tanto en *Seis estudios de psicología* se lee que el proceso de la identidad es [...] una de las formas más simples de [elaborar] nexos racionales de causa a efecto.¹²

Ahora bien, esa posibilidad de relación supone siempre algo que pertenece al orden no del sujeto sino exterior al mismo. En tanto entes racionales creamos las condiciones para interpretar o elaborar relaciones con lo otro o los otros.

Theodore Sarbin y Karl Scheibe toman de la psicología social algunos préstamos conceptuales importantes que expresarán en su libro titulado *Studies in social identity* la siguiente premisa:

[...] thus one's social identity is defined as the multiple product of attempts to locate oneself in the role system-symbolically represented by asking and answering the question, "Who am I?"¹³

Es decir que mediante la pregunta *¿quién soy?* o *¿quiénes somos?* y a través de ellas inferimos un lugar para nosotros en el campo social, es decir, la ubicación de uno mismo o de un grupo en el sistema de roles, contemplando así claramente un exterior a través del cual la identidad se va a desarrollar. Marisa González de Oleaga también trabaja el concepto de *identidad* y en relación a la frase de Sarbin y Scheibe acentúa y reafirma lo expuesto anteriormente. La autora dice:

Así pues, y ateniéndonos a esta definición, podemos inferir que la configuración de la identidad social está compuesta por 2 elementos: las

¹²

Jean Piaget, *Seis estudios de psicología*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pág. 66.

¹³ T. Sarbin y Karl Scheibe, *Studies in social identity*, New York, Praeger, 1983, pág. 8.

acciones del sujeto (los intentos) y el sistema de roles (sobre los que se proyectan esas actuaciones).¹⁴

Es una visión diferente de las significancias del concepto pero coincide en un rasgo fundamental, cuando claramente habla de una proyección de actuaciones en el campo de los roles sociales. El campo del afuera, el exterior, otra vez está implícitamente desarrollado. En síntesis, si de la lingüística tomamos aquellos rasgos que definían al concepto *identidad* siempre en relación a un exterior, que se manifestaba a través de algo o alguien (recordemos que su derivado, *identificar-se* suponía, según las preposiciones *con* y *frente a* indistintamente *semejarse* y *distinguir-se*¹⁵), de la psicología tomaremos el aspecto psicosocial que al concepto *identidad* le imprime invariablemente esta ciencia. Aspecto que también supone un exterior o entorno, pues este rasgo hace hincapié en el rol social en el que el sujeto se desarrolla, sintiéndose, así, definitivamente más individuo. En términos de Grinberg, ese sujeto a través de esos roles profundiza un "sentimiento de individuación", "mismidad" o "pertenencia" respecto del exterior.

Desde la filosofía, disciplina que también abordó el concepto de identidad, podemos interpretar ese exterior o entorno en el plano de la variabilidad o invariabilidad del mundo respecto del individuo. Consultando *The encyclopedia of philosophy* leemos en su volumen IV, que Stroll, A. en un artículo titulado "Identity" dice:

[...] en su forma más simple[...] puede ser pensado [el problema de la identidad] como el problema de tratar de dar una explicación verdadera a aquellos aspectos del mundo que dan razón de igualdad, por un lado, y por otro de diversidad y cambio.¹⁶

¹⁴

Marisa González de Oleaga, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1991, pág. 384.

¹⁵ Cfr. I.5.1 Definiciones.

¹⁶

A. Stroll, "Identity", *The encyclopedia of philosophy*, vol. iv, New York, Edward Ed. MacMillan Publishing Co. Inc. The free press, 1972, pág. 121.

Stroll entiende a la identidad, entonces, como a un mecanismo que le posibilita al sujeto, dar una explicación respecto de algunos fenómenos del mundo exterior. Los pensadores clásicos, en cambio, plantearon el problema inversamente, afirmando, como en el caso de Heráclito, por ejemplo, que nada permanecía constante. Indistintamente, más allá de la constancia del mundo exterior o la "diversidad y cambio", la identidad se ubica fuera del mundo exterior, ya sea para, analíticamente, discernir el proceso, o para atribuirle al mundo movimiento. Hume, que decía que la identidad se originaba en la propensión de la mente a atribuir invariabilidad o ininterrupción a un objeto a pesar del paso del tiempo, también se manifestaba en ese sentido. Entonces a pesar de los matices intelectuales que los tres filósofos despliegan en sus aproximaciones al concepto, todos coinciden en que el concepto *identidad* es, respecto del exterior, una materia ajena y distinguible. Para algunos, el exterior se presenta diverso y variable, para otros, el mundo del entorno del sujeto, es, a través de la visión de la identidad, invariable y sin interrupciones; pero para todos entre el mundo exterior y el interior hay distancias y pertenencias. El sujeto cognoscente pertenecería, junto con su identidad, al mundo interno, respecto de lo que lo rodea. Las ciencias políticas también se refirieron al concepto de identidad aportando una visión diferente en el marco de lo anteriormente dicho. Si bien la mayoría de los pensadores de esta disciplina ubican al concepto en el campo de la psicología, el aporte novedoso se refiere a la conjunción de ese aspecto psicológico del concepto con el aspecto político. Evidentemente el pensamiento político privilegia la discusión en torno al aspecto social, al hombre en tanto ser social. De allí el interés del tratamiento del término. El concepto ha sido pensado fundamentalmente por W. Buchanan quien, en su artículo titulado "Identificación política", que se encuentra en la *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, define la identificación como el proceso psicológico de mayor incidencia en el comportamiento político, y lo ha definido, en líneas generales, como un sentimiento de pertenencia. Al respecto se lee:

[...] [el concepto de identificación es el] sentimiento de una persona de pertenecer a un grupo, cuando [...] influye sobre su comportamiento político.¹⁷

Efectivamente Buchanan despliega en este nuevo concepto una nueva alternativa para la misma cuestión, relacionando el concepto *identidad* con una pertenencia a un grupo y con un comportamiento político-social. En síntesis, las preguntas que se hace la filosofía acerca del entorno exterior en el que el sujeto cognoscente se desenvuelve, como por ejemplo, las preguntas acerca de si el mundo percibido por el hombre se presenta variable o invariable, constante o cambiante, presentan características comunes a los interrogantes planteado por las ciencias políticas. Ambas disciplinas plantean la cuestión desde un lugar común: el discernimiento entre el concepto de hombre y el de mundo. El hombre con respecto al mundo y el contexto en el que el hombre cree, crece y se desarrolla, serían las cuestiones básicas en torno a las que se moverían estas disciplinas.

Las ciencias políticas tomarían esta cuestión en relación a la posición del hombre respecto de su sociedad, es decir, el lugar del hombre en relación a los otros hombres con los que convive. La filosofía comprendería al hombre analítico, metafísico, no ya en su relación con los otros seres como él, sino con el mundo objetivo, material que no logra asir completamente. Sería una visión que pretendería ir más allá de las cuestiones mundanas, planteándose preocupaciones del orden existencial. A pesar de todo, ambas disciplinas plantean una identidad propia del hombre, que lo define respecto del entorno.

La antropología es sin lugar a dudas la ciencia que mejor ha definido el concepto de la identidad desde el punto de vista que a nosotros nos interesa, pues desarrolla clara y eficazmente el concepto en relación al entorno. Como el objetivo prioritario de este apartado es distinguir los rasgos textuales que la impronta del exilio ha dejado en la obra de los poetas, que tematiza de modo principal el concepto de la identidad desde otros conceptos como el de pérdida de identidad y búsqueda de la misma, creemos que son absolutamente pertinentes algunos criterios que la antropología ha desarrollado.

W. Buchanan, "Identificación política", *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Madrid, Sills Ed., Aguilar, 1979, pág. 595.

Recorreremos, entonces, estas categorizaciones que se han hecho del término, a través de tres intelectuales destacados en este campo. Me refiero concretamente a:

- R. H. Robbins
- Esperanza Molina
- Margarita del Olmo Pintado

De las muchas posibilidades que abarca esta disciplina, inequívocamente, la antropología cultural es la que más se ha dedicado al concepto *identidad*. Según los diferentes conceptos que se desprenden de la *Enciclopedia de Antropología*, la identidad está asociada a dos ideas básicas:

- la identidad como rol o función que el individuo en tanto ser social desarrolla
- la identidad como algo que se adquiere culturalmente

Estos conceptos los desarrolla en el libro titulado *Handbook of social and cultural anthropology*¹⁸ R. H. Robbins a través de un artículo denominado "Identity, culture and behavior". Allí se señalan cinco rasgos característicos de la identidad individual, que desarrollarán esas dos ideas básicas mencionadas. Al respecto, según formula R. H. Robbins, podríamos enunciar cinco posibles rasgos del concepto *identidad* sintéticamente de la siguiente manera:

- La identidad determina el comportamiento y las creencias de un individuo. Es decir, que el hombre va a basar todo su sistema de creencias y sus patrones de comportamiento en relación a las circunstancias en que esa identidad es conformada.
- La identidad es un requisito previo a la interacción social, puesto que es lo que orienta a una persona en relación a otras y al medio ambiente que le rodea. A partir, entonces, del momento en que esa identidad se reconoce

¹⁸ R. H. Robbins, "Identity, culture and behavior", *Handbook of social and cultural anthropology*, Chicago, Honigmann Ed., Rand McNally and. Co., 1973.

como individualidad comenzará una interacción con el resto del cuerpo social. En el caso contrario, si no hay una distinción, lo que Grinberg denominaba "un sentimiento de mismidad"¹⁹, no podría haber intercambio, pues no estarían reconocidas las partes del intercambio. En este rasgo radica la importancia del concepto *identidad* en la relación con el resto de la sociedad. Pensar entonces en fusionar las lecturas desde dos conceptos semejantes como son, *identidad* y *exilio*, no parece equivocado, pues en los procesos del exilio el sentimiento de identidad es uno de los más atrofiados, desencadenándose así, una infinidad de desdibujamientos que dificultan la relación social.

- El intercambio constante que un individuo realiza con su medio es necesario, puesto que la identidad exige ser continuamente confirmada, ya que no es posible pensarla finitamente. Nunca se termina de conformar, pues es un concepto que se crea en la confirmación continua.
- La identidad se origina y se mantiene en el curso de la interacción social. Esta idea vuelve una y otra vez en los conceptos que desarrolla Robbins, pues sin sociedad no hay identidad y sin identidad no hay sociedad. Ambos conceptos están estrechamente vinculados y son interdependientes.
- El intercambio que un individuo realiza con su medio físico y social, confirma, refuerza o revalida su identidad. Pues la identidad se forma en el ámbito social y nunca está definitivamente consolidada. Es un concepto que se concibe dinámicamente, sin discontinuidades y durante toda la vida

A través de los cinco rasgos que la identidad posee, según Robbins, se fortalece la idea de interdependencia entre identidad individual y sociedad. Debido a esa concepción dinámica con la que el término se recrea (una conformación infinita, continua pero dependiente del entorno), Robbins, en una aproximación modélica del

¹⁹

León Grinberg, *Teoría de la identificación*, Madrid, Tecnipublicaciones, 1985, pág. 159.

tema, formulará otras tres posibilidades del concepto interactivamente pensado. Modelos que fueron pensados por Robbins junto con otras ramas del conocimiento por lo que el concepto fue desarrollando enriquecedoras características interdisciplinarias. La identidad entonces es vista de la siguiente manera:

- El modelo de la identidad en equilibrio (*the identity health model*) derivado de los trabajos de psicoanalistas como E. Erikson o C. Rogers, consiste en establecer una relación directa entre la identidad y el equilibrio o el desequilibrio de la personalidad, concibiéndola como una sensación de coherencia, o como un sentimiento individual de continuidad efectiva, a través de circunstancias y tiempos diversos. Derivaciones que se aproximan al sentimiento de *individuación* y *mismidad* que desarrollara el profesor Grinberg.
- El modelo de la identidad interactiva (*the identity interaction model*) cuyo origen es asociado a los trabajos de Charles H. Cooley, George Herbert Mead y Erving Goffman. Este modelo enfatiza la concepción del sí mismo como elemento estructural en la interacción con los demás. También tenido en cuenta por la psicología cuando contemplaba al concepto desde la identidad psicosocial.
- El modelo de la identidad como cosmovisión (*the identity-world view model*) a partir de las formulaciones de Wallace, Redfield y Hallowell. Este modelo contempla a la identidad en relación con la concepción de la visión del mundo como una necesidad de interpretar el entorno que nos rodea, y de considerarnos a nosotros mismos inmersos en él. Es decir que la conformación interna de nuestra identidad definirá el modo en que se entienda el mundo. Como de aquí se desprende, el concepto de identidad, que es contemplado interdisciplinariamente, cada vez adquiere mayor trascendencia, tanto en el orden individual como en el aspecto social, pues

como se presenta en el segundo modelo es imposible pensar este concepto de modo no-interactivo.

El acercamiento que pretende Esperanza Molina no varía demasiado en sus categorizaciones básicas, aunque aporta una visión más comprometida del concepto en relación a los otros. La autora en su libro titulado *Identidad y cultura* partiendo de ese compromiso que el concepto tiene con el resto del cuerpo social define a la identidad como el rasgo más importante en la no-masificación del individuo. Al respecto la autora dice que la identidad es:

[...] el conjunto de datos que definen a un individuo de manera que lo singularizan y lo limitan de tal forma que no puede ser confundido con ningún otro.²⁰

Es decir que, coincidiendo con algunas aproximaciones de la psicología, que procedían a definir a la identidad como la operación de recorte del individuo respecto de las categorizaciones fundamentales de espacio-tiempo, Esperanza Molina concebirá el concepto como un elemento diferenciador. La identidad posibilitará diferenciar a todos los hombres entre sí. Llama la atención el lugar donde la autora considera que se generaría este sentimiento de "individuación", pues Molina define a los otros como los formadores de los rasgos personales de cada hombre. Al respecto se lee:

[...] son "los otros" los que en definitiva nos ayudan a definirnos y los que nos señalan los límites de nuestra identidad (a través del proceso de integración que dura toda la vida).²¹

Ese sería el hallazgo más importante de Molina, considerar a los otros como los generadores de nuestra propia individualidad. La autora también desarrolla otros conceptos de igual envergadura, que podríamos sintetizar de la siguiente manera:

²⁰ Esperanza Molina, *Identidad y cultura*, Madrid, Marsiega, 1975, pág. 19.

²¹

Esperanza Molina, *Identidad y cultura, op. cit.*, pág. 21.

- El sujeto percibe a algo o alguien fuera de él mismo denominándolos los otros.
- La inclusión y adhesión de los individuos a los grupos, en los que están integrados, se debe a la sensación de seguridad y de confort con que se enfrentan a los otros.
- El individuo en tanto ser social adquiere la necesidad primaria de diferenciarse como hombre y como ser vivo del resto de la comunidad a la que pertenece.
- El resultado de este proceso de diferenciación conforma lo que la antropología cultural denomina cultura.
- El individuo social intenta esa diferenciación en base a una búsqueda de sí mismo y de su individualidad con respecto a sus semejantes. Necesita reconocerse en ellos para diferenciarse.
- Cuando el hombre encuentra en los demás alguna discordancia, los semejantes se convierten en los otros.

Como vemos el concepto de *identidad* no puede concebirse de modo aislado, sino muy por el contrario, íntimamente relacionado al entorno donde esa personalidad se está desarrollando. A partir del concepto de *los otros*, Esperanza Molina paradójicamente se aproxima a la definición de la *identidad* de un individuo, lo que da cuenta de la magnitud de esa interrelación. En esas relaciones el individuo lleva a cabo procesos de identificación estableciendo y organizando los vínculos que mantiene con otros seres humanos, a los que les asigna, y se asigna posiciones culturales que Olmo Pintado denomina:

[...] categorías de adscripción.²²

Estas "adscripciones", según la autora:

[...] implican la adhesión a una escala de valores determinada, de la que se deriva el conocimiento de una serie de normas de conducta, que funcionan como referentes de la comunicación que dicho individuo puede llegar a establecer con aquellos otros con los que entra en contacto.²³

Esto, de alguna manera, es una forma de definir culturalmente a la identidad, porque las diferentes adscripciones circunscriben explícitamente al sujeto, en tanto sujeto cultural, en el campo social desempeñando un rol, que en términos de Olmo Pintado es esencialmente del orden social. Al respecto dice la autora:

[...] un rol es, por el hecho de ser social, el resultado de establecer una relación con otra u otras personas y [por], el hecho de ser cultural, [significa] asumir las pautas de ese modelo de relación[...] A cada uno de los conjuntos integrados por un determinado rol, por las normas de conducta a las que ese rol hace idealmente referencia y por el status que implica, es a lo que llamamos identidad.²⁴

Entonces, la definición de identidad de la autora parte inequívocamente de la idea del sujeto socialmente considerado, que puede ser moldeado en esa interrelación, pues depende, según definía Molina, de los otros que nos ayudan a definir y marcar los límites de nuestra propia identidad. Sin embargo ese sujeto social también puede moldear y modificar en esa interrelación aspectos del orden externo, en tanto asume y comparte una escala de valores que organiza jerárquicamente desde todos los papeles y posiciones sociales posibles y encontrables en el universo simbólico de una cultura.

²² Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, pág. 97.

²³

Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, op. cit., pág. 98.

²⁴ Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, op. cit., pág. 87.

Esa posibilidad de organización, que asume el sujeto de la identificación, es la más clara posibilidad de independencia que el concepto contiene.

A modo de conclusión diremos que todos los emprendimientos intelectuales que han querido dar cuenta de las características del concepto de identidad han manifestado relaciones entre sí. La aproximación lingüística que intentamos respecto del concepto *identidad* ha entendido el término siempre, a pesar de la ambigüedad que éste manifestaba, *en relación a algo o a alguien*. Esa característica será la comunicante de todas las expresiones acerca del concepto *identidad*. La filosofía se refería a ese significado denotativo, pues lo creemos el significado básico referido al objeto de la identificación, cuando expresaba su *angustia y su voluntad de saber acerca del exterior* que se presentaba ajeno, variable o constante, pero vedado al sujeto cognoscente.

La psicología lo definía a través de la especificación denominada identidad psicosocial. Esto posibilitaba enfrentar las derivaciones sociales que la síntesis entre el interior y el exterior del concepto ponía de manifiesto en las preguntas relativas a su interioridad, representada con la pregunta *¿quién soy?*, "who am I?"²⁵, según se señalaba en *Studies in social identity*. Grinberg aportaba un análisis sistematizado respecto de la relación que el "self"²⁶, o *uno mismo*, su identidad, tenía con su exterior. Me refiero a los vínculos espaciales, temporales y sociales con los que interactuaba el concepto.

Las ciencias políticas, con su análisis social, hablaban de la "identificación política"²⁷, confirmando la esencia que el concepto contiene, esto es la necesidad de ser correspondido en un grupo de pertenencia.

²⁵

T. Sarbin y Karl Scheibe, *Studies in social identity*, New York, Praeger, 1983, pág. 8.

²⁶

León Grinberg, *Teoría de la identificación*, Madrid, Tecnipublicaciones, 1985, pág. 159.

²⁷

W. Buchanan, "Identificación política", *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales*, Madrid, Sills Ed., Aguilar, 1979, pág. 595.

Por último la antropología a través de Robbins y sus modelos de posibles identidades reforzaba la concepción de sí mismo como elemento estructural en la interacción con los otros. Modelo ratificado y ampliado por Olmo Pintado, que aporta una idea de identidad moldeada por el contexto pero dependiente. Es decir que con estas ideas podemos suponer que el concepto es absolutamente variable y sensible respecto del entorno.

I.5.2. EXILIO Y CRISIS DE IDENTIDAD

Una vez analizadala cuestión relativa a la definición del concepto *identidad* cabe preguntarse, entonces, cómo se corresponden todas estas consideraciones en el marco de un proceso del exilio como el argentino. Evidentemente, el énfasis que desplegamos a la hora de desentrañar la cuestión de la identidad, invariablemente puesta siempre en relación con lo que denominamos exterior, se corresponde con la problemática que denominamos *exilio*. Como habíamos enunciado en los apartados anteriores respecto del tema del exilio, éste es de una naturaleza agresiva tal que en sí mismo, en su etimología concentra el sentido de "echar fuera" y "desterrar[...]del propio hogar".²⁸ En tal sentido hablaremos, evocando esa agresividad, cuando mencionemos al sujeto poético como escindido respecto del resto del cuerpo social que conforma el entorno. León Rozitchner al respecto decía que los exiliados carecían de ese cuerpo social:

[...] carecemos del cuerpo común en el que podamos prolongarnos[...]²⁹

Pensando esto en función de los distintos aportes que recogimos respecto de la clarificación del concepto *identidad* advertimos que exilio e identidad pertenecen, desde un punto de vista, a un mismo proceso. Quiero decir, con esto, que en los procesos del exilio la identidad se ve seriamente perturbada. Ese "cuerpo común" del

²⁸

Paul Ilie, *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 19.

²⁹ León Rozitchner, "Exilio, guerra y democracia: una secuencia ejemplar", *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Sosnowski ediciones, EUDEBA, 1981, pág. 170.

que se carece es el mismo cuerpo social en el que la identidad se ha desarrollado para reconocer e interpretar. También hicimos referencia al concepto de desculturización en los procesos del exilio. Citamos al profesor Paul Ilie, que decía que "los residentes desarrollarían unas formas cognoscitivas en condiciones sociales ampliamente disociadas de las realidades"³⁰ de los exiliados, debido a que se ampliaba la brecha de desconocimiento bilateralmente. Ese cambio de entorno que el proceso del exilio comprendía y en el que la identidad se había desarrollado desaparecería, produciendo incapacidades en el desenvolvimiento social.

En síntesis, el exilio como mecanismo destructivo que utilizan los poderes autoritarios, rompe, en todos los casos, un equilibrio que el proceso de conformación de la identidad necesita. Pues éste significa cambios que abarcan un gran espectro de las relaciones objetales externas, quitando estabilidad a su sentimiento de identidad, lo que en términos de León Grinberg sería estabilidad *en el self*. Según dice M. Klein en el capítulo denominado "Sobre la identificación" de su libro *Nuevas direcciones de psicoanálisis*:

[...] un buen objeto establecido en forma segura da al yo un sentimiento de riqueza y abundancia[...]y es precondition para lograr un yo integrado y estable.³¹

Estabilidad que permite mantener la continuidad y mismidad que todos los autores consideran como característica que define la identidad. Ahora bien, el exilio, en tanto cambio de entorno, no solo pone en evidencia, sino también en riesgo, la identidad. Pues afrontar la migración significa afrontar la pérdida simultánea de numerosos objetos, vínculos, ámbito familiar e idioma, y ser capaz de una flexibilidad y estabilidad suficientes como para desarrollar la vida cotidiana en el otro país. Es decir, que implica la necesidad de elaborar un duelo por pérdidas múltiples y recuperar las cargas de objetos necesarios para establecer vínculos nuevos. León y Rebeca

³⁰

Paul Ilie, *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, op. cit., pág. 19.

³¹

M. Klein, "Sobre la identificación", *Nuevas direcciones en psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1955, pág. 39.

Grinberg hacen referencia a esas pérdidas cuando manifiestan confusiones y desorganizaciones en los procesos del exilio.

[...] en los primeros tiempos después de una migración suelen producirse estados de desorganización, de grado variable, [...]Estas vivencias pueden provenir del conflicto entre el deseo de confundirse con los otros para no sentirse marginado, ni "distinto" y el deseo de diferenciarse para seguir sintiéndose "él mismo", conflicto que puede originar momentos confusionales por la mezcla entre los dos deseos, dos tipos de sentimientos, dos culturas, o momentos de despersonalización o desrealización.³²

Siguiendo este razonamiento deducimos de qué manera los exilios pueden intervenir en las deformaciones de la identidad de una persona. Con respecto al otro de los vínculos con los que la identidad establece relaciones, Grinberg dice:

El vínculo social del sentimiento de identidad es el más manifiestamente afectado por la migración, ya que los mayores cambios ocurren en relación con el entorno. Y en el entorno todo es nuevo, todo es desconocido, y para ese entorno el sujeto es "un desconocido"[...]El trastorno de este vínculo suscita vivencias de "no pertenencia" a ningún grupo humano que le confirme su existencia.³³

Es decir, que cuando la escala de valores de una cultura es distinta a la que significó el desenvolvimiento de la identidad, las contradicciones aparecen en las normas de comportamiento que conforman el universo simbólico de la persona, por eso, en el marco del exilio, invariablemente, la identidad entra en crisis. Gregory Bateson en su libro titulado *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre* define claramente qué se entiende por crisis de identidad. Al respecto Bateson dice que ésta es:

³²

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 160.

³³

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, op. cit., pág. 161.

[...] como una perturbación que impide identificar e interpretar aquellas señales que deberían servir para decir al sujeto qué clase de mensaje es un mensaje por él recibido.³⁴

Cuando el entorno cambia, el individuo pierde algunas capacidades. La interpretación de las señales, que el entorno de alguna manera ayuda a decodificar, se ve altamente perturbada. Pues, como bien hemos dejado en claro en la sección anterior, identidad y entorno pertenecen, esencialmente, a la misma categoría. La identidad debe, entre otras cosas, proporcionar coherentes explicaciones acerca del comportamiento del entorno. Si es incapaz de dar esas explicaciones, bien porque el entorno ha cambiado, alejándose de las normas de conducta que funcionaban como referente durante todo el proceso en que esa identidad se ha conformado e ido confirmando, o bien porque la escala de valores de la identidad cultural que se asume como nueva, en un proceso de cambio como es el proceso del exilio, no se muestra capaz de integrar, de forma coherente, o de dar una explicación convincente sobre las contradicciones existentes entre las distintas normas de conducta, es porque la identidad está en crisis. Esta desorientación, o incapacidad para interpretar el entorno, decimos entonces que se agudiza en los procesos del exilio. Según Olmo Pintado durante estos procesos es indudable la acentuación de esa crisis, puesto que el individuo se enfrenta a toda otra nueva cultura-entorno, que desconoce. Al respecto dice la autora:

[...] la crisis de identidad se acentúa en los procesos exílicos puesto que en estos casos, el individuo que se desplaza cuenta con una escala de valores adquirida en su cultura de origen, y se ve obligado, por el proceso migratorio, a asignar y a asumir identidades en una cultura en la que éstas se originan, se mantienen y se desarrollan, en una escala diferente.³⁵

34

G. Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1958, pág. 223.

35

Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, pág. 153.

Tenemos entonces, dos entornos y una única identidad formada y desarrollada para la interpretación de uno de esos dos entornos. El entorno nuevo significa todo otro mundo de significancias ajeno a sus capacidades decodificadoras o interpretativas. El trabajo de campo realizado por la doctora Olmo Pintado es verdaderamente revelador. El informante, un exiliado argentino, trata de explicar a través de un innumerable catálogo de interferencias que la autora denomina pérdidas, todos los inconvenientes con los que se encuentra un exiliado al tener que abandonar el país. Fundamentalmente, el informante da cuenta de todas las pérdidas y dificultades de adaptación al nuevo país que lo acoge. La importancia de esta inclusión, me refiero a las consideraciones del informante, son verdaderamente útiles a la hora de interpretar alguno de los procedimientos artísticos de los poetas, que no solo sufren estas pérdidas sino que a través de sus poéticas las escenifican. Al respecto dice el informante:

Nuestra generación somos la generación perdedora de todo este proceso: perdimos por desarraigo, perdimos por problema cultural, perdimos la realidad, por decir así, he[...], perdimos el nexo histórico con nuestra propia corriente, porque nos hallamos equivocados o no, pero lo concreto es que lo perdimos[...]³⁶

La cita es más que elocuente. El proceso del exilio, como dijimos en el apartado anterior, significa pérdidas irreversibles, que están estrechamente vinculadas a un sentimiento que es posible sintetizarlo con el concepto de pérdida de la identidad. Todas esas pérdidas se refieren a lo que dejaron en el país que debieron abandonar, cosas que definían al individuo, cosas que conformaban su identidad. De ahí el inconveniente que el exiliado manifiesta en relación con su adaptación en el nuevo entorno. Es condición indispensable para enfrentar con acierto este proceso del exilio una previa desculturización, o lo que es lo mismo, una serie de pérdidas. Sería como encarar la conformación de una nueva identidad capaz de darle coherente interpretación al nuevo entorno. El informante se refiere ahora a la nueva vida que se debería emprender, una vez que se ha abandonado el campo efectivo de la muerte.

³⁶ Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, op. cit., pág. 159.

[...] no hay manera de poder iniciar una nueva vida, una nueva historia sin que haya como eh[...]una especie de ritual sacrificial por el cual todo el mundo tiene que pasar. Eh[...] las pérdidas han sido desde, te digo las cosas que le ha pasado aquí a la gente, y ya descuento las dificultades que puedan haber tenido de, por ejemplo, de para encontrar trabajo, para, digamos de subsistencia económica [...] , pero descontando eso [...] , la gente ha pasado por experiencias verdaderamente terribles. Por ejemplo[...]la cantidad de enfermedades que se desencadenaron aquí, procesos de enfermedades terroríficas, [...] ha sido impresionante, o sea la cantidad de personas que han hecho cánceres de todo tipo, pero así de la noche a la mañana, es [...], el número, es altísimo, es decir algo que efectivamente no puede explicarse por cuestiones exclusivamente de índole biológicas[...]³⁷

Evidentemente las consecuencias que el proceso del exilio comprende repercuten en la identidad de aquellos que debieron seguir viviendo fuera del cuerpo social en el que se han formado y para el que se han educado. Entonces presentan una identidad que se encuentra en crisis, es decir, incapacitada para desenvolverse en el nuevo entorno ya que la escala de valores adquirida es diferente a la escala de valores desarrollada en la nueva cultura.

Entonces, *exilio* e *identidad* son conceptos que están estrechamente vinculados. El exilio significa cambio de entorno, por lo que la identidad, que está absolutamente relacionada a su entorno, como hemos visto en las secciones anteriores, traduce ese cambio en incapacidad y perturbación. La crisis de identidad significa impedimentos a la hora de interpretar y decodificar las señales del nuevo entorno, lo que significa, en términos de Robbins que ese modelo que instaura a una identidad como cosmovisión, es decir, con la necesidad de interpretar el entorno, se ve dañado e impedido en todo contexto del exilio. También el modelo de identidad interactiva que enfatizaba la concepción de sí mismo, que en términos de Grinberg se denominaba *sentimiento de mismidad, pertenencia e individuación*, se ve alterado, pues este modelo, fundado en la interacción con los demás, según Robbins, acusará el cambio de entorno que el proceso del exilio comprende. Entonces, al cambiar ese algo o alguien al que se refería

³⁷ *Ibidem.*

la lingüística y poniendo en riesgo la sensación de seguridad y confort con que nos enfrentamos a los otros, según Esperanza Molina, se afirma un rasgo más para definir a una identidad en crisis, en relación a un proceso del exilio.

A modo de conclusión y antes de adentrarnos en los tratamientos textuales que darán cuenta de estos procesos, diremos que entre los muchos desvalores que el concepto *exilio* comprende, el tema de la pérdida de la identidad o de la identidad en crisis es uno de los menos estudiados y de los más abarcativos respecto de otros desvalores que mencionamos. Como hemos visto a lo largo de este apartado, hablar de una *identidad en crisis* es hablar de desculturización y de escisión, conceptos a los que nos hemos referido en apartados anteriores. A grandes rasgos, entonces, una identidad en crisis significa:

- **Disoluciones espacio-temporales** que impiden los sentimientos cohesivos de "individuación" "mismidad" y "pertenencia"³⁸, o sea, la sensación de coherencia y continuidad afectiva. Lo que en términos de Sarbin y Scheibe se sintetizaba a través de la pregunta "who am I?"³⁹
- **Incapacidad para interpretar las señales del nuevo entorno** debido a que la escala de valores de la nueva cultura es ajena a los valores entre los que la identidad del sujeto se ha ido conformando, valores en los que se basa todo su sistema de creencias y sus patrones de comportamiento, lo que en términos de Robbins se denomina *sistema de cosmovisiones*.
- **Aislamiento, soledad, desamparo y pérdida de la sensación de seguridad y confort** con las que se enfrenta a los otros, con los que se *defiende* de los otros y con los que se *construye a sí mismo* a partir de la mirada de los otros, como si de un recorte social se tratase, es decir, como si el hombre no fuese un animal social inherente a los otros.

³⁸ Todos conceptos ya reseñados del psicoanalista argentino León Grinberg.

³⁹

T. Sarbin y Karl Scheibe, *Studies in social identity*, New York, Praeger, 1983, pág. 8.

II. Martín Micharvegas: decir para no *desaparecer*⁴⁰

⁴⁰ Expresión utilizada para designar a los miles de secuestrados por la dictadura militar argentina que no han aparecido ni con vida ni muertos.

Si la dictadura militar *desapareció* gente por decir, Micharvegas, paradójicamente, deberá decir para no ser tragado por la angustia de tanta muerte.

II.1. INTRODUCCIÓN

El trabajo cuyos resultados se presentan es fruto de una investigación, cuyo principal objetivo fue elaborar un marco teórico adecuado al estudio de la obra poética en el exilio del argentino Martín Micharvegas. Para llevar a cabo este objetivo se propone considerar, como hipótesis de partida, la estrecha relación que vincula la producción concretamente textual con la producción política o social en el marco de la cultura latinoamericana.

A partir de esta hipótesis se comienza a trabajar las implicancias políticas que el concepto de *exilio* imprime en la obra del poeta y las significaciones que el tema de la *identidad*, absolutamente presente en la textualidad, presentaban en relación a los problemas del exilio. A partir de esta temática se han podido articular y circunscribir la producción textual de Micharvegas en la tradición literaria argentina.

Se considera necesario dar cuenta de esta tradición en el marco de otra tradición literaria que se denomina de *denuncia social* para comenzar a desentrañar el modo en que es inscrita la obra de Micharvegas. Una vez analizado el posicionamiento respecto de las tradiciones literarias se centra el objetivo en las múltiples y diversas formas a través de las cuales el exilio se manifestaba en la obra del poeta. Se reconocen infinidad de desvalores del exilio pero también una voluntad textual que se denominará de *reversión*.

En cuanto al tema de la *identidad* se propone considerar que el fenómeno de la identidad cultural en la obra del poeta se presentaba como un mecanismo que se generaría, desarrollaría y resolvería siempre a través de los procesos de interacción social, es decir que su funcionamiento estaría determinado, tanto por los términos entre los cuales se establece la relación, como por la dinámica de la relación propiamente dicha. De este modo llegaban más claramente a la textualidad del poeta los problemas del exilio. El cambio de entorno que la violencia del exilio implica se trasladaba en una multiplicidad textual de variantes identificatorias a través de las cuales se manifestaba el sujeto poético. Los resultados obtenidos a lo largo del estudio propuesto, que serán los que con mayor propiedad permitan determinar el alcance de los problemas que aquí se han descrito, han sido divididos en cuatro partes.

La primera parte intentará contextualizar la producción poética de Martín Micharvegas en el marco de la tradición de la literatura argentina, resultando contrastados los diferentes posicionamientos e inflexiones.

En la segunda parte se ha querido continuar el contraste entre las tradiciones a través de algunas otras características, por lo que hemos introducido los problemas del

exilio y la diversidad de sus desvalores a través de la producción textual de Micharvegas.

La tercera parte da cuenta plenamente de los problemas del exilio, por lo que se ha dispuesto introducir la constante de la *identidad*, siempre en riesgo en este tipo de cambio de entorno.

La última parte de este trabajo, correspondiente a las conclusiones, unificará los distintos aspectos del discurso a través del concepto de *memoria*.

II.2. TRADICIONES LIBERALES Y PROYECTOS SOCIALES

II.2.1. INTRODUCCIÓN

Para contextualizar la producción poética de Micharvegas en el marco de la tradición literaria argentina, retomaremos los trabajos que los críticos más reputados han sustentado respecto a cierta literatura argentina, es decir que partiremos de la siguiente consideración: cierta literatura argentina ha evolucionado hacia modelos de escritores liberales.

Una vez recorridas las características básicas de esta literatura, me refiero explícitamente al tratamiento que del concepto *pueblo*, *temática*, *individualismo* y *letras* tienen los escritores de esta literatura, ubicaremos la producción textual de Micharvegas para contrastarla y analizar las consecuencias.

Por lo tanto dividiremos el interés de este apartado a través de estos dos frentes, para luego centrarnos en el modelo en que es posible articular el proyecto poético de Micharvegas con todas sus inflexiones. En síntesis, presentaremos el análisis de la siguiente manera:

- Características de cierta tradición literaria argentina autodenominada *liberal*
- Características de cierta tradición literaria argentina autodenominada de *denuncia social*
- Las inflexiones del proyecto textual de Micharvegas en el contexto de la tradición literaria argentina denominada de *denuncia social*

II.2.2. LITERATURA LIBERAL Y TRADICIÓN ARGENTINA

Del conglomerado de textos críticos que integran los estudios relacionados con la institucionalización de la literatura argentina, me refiero a su primera y fundante

relación, en tanto institución, respecto de la sociedad Argentina en general, un porcentaje muy alto de los mismos parten de un concepto: la institución literatura argentina ha evolucionado hacia la formación de modelos de escritores liberales. Esto supone, sin por ello invalidar esta teoría, una lectura del corpus total, íntegro, de la literatura argentina desde lugares vinculados a lo político. Por lo tanto se trata de leer al componente literatura argentina como un texto único, sin fisuras, de corrido, donde los sectores privilegiados hablan a través de sus escritores, que como enunciamos, responden a ese modelo impuesto desde el panóptico del poder liberal. Estaríamos dando cuenta entonces de una relación dialéctica entre sectores del poder político y social argentino y sectores inscritos en la denominada institución literaria.

Entendemos por liberalismo argentino (palabra que en especial ha sufrido una cantidad enorme de interpretaciones y desvirtuaciones, producto de su relación conflictiva en el campo de las ciencias políticas argentinas, casi siempre dependiente del lugar geográfico y del tiempo en el que sea usada) a una corriente de pensamiento meramente tópica y carente de profundidad intelectual. Según el profesor David Viñas, una característica de ese liberalismo argentino se origina básicamente de la siguiente manera:

[...] en sus formulaciones iniciales es eminentemente libresco por tradición iluminista.⁴¹

Esta definición, tremendamente reveladora, podría originar una serie de explicaciones acerca de la crisis actual que vive el país sudamericano, por ejemplo. La tendencia escenográfica de la cultura que denuncia Viñas, una cultura sustentada en una aparente *fachada*, sin el respaldo popular masivo, provoca intermitentes apariciones iluminadas de intelectuales y artistas de muy exitosa y reconocida trayectoria mundial a la que tan acostumbrados estamos. Paradójicamente, siempre se ha dicho que el gran fracaso de proyecto Argentina fracasa en lo colectivo, popular, masivo. Y nunca en lo individual y personal. De alguna manera, Viñas muestra esa

⁴¹ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971, pág. 17.

falta de connotación real y pragmática que posee la cultura libresca e iluminista argentina. La figura del escritor, entonces, ese "modo de ser"⁴² escritor se forja dentro de estas consideraciones, y es a partir del escritor del año 1837 cuando se comienza a internalizar esa relación, pues es a partir de este momento cuando se condensan los signos que en cuanto generación, este grupo proyecta en ideales de vida.

Proyecciones contradictorias, endebles, pues la incorporación de conceptos e ideales de vida son extrapolados, es decir que pertenecen a las necesidades e imaginarios sociales de otros grupos, en otras latitudes y con otras características y urgencias. Por lo tanto, estas proyecciones serán imposibles para esta generación de 1837, que posee una realidad evidentemente diferente, debido al desajuste existente entre los países centrales, en los que desea ser inscrito y a los que admira, y el país dependiente en el que vive y se desarrolla, queriendo conjurarlo. En términos del profesor David Viñas, esta generación que transforma sus carencias en programas comienza su actividad literaria bajo la siguiente premisa:

[...] empieza a escribir para no ser América, para conjurar ese cuerpo excesivamente *carnoso y material*.⁴³

He aquí el gran hallazgo de Viñas: la intelectualidad de la época rechaza *ser América* desde su más estricta dependencia, no libresca por tradición iluminista, sino real, tangible y concreta. Las siguientes generaciones perpetuarán el error, conformando la así llamada institucionalización de la literatura argentina. Por ese motivo dice David Viñas irónicamente:

[...] la literatura argentina es la historia de la *voluntad nacional* encarnada en una clase con sus textos, proyectos, modelos y procedimientos[...]⁴⁴

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 18.

⁴⁴ Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 141.

Como veremos más adelante el error se perpetuará, entonces, desde el escritor burgués propuesto en 1837 hasta nuestros días. Noé Jitrik, en su ensayo denominado *Las armas y las razones* afirma esta continuidad, este error perpetuado del escritor argentino en las generaciones últimas, cuando define al sector intelectual como no comprometido con una realidad ingrata y agobiante. Al respecto puede leerse en su trabajo:

[...] en la Argentina, para remontarnos ligeramente al origen, después que los primeros escritores modernos se quisieron vinculados a un proceso de lo real, los que lo siguieron se hicieron cada vez más asépticos, más inmaculados pero no por ello más grandiosos, desde luego.⁴⁵

Evidentemente esa *asepsia* intelectual, de la que habla Jitrik, devino en elusión de la actitud crítica que todo intelectual debiera tener, y si antes era *escribir para no ser América*, ahora también, pero de una manera que excluye más decididamente lo social. Ese *no ser América*, que al principio lo definíamos como un producto de la cultura libresca, meramente declamativa y voluntarista, ahora, se traduce en *falta de compromiso* y responsabilidad social. No solo perpetuando el error fundante de la literatura argentina sino acentuándolo y profundizándolo. Por consiguiente, ignorando, no sólo a la América real, sino deseándola distinta hasta el lejano punto de negarla. Imaginando una América como continuidad de Europa. En este sentido se expresa Jitrik, denominando ese compromiso como responsabilidad ciudadana:

No se trataba, desde mi punto de vista, por cierto, del ejercicio de un tipo de literatura, realismo o *engagement* o poesía social, que se les pudiera reclamar, sino de otra cosa a la vez más amplia y más precisa, de una responsabilidad ciudadana que los más hábiles eludieron siempre y no desde una actitud crítica muy refinada[...]⁴⁶

Paradójicamente, a lo que estaba sucediendo en el resto de la región, la literatura argentina, según los análisis más críticos, derivará hacia un liberalismo libresco que

⁴⁵ Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 128.

⁴⁶

Ibidem.

impedía sentirse preocupado frente al horror que la comunidad, a la que pertenecía, estaba viviendo. Al respecto Jitrik dice:

[...] sencillamente, el proceso de la conformación de la institución llamada *literatura argentina* derivó hacia un rumbo en el cual un escritor podía sentirse autorizado a no sentirse preocupado por el asesinato de un diputado, de un abogado, de un gremialista o simplemente por la brutalidad de una represión cuya exhibición velada pudo llegar a horrorizar hasta a pacíficos pequeño burgueses barriales.⁴⁷

Jorge Luis Borges, uno de los representantes más exquisitos de la literatura libresco europeo, reconocía, al recibir en España la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio el desacierto de su generación, y hacía un *mea culpa* acerca de su lamentable apoyo a una dictadura militar completamente derrotada después de la catastrófica Guerra de las Malvinas:

Buenos Aires está muy triste porque atraviesa un momento terrible [...] Los militares que no lo son de verdad, porque yo los apoyé cuando el golpe creyendo que iban a terminar con aquello tan terrible del peronismo, pero luego resultó que son unos negociantes sucios. Si bien han acabado con las bombas, lo han hecho produciendo mucho más daño, un daño incalculable [...] El término desaparecidos es un eufemismo para no decir lo que han hecho con ellos [...] Es triste pensar que nuestro destino individual está en manos de estos señores, que son los que tienen las armas.⁴⁸

La cultura argentina en general y ese *modo de ser* escritor en particular, entonces, transitarán desde 1837 el camino de un liberalismo autónomo, por tradición iluminista, y eminentemente libresco. Un liberalismo estructural que irá acompañando la conflictiva realidad nacional. Acentuándose en los períodos de mayor inestabilidad político-institucional del país, que según Jitrik se traducen en dos fechas claves de este siglo: 1) la caída del primer gobierno de Perón en 1955 y 2) el derrocamiento del gobierno democrático y asunción del gobierno anticonstitucional autodenominado

⁴⁷

Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, op. cit., pág. 129.

⁴⁸ Eduardo Blaustein y Mario Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Editorial Colihue, 1998, pág. 538.

Proceso de Reorganización Nacional en 1976. Jitrik es muy claro en cuanto a la estructuralidad del liberalismo literario y político argentino:

La cultura argentina, estructuralmente hablando, es liberal; aún lo que los revisionistas reivindican tiene un sello de fábrica liberal; puede cambiar los contenidos en ciertos momentos pero la estructura no varía: Borges/Perón, Urquiza/Mitre, Rosas/Rivadavia. Sin que desaparezca como campo de referencia, el liberalismo cultural entra en crisis; lo único que está en condiciones de hacer es hibernar, esperando poder resurgir en condiciones políticas propicias: revolución de 1955, golpe de 1976.⁴⁹

Esta será, entonces, su característica fundante: ser lo que no se es, obsesivamente, y por lo tanto abortar lo que se es, es decir, desencadenar la imposibilidad, encadenando, activa o pasivamente, es decir, violenta o pacíficamente, las trágicas interrupciones democráticas del país. A partir de aquí se desprenden temas que intentaremos desentrañar a lo largo del trabajo. Me refiero a las relaciones entre:

- Europa / América
- Países centrales / países dependientes
- Relación: ser / no ser y deseo / realidad
- El imaginario: identidad nacional / identidad extranjera
- Responsabilidad social o concienciación / liberalismo libresco iluminista

A modo de ejemplificación y para recobrar el hilo del discurso precedente también daremos cuenta de algunos tratamientos tópicos de esta generación de escritores. Me refiero concretamente al procedimiento de los siguientes referentes:

- *pueblo*
- *concepción de las letras*
- *temática liberal*
- *concepto de individualismo*

⁴⁹

Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, op. cit., pág. 206.

Consideramos que las contradicciones del proceso sin base en lo real son más elocuentes si las recorremos a través de estos conceptos y sentencias.

II.2.2.1. El *pueblo* en el referente liberal: los primeros desaparecidos

Cuando enfrentamos el proyecto liberal a ejemplos concretos, o cuando lo analizamos puntualmente, el proyecto se nos desvanece, se nos muestra endeble y rápidamente todas las fantasías de la elite liberal se ven irrumpidas por el proceso de lo real. Con respecto a la irrupción de la figura del *pueblo* veremos que éste no aparece en la mayoría de los textos de la época, y si aparece, lo hace meramente como decorado, como caricatura, desdibujado, sin pertenecer a la trama social del relato, sin ser incluido en su *carnosidad*, en definitiva, sin una voz a través de la que podamos oírlo. Sencillamente porque el pueblo *no existe* en sus enciclopedias, no lo ven, no lo oyen y no lo sienten. Es meramente un tópico. El *pueblo* concreto se pierde. Se piense como consumidor de la obra artística o se piense como eventual colaborador de la misma es sólo invocado retóricamente. Pues la producción textual se concibe como secreta y solitaria, a pesar que en su destino supuestamente está el proyecto de lo masivo radicado en el exterior. Entonces se escribe a solas pero con proyección hacia lo masivo. Pero ese *masivo* que se esboza, se anula en el proyecto pedagógico liberal al tildar de bárbaros a los supuestos receptores.

Esta es la primera gran contradicción, dice David Viñas: pretender lo masivo y lo popular en textos en que el pueblo aparece barbarizado. Esta hipótesis es suscrita ampliamente por la mayoría de los críticos literarios encargados de desentrañar los orígenes del liberalismo institucional de la literatura argentina. Pero hay otra contradicción más en este proyecto, pues lo masivo de ese público concreto disolvería la exclusividad del producto anulando al objeto pedagógico por excelencia y reemplazándolo con un nuevo objeto pedagógico de importación, pues este modelo, en tanto artificial, no corresponde en nada al paisaje nacional. Un claro ejemplo de esto

está en la autobiografía que Domingo Faustino Sarmiento, casi al final de su vida escribe en su libro titulado *Conflictos y armonías*. En esta autobiografía Sarmiento descalifica a aquellos por los que ha luchado toda su vida:

Con esas hordas, con ese traje y aquellas figuras de presidiarios, se presentaban a la vista del que había de escribir más tarde *Civilización y Barbarie*, respirando sangre y esparciendo el terror en torno suyo. El espectador de 17 años, preparado por simpatías a ser federal, a la vista de aquellos seres, viendo al héroe de la Federación de entonces, se recogió en sí mismo, y sin ser influido por nadie[...], ciñó una espada que no abandonó sino después de acabar por siempre con la montonera y los caudillos en los Llanos, Santiago y Entre Ríos, sus últimas guaridas.⁵⁰

La enorme contradicción entre su vida y sus palabras ponen en escena la gran confusión imperante de una generación abocada a una tarea imposible: no ser América. Se trata de una síntesis de la biografía de Sarmiento que abarca desde 1828 hasta 1874, y de la que parte Viñas para dar cuenta de una sustracción a *los otros* que padecen los poseedores del discurso oficial. Viñas nos habla de ese recogimiento, y de ese miedo a los desconocidos, a los *desaparecidos* de los libros, los que no tienen ni voz, ni cara en la literatura de la época, los NN del discurso opositor, los sin nombre, sin cuerpo y sin alma. El miedo trasparenta el ser del violador, el alma del que silencia a otros, mostrando, a su vez su propio pánico a ser *violado*⁵¹. Las palabras de Sarmiento aluden directamente a esa confrontación que temen: los violadores violados, los silenciadores acallados y los conductores conducidos hacia un destino americano. Esos *otros*, según Viñas son el pueblo que Sarmiento en una doble perspectiva defiende y desprecia:

[...] ese *pueblo* de su pedagogía libresca y de su violencia autoritaria; ese cuerpo imprescindible para encarar sus mensajes y mutilado por su indisciplinada materialidad.⁵²

⁵⁰

Domingo Faustino Sarmiento, *Conflictos y armonías*, Buenos Aires, Editorial Rioplatense, 1883, pág. 76.

⁵¹

Como ejemplo recordamos *El Matadero*, la obra de Esteban Echeverría que escenifica la confrontación entre los unitarios (violados) y los federales (violadores).

⁵² Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 17.

La inclusión del *pueblo*, entonces, es siempre desafortunada porque el *pueblo* no es el que escribe esta literatura. Es por eso que el *pueblo* siempre es *el otro, los otros*. Designación que concentra todo el imaginario del terror liberal. Dentro del corpus de la literatura argentina exceptúan la regla a modo de ejemplo: Armando Discépolo y José Hernández. Al respecto se lee en *Literatura argentina y realidad política*:

Dos ejemplos mayores son el *Martín Fierro* como emergencia respecto de la gigantesca mancha temática de la persecución y liquidación del gaucho y Armando Discépolo que opera sobre la espesa constante del fracaso del inmigrante. Ambos emergentes capitales de la literatura de nuestro país y coherentes, diferenciados y antagónicos de los productos de los países centrales a partir de su lenguaje: uno hacia 1870, el segundo hacia 1930. Y los dos apoyados en 2 manchas temáticas elaboradas [...] por multitud de *sumergidos* en la gauchesca o el sainete de la inmigración.⁵³

El proyecto de estos dos escritores, completamente diferenciado del libresco iluminista y aséptico marco en el que se desarrollaba literatura liberal de entonces, realiza un recorrido por lo *popular* hasta el momento desconocido. El referente *pueblo* se convierte, así, en algo más que una referencia lateral, podemos decir que toma cuerpo y levanta un velo de ostracismo y clausura con miras y pretensiones de masividad, hacia todos los rincones de la república:

Significativamente, sus héroes y sus públicos son los únicos que realizan un proyecto de literatura nacional entendida como elaboración y aceptación de lo popular y *de y para* la comunidad: el producto literario establece una comunicación con una masa receptora disolviendo momentánea e imaginariamente los límites entre *espíritu de la letra* y *cuerpo* comunitario.⁵⁴

De esta cita, se desprenden, entonces, dos elementos interesantes que nos ayudarán a desentrañar los constructos tópicos del liberalismo literario. Por un lado, la

⁵³

Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 143.

⁵⁴

Ibidem.

obra de José Hernández y Armando Discépolo, realiza un proyecto de ida y vuelta con sus lectores. Estos pueden leerse y reconocerse a través de los escritos de estos dos escritores, no como meros referentes intangibles, sino con su cuerpo y *carnosidad*: el gaucho es un perseguido de la justicia en la obra de Hernández, y el inmigrante, un indocumentado muchas veces no hispanoparlante en los sainetes de Armando Discépolo.

Por otro lado, y en la misma tesitura, un nuevo discurso aparece diferenciado de los países centrales. Básicamente, a través de dos circunstancias manifiestas:

- a través de temáticas propias, de geografías e historias argentinas
- a través de un lenguaje también propio y diferenciador: el lunfardo⁵⁵ de los sainetes de Discépolo o el lenguaje gauchesco⁵⁶ del *Martín Fierro*

Detrás de esto, hay una concepción de *las letras* decididamente opuesta a como eran concebida por el liberalismo literario argentino de entonces.

II.2.2.2. Concepción de *las letras* y la temática en la literatura argentina

Otro tópico liberal se refiere a la idealizada manera de concebir el mundo de *las letras*. Acorde con la enmudecida aparición de la figura del *pueblo* en la tradición liberal argentina el mundo de *las letras* aparecerá absolutamente idealizado, santificado y puro. La fantasía o imaginario liberal soñará una *República de las letras* rectoras del barbarismo material del *pueblo*. *Pueblo* y *letras* serán, entonces, conceptos antagónicos. La *civilización o barbarie* propuesta desde Sarmiento hasta nuestros días, asumirá, así, la escenificación de la disputa. La eficacia excepcional de *las letras*, con

⁵⁵

Jerga de origen carcelario que se desarrolló en Buenos Aires a fines del siglo XIX y a principios del XX, tomando palabras de las lenguas de los inmigrantes que llegaron a Argentina en este período, especialmente del italiano. Muchos de los términos y giros de esta jerga han pasado al lenguaje coloquial.

⁵⁶

Relativo a los gauchos de la pampa argentina y a sus costumbres.

la que opera el presupuesto liberal, obstruiría, en su imaginario, decididamente el camino a aquellas poéticas que, como la de Martín "Poni" Micharvegas, intentan abrir el camino hacia una concepción menos elitista y diferenciadora de la literatura *central*.

La concepción, entonces, de *las letras* circunscritas meramente al acto comunicativo será rechazada y combatida por las elites y los elitistas del texto, que conjurarán la materia propugnando *el vacío aséptico de las letras*. Hasta aquí, entonces, los paralelismos, cada vez mayores en número, indican a las claras una situación de contrastes extremos:

- federales / unitarios
- civilización / barbarie
- carne / alma
- América / Europa
- nacional / foráneo
- República del *pueblo* / República de *las letras*
- libros / alpargatas⁵⁷

David Viñas hace referencia a esta anti-materialidad del concepto *letras* cuando dice:

Se habla en esa época de *apostolado de las letras*, del *espíritu de las letras*, del *espíritu doblegando la materia*, del *alma de la literatura*.⁵⁸

Materia que sigue siendo la *carrosa* América y ciclo inscrito como otro decorado libresco en el panorama ideológico del mundo romántico, donde la literatura goza de un poder indisputable. *Las letras*, entonces, glorificadas y enaltecidas, se reproducen en el paraíso escenográfico de una Argentina convertida en gran teatro. Una ficción más en el juego libresco de la burguesía sudamericana. Un juego donde el

⁵⁷

Eslogan publicitario del peronismo en las elecciones legislativas de 1973 que muestra la irresoluble dicotomía.

⁵⁸

Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 16.

pueblo *iletrado* permanece sin letra ni guión en la gran obra. El escritor, como un ente representado en la figura de Balzac y de Byron, es, entonces, un incorrupto por la materia. Al respecto se lee en *Literatura argentina y realidad política*:

[...] la mirada de Balzac *lo ve todo* porque, en última instancia, condensa la perspectiva de una clase que se presiente todopoderosa; Byron, modelo de héroe joven, puede morir en plena gloria porque vive bajo la mirada benévola de los dioses burgueses y el olimpismo de Hugo sólo se comprende en una época en que los retratos de la reina Victoria, como los de la Inmaculada Concepción, aparecen flotando entre nubes.⁵⁹

Las correspondencias enmarcan la situación:

- ***un pueblo***: enmudecido, sin voz ni voto (hasta la Ley Sáenz Peña⁶⁰) y sin carne (paradójicamente, en una interminable llanura pampeana donde abundan las mugientes vacas argentinas). Un *pueblo* decíamos, representado en una escritura, donde lo popular y concreto no tiene cabida, frente a:
- ***las letras***: espiritualizadas y con la obligación de doblegar a la materia.

En el orden *temático* las secuencias de marginación y desalojo serán las mismas: carencia de problemáticas sociales, privación de cotidianeidad, ausencia de un paisaje verdadero, negación de escenarios naturales, desaparición de *verdades* descriptivas y escasez de temas populares.

Como se verá, las consecuencias son iguales porque la ausencia de la figura o el personaje popular significa e implica necesariamente un *tema*. Si el *pueblo* es una mención meramente libresca y la concepción que se tiene de *las letras* es absolutamente desmedida y antisocial, la *temática* liberal incurrirá indefectiblemente

⁵⁹

Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 16.

⁶⁰

Cuando el liberalismo político se transformó en democracia con la Ley Sáenz Peña promulgada en 1912 de sufragio universal, el pueblo agregó a la constelación liberal de poderes su propia cuota de control al escoger a los miembros del Poder Ejecutivo y del Poder Legislativo mediante elecciones libres y periódicas.

en una visión parcial y acotada de la realidad. Sus temas y escenarios serán: los salones, las grandes estancias, la urbanidad, el progreso, la clase *acomodada* y, cómo no, los placeres burgueses de la vida en Europa.

Mas allá del tema que se aborde, encontramos siempre un tratamiento plástico, puramente estilista, que conjurando la *carnosidad*, intenta indefinir lo definido, esto es, deshacer la materia en tanto prosaica e impura. El concepto fundante es el del *arte por el arte*. La retórica, salvífica e incorruptible predica la muerte del *tema*, singularizándolo. Por eso León Rozitchner, ignorando la aparente pluralidad de los temas liberales, deja zanjada la cuestión cuando observa:

[...] los *temas*[...] son los mismos. La plataforma temática que se comprueba en 1840 o en 1970 detenta una homogeneidad singular.⁶¹

Dos ejemplos en la literatura argentina desmoronan la escenografía rutilante y vacía del liberalismo literario argentino según Viñas:

- José Hernández, revelando el destape de esa mancha a la que hacíamos referencia antes y
- Armando Discépolo que opera en la misma alternativa, pero en las primeras décadas de este siglo.

Ambos representan al *pueblo*. Ambos hablan del *pueblo*, muestran al *pueblo* y reproducen sus palabras, oficios e inquietudes. De esta manera, la temática no es conjurada, es definida y, lo más importante, existe, no es secuestrada ni *desaparecida*. Contrariamente a la denominada tradición imperante liberal, los temas populares van a comenzar a escribirlos estas dos excepciones: Discépolo y Hernández. Discépolo en los conventillos de la ciudad abrirá el telón de lo hasta ahora prohibido: los temas del pueblo: el trabajo clandestino, las prostitutas, el tango, la ciudad arrabalera, la

⁶¹

León Rozitchner, "Exilio, guerra y democracia: una secuencia ejemplar", *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Sosnowski Ediciones, EUDEBA, 1981, págs. 167-186.

periferia, el malevaje, los inmigrantes, los cuchillos y facones, los conventillos, la patronal y los sueños imposibles.

José Hernández, en los ranchos de la pampa argentina, nos enseñará lo que hasta entonces ninguna pluma liberal había contado: las peleas en los ranchos, las huidas de la policía, los asados criollos, las guitarreadas y bailes, las payadas, los duelos, las riñas de gallo, la pulpería, la gauchada, el mate, el caballo y el hipnótico atardecer pampeano.

Una vez desmontado el procedimiento, ambos, Hernández y Discépolo, participan del novedoso panorama, en cuanto a búsqueda real de otra realidad posible. La misión que la *temática* tendría, entonces, en este aséptico marco, salvando estos dos ejemplos, es meramente decorativa. Por lo tanto, no hay historias, no hay una intencionalidad social ni hay ninguna voluntad de hacer conocer.

Solo se enuncia el *vacío temático*. Vacío que recuerda el exterminio de los indios de la Patagonia bajo el patético argumento de que había que poblar el país. Los indígenas, entonces, no eran personas, por lo que deducía el imaginario liberal de la época que la Patagonia estaba vacía.

II.2.2.3. Individualismo y exilio

El individualismo puede ser presentado siempre con respecto a lo grupal y colectivo. En la tradición literaria argentina hay infinidad de casos de salidas individualistas y nunca colectivas. Obras fundacionales de la literatura argentina como *El Matadero*, *La cautiva*, *Don Segundo Sombra*, *Amalia*, *El inglés de los huesos*, siempre muestran héroes que se debaten entre soliloquios diversos que muy frecuentemente desembocan en salidas particularistas, excluyentes e incluso antipopulares como el suicidio. Otra lectura, una mucho más actual, puede hacerse al observar de qué manera abandonó el exiliado argentino el campo efectivo de la muerte

o cuál ha sido el procedimiento general de salida en el último gran exilio argentino: el de 1976. Lo interesante de este paradigma es que a través de este análisis nos introduciríamos en la sociología de sucesos netamente políticos y comunitarios. Decimos esto porque entendemos que este exilio o esta expulsión fue como una respuesta colectiva a una represión o violencia también orquestada por un colectivo muy preciso, en este caso: los militares argentinos.

Sin embargo, encontramos que el más importante exilio argentino del siglo opera con estructuras individuales. Paradójicamente, y ya veremos por qué lo decimos, el exilio masivo de intelectuales argentinos a mediados de la década del 70 se emprende de forma sectaria, individual y desorganizada. Este exilio, y no podía ser de otra forma, expresa las mismas contradicciones que mostraron las generaciones que le precedieron. El exilio de 1976 que afecta a una gran cantidad de intelectuales presenta diferencias respecto a otros exilios continentales, e incluso, se muestra distinto al exilio español de la Guerra Civil. Pensando en particular dicho fenómeno, no a través de grandes categorías sino por parcelas o compartimentos estancos, encontramos diferencias cualitativas que nos obligan a detenernos en detalle en esa exiliación.

En el exilio español, en el chileno, en el brasileño e incluso en el alemán, por citar sólo algunos ejemplos, todo un bando políticamente comprometido, salvo en raras excepciones, se vio obligado a emigrar a otras latitudes. Porciones enormes de la población, en masa, abandonaban el campo efectivo de la muerte, de la esclavitud, la tortura y el sometimiento. Como resultado de la contienda, es decir, como respuesta al triunfo de otro bando contrario, estos intelectuales, profesionales, técnicos y obreros fueron arrastrados hacia las fronteras de sus países para huir de la destrucción total de sus vidas. Tras de sí, dejaron a otro pueblo, al vencedor. Las preguntas se imponen: ¿cómo se corresponde la aparición de la figura del *pueblo* en la literatura de exilio de estos países?, ¿cómo mera mención decorativa, tópica, o es un referente crucial, delimitativo, coercitivo y superior que se impone a la obra?

Evidentemente, no opera como el caso argentino. El proceso presenta diferencias que claramente señala el crítico literario Noé Jitrik. Textualmente y en carne propia,

pues él mismo es una de las víctimas de la intransigencia de un poder autoritariamente erigido. Al respecto Jitrik escribe:

Salvo en el caso chileno, masivo y colectivo, los demás nos hemos ido de uno en uno.⁶²

Este es un dato a tener presente ya que es una gran diferencia respecto a muchos exilios continentales precedentes. Pero adentrémonos aún más en las palabras de Noé Jitrik, y averigüemos de qué manera los argentinos han emprendido el camino del exilio *de uno en uno*:

[...] algunos, incluso, se habían ido antes; algunos se fueron amenazados, otros asqueados, algunos sufrieron prisión ya sea por que estaban ligados a grupos políticos, ya víctimas de injusticias, errores o venganzas; algunos se fueron a causa de una militancia que no guardaba relación directa con el contenido aparente de sus textos; otros en cambio, porque como escritores habían escrito y publicado textos que censuraban, irritaban o criticaban con sistema a los militares o a los enemigos del pueblo; en esta retirada desordenada no sólo obró el *sálvese quien pueda* que reproducía de alguna manera el tipo de vinculación precedente, tradicional, con la política[...]⁶³

Entonces, el panorama de exilio argentino implicó: una retirada desordenada en el marco de un *sálvese quien pueda*. Esta desafortunada última frase hecha, muy ilustrativa, por otro lado, parece decir taxativamente, inapelablemente, como una sentencia en firme, que *el que no pueda salvarse por sus propios medios, no se va a salvar*: ¿por qué?, porque nadie tiene pensado hacerlo, porque no hay red social que pueda hacerlo, porque no hay estructura popular, sindical que articule otra salida posible: eso parece decir esta patética última frase. Retirada desordenada, decíamos, que define un proceder, una historia, un antecedente de relación con lo social o, para reiterar las palabras de Jitrik, una *vinculación precedente, tradicional con la política*.

⁶² Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 267.

⁶³

Ibidem.

Entonces, no estamos hablando de algo ajeno o excepcional, sino de un síntoma, de un proceder histórico, que perfectamente puede ser vinculado, y cerraríamos así uno de los círculos, con las concepciones de *pueblo*, *letras* y *temática*. Mención que habíamos hecho cuando procedimos a interpretar el desarrollo de la institucionalización de la literatura argentina, un desarrollo que le imprimió al *modo de ser* escritor en Argentina una matriz apolítica o, podemos decir, no comprometida socialmente con los grandes sucesos sociales, haciendo de los escritores personas ajenas a lo político y a lo social. No escribían del *pueblo*, no contaban sus historias, las *temáticas* eran asépticas y pro-europeas y *las letras* se guardaban en una estilizada torre de marfil, lejos del contacto *caroso* de lo real.

El exilio y la desmovilización de Argentina presenta características individualistas. Esa frase tópica que cualquier argentino reconocería como sintomáticas de aquella época, me refiero a la famosa frase de *sálvese quien pueda*, tiene otra paradigmática compañera descriptiva, quizás más desesperante aún. Se trata de la reveladora frase: *el último que apague la luz*, que puede querer decirnos que la solución es individual, mejor dicho, que no hay solución grupal, como colectivo. Cada uno se va por su lado, con su solución personalizada abandonando la gran fatalidad, el gran fracaso: el colectivo. El colectivo social, el sistema, el país, la gente, todos sustantivos colectivos, así se avanza, individualmente en el imaginario colectivo. Paradójicamente todos coinciden en el pronóstico. Paradójicamente todos saben que la salida es individual, *de uno en uno*. Y escribo *paradójicamente* porque aquí sí, en el diagnóstico, operan todos colectivamente.

Otra variante, y ya con esto damos por zanjado el tema del *individualismo argentino*, por lo menos en cuanto a frases y dichos populares se refiere, sería la famosa locución con ribetes tragicómicos y premonitorios, ya que año tras año se hace más patente: *Argentina tiene una salida: Ezeiza*⁶⁴. Pero Jitrik aún va un poco más allá. Y aquí nos encontramos con un tema que trataremos, extensamente, en el apartado tercero de este trabajo: me refiero al problema de la *identidad*. La *identidad*, como no

64

Aeropuerto Internacional de Buenos Aires.

puede ser de otra manera, evidentemente siempre atrofiada en problemáticas del exilio, donde las certezas son escasas porque el conjunto del referente y el entorno ha cambiado, entra en una crisis total. Al respecto dice Jitrik:

[...] en esta retirada desordenada[...] obró[...]el *rehágase como pueda* consecuentemente a una manera de vivir la instancia política en la literatura, básicamente de dos maneras; o como separación internalizada o como reunificación voluntarista, vocinglera y por lo general superficial.⁶⁵

Ese *rehágase como pueda*, indudablemente habla de un deshecho. En este caso, los exiliados en su conjunto, que como pueden intentan recobrar las innumerables pérdidas provocadas por el sistema político que moldeó, a pesar del fervor de la época, actitudes individualistas que procedían de ese liberalismo antisolidario donde el pueblo siempre quedaba afuera. Evidentemente, estos rasgos que marcan la diferencia entre el proceso del exilio argentino y el de otros países supone no solo *individualismo*, por parte del apartado político organizativo sino consecuencias conflictivas y traumáticas para aquellos que debiendo emigrar, en su gran mayoría rompen con esa tradición, que en lo político y en lo literario seguía siendo liberal, y acentúan, como veremos en el caso de Micharvegas una conciencia que denuncia, coherente y eficaz, ya que consigue expresar los supuestos de una literatura comprometida. La imagen del escritor que se vuelve testigo de la época reflejará esta ambigua falencia del mundo que lo expulsa.

II.2.3. LA LITERATURA DE DENUNCIA SOCIAL

II.2.3.1. Introducción

⁶⁵

Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 267.

Fundamentalmente, el objetivo de esta parte del trabajo es señalar la existencia de otra corriente literaria dentro de la literatura argentina de la época que si bien tiene una tradición más breve, comenzaba a tener más representante e ideólogos. Lamentablemente el terror se impuso y expulsó, casi en su totalidad, a las expresiones intelectuales de denuncia. Se cerraron, editoriales, se hallaron periódicos, se asesinó a sus directores, periodistas y editores. Se prohibieron películas, libros, revistas, letras de canciones, dejaron sin trabajo a científicos, fotógrafos, profesores, sindicalistas, luchadores sociales, representantes gremiales, actrices, deportistas y todo y todos aquellos que no entraban en el canon que ellos definían con el terrorismo y la tortura, o que representaban una oposición mínimamente organizada.

Esta incipiente, recién en formación, generación contestataria y con sus propias ideas de gestión cultural, pública y social, identificada inicialmente con una idea del intelectual comprometido con la realidad social y que manifestaba una posición respecto del entorno en el que el intelectual se formaba y desarrollaba, absolutamente contraria a la tradición del escritor liberal que definimos en la parte anterior de este trabajo, fue rápida y brutalmente silenciada, dejando el camino libre de amenaza a la tradicional intelectualidad argentina. En el marco de esta embrionaria generación de ruptura con la tradición literaria de entonces, encuadramos al poeta argentino Martín *Poni* Micharvegas. La obra de Micharvegas se posiciona decididamente frente a la generación conservadora ya desde sus inicios. La actitud es muy clara, pues como él mismo dice en su libro *Dichosos los ojos que te ven*:

El poeta vino al mundo a suturar los desgarros de la desgracia humana⁶⁶

Pero antes de entrar de lleno en el análisis de la obra del poeta, es necesario precisar algunas cuestiones en torno a esta *generación* que se gesta opuestamente a la liberal. Este tipo de tradición literaria intenta una escritura y lectura (público) activa, transformante y transformadora. Sobre este esquema, que concibe a la literatura como transformación, se pone en correlación la producción literaria y la producción social,

⁶⁶ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, Madrid, Ediciones Proletras Latinoamericanas, 1988, pág. 113.

lo que supone, un acto político, pues intenta sacar a la producción textual de la insignificancia en la que el poder pretende hacerla permanecer (concepción liberal de *las letras*) y, lo que es más importante, supone romper los códigos de lectura al designarla como trabajo y proponerle, por lo tanto, caminos concretos de reivindicación.

Es decir, se enfatizará el intento de salir de una concepción de la escritura como acto puramente inmanente, autónomo, iluminado y sin relación con el entorno en el que se desarrolla y produce, como si ésta fuera puramente pasiva e improductiva.

La escritura y la lectura deben ser consideradas en el marco de esta tradición como productivas y generadoras. De este modo se pueden leer textos que siguen rigurosamente la producción ideológica dominante, como ejemplificamos en la primera parte del trabajo, o también se pueden leer textos que pongan críticamente en evidencia los resortes ideológicos impuestos denunciando los procedimientos de injerencia. Julio Cortázar enuncia algo semejante en su ensayo sobre la problemática de la realidad argentina titulado *Argentina: años de alambradas culturales* cuando crea algunos fundamentos precisos acerca de cómo debería responder el intelectual, fundamentalmente el intelectual latinoamericano, frente a una realidad manipulada y fictiva que le es altamente hostil, pues intenta ejecutar arbitrarias modificaciones en la realidad concreta de los países. Entre las muchas operaciones políticas que se ejercen desde el poder, Julio Cortázar destaca una: el intento de separar a los intelectuales latinoamericanos, un procedimiento que Julio Cortázar denomina *balcanización*, pues se intenta dividir para reinar, es decir educar, por ejemplo:

[...] a los niños argentinos para que desconfíen de los chilenos y brasileños.⁶⁷

Pero un cambio comienza en las bases intelectuales:

⁶⁷ Julio Cortázar, *Argentina: años de alambrada cultural*, Barcelona, Editorial Muchnik, 1984, pág. 17.

Al igual que muchos revolucionarios, la gran mayoría de nuestros intelectuales tiene plena conciencia de esta *balcanización* nefasta[...] poco a poco[...]la labor de los escritores empieza a iluminar la conciencia de los pueblos en este terreno, a mostrarles que por debajo de fronteras y banderas minuciosamente trazadas y agitadas por los nacionalismos imperantes, existen raíces comunes entre nosotros, algo que no solamente es una comunidad lingüística sino como preparación y previsión del futuro.⁶⁸

De esta manera se estaría contribuyendo a liquidar tabúes y prejuicios que dificulten el entendimiento entre los pueblos. Mostrando, así, que hay otra realidad posiblemente transformable, si las voluntades transformativas de los sectores de la vanguardia intelectual así lo proponen. Micharvegas tiene esa preocupación, fundamentalmente legible a lo largo de su libro *La palabra es un hecho*. Preocupación y angustia porque las imposibilidades de un presente poco transformativo condenan frecuentemente a la inmovilidad. Al respecto se lee en uno de sus versos:

Uno[...]que se queja por no poder transformar.⁶⁹

Caso contrario, si esas voluntades transformativas no generan cambios, nuevos espacios, tendríamos la pasividad quieta, los eslóganes chauvinistas propugnando en los pueblos la posibilidad de creer en fronteras belicosas, en vez de pensar en una misma y profunda corriente que incluya a todos los pueblos. Dentro de esta perspectiva ve Julio Cortázar la situación imperante: privilegiando la búsqueda de la identidad de los países latinoamericanos, porque los cambios comienzan desde lo más íntimo de sus fibras. La búsqueda de la identidad, tema ampliamente desarrollado en este trabajo, inequívocamente aportaría unidad latinoamericana más que *balcanización*.

En este sentido los escritores más significativos, desde los tiempos de nuestras luchas libertadoras -pienso en un José Martí en Cuba, [...]entre muchos otros- hasta los contemporáneos -poetas como Pablo Neruda o novelistas como Asturias o García

⁶⁸ Cortázar, *Argentina: años de alambrada cultural*, op. cit., pág. 77.

⁶⁹ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, Madrid, Proletras Latinoamericanas, 1981, pág. 28.

Márquez- se caracterizan a pesar de sus enormes diferencias por un rasgo común que es precisamente el de buscar nuestra identidad latinoamericana, nuestra verdad profunda como pueblos y como individuos, destruyendo máscaras y mentiras[...]⁷⁰

Entonces, frente a la *balcanización* y la dispersión como pueblos e individuos está la propuesta que apuesta por la búsqueda de la identidad. Paradójicamente la identidad, en cualquier proceso del exilio, debido al quiebre con el entorno, a la discontinuidad existente en dicho proceso, es uno de los factores más dañados. Aquí estaría presentada la complejidad del tema, es decir, pretender romper con una tradición literaria altamente antisolidaria y abortiva, que propone el anonimato del pueblo, en circunstancias tan extremas como las planteadas en los procesos del exilio. Estos temas incluirán la textualidad de Micharvegas, que manifiesta, junto con todos los que no se inscriben en la tradición liberal, una concepción de la literatura latinoamericana indivisible de lo político. Y ya para finalizar, veamos un texto del escritor y periodista asesinado Haroldo Conti⁷¹, respecto a la división que planteamos de los intelectuales argentinos:

En la Argentina el escritor o bien es un lujo de la burguesía o bien un desterrado político[...]⁷²

Como se lee, la división de trabajo según el intelectual que uno acepte ser está muy bien definida de antemano: se es un lujo de la burguesía o un desterrado. Opciones determinantes e irresolubles para todos los intelectuales de la época. Veamos, ahora cómo posiciona Conti a la sociedad de la época respecto a la figura del escritor:

⁷⁰ Cortázar, *Argentina: años de alambrada cultural*, op. cit., pág. 77

⁷¹ Haroldo Pedro Conti, colaborador de la revista *Crisis*. Escritor y periodista. Premio Barral, Casa de las Américas, *Life*, Municipal de Buenos Aires, Primer premio de Fabril Editora y premio de novela Universidad Veracruzana. Fue desaparecido por la Junta Militar argentina el 5 de mayo de 1976.

⁷² Fragmento de una entrevista titulada "Los relegados: sobre complicidad y marginación" que le hiciera Juan Carlos Martini Real a Haroldo Conti para la revista *Crisis*, n° 16, año 1974, pág. 40, dos años antes de su desaparición.

[...] dentro de una sociedad que, en el fondo, todavía comparte el espíritu del Larousse de comienzos de siglo, que para ejemplificar la palabra *famélico* utilizaba justamente la figura del escritor.⁷³

Entonces, volvamos otra vez, a refrescar las nociones o posibilidades que los escritores de la época tenían. Según Haroldo Conti existen dos clases de escritores:

Los primeros sirven y se sirven del sistema en aparente oposición a él, apuntan al éxito (un podrido valor burgués) por encima de cualquier cosa y a menudo terminan en París o Barcelona, dentro de esa pequeña aristocracia de las letras por la que se chiflan los Edwards y los Donoso. Y conste que no me refiero a Cortázar, a quien respeto. En nuestro país ese insaciable afán de notoriedad ha terminado por convertir a algunos de nosotros en celebridades del espectáculo más que en escritores y del mismo modo que la gente está acostumbrada a oír que nueve de cada diez estrellas usan jabón Lux⁷⁴ de tocador, hoy está obligada a creer que el escritor es una especie de "Mister [...]xito" porque la prestigiosa autora Fulanita de Tal transporta su genialidad en el nuevo Fiat 128 o se soba su arrugado pellejo con la crema humectante "Large bird". A los otros, los que no sirven ni se sirven, se los condena al silencio, o a las revistas literarias, que es casi lo mismo porque aparecen y desaparecen con tanta velocidad que uno, a lo sumo, es nada más que eso: un aparecido.⁷⁵

O, lo que es exactamente lo mismo, el escritor liberal considerado como empleado de un sistema imperante de cosas, frente al marginado intelectual que denuncia e inquieta a la clase dominante.

II.2.3.2. Interrelación política y literatura en el contexto latinoamericano

Si bien este tema fue presentado con anterioridad, conviene decir algo más acerca de esta estrecha relación. Evidentemente estamos señalando, en el terreno de las

⁷³

Ibidem.

⁷⁴

Haroldo Conti parafrasea una publicidad televisiva de la época.

⁷⁵

Ibidem.

poéticas, dos posiciones bien diferenciadas: la de que aquellos que participan de la *doctrina* difundida por el poder central de la república, y, por el otro lado, enfrentados, aquellos otros que se alinean en las filas de la denuncia contra los abusos del poder central, autoritario y dominante. Entonces, los poetas participarán, ya sea desde un lado de las tradiciones literarias o desde el otro. De esta manera, dos posiciones político-sociales opuestas y enfrentadas: una descarta y desaparece todos los rasgos de la materialidad, como vimos anteriormente, deseando ser lo que no se es y disimulando o silenciando lo que verdaderamente se es, ya sea destacando o soslayando aspectos de la vida comunitaria del país; la otra vertiente apuesta por una realidad no tan pretendidamente *européa*, sino más bien de rescate de la cultura popular, autóctona e independiente, enraizada en la cultura continental latinoamericana. A estas diferentes actitudes y posiciones políticas, sociales y en definitiva, también estético-literarias Martín Micharvegas alude cuando dice:

[...] tiempos hay[...]en que los poetas
escriben para ellos
y tiempos en que escriben para otros.⁷⁶

Nos adentraríamos, así, dentro de una postura frente a actos concretos de la vida diaria de un país. Posturas y posiciones frente a desguaces del poder. Iniciativas y aptitudes de choque resumidas en dicotomías o sistema de opuestos tradicionales tales como, individualismo o solidaridad, arte puro o responsabilidad social, tradición liberal o de denuncia, que en términos de la concepción literaria analizamos bajo el nombre de *las letras liberales*.

Todas son actitudes políticas que en Latinoamérica se presentan a los ojos de Cortázar con una desigualdad abrumadora, pues, contrariamente a la institucional tradición Argentina, la literatura social, militante y responsable socialmente cuenta con urgencias, tanto en su público como en sus hacedores, de una magnitud avasallante. Al respecto dice Julio Cortázar en *Argentina: años de alambradas culturales*:

⁷⁶ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, Madrid, Proletras Latinoamericanas, 1994, pág. 20.

[...] en la mayoría de los casos los escritores se dividen entre aquellos que optan por la literatura política y los que se encierran en la creación pura. Pero en América Latina, y me refiero especialmente a los países del cono sur, esta doble posibilidad de opción choca contra una realidad que la rechaza; porque frente a grupos minoritarios de lectores para quienes la literatura militante o la literatura pura constituyen respectivamente una respuesta satisfactoria, se alza una abrumadora mayoría de lectores para quienes la lectura literaria debe colmar a la vez una profunda necesidad lúdica y una preocupación inmediata, hic et nunc, por una identidad auténtica, una dignidad y una libertad individual y colectiva que los enemigos de fuera y de dentro le niegan.⁷⁷

Por último, una referencia más sobre el público lector de las obras literarias, para demostrar esa doble relación entre escritor y público, que estaba abortada en la tradición liberal. El deber del escritor, según la tradición literaria de denuncia, se corresponde con una sensibilidad distinta a la apática y aséptica del liberalismo literario. Esto se debe a las urgencias del público lector. Estaríamos hablando de una relación donde el hacedor de la literatura responde a los estímulos y urgencias de su público, y no a la inversa, donde el escritor pretende hacer la sensibilidad del público como se anuncia en la tradición literaria liberal. Cortázar, sobre la avidez vital del lector latinoamericano, dice:

En México, en Venezuela, en Costa Rica, he dado conferencias sobre literatura ante un vasto público[...]A la hora de los diálogos, cada uno de ellos se dirigía a mí como un lector, pero un lector angustiado y ansioso, un lector para quien lo literario es parte de la vida y no del ocio, parte de la política y de la historia. Nunca sentí con más fuerza la diferencia entre este tipo de lector latinoamericano y el de aquellas culturas donde la literatura guarda todavía una función primordialmente lúdica[...] Escribir y leer es una manera de actuar, porque en la dialéctica lector-autor que he tratado de esbozar, el lector tiende a rebasar el límite de la literatura que ama y a vivirla existencialmente, como parte de su experiencia vital. En la obra de escritores como Neruda, Asturias, Carpentier, Arguedas, Cardenal[...]y muchos otros, el lector encontró más que poemas[...]Encontró signos, indicaciones preguntas más que respuestas, pero preguntas que ponían el dedo en lo más desnudo de nuestras realidades y de nuestras debilidades; encontró huellas de la identidad que buscamos[...]⁷⁸

77

Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik, 1984, pág. 83.

78

Entonces, esos lectores de los que habla Cortázar son "[...] lectores angustiados y ansiosos" sumergidos en una concepción de la literatura más bien activa que perteneciente al mundo del ocio pasivo o más bien vivida en carne propia como verdades para indagar identidades autónomas y profundas que leída como pasatiempo y curiosidad.

II.2.3.3. Martín Micharvegas, un poeta social

La poética de Micharvegas, evidentemente, responde a un meditado trabajo crítico. Una elaboración intensa e inteligente que juega con la realidad argentina de entonces. Dialógica, puede ella, por sí misma, decirnos cosas que suceden en la vida de los excluidos y exiliados. Autónoma pero enraizada. Independiente y contestataria de una realidad cruel que sacude y expulsa en Latinoamérica. De esta manera se corresponde, entonces, a la tradición de denuncia social que enunciamos anteriormente. Tradición combativa, exiliada eternamente de cada uno de los países de Iberoamérica, y jamás silenciada. Reivindicada, una y otra vez, desde las proscripciones y derrotas, pero también desde una dignidad que difícilmente pueda esgrimir la literatura cómplice del terror y las omisiones. El periodismo argentino de aquellos años es un claro ejemplo de complicidad con el autoritarismo de discurso único y excluyente:

El único documento oficial al que presuntamente debería remitir el imperio del silencio que envolvió la prensa argentina nace el mismo 24 de marzo del 76 y corresponde al comunicado N° 19 de la Junta Militar que establecía penas de diez años de reclusión "al que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las Fuerzas Armadas, de seguridad o policiales". A este primer comunicado se sumaron documentos provenientes de la Secretaría de Prensa y Difusión sobre los valores cristianos, combates contra el vicio y la irresponsabilidad, defensa de la familia y el honor, eliminación de términos procaces tanto como de opiniones de personas

no cualificadas, etc. También se instaló un amable Servicio Gratuito de Lectura Previa en el interior de la Casa Rosada.⁷⁹

El silencio que se propagó como fuego en todas las redacciones y despachos de los más diversos medios de comunicación escrita también así lo hizo entre los intelectuales de la época. El miércoles 19 de mayo de 1976 se reúnen los escritores más importantes de la literatura argentina con el *de facto* Presidente de la Nación Argentina, Jorge Rafael Videla:

Habló con escritores el presidente de la Nación[...] El Presidente de la Nación con los escritores que ayer almorzaron con él en la Casa Rosada. Aparecen de izquierda a derecha, Horacio Ratti, el primer magistrado, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, el P. Leonardo Castellani[...]⁸⁰

Al respecto y de acuerdo a lo consignado por el *Diario La Nación*, Ernesto Sábato afirma lo siguiente:

Es imposible sintetizar una conversación de dos horas en pocas palabras, pero puedo decir que con el Presidente de la Nación hablamos de la cultura en general, de temas espirituales, históricos y vinculados con los medios masivos de comunicación[...] Hubo un altísimo grado de respeto mutuo. En ningún momento el diálogo descendió a la polémica literaria o ideológica[...] Tampoco incurrimos en la banalidad. Cada uno de nosotros vertió, sin vacilaciones, su concepción personal de los temas abordados.⁸¹

En cuanto a su opinión sobre Jorge Rafael Videla, dice Ernesto Sábato:

Excelente. Se trata de un hombre culto, modesto e inteligente. Es un general con civismo[...] Me impresionó la amplitud de criterios y la cultura del Presidente.⁸²

⁷⁹ Eduardo Blaustein y Martín Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000, pág. 23.

⁸⁰

"Habló con escritores el Presidente de la Nación", *Diario La Nación*, año 107, número 37.522, 2 secciones, Buenos Aires, 20 de mayo de 1976, pág. 30.

⁸¹

Eduardo Blaustein y Martín Zubieta, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2000, pág. 126.

⁸²

Estos son algunos lamentables ejemplos de ceguera, desconocimiento, ignorancia, complicidad o miedo o quizás todo junto y a la vez que impregnaron el desenvolvimiento de muchos intelectuales, escritores, periodistas y trabajadores de la cultura en general. Afortunadamente, muchos otros, hoy muertos o desaparecidos o apátridas desraizados por el exilio, propusieron una actitud combativa frente a la muerte de compañeros y la defensa de los más débiles. Pero volviendo a la cuestión planteada anteriormente, hablaremos de una preocupación política transpoética en la obra del escritor argentino Micharvegas que se contrapone a la de intelectuales del *Establishment* que aceptan el devenir histórico de Argentina sin importarles cuán negro éste puede ser. Fórmula, postura o impronta empleada por aquellos escritores que no tienen la intención de despreocuparse de un curso social dado, sino por el contrario, su poesía tiende a una misión social que, encarnada en una actitud individual, concierne a una conciencia social. Función no sólo vinculada a lo estrictamente social, sino muy por el contrario, a una misión poética. Esta es hacerle tratar de cumplir una función absolutamente determinada y alta a la poesía. Atendiendo a una de las secciones de *La palabra es un hecho*, me refiero al apartado denominado "La poesía de mis compañeros", hay un texto muy elocuente de José Martí, extraído de sus *Obras completas*, que al respecto dice.

La poesía es a la vez obra del bardo y del pueblo que la inspira. La poesía es obra durable cuando es obra de todos. Tan autores son de ella los que la comprenden como los que la hacen. Para sacudir todos los corazones con las vibraciones del propio corazón, es preciso tener los gérmenes de la inspiración de la humanidad. Para andar entre las multitudes, de cuyos sufrimientos y alegrías quiere hacerse intérprete, el poeta ha de oír todos los suspiros, presenciar todas las agonías, sentir todos los goces. Principalmente es preciso vivir entre los que sufren.⁸³

La visión de Martí se corresponde a la función transpoética. La misión social del poeta, sería ese "hacerse intérprete" de los sufrimientos y alegrías de la gente, que expresa José Martí. Recordemos que Martí estaba incluido dentro de esta tradición de

Ibidem.

⁸³ José Martí, *Obras completas*, La Habana, Casa de América, 1963, pág. 454.

denuncia enunciada por Cortázar en las páginas anteriores. Por lo tanto no resulta extraño, sino clarificadora la interpretación que del poeta social presenta el autor cubano.

Ahora bien, si la tradición liberal operaba en el tratamiento de ciertos tópicos de manera escondedora -recordemos cuando hacíamos referencia a los desvirtuantes empleos de ciertos elementos en un texto literario, como por ejemplo, cuando hablábamos de la *temática liberal*, de la *concepción de las letras*, en ese paraíso artificial que planteaba la tradición literaria liberal, o cuando nos referíamos a la aparición ensordecida del factor pueblo- una inquisidora pregunta sería formulable en estos términos: cómo responden los mismos elementos en los textos que se suscriben a esta otra tradición. De esta manera estaríamos recobrando, uno de los temas planteados en esa parte de la exposición, por lo que recorreremos las nociones de *pueblo*, *temática* y *letras* para comenzar a aproximarnos al proyecto poético de Micharvegas. Pero antes repasemos algunas observaciones que hace el poeta respecto de la tradición liberal y de los escritores liberales, que manifiestan la voluntad de diferenciarse. Al respecto se lee:

[...] hacen "la poesía" de mi país
desde estas barricadas sus palabras resuenan
a tanteos de ciegos a quejas[...]
a machismo sombrío
y a frustraciones[...]⁸⁴

Y luego en un fragmento de la poesía denominada "Nuestros escritores de hoy" se lee:

[...] son vanguardistas de la vieja guardia
tenemos que[...]arrebatarles todo el poder
no dejarles ni un resto de poder
caen en el hermetismo
tiemblan de horror[...]⁸⁵

⁸⁴

Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, Madrid, Ediciones Pro-Letras Latinoamericanas, 1988, pág. 48.

⁸⁵

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 100.

Y más adelante dice:

Ellos [los liberales] no han sido tocados[...] tienen un recoveco burgués donde poder ampararse en caso de golpe militar. Me hablarán del inusitado recurso de esconderse en ese repliegue de la cultura civilizada.⁸⁶

II.2.3.3.1. El pueblo en la poesía social de Martín Micharvegas

En la cristalizada institución que denominamos literatura argentina, que definimos como indefectiblemente liberal a través de la lectura de numerosos textos que directa o indirectamente así lo enunciaban, la aparición del pueblo dijimos que remitía a meras invocaciones retóricas, que de ninguna manera podían ser confundidas con la voz concreta del pueblo.

También se había formulado una hipótesis que se confirmaba con el texto de Sarmiento, sólo citado como un mero ejemplo, emergente del resto del corpus textual liberal de la Argentina, que impugnaba el proyecto pedagógico liberal por descalificar, al denominar *barbarie* al objeto mismo de su pedagogía, es decir, al pueblo, para el cual, en el imaginario liberal, estaba destinado el texto literario.

Entonces, dos movimientos que nos enseñan al pueblo liberal. Uno, meramente retórico, de interés político-publicista. El otro, descalificador. Ambos basados en procesos de persuasión que persiguen un consenso que fracasa al intentar convertir en programa las carencias y contradicciones en las que ese discurso se inscribe. Carencias y contradicciones propias de las clases dominantes en los países dependientes. Analicemos ahora el tratamiento del concepto *pueblo* en la obra de Martín Micharvegas. En primer lugar diremos que el *pueblo* no solo está presente en cuerpo y

⁸⁶

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 112.

alma en los textos poéticos de Micharvegas, sino que él mismo, en tanto sujeto poético, se inscribe como parte integrante del pueblo. Al respecto sólo dos ejemplos. Ambos en su libro denominado *Dichosos los ojos que te ven*. Uno que se refiere a la camaleónica actitud de algunos que, pretendiéndose populares, intentan una reeducación pero solo acentúan la dependencia del mismo. En este caso Micharvegas se reconocerá perteneciente al pueblo. La voz del pueblo es la suya:

[...] deberías estarles diciendo que no tuviste que reeducarte popular
no tuve que volver a bajar hacia las zanjas los ranchos las cocinas
los perros de kilómetro 26 te ladraban a los tobillos la noche estaba
estrellada sí y titilaban azules todos los astros encendidos a lo lejos sí
pero esos dientes rozaban tus garrones y ese aliento animal de los perros
nocturnos[...]⁸⁷

El otro ejemplo se refiere a un poema que el poeta dedica a su padre. En él reafirma lo dicho anteriormente, lo que definitivamente anula las tesis liberales donde la voz del pueblo no sólo no aparecía sino que, era tildada de bárbara. Si la voz del pueblo es la voz del sujeto poético, es más que claro que ésta está presente de manera real, no ocasional o publicitariamente, en la textualidad de la poesía de Micharvegas, además de no barbarizada:

[...] para él que es el pueblo todo lo mejor sin reparos
para él que ha sido y es nuestro sostén
todo el apoyo
para él que ha enfrentado la represión para sobrevivir
y sobreviviendo permitió que nosotros narráramos
poetizáramos compusiéramos contáramos
atáramos
los pedazos rotos[...]⁸⁸

Es el claro ejemplo de una potencia individual encarnándose en una conciencia social, donde la misión-función de la poesía se modula en una doble intencionalidad:

⁸⁷

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, Madrid, Ediciones Pro-Letras Latinoamericanas, 1988, pág. 84.

⁸⁸ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, Madrid, Ediciones Pro-Letras Latinoamericanas, 1988, pág. 91.

denuncia y compromiso. El poeta sobrevive para poetizar, para contarnos ese dolor, denunciándolo. Pues esa es su misión, pues para eso sobrevivió. En esta aproximación, lo poético no está totalmente mediatizado, pero en esa modulación doble, puede aparecer visto como un instrumento que al ejecutarse permitirá denunciar, haciendo connotar dicha conciencia social con todas sus fisuras y fracturas, con todas las contradicciones que señalábamos en la tradición liberal literaria, e incluso, su evolución.

La otra gran inclusión en la poética de Micharvegas de esta tendencia, pasará por una serie de poesías-homenaje a grandes luchadores latinoamericanos. En esta tendencia, donde el referente *pueblo* siempre está ampliamente tematizado, encontramos un procedimiento que Noé Jitrik describe bajo el nombre de *tendencia a la celebración*. Antiguamente la celebración, dirá el crítico, era un impulso que caracterizaba al discurso poético primitivo. La celebración poética de algún acto siempre involucraba un compromiso con la realidad. Se celebraban hechos que partían con un claro referente social. Pues esa recuperación del pasado implicaba una relación amplia con la realidad, no importaba si partía la celebración de una abstracción o un deseo manifiesto, lo que definía su relación con el cuerpo social era su misión-función de elogio o denuesto. Subtendencias, según Jitrik, a través de las cuales se manifestaba la tendencia a la celebración

Ahora bien, el gran procedimiento de la poética de Martín Micharvegas es presentar de manera conjunta, y en un mismo poema, el denuesto y el elogio, antiguamente siempre vinculados a través de la separación. Pues, o en la poesía amorosa se elogiaba, o en la poesía política se denostaba. Este mecanismo de relación con la realidad, utilizado escasamente, salvo en el caso de Pablo Neruda, analizado por Noé Jitrik, recupera una de las antiguas funciones de la poesía. Se celebra y homenajea, entonces, a luchadores populares, en la elocuente sección titulada "La poesía de mis compañeros". Allí se lee por ejemplo:

Lleno de falsas palabras como andamos,
entre ofertas y eslogans y ritmos traicioneros

por amor a mi fe y a la vida que viene
canto la poesía de mis compañeros.⁸⁹

Esta vocación popular que rechaza las "falsas palabras" (recordemos la superflua concepción de *las letras* que se tenía) inscritas en el mercantilismo que las "ofertas y eslogans" proponen, se ofrecen como alternativa de cambio. Las letras y las palabras responden a otra realidad. Fueron forjadas en otro contexto:

Las tallaron en sierras, en selvas, en montañas,
en fábricas y campos en jornadas de acero,
en quebradas oscuras donde brilló la muerte
y en ciudades perdidas bajo los tiroteos[...]

Por que ella ha sido escrita para alentar coraje
canto la poesía de mis compañeros.⁹⁰

Esta es la razón principal, la diferencia fundante entre una concepción que entiende al pueblo y al poeta, comprometidos y solidariamente responsables y la concepción liberal, que se imagina *bajo la mirada benévola de los dioses burgueses* y en un olimpismo que aparece flotando entre nubes. En otra parte de este mismo libro Micharvegas dice:

Uno
que estrecha la mano ruda al vocablo obrero
a través de un
panfleto
que atisba
al sudado concepto campesino arar
bajo el sol
que entra a las villas donde es ladrado
por perros concretos
que saltan la zanja de la división de clases
que cae del lado donde no hay ningún jardín de
esplendor[...]⁹¹

⁸⁹ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, Madrid, Ediciones Pro-Letras Latinoamericanas, 1988, pág. 75.

⁹⁰

Ibidem.

⁹¹

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, *op. cit.*, pág. 30.

El autor de estos versos reconoce en su texto esta polaridad separada por la imagen de la *zanja*. Sin embargo la diferencia se visualiza mucho mejor en la sección dedicada a los homenajes, que comienzan después de esta introducción. Citaré solo cinco ejemplos de hombres y mujeres que Micharvegas homenajea a través de algunos de sus versos. Un poema de esta obra está dedicado a Manuel da Conceição. En el poema del mismo nombre el autor dice:

A tres jornadas de herido
lo arrastraron a San Luis
con un grillo en la nariz
y con un pie engangrenado.
Allí en San Luis lo amputaron,
lo apartaron de sus bases.
Allí echó a andar esta frase
su vida comprometida:
"mi pierna no está perdida
porque mi pierna es mi clase

Que tu vida me sirva,
que tu lucha me sirva
de manual de conciencia
Manuel da Conceição."⁹²

En otro de sus poemas Micharvegas muestra su admiración y respeto a la figura de Eduardo Leite. En el poema titulado "Bacurí" puede leerse:

En el presidio aislado de Tiradentes,
donde se está dejando ciego al Brasil,
le han vaciado los ojos a un combatiente,
hermano Eduardo Leite o "Bacurí"

Por ser un comandante de la vanguardia
"escuadrón de la muerte" lo irá a buscar.
De su celda de puertas bien aceitadas
lo ha de arrancar la niebla feroz del mal.⁹³

⁹²

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 76.

⁹³

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 78.

Siguiendo con la serie de homenajes y celebraciones, Micharvegas expresa su sentimientos de admiración a la figura de Aníbal Sampayo. En el poema titulado "Homenaje al cantor del pueblo" el autor dice:

Cantor de la verdad que no tiene dos caras.
Cantor de la única cara de alegría.
Hombre a la altura de su canto libre
victorioso volando sobre las villanías.

A don Aníbal Sampayo,
cantor del pueblo uruguayo.

Hoy un cantor prisionero
por querer borrar la historia
(ésa que tiene memoria
para el que tiene dinero).⁹⁴

La próxima reivindicación es para Violeta Parra que se concreta en el poema titulado "Décimas para Violeta Parra". En él se dice:

Los que conocen la vida
sostienen que volver .
A todos gargantear
las mismas cosas sentidas:
destierros y amanecidas,
terremotos y derrumbes,
injusticias, pesadumbres,
rebeliones, desacatos
y en la Montaña sin Cumbre
a los Pies sin sus Zapatos.⁹⁵

También a Víctor Jara se le da un espacio para el homenaje a través del poema titulado "Cueca larga (y prolongada)". En este poema puede leerse el siguiente texto a modo de celebración:

⁹⁴

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 80.

⁹⁵

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 81.

Despellejaron un pueblo,
los sinvergüenzas!
para vender sus huesos.
Fue sin clemencia.

Para vender sus huesos
que eran de cobre
los indecentes dieron
balas al pobre.

Balas al pobre, si
los militares.
Se afirman inocentes.
No. No son tales.⁹⁶

Las celebraciones, homenajes, denuestos y elogios continúan:

- al pueblo de Chile, retratado ante el violento quiebre institucional de 1973 en "Violenta perra"⁹⁷
- a Salvador Allende en "Alusiones"⁹⁸ y en "Cueca larga (y prolongada)"
- y a los mártires de Trelew, fusilados en Argentina en 1973⁹⁹

En absolutamente toda esta serie de homenajes no se pierde de vista la misión-función del poeta, es decir, la denuncia social. Pues si se homenajea a un luchador del pueblo se condena un estado de cosas arbitrarias. De los cinco ejemplos presentados los tres primeros estaban presos, el resto muertos. Así, el denuesto político no se aísla, pues el elogio lo acompaña en todas y cada una de las poesías de celebración. Se elogia a los que luchan, pero también se politiza el discurso poético. Elogio amoroso y denuesto político definen esta relación con un pueblo, que en la tradición liberal ni

⁹⁶

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 84.

⁹⁷

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 82.

⁹⁸

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 87.

⁹⁹

Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 106.

siquiera era pensable. Elogio y denuesto que mantiene alerta al sujeto poético, en cuanto sujeto poético denunciante. Evidentemente, la lírica amorosa por aquellos que dan su vida por una causa popular, y la contundente e improrrogable crítica política a un estado de cosas imposible nos permitirán, desde mi punto de vista, leer a la poética de Micharvegas como indisoluble de lo político-popular-amoroso. Analicemos ahora la cuestión que se presentaba, absolutamente espiritual, en la tradición liberal. Me refiero a la temática y a la concepción de *las letras*.

II.2.3.3.2. Temática y concepción de *las letras* en la poesía de Micharvegas

Si la tradición liberal proponía el vacío temático, plástico, y decorativo, la tradición de la denuncia social, al hacerse cargo de esa misión-función, despliega una problemática. Denunciar es exponer una historia y un tema. La modulación de la denuncia así lo supone. Hay, entonces, una voluntad de hacer conocer. Hacer conocer una problemática como modo de difundirla y de objetivarla. Y ampliarla, en el proceso de la circulación, con la intervención de otros. Esto supone temas, denuncias, historias. La historia del cantor popular preso, por ejemplo. La historia del combatiente torturado, la historia de un presidente asesinado, etc. Todas historias inscritas en el circuito discursivo de Micharvegas. Estamos diciendo entonces que la temática se abre con la palabra para brindarnos problemáticas sociales. El sujeto de la enunciación poética lo reafirma, cuando consciente así lo dice.

Y la palabra se abre. Y sucias se desmayan todas las historias.¹⁰⁰

Por lo tanto ese vacío temático es llenado. Porque ese espacio es utilizado para exponer y denunciar, las "sucias[...] historias". De esta manera, a través de esta misión-función se opera en un terreno hasta entonces desconocido. Una concepción diferente del rol de *las letras* del poeta. En cuanto a la concepción que de *las letras* se tiene en esta tradición literaria diremos que no hay ningún especial sitio, en esta ocasión. No

¹⁰⁰ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 14.

por lo menos en el sentido que era articulado en la tradición liberal Argentina. Ese mundo especial de *las letras*, esa República protectora en la que se amparaban los estilistas del texto, ya no contará para esta tradición. La función de *las letras* estará circunscrita únicamente al acto comunicativo, dentro, siempre, de la función específica que la poética política posee en esta tradición. En la poética de Micharvegas, se ve la desmitologización que le sucede, sin dejar de seducir, a la concepción que se tiene de *las letras*. En su último libro, *Narrenturm* se lee:

Lo que quiero decir no es totalmente verídico ni textual. Llena un vacío. Borronea un papel en todas las puntas. Hablaba de mi irritación y del tiempo chato que pasaba a grandes zancadas en aquel cataclismo insólito.¹⁰¹

El mismo vacío temático que era llenado con la denuncia social, la problemática específica, para dar a conocer, para que circule, es ahora también llenado, a través de una concepción diferente del rol social de *las letras*. La verdad, lo textualmente verídico, es el vacío, que *las letras* en tanto cumplidoras de un rol social, de una misión-función, no pueden olvidar. Por eso el autor dice "lo que quiero decir[...]llena un vacío". Y aquí se desplegaría todo otro tema que trataremos en el apartado de *lenguaje*, que se refiere a las constantes desvirtuaciones de la palabra que ya no dicen, o, que dicen pero no todo lo que deberían. Las letras, entonces, cumpliendo una tarea absolutamente diferente a la que definimos respecto a la tradición liberal, se nos muestran distintas. Como entes cosificados y útiles. Las letras con funciones prácticas, desmitificadas.

Es otra concepción, que sin embargo seduce, pues no se despoja de lo lírico. Pues lo plástico y estilístico aparece, pero no con ese estigma individualista y excepcional. Se baja a tierra el modo de concebir *las letras*, se las hace prosaicas, en tanto se nos ofrecen sin pretensiones discriminativas. Hablan de lo cotidiano, y también lo denuncian. Otro ejemplo en el mismo libro se refiere a esto:

[...] él no manejaba ninguna palabra redondeada,

¹⁰¹ Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 20.

él cantaba mientras la función seguía,
y me dejaba un recuerdo[...]¹⁰²

No hay despojamiento de lo lírico, pues esta palabra seduce. Lo que sucede es otro tipo de seducción. Una seducción sin "palabras redondeadas" especialmente, es decir sin grandes palabras, que en definitiva pecan de retóricas y vacías, perdiendo la función primera de la palabra que es decir. Conceptos absolutamente claros en la obra del poeta, dichos una y otra vez:

[...] miedo absoluto a las grandes palabras.¹⁰³

Miedo a la desvirtuación de un discurso que se pretende directo y liberador.

II.2.3.3.3. Solidaridad como proyecto en la poesía de Micharvegas

¹⁰²

Ibidem, pág. 18.

¹⁰³

Ibidem, pág. 16.

Si la tradición liberal proponía, como el gran proyecto trascendental, la realización individual del hombre, hasta el punto de la antisolidaridad, el proyecto en el que se puede enmarcar esta tradición, es absolutamente opuesto. Hemos dicho que la tradición de la denuncia social, cumplía una misión altamente comprometida con la realidad, que se fundamentaba en el movimiento de dar a conocer una problemática, hacerla circular, ampliando el circuito de las participaciones. La intervención de lo poético, en toda esta tarea, dijimos también que no estaba totalmente mediatizada, pero que podía ser vista en un aspecto como un instrumento que abría, con todas sus perspectivas, una conciencia social fracturada y contradictoria. Sin embargo, queda un aspecto descuidado, que no habíamos tenido en cuenta en todo el análisis precedente, que es el tema de la imaginación. Sin la invención, terreno perteneciente al campo de lo poético, éste quedaría sumido, simplemente, en lo meramente declamativo, perdiendo algo de lo esencial que contiene. El proyecto contemplado por el poeta Micharvegas podría ser presentado, entonces, como el que pretende una síntesis.

Dar a conocer una problemática, a modo de difundirla y objetivarla y trabajar poéticamente una interpretación, dándole una forma al material que se quiere dar a conocer. La vertiente que se manifiesta en ese dar a conocer supone un sistema más o menos organizado que se estructura en torno a núcleos conceptuales. Es en esos grupos conceptuales donde se va a desarrollar todo lo perteneciente al mundo de la imaginación e inventiva. Pues allí juegan entre sí estos núcleos conceptuales inaugurando un valor referencial que posibilita el desarrollo de la temática, que estuvimos analizando en la sección precedente, respecto de la cual la problemática obra como principal alimentador aunque la historia no deje de proveer materiales. Entonces, el concepto de trabajo poético, al que la historia ofrece campo de ejercicio, propone la cuestión de la imaginación. Así obtendremos el instrumento más notorio, la invención, que nos devuelve a la especificidad del discurso, pues este dar a conocer no puede sino venir transformado mediante imágenes y especificado.

Entre ambos conceptos se gesta el proyecto de Micharvegas. Entre la temática social y la manera en que ésta es formulada subyace el trabajo poético. A través de la imaginación, se sitúa lo que podríamos designar como un proyecto en el que se intenta

despertar una conciencia cultural autónoma que, como tal, pretende hacer una síntesis entre, el lugar del exilio y lo nacional el lugar del que se es expulsado.

Sin embargo, el lugar en el que elige asilarse, representa, desde el lugar en el que ha sido expulsado, dos consideraciones: una que tiene que ver con un sistema de modelos de ver todo lo que está sucediendo en América Latina, y otra, que tiene que ver con un sistema de modelos que entran a ocupar un sitio en Latinoamérica. Con esto, tendríamos todo otro aspecto del análisis, que intentaremos profundizar en la sección dedicada a analizar las pérdidas sufridas como consecuencia de la experiencia del exilio. Me refiero puntualmente al panóptico que significa la mirada desde fuera de América Latina. En ese sentido lo europeo se incluye en el paradigma del trabajo poético y lo nacional, que sería el objeto de la manera de ver, no sería necesariamente una esencia, sino ese conjunto de experiencias que dan forma a una historia y generan una problemática y, por lo tanto, dan lugar a esos núcleos que configuran el campo de la temática.

En cuanto a los límites en que ese proyecto puede enmarcarse no parecen difíciles de precisar: son los previsible para toda configuración cultural latinoamericana en la que un punto de vista externo irrumpe en un proceso y lo modifica, ya sea a través de cortes, de canalizaciones, de desvirtuaciones, o presentándole elementos para considerarlo como proceso. Y, en el mismo sentido, es notorio que Micharvegas emplee un arsenal de recursos elocutivos que perturben el núcleo conceptual-cognoscitivo que cada palabra tiene, en la medida que crea sus delimitaciones categoriales, generaliza y abstrae, presentándose así en una instancia de lectura exigente y refinada. En síntesis, el proyecto se basa en la articulación de sus dos preocupaciones fundamentales: realizarse como poeta pero sin olvidar el contexto socio-político que lo expulsa. Respecto de los dos países, el que lo expulsa y el que lo acoge Noé Jitrik dice en su libro denominado *Las armas y las razones*:

[...] no debería quedar aislado en una justificación, en un deseo de no perder a mi país y de no perder todo lo que me excita en éste que vivo. El único erotismo posible está en una síntesis[...]¹⁰⁴

Entonces, esa articulación puede esquematizarse de la manera en que lo venimos haciendo. Esto es, dando a conocer una temática latinoamericana elaborada, trabajada poéticamente en función de elementos que aporta el modelo exterior de imaginación e inventiva. Una síntesis donde se interpreta, por ejemplo, la violencia del cono sudamericano y los quiebres de sistemas democráticos, con elementos de la Guerra Civil Española, o en términos más precisos, con escenas del bombardeo de Guernica representadas a través de la imaginación e inventiva de Pablo Picasso. Así es expresado en la sección denominada "Sobre cinco bocetos de Picasso que desembocan en el Guernica" que se encuentra en el libro de Micharvegas titulado *Dichosos los ojos que te ven*:

Nosotros venimos desde un cono violento:
Argentina, Uruguay, Chile
[...]las razones de esa violencia no son tan oscuras
(como se pretende)
es una vieja violencia con raíces en la tierra¹⁰⁵

El procedimiento de síntesis se realiza cuando observamos que esta descripción de la realidad sudamericana tiene su paralelo en uno de los bocetos que Picasso dibujó en relación a la Guerra civil española. Entonces, paralelamente a ese texto está este otro:

Mano/ de/ guerrero/ con/ espada/ rota.
Picasso/ encuentra/ en/ este/ boceto/ la
referencia/ más/ expresiva/ para/ el
elemento/ del/ guerrero/ muerto.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 139.

¹⁰⁵ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 109.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

La síntesis se realiza a través de la imagen del "guerrero muerto", que sin importar las delimitaciones territoriales, aparecen juntos, víctimas de una misma fuerza violenta. Se estaría entonces trabajando poéticamente con la imaginación-boceto de Picasso una temática o historia perteneciente a otra frontera, la latinoamericana. Se daría a conocer la violencia del cono sudamericano a través de la obra-inventiva del pintor español, produciéndose así, la síntesis que el proyecto de Micharvegas pretende. Síntesis que iguala, globaliza, internacionaliza, los conflictos, suponiendo que todas las guerras son sólo una guerra. Entonces esta síntesis que pone de manifiesto la denuncia al proponer un frente de batalla común en todas las guerras, se transforma en el proyecto del poeta. Otro texto, dentro de la misma sección (dedicada a la descripción paralela de escenas pintadas por Picasso en sus bocetos sobre el bombardeo del pueblo de Guernica y otras guerras, en otras fronteras y otros tiempos, pero bajo un mismo signo de violencia) amplía el espectro de referencia. Me refiero al primer texto de la sección. En éste se puede leer:

[...] durante 20 horas seguidas es bombardeada Beirut
250 mil kilos de explosivos descargados con metodología
en las pantallas de los radares las calles son de juguete[...]
200 kilos de dinamita desfondan una cueva falangista
las tres plantas del edificio se rinden de rodillas
llamean los campamentos palestinos bajo el fósforo
la población se aleja como rebaño que busca guarecerse[...]¹⁰⁷

Antes España y el cono sur, ahora Beirut y Palestina, encarnando la visión totalizadora del poeta. Globalización que actúa como síntesis internacionalizadora e internalización de conflictos que el presupuesto liberal ignora y no asume. En otra parte de este libro las divisiones Norte-Sur, por ejemplo, caen bajo un mismo signo. El signo del hambre:

Anda el hambre por el norte haciendo estragos
pero más se hace sentir en el sur. En el este
no tienen ya ni pan en qué sentarse.¹⁰⁸

¹⁰⁷

Ibidem, pág. 107.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 112.

Asociaciones de elementos unidos entre sí funcional y estructuralmente que dinamizan los prototípicos polos opuestos, conjurando las diferencias geográficas para denotar las diferencias sociales.

II.2.3.3.3.1. Otras inflexiones del proyecto

Cuando intentamos enmarcar el discurso-proyecto (pues se hace cuando se dice) del poeta Micharvegas descubrimos algunos puntos de contacto con expresiones propias de la cultura desarrollada en los países centrales. Evidentemente pretender una expresión completamente autónoma es desconocer la historia cultural de Latinoamérica. Por otro lado al proyecto de Micharvegas lo habíamos definido como un movimiento dual, debatido entre una voluntad de difundir, de dar a conocer y una producción formal. El proyecto de Micharvegas se inscribe entonces, autónomamente sobre proyectos inscritos en otras tradiciones pasadas, que hoy luchan por sobrevivir y perdurar en el seno cultural de Latinoamérica. En ese marco se realizan las inflexiones completamente autónomas, que modifican la esencia originaria del proyecto que lo enmarca. No es ni más ni menos que la superposición de culturas, influenciadas mutuamente que se debaten en las obras de una región inscrita en la globalización y contaminación cultural. Dos de esos movimientos se encuentran presentes en la obra de Micharvegas lateralmente, ya que funcionarían como sitios textuales en los que se apoya la tradición de la denuncia social.

II.2.3.3.3.1.1. Algunos apuntes sobre el romanticismo

Los románticos latinoamericanos se propusieron una búsqueda que partiera de elementos propios y comunes a toda la región, independientes de las producciones textuales de otras latitudes. El problema de la propia expresión no sería otra cosa que

la intención de una síntesis cultural europea en el marco de la experiencia, que no podía dejar de ser obviamente nacional. Es decir, una síntesis entre el abstracto campo de las formas y el concreto de la producción material sin conceptos. En términos de David Viñas sería desarrollar el ambicioso proyecto de no abortar la *carosidad* de América, sino de incluirla y hacerla producir en ese nuevo contexto. Síntesis que implica interinfluencias. Casi todos los críticos hablaron de esta interrelación. Beatriz Sarlo, por ejemplo, hace referencia a esto en su libro titulado *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Juan José Sebrelli también lo plantea en *Historia argentina y conciencia de clase* pero sin embargo sigue siendo el desafío de hoy. Micharvegas lo expresa innumerables veces en sus obras, pues esa búsqueda es inherente a su *modo de ser* escritor, contrariamente a la actitud de la tradición liberal. En su obra titulada *Dichosos los ojos que te ven* Micharvegas se expresa en este sentido, dejando explícitamente claro esa doble posibilidad de ser escritor hoy en América:

La poesía de nuestros países
es una poesía que busca directo el corazón
hay algunos poetas herméticos
hay algunos poetas metalizados
hay pasiones herméticas y metalizadas entre nosotros
pero nuestra poesía busca el corazón por un camino recto
ella no es otra cosa
que nuestra manera más explícita de ser
de darle -sin protagonismos- una mano a la historia[...]
es nuestra poesía indicando la solución de los enigmas
el camino a conquistar hacia el corazón del hombre.¹⁰⁹

Es clara la voluntad de búsqueda de una propia expresión, pues la poesía es una manera "explícita de ser", según el poeta que intenta escribir como somos, sin hermetismos. Evidentemente la denuncia para Micharvegas forma parte de la búsqueda expresiva, pues ese "darle una mano a la historia" invalida la postura liberal del "poeta hermético". Esta búsqueda está tematizada una y otra vez a lo largo de toda su obra. Vincular la búsqueda de la propia expresión poética está concebida como indisoluble

¹⁰⁹ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 110.

de la búsqueda propia de la identidad de los pueblos. La identidad nacional es la identidad del sujeto poético. Dice el autor en el mismo libro:

[...] un pueblo que reclama su derecho de ser y estar
su historia su identidad su tierra
podría llegar a desaparecer por ello
por su razón de vivir peligra en su existencia
la tempestad que cae sobre él nos moja como lluvia
la poesía que canta y defiende puede ser sepultada
si matan esa poesía también matan la nuestra.¹¹⁰

En primer lugar se manifiesta explícitamente que la suerte del pueblo es la suerte del poeta, pues según se lee "si matan esa poesía también matan la nuestra". En segundo lugar la poesía del pueblo es la defensa de la propia expresión representada en la "identidad, la tierra y la historia" que reclama el pueblo. Es decir "su derecho de ser y estar". Nunca el poeta se desentiende de su entorno. Su entorno será el que marque las señas de identidad de su poesía. La búsqueda de la propia expresión siempre se presentará contextualizada en relación a la voz del pueblo. Esa es también la síntesis: la experiencia nacional junto al modelo foráneo, o las voces de los otros desde su propio espacio vivencial, cuando se refiere a la comunicación. En *Dichosos los ojos que te ven* Micharvegas dice:

Agrando la visión hasta que rompe el campo de lo visible (otros pintan como los maestros de onda, como locos solos) Me restrinjo hasta hacer comunicable este pedazo de vida.¹¹¹

Una comunicación persuasiva como forma lingüística-argumentativa, restringida en la propia vida, pero a modo de dar a conocer la influencia con la finalidad del consenso. Es decir, un cuerpo social encarnado en la voz del poeta que intenta salir, dar a conocer y comunicar la experiencia poéticamente política.

¹¹⁰

Ibidem, pág. 108.

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 63.

II.2.3.3.1.2. Algunos apuntes sobre el modernismo

El segundo elemento que interviene en la inflexión que se propone la búsqueda de la propia identidad lo proporciona el modernismo. En los inicios del modernismo latinoamericano la misión-función de la palabra es bien distinta al rasgo social, que describimos en la poesía de Micharvegas, pues considera a la misma desempeñando el papel de un bien material cuya posesión supone un privilegio relacionado con otros privilegios. Pero a esta altura de la historia literaria es posible pensar, como dice Jitrik en otra alternativa:

[...] el modernismo se alza contra esa posesión -o apropiación violenta e injustificada.¹¹²

De esta manera se establece un modelo en el que la palabra y la norma son, no sólo objetos de trabajo, sino también medios de trabajo que diferencian esta nueva postura. Esto supondría una evolución del concepto, que de una posición mercantilista derivaría en el concepto de *trabajo* que veníamos desarrollando con anterioridad, como ejemplo baste señalar el proyecto de Micharvegas, que supone arrebatar la palabra retenida por el discurso liberal y/o tradicional construyendo con ella un nuevo modelo que se sitúe más allá de lo que puede decir de sí misma la sociedad. En cada uno de los puntos analizados, cuando comparamos el tratamiento de los conceptos fundamentales de la tradición liberal, en relación a la poética de Micharvegas, el poeta presentaba toda otra vertiente susceptible de análisis que rompía radicalmente con la utilizada en el liberalismo literario.

Por eso cabe suponer, que hay un arrebatación de la palabra retenida o abortada por el discurso liberal. Micharvegas se alza con esa diferencia pero no como poseedor de un bien diferenciador sino para construir con ello un modelo alternativo,

¹¹²

Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 27.

abierto y solidario, que le permita realizarse socialmente. En su libro titulado *La palabra es un hecho* se lee:

Canto canciones de fogueo.¹¹³

Algo así como si recogieran un reto de la época e insinuaran:

[...] éste es el llanto, pero si quisiéramos te haríamos llorar más[...]
Mis canciones están ubicadas en esa intersección. Están hechas con palabras, con música, con necesidades humanas dolorosas y comunicables[...] Ellas no pueden alejarme de los hombres creando a mi alrededor una jaula aséptica y brillante donde mi cabeza crezca independientemente de la historia de ellos.¹¹⁴

Entonces, se recoge un reto de la época para trabajar un proyecto para los hombres. Utilización no diferenciadora de la palabra, no elitista, sino solidariamente social. Proyecto liberador que esconde en el modelo la borrosa forma de una nueva cultura lo que, naturalmente, reviste una politicidad que se desprende de la obra en su conjunto. Es en este tramado de relaciones donde puede descansar, quizás, el sentido y alcance que pueda tener el proyecto renovado de su política poética y es a través de ese canal por el que se desliza su emocionada manera de narrar actos de lectura. En su libro *Dichosos los ojos que te ven* la poética siempre aparece unida a la conciencia política. Una muestra de ello se encuentra en el poemario denominado "Duelo sobre duelo". Al respecto se lee:

Llenemos de fabulosas rosas isleñas este silencio
llenemos este espacio de amigas manos tibias
llenemos este vacío de tardes en bares inolvidables[...]
[para que] no pueda olvidarse
el genocidio inferido[...]¹¹⁵

¹¹³ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 23.

¹¹⁴

Ibidem, pág. 58.

¹¹⁵

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 88.

Viendo la obra en su conjunto se tendería una suerte de gran sintagma cuyo rasgo significante más inmediato sería el del discurso o proceso constante que lo produce en función de la memoria y la denuncia. No obstante, si imagináramos esa cadena divisaríamos también ciertas diferencias, algunos picos en el desarrollo, algunos textos que por cualquier razón se destacan y que podríamos entender como instantes de concentración del proceso. Proceso que pretende la inclusión y no la distinción del lector. La idea de ser comprendido es la idea de ser extendido, no como proyecto personal, sino para que se extienda el proyecto antiliberal. En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

Como mis más viejos amigos lucho por una comprensión
(clara en la medida que pueda ser compartida por todos)¹¹⁶

Y más adelante la misma idea: una poética para todos.

La poesía puede que sea este trabajo de hombre solo
(la poética es quien habla por todos a través nuestro)¹¹⁷

En síntesis, estos dos nuevos elementos que leemos en las inflexiones del proyecto del poeta pertenecen al proyecto mayor, descrito en la primera parte de esta sección del trabajo: la denuncia social. El romanticismo que, según Pedro Henríquez Ureña, propone buscar una *propia expresión*, paradójicamente a su origen europeo, enmarca esta inflexión a través de la experiencia nacional. Lo europeo y el universo latinoamericano, otra vez influenciándose y desvirtuando conceptos. El modernismo, que propone a la escritura no como privilegio diferenciador sino como un trabajo y un proyecto alternativo al liberal, abre el camino a la poesía politizada.

¹¹⁶

Ibidem. pág. 65.

¹¹⁷ *Ibidem.* pág. 67.

II.3. EL VIAJE A EUROPA Y EL EXILIO POLÍTICO

II.3.1. INTRODUCCIÓN

El "[...] modo de ser escritor"¹¹⁸ que se desarrolló a lo largo de la cristalización de la denominada institución literaria argentina, que definimos como de un origen liberal eminentemente libresco, se funda de manera originaria con la generación del 37. Habíamos dicho que el fracaso de esta generación pertenecía al orden existencial de la misma, en tanto fundada en una contradicción tan grande como la pretendida intención de convertir en programa sus carencias de país dependiente. Desde entonces surgen las pretensiones abortivas a través del juramento de América. "Escribir para no ser América"¹¹⁹, por ejemplo, como nos decía David Viñas. Luego hablamos de los diferentes procedimientos del denominado liberalismo intelectual de la institución literaria argentina, e hicimos mención a algunos tratamientos textuales. Nos referimos a la manera de incluir el concepto *pueblo* en las obras liberales, al tratamiento de la temática, también hicimos referencia a cómo concebían elitistamente el término *letras*, cómo esto estaba enmarcado por el proyecto individual, etcétera. En síntesis, describimos esos tratamientos tópicos y los comparamos con el uso que de ellos hacía la otra tradición, que denominamos de denuncia social. El objeto de esta parte del trabajo es señalar un nuevo elemento para comparar estas tradiciones, me refiero a un tema tratado ampliamente por los críticos literarios hispanoamericanos: el viaje a Europa. Viaje que se enmarca, en la tan mentada relación Europa/América Latina. La idea es avanzar en el análisis de los desvalores que el fenómeno del exilio imprime a la textualidad del poeta.

II.3.2. EL VIAJE A EUROPA EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Otra de las características señalables en la tradición literaria argentina se refiere a las connotaciones que tiene el viaje a Europa en el imaginario social liberal. Al respecto dice David Viñas:

¹¹⁸ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971, pág. 17.

¹¹⁹

Ibidem, pág. 18.

Lo que subyace a lo largo de esta constante: su significado fundamental es una dialéctica entre lo particular y los universales; entre el lugar de donde se parte y se sitúa lo empírico y el "recinto del espíritu" a que se aspira. Salir de la zona desvalorizada de lo material parcelado en busca de una posible "salvación" en la "región del hombre" y los modelos y parámetros de la Cultura por definición incuestionada, difundida o impuesta.¹²⁰

Evidentemente hablamos otra vez de lo mismo. Podríamos enunciarlo de esta manera:

- América es el terreno de lo empírico y Europa el recinto de lo espiritual
- América pertenece al mundo de lo particular, Europa al de lo universal
- de América se pretende salir pues representa la zona desvalorizada y a Europa se pretende ir en busca de los modelos y parámetros de la Cultura incuestionada

Sin lugar a dudas una manera más de pretender conjurar esa *carnosidad* de América a la que David Viñas hacía referencia al principio de este trabajo, es el denominado viaje a Europa. Ir a Europa, entonces, era ir a *santificarse*, a realizarse espiritualmente, a volver consagrado y sobre todo desmaterializado. Conjuro que se institucionalizará después de 1880, cuando el grupo que dirige el país se solidifica. Dice el profesor Viñas al respecto:

[...] ni pioneros, ni precursores, ni aventureros, quienes lo celebran adoptan cada vez más el aire de oficiante y el itinerario se convierte en rito. Se viaja a Europa para santificarse allá y regresar consagrado[...]¹²¹

Es interesante ver ahora cómo se inscribe el viaje a Europa de Micharvegas dentro de esta tradición.

¹²⁰

Ibidem, pág. 149.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 180.

II.3.3. EL VIAJE DE MARTÍN MICHARVEGAS: EL EXILIO

El exilio es uno de los primeros fenómenos en la historia de la condición social del hombre. Los griegos lo practicaban en la modalidad del ostracismo y sin lugar a dudas representaba uno de los actos de mayor violencia en el contexto de la comunidad en la que el hombre se desarrolla. Sin embargo a pesar de la violencia que tal acto comprende no abundan sobre el tema los estudios. El profesor norteamericano Paul Ilie, estudioso del tema, en el contexto de la sociedad española, resume la etimología del término de la siguiente manera:

La etimología del término exilio, del latín salirse, saltar, evoca la naturaleza agresiva del acto: echar fuera, desterrar, provocar un salto forzado desde el propio hogar.¹²²

Micharvegas se ve en la urgencia de abandonar el país en 1976, debido a la ferocidad que se le imprime a la interrupción del gobierno democrático. Obviamente él, como todos los exiliados Argentinos de ese período, dudosamente puede ser inscritos en el viaje santificador liberal. Pues son los distintos grados de compromiso social los que los hacen salir del país, arrojándolos a Europa, en su gran mayoría, debido a la sospechosa coincidencia respecto a todo un continente con dictaduras autoritarias como el continente Latinoamericano de la década del '70. Textualmente así podemos entenderlo, pues en el poema denominado "Poema de amor en el exilio" se lee:

Vos me trajiste aquí vos me tiraste desnudo[...]¹²³

¹²²

Paul Ilie, *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 19.

¹²³ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

El exilio, entonces, que paradójicamente le hace realizar a muchos exiliados el liberalmente originario viaje a Europa, desvirtúa el contenido liberal del mismo, llenándolo de un contenido radicalmente distinto. Paradójicamente, los exiliados llegan a Europa cuando pretendían subvertir el orden liberal de sus propios países. Al respecto dice el poeta:

Un hombre que espera que el orden se subvierta[...]124

Entonces, este viaje a Europa no es un viaje de consagración o santificador sino que se inscribe más bien en un viaje de desgarró. Entre todos los aspectos que se han contemplado a lo largo de los distintos estudios que sobre el tema existen, cinco, creemos, están fuertemente presentes en la obra de Martín Micharvegas.

II.3.3.1. Cinco rasgos textuales del exilio en la obra de Micharvegas

Trataremos fundamentalmente aspectos que tienen que ver con el sujeto poético, no psicológicamente considerado, pues ese aspecto estará ampliamente tratado en el apartado siguiente, sino relativos a:

- El exilio, las escisiones y el sujeto poético mutilado.
- El exilio, la insensibilidad y la desculturización en el sujeto poético.
- El exilio y la pérdida del público.
- El exilio y el lenguaje.
- Respuesta político-poética a los desvalores del exilio

II.3.3.1.1. El exilio, las escisiones y el sujeto poético mutilado

124

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 26.

Abandonar el país significa no solo abandonar el lugar habitado por el campo efectivo de la muerte, es decir, abandonar las reales posibilidades de morir, sino, también, abandonar a aquellos que conforman nuestro entorno, ampliamente reconocido por nosotros. Cuando nos ponemos en contacto con nuestra nueva comunidad evidenciamos que el índice de cosas en común que teníamos con aquellos que hemos tenido que abandonar guarda una relación más que afectiva. Aquellos que se han quedado poseen una condición que les falta a los que están exiliados. Según el propio análisis de León Rozitchner:

[...] quienes estamos en el exilio[...]carecemos del cuerpo común en el que podamos prolongarnos para aumentar con él nuestro poder personal [...]¹²⁵

Estas palabras que evidencian una escisión también son denunciadas por Micharvegas en su último libro:

El hombre-yo relata: tiene sentimientos
generosos para sí. Se reúne con sus pedazos dispersos
y pretende participar de algún modo en el entorno insoportable.¹²⁶

Ese hombre disperso, escindido, no cuenta con el poder colectivo de quienes viven la decisión de quedarse y resistir, aún viviendo en la dispersión, pues la muerte efectiva estableció esa brecha insalvable entre los de adentro y los de afuera. David Viñas, cuando analiza el viaje a Europa de Cortázar, cuando aún no era un exiliado, es decir cuando efectivamente no tenía prohibido permanecer en el país, también da cuenta de esta escisión:

Sin embargo, hay un problema no resuelto en todo ese vaivén: el espíritu que Cortázar encuentra y "realiza" en París (adoptando a veces

¹²⁵ León Rozitchner, "Psychanalyse et politique: la leçon de L'exil", *Le temps Modernes*, N° 420, París, Le temps Modernes, pág. 170.

¹²⁶ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 14.

las perspectivas intelectuales europeas más exigentes) se le vuelve a escindir de su cuerpo. La síntesis lograda en *Rayuela* se le desbarata.¹²⁷

El argumento central que David Viñas presenta para manifestar esta escisión se fundamenta en que Cortázar sigue escribiendo para un público totalmente argentino, que es el único que encarna sus escritos. Entonces escribir para argentinos desde París tiene el inconveniente de la desactualización. Al respecto se pregunta Viñas:

¿Qué pasa cuando los hechos de aquí lo rebasan en función de una dinámica autónoma y lejana que se produce en ese cuerpo del que concretamente está escindido? ¿Cuándo sus textos dejan de ser Vanguardia simbólica para repetir con palabras parecidas o combinadas más o menos diestras lo ya cristalizado? ¿Usted recuerda, Cortázar, aquello de que "los líderes a la cabeza[...]o la cabeza de los líderes"?[...] Pero le pregunto ¿qué pasa con una vanguardia -admitamos que lo sea- envejecida y repetida además de separada? Muy simple: se queda atrás. Al no estar con el cuerpo cada vez más se aleja de él porque envejece y "se atrasa".¹²⁸

Evidentemente la escisión existe y en todos los órdenes. Pero las diferencias entre Cortázar y Micharvegas son elocuentes. Uno abandona el país para realizarse poéticamente e intentar esa síntesis entre lo europeo y lo nacional, entre su cuerpo y su espíritu, tantas veces pretendida; el otro debe abandonar el campo de la muerte efectiva. Sin embargo más allá de las diferencias la escisión es inevitable, pues tanto para Cortázar como para todos los que se vieron obligados a dejar el país esa escisión no puede ser eludida en un entorno ajeno al originario en el que se ha desarrollado y para el cual se ha capacitado. Textualmente Micharvegas presenta el tema en incontables oportunidades, como en *En Dichosos los ojos que te ven*, por ejemplo, cuando manifiesta la imposibilidad de evitar el exilio, pues ni hay desexilio ni es salvable la escisión. Al respecto se lee:

[...] éramos dos que éramos uno y éramos uno que éramos dos toda la vida[...]

¹²⁷ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971, pág. 126.

¹²⁸ Viñas, *Literatura argentina y realidad política - de Sarmiento a Cortázar*, op. cit., pág. 130.

éramos uno que eran dos y éramos dos que serían uno toda la vida¹²⁹

En el cuerpo de Micharvegas, en el los otros, que no tiene, pues el entorno es otro, se sitúan, entonces, inevitablemente sus fantasmas:

Hay alguien con quien me gusta tratar
Hay alguien mío con quien me gusta tratar
Hay alguien mío húmedo plumoso y desconfiado
con quien no tengo mayormente ningún problema¹³⁰

Ese cuerpo del que se está escindido, que está siendo desdibujado día a día y que está en poder de la violencia que lo expulsa, se ve cada vez más escindido, cada vez más lejos. Una brecha que de escisión pasa a ser mutilación, como se manifiesta en *Dichosos los ojos que te ven*:

[...] tan lejos de mí, yo tan distante¹³¹

En este caso las distancias van creciendo en esa mutilación-escisión, (tema que trataremos más específicamente en el apartado que se refiere al exilio y la insensibilidad y la desculturización), pero en otros casos el campo mutilado pertenece al orden del cuerpo:

La madre espera que el cachorro retorne a su matriz de tierra
- ningún cuerpo esparcido juntará sus pedazos aventados.¹³²

Y las mutilaciones disocian y desdibujan un perfil que cada día pertenece más al mundo desculturizado del exiliado:

¹²⁹

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 37.

¹³¹

Ibidem, pág. 61.

¹³²

Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 70.

[...] sus tijeras mutilan sin sosiego
han hecho un perfil de papel negro de mí¹³³

II.3.3.1.2. El exilio, la insensibilidad y la desculturización en el sujeto poético

El concepto *de exilio* gira sobre el de intercambio. El pensamiento de uno, el que se fue, es incompleto e implica necesariamente el pensamiento del otro, el que se quedó. Si bien los que debieron irse intercambian experiencias con los que están en el nuevo entorno, ese intercambio, cuando de reconstrucción personal se habla, es perjudicial, porque la indefensión que se padece en la cultura extraña que le rodea comienza a desgastar la denominada sensibilidad nacional. Sería un efecto parecido al manifestado por Viñas, pero en lo que se refiere más precisamente al orden de lo cultural. Paul Ilie, estudioso del tema del exilio franquista, se refiere en su libro titulado *Literatura y exilio interior* a este fenómeno de la desculturización:

[...] los residentes [se refiere a los que no se exiliaron] desarrollarían unas formas cognoscitivas en condiciones sociales ampliamente disociadas de las realidades de la emigración.¹³⁴

En mi opinión el fenómeno de la insensibilidad esta asociado al fenómeno de la desculturización, ya que éste, en tanto fenómeno evolutivo, pues cada día se agudiza el sentimiento de no pertenencia al lugar del que se los ha expulsado, es dado bilateralmente. Cuando me refiero a la insensibilidad o a la desculturización bilateral, hago referencia a ese doble desgaste que se irá produciendo, tanto en los que abandonaron sus países como los que debieron quedarse. Los exiliados perderían su sensibilidad respecto a las realidades de la vida argentina, pero los que se quedaron perderían sensibilidad respecto de los que se fueron. Micharvegas lo expresa

133

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 93.

134

Paul Ilie, *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 39.

textualmente en su último libro cuando manifiesta el implante de un cuerpo en una matriz social que desconoce:

Metáfora que describe a un hombre
[...]enclaustrado en una matriz social muerta[...]
él no tiene otra salida que esa búsqueda en regresión[...]¹³⁵

Ese sentimiento de extrañeza -Micharvegas dice en *Narrenturm*: "Me extraño"¹³⁶-, de alguna manera manifiesta la separación y la sensación de pérdida que se mezcla a núcleos de emociones ambivalentes, tales como la nostalgia o "esa búsqueda en regresión" a la que hace referencia Micharvegas, junto con la humillación, el resentimiento y también el deseo de reconciliación. El profesor norteamericano Ilie hace hincapié en el efecto que en toda la sociedad en su conjunto produce el fenómeno del exilio. Si pensamos entonces en un individuo desterrado evidentemente las consecuencias se multiplicarían, al no poder contar con ese cuerpo social como referente. En su libro se lee:

[...] la anatomía más profunda del exilio era más compleja de lo que podían imaginarse los que escribían sobre ella desde el extranjero, porque consistía no solamente en los ligamentos trasplantados sino también en desarticulaciones internas, estando todo el esqueleto minado por una adhesividad débil dentro del conjunto cultural.¹³⁷

Entonces la curvatura de cambio en el individuo y en relación con la patria que abandona es grande pues la ruptura es completa, la curvatura de expectativa diverge de una manera más amplia incluso del camino evolutivo de la cultura oficial. La incomunicación sufrida por el exiliado que no podía sustituir la inmersión semiológica en la que se encontraba puesto que sus signos y matices cotidianos no eran trasplantables en una "[...] matriz social muerta"¹³⁸ desde ese punto de vista

¹³⁵

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 12.

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 19.

¹³⁷

Paul Ilie, *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid, Fundamentos, 1981, pág. 42.

¹³⁸

desencadenarán el otro gran punto que los textos de Micharvegas ponen invariablemente en escena. Me refiero al lenguaje, que será analizado en las secciones siguientes.

II.3.3.1.3. El exilio y la pérdida del público

Entre todos los inconvenientes que el exilio acarrea, sin lugar a dudas, la incomunicación es uno de los temas más importantes. Para el escritor exiliado, esto supone una dificultad mayor, pues su medio de vida, su manera de relacionarse fundamentalmente con el resto del cuerpo social es a través de la escritura. Entre los estudios que formaban parte de los trabajos presentados en la Conferencia Internacional sobre el exilio y la solidaridad en la América Latina de los años 70, realizada en Caracas, el tema del quiebre entre el escritor y su público es contemplado por los expositores. Fundamentalmente se hicieron referencias acerca del escritor que construyó su obra en función de un público absolutamente definido en el contexto en el que el producto literario era construido, es decir, a un tipo bien determinado de lectores, casi señalables con nombre y apellido. Evidentemente el exilio significó un corte para estos escritores, pues su público, como la historia que en el país se vivía, no era transportable. La obra literaria como hecho de lenguaje especializado, con sobreentendidos, guiños y suposiciones, pierde su continuidad. La "sequía" del escritor exiliado significa, entonces, ese no poder continuar la obra, pues ésta se le vuelve desarraigada. Al respecto el sujeto poético de Micharvegas reflexiona:

Hoy no hago nada más que transcribir.
Transcripción seca.
Sequía feroz hemos padecido estos 2 años.¹³⁹

El corte, en estos casos, hace doblemente difícil el exilio. La obra, con una cantidad de elementos dependientes entre sí, y con un mundo de suposiciones y de

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 12.

¹³⁹

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 89.

sobreentendidos, pierde su continuidad. Intentar proseguirla fuera del ámbito en el que fue pensada y sentida, no sólo no es tarea fácil, sino que a veces se convierte en imposible. El referente es otro distinto, la comprensión de la obra es mutilada. Se lee en la obra de Micharvegas:

Por qué los pocos que leen lo poco que escribimos
(naderías fuera de contexto, otras guerras, otros pueblos)
nos dicen que no entienden o no gozan o no participan
de nuestra preocupación.¹⁴⁰

Esas "naderías fuera de contexto" se convierten para el lector en gestos ampulosos, retóricas vacías que pretendan recobrar lo irrecobrabable, pues el pasado no podrá volver, si es el resultado de otras historias, de otras expectativas y otras idiosincrasias.

II.3.3.1.4. El exilio y el lenguaje

Decir que el lenguaje en un contexto del exilio se presenta alterado, es casi obvio. Pero medir la magnitud de esa alteración es necesario. La cuestión radica en descubrir las alteraciones textuales, el modo en que las mismas se trasladan al campo textual del poeta para enmarcarlo, luego, en un contexto más abarcador y analítico como es el de las respuestas poético-políticas que da el autor ante los desvalores del exilio. Si, como dice J. Lacan en *La Psicoanalyse* el lenguaje preexiste a la aparición del sujeto y también lo engendra, es decir, si el medio propiamente humano no es biológico ni social sino lingüístico, en un proceso del exilio, éste engendra otro lenguaje, o le presenta dificultades para que el lenguaje pre-exílico continúe intacto. Noam Chomsky, en *Problemas actuales en teoría lingüística. Temas teóricos de gramática generativa*, destaca algo semejante al decir que el lenguaje no es una forma mecánica del decir, impuesta del exterior del sujeto, sino una forma orgánica como un germen innato que se despliega del interior y adquiere progresivamente el pleno

¹⁴⁰ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 61.

desarrollo. Por lo tanto el lenguaje hace posible instaurar el orden del mundo, en tanto órgano de pensamiento, de conciencia y reflexión. Micharvegas tematiza especialmente esta dificultad, que por momentos es tautología y desvirtuación, por momentos silencio, pues utiliza un silencio que responde a una pretensión de honestidad intelectual al no poder asir un absoluto en el que está sumergido, pero no comprende; otras veces, el decir de Micharvegas parecería no resonar, como él mismo dice en *Narrenturm*, cuando escribe:

Hablo sin resonar¹⁴¹

Pero veamos cómo se articulan estas formas del decir de Micharvegas en el contexto del exilio. Destaquemos, por ahora, sólo dos aspectos del poemario de Micharvegas, e intentemos luego darle un sentido en función del tema que nos hemos trazado. En un primer acercamiento a la obra del poeta encontramos una dificultad en decir lo que se quiere decir. Parecería que no se puede ni significar lo que se dice ni tampoco se puede decir lo que se quiere o pretende significar. En su último libro, *Narrenturm*, se lee:

[...] preocupado por la precisión detallada[...], sufría un encontronazo con la reserva de palabras o giros que pudieran dar acertadamente en el clavo.¹⁴²

Y luego agrega:

Mi actuación consistía en una acción conjunta con todas mis partes olvidadas o perdidas.¹⁴³

En mi opinión, esto está absolutamente ligado al entorno del contexto del exilio. En el mismo libro, que parecería que intenta tematizar todas estas pérdidas

¹⁴¹ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 19.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 11.

¹⁴³

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 11.

internalizadas, hay un ejemplo que liga esta problemática con el conjunto de pérdidas que venimos señalando a lo largo de esta sección. El texto se llama "Texto del 16 diciembre" y dice:

[...] los habitantes
tardaron en registrar
el efecto
que el singular desfile pánico
producía en su lenguaje
así se decían:
debe ser un prodigio cómico
(por cósmico)
deben ser aves extraterrestres[...]
(por naves extraterrestres)
mamá pasó a ser am
apá significaba papá
y ño aún niño
y el color rojo pasó a ser
olor ojo[...]
aves extraterrestres de olor ojo
sobre el cielo marrón
jetos como otas
aves de olor ojo
se nos caían las letras de la lengua[...]¹⁴⁴

Estos dos ejemplos escenifican, de alguna manera aquellos que León y Rebeca Grinberg denominaron "sinsentido"¹⁴⁵ cuando se referían a las alteraciones en el lenguaje de los exiliados. En *Psicoanálisis de la migración y el exilio* se lee:

[...] en algunos casos el aspecto correspondiente a significar está tan empobrecido que resulta imposible distinguirlo del sinsentido y, en otros, es tan superficial que resulta inútil.¹⁴⁶

Lo que sucede es que el sujeto que realiza el acto de la enunciación es otro, pues otras son las circunstancias y otro el instante del tiempo. Y como dice Micharvegas:

¹⁴⁴ Martín Micharvegas, *Narrenturm, op. cit.*, pág. 71.

¹⁴⁵

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 135.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

[...] la poesía (escritura) hecha por las circunstancias¹⁴⁷

No puede presentarse intacta ante el terrible fenómeno del exilio.

Cuando Micharvegas nos dice que se le caen *las letras*, no esta más que manifestando esa imposibilidad, ese trasplante que no puede suceder de forma ajena al lenguaje, cuando el mismo es un existenciario del hombre. León y Rebeca Grinberg hacen mención a esta situación textual, cuando se refieren al yo en el acto de la enunciación:

[...] todo ser humano se determina en su individualidad como "yo mismo" con respecto a "tú" y a "él". El hablante se refiere siempre mediante el mismo indicador, "yo", a sí mismo, al que habla. Ahora bien, ese acto del discurso que enuncia al "yo" aparece, cada vez que se lo reproduce, como el mismo acto para el oyente; pero respecto de quién lo enuncia, se trata en cada ocasión de un nuevo acto, en el que se efectúa la inserción del locutor en un nuevo instante del tiempo y en una textura diferente de circunstancias y discursos.¹⁴⁸

Si el entorno de ese yo cambia en la medida en que las circunstancias y el tiempo del discurso así lo hacen, en una experiencia del exilio, donde el entorno concreto en el que ese yo va a decirse es abismalmente distinto, las coordenadas del cambio serán obligadas. Entonces siempre que el pronombre *yo* aparezca en un enunciado que evoca -explícitamente o no- el pronombre *tú*, se renovará una experiencia humana distinta, poniéndose en evidencia el instrumento lingüístico.

En el terreno de Micharvegas, que ha tenido que dejar su país, para escapar a esa muerte efectiva de la que anteriormente hablamos, el acto del discurso tendrá lugar en un instante abismalmente distinto. Ni el tiempo ni la textura circunstancial serán

¹⁴⁷

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 36.

¹⁴⁸

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 122.

significativamente semejantes. En este contexto, deberemos leer esa imposibilidad del decir, ese sufrimiento "con las reservas de palabras o giros que pudieran dar acertadamente en el clavo"¹⁴⁹, o esas mutilaciones y pérdidas de letras-palabras-entorno. Pues como el sujeto poético lo enuncia, dentro de sus "partes olvidadas o perdidas"¹⁵⁰ se desarrolla esa imposibilidad, esa "acción conjunta".¹⁵¹ En este sentido, citamos otro texto de *Narrenturm*, que trabajamos cuando hicimos referencia a la desmitificación del concepto letras en la tradición literaria de denuncia social:

Lo que quiero decir no es totalmente verídico ni textual. Llena un vacío.¹⁵²

Decir es una aventura que poco tiene que ver con el acto de nombrar. Decir en este contexto no es significar, es solo un acto reflejo, automatizado y vacío. Un decir desautomatizado, no alienado, comunica, pero en la textualidad de Micharvegas, la comunicación está vedada. Se lee en *Dichosos los ojos que te ven*:

[...] aunque como locos hablemos un mismo idioma sin comprendernos
[...]¹⁵³

Y más adelante el acentuamiento de la inutilidad del órgano:

[...] mi lengua es un pólipo amurado al paladar no puedo llorarte y no es porque me falten causas entre vos y yo acaba de producirse un desgarro sombrío
tendremos que hilar sus labios con delicada costura.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 11.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵²

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 20.

¹⁵³ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 77.

¹⁵⁴

Ibidem.

Eso que textualmente es el "desgarro sombrío" contextualmente pertenece al mundo del exilio y se traduce en la imposibilidad de nombrar. Para Bochensky, según dice en *La filosofía actual*, el habla es:

[...] la articulación significativa de la atemperada comprensibilidad del ser-en-el-mundo¹⁵⁵

Esto significa, que el habla permite la explicación e interpretación, haciéndose realidad la concepción del lenguaje como expresión verbal concreta. Entendiéndolo de ese modo, diremos que el habla es un existenciario del hombre que lo constituye en perfecta relación con el contexto en el que se forma, pues no es posible tomarla de modo aislado. Hablar implica necesariamente siempre un otro, un receptor. El exilio como fenómeno violento, rompe el entorno, produciéndose así, la desvirtuación y perturbación de la función genuina del lenguaje, es decir, acceder al ente para comunicar. En la obra de Micharvegas hemos visto cómo se ponía en escena esa dificultad y cómo se fracasaba continuamente en la apropiación o acceso al significado, desligándose, así, de la obligación de llegar a un genuino comprender. Entonces se dice alienadamente, automatizando el proceso del lenguaje, por ejemplo en *Dichosos los ojos que te ven*, cuando leemos:

[...] muchas palabras han dejado de decir lo que querían[...]¹⁵⁶

Otro de los aspectos que intervienen en el proceso del lenguaje, sin lugar a dudas es el tema de la identidad. Al respecto León y Rebeca Grinberg dicen:

El lenguaje determina el conocimiento del mundo, de los demás y de uno mismo. Suministra un punto de apoyo para la propia identidad.¹⁵⁷

¹⁵⁵ I. M. Bochensky, *La filosofía actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 185.

¹⁵⁶

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 67.

¹⁵⁷

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 133.

Si bien dedicamos todo un apartado al tema de la identidad en el contexto del exilio, diremos sólo que la identidad y el lenguaje en tanto dependientes del entorno aparecen en crisis, provocando disoluciones yoicas textuales, que se manifiestan en más de una oportunidad en la obra de Micharvegas. A modo de propuesta leemos, ahora, todas estos rasgos del exilio en el texto, como un juego mediante el cual Micharvegas intenta superar su posición solipsista en el mundo del exilio:

[...] había otros peligros, peligros ya más difíciles de precisar. Ni la dispersión,[léase escisión yoica] ni la pérdida de ese yo [léase identidad] que no fuera mi memoria, ni el desgaste [léase desculturización], ni la locura, ni la inversión[...]¹⁵⁸

En cuanto a esta posición solipsista en el mundo del exilio que se intenta superar a través del orden lingüístico, quiero hacer referencia sólo a un ejemplo más del tratamiento textual que recibe en la obra de Micharvegas la palabra. En el primer libro que publica en Madrid después del exilio, me refiero a *La palabra es un hecho*, se lee:

[...] entre él y ella la palabra era el único puente que tenían
un puente sobre un abismo
sobre señales de terror
era un puente sobre la soledad[...]¹⁵⁹

II.3.3.1.5. Revertir los desvalores del exilio

Existe una última actitud política y poética de acuerdo a la actitud enunciada en la tradición de denuncia social en la obra de Micharvegas que pretende sobrellevar el devastador panorama de pérdidas descrito en los cuatro puntos precedentes. Me refiero al intento de revertir los desvalores que el concepto *de exilio* comprende para no ser

¹⁵⁸ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 25.

¹⁵⁹ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 15.

derrotado también en el plano textual por aquellos que en el plano de lo real lo han expulsado de la Argentina.

II.3.3.1.5.1. La acentuación político-poética

Julio Cortázar, en *Argentina: años de alambradas culturales*, dedica todo un apartado al tema, y propone convertir el exilio en una "beca full time"¹⁶⁰ contra el gobierno militar instaurado en el poder por la fuerza. El modo en que Micharvegas elaborará esa "beca full time" se explicita textualmente en "Poema de amor en el exilio" cuando dice:

[...] vos me trajiste aquí[...]
vos fuiste quien me regaló la primera luz tantaniebla
me arropaste me diste sopa me hablaste de un mundo mediúmnic
las cosas eran lo que eran pero las ceñían fuerzas atadas
vos rompías la verdad eras la verdad nada más que la verdad[...]
vos me arrimaste a tu pecho escuchabas mi fracaso infatigablemente.¹⁶¹

Entonces, frente a esa ruptura que es el exilio, esa desgarrante experiencia de las fuentes vitales que neutraliza o desequilibra la capacidad creadora, la reacción del escritor asume aspectos muy diferentes.

Por un lado está la pretensión de reconquistar esa patria perdida, integrando el esfuerzo literario en la lucha política, cuando más adelante dice "vos me politizaste".¹⁶²

Es decir que está presente la voluntad de convertir la negatividad del exilio en una nueva toma de realidad, una realidad basada en valores y no en desvalores, una realidad que el trabajo específico del escritor vuelve positiva y eficaz, invirtiendo por

¹⁶⁰

Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik, 1984, pág. 19.

¹⁶¹

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

¹⁶²

Ibidem.

completo el programa del adversario y saliéndole al frente. Esto está presente en el discurso de Cortázar:

[...] contra la autocompasión es preferible sostener, por demencial que parezca, que los verdaderos exiliados son los regímenes fascistas de nuestro continente, exiliados de la auténtica realidad nacional, exiliados de la justicia social, exiliados de la alegría, exiliados de la paz.¹⁶³

Entonces se trataría de leer a Micharvegas bajo estos presupuestos, y de leer ese "vos me tiraste desnudo" como un proceso a través del cual se debe salir absolutamente sincero. Dice al respecto Cortázar:

Se trata sobre todo de indagarnos como individuos pertenecientes a pueblos latinoamericanos, de indagar por qué perdemos la batalla[...]el primer deber del exiliado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es.¹⁶⁴

Si el exilio es producido por un compromiso del poeta con el dolor y la injusticia, éste es vivido, en el caso de Micharvegas, como acentuación del compromiso. El caso contrario significaría volver a ser derrotado. Micharvegas dice "[...] vos me politizaste"¹⁶⁵ dando cuenta de una acentuación del referente político en su obra-vida. El exilio significa "[...] la primera luz"¹⁶⁶ en un mundo oscuro y represivo. Salir del campo efectivo de la muerte es terminar con la oscuridad. El exilio, que era la "[...] cruel verdad nada más que la verdad"¹⁶⁷, que rompía, mutilaba, nos alejaba de nuestro mundo, también podía "[...] arrojarnos"¹⁶⁸ y a través de él alimentarnos; dice el poeta:

¹⁶³

Julio Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales*, Barcelona, Muchnik, 1984, pág. 22.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven, op. cit.*, pág. 127.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

"[...] me diste sopa"¹⁶⁹. Evidentemente es un camino muy largo y arduo pero el único capaz de revitalizarnos y salvarnos de los desvalores. Al respecto Jitrik dice:

De Lautréamont al Che Guevara, pasando por Esteban Echeverría y Cortázar, el exilio puede alimentarse: salvarse primero de la represión pero triunfar después en los escenarios del mundo y así demostrar el esencial error de un sistema.¹⁷⁰

Esto supone la actitud político-poética más importante que enfrenta los desvalores que el exilio contiene. Pues ante la pérdida del público, la desorientación de la palabra en un entorno distinto, las escisiones y mutilaciones que el sujeto poético acusa y la desculturización, la forma que el poeta encuentra es la reversión política, la acentuación de la denuncia: la politización poética.

II.3.3.1.5.2. La palabra surreal

Hay otra actitud, en este caso en el campo del lenguaje, que pretende la reversión. Si el sujeto poético, como decíamos, aparecía desculturizado, escindido, mutilado y sin público, y si el lenguaje se nos brindaba sin sentido, cortado y desvirtuado, el sujeto poético, para escenificar el caos del exilio e intentar una reversión de esos desvalores, se presentará a través de manifestaciones surrealistas que intenten atravesar la masa institucionalizada de la realidad, que lo escinde, lo mutila y lo excluye. Al respecto en su último libro Micharvegas escribe:

[...] a dónde ir en esta noche sin
elegir las cosas para comer
el mercadito está cerca
miles de hombre así
algo nos sostiene sin mucho
helada que la cebolla
algo que hierve en la cazuela

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰

Noé Jitrik, *Las armas y las razones: ensayo sobre el peronismo, el arte y la literatura*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987, pág. 135.

que el ajo
"cuando uno está frito
que me mira desde allí
: naranja, pomelos, manzanas
que no pueden sostener la mirada natal
(ídem: Madariaga dixit)¹⁷¹
(ídem: Pellegrini dixit
(ídem: Orozco dixit)
(ídem: Latorre dixit)¹⁷²

Este procedimiento caótico estaría en la base de esa tentativa perforante. Las maneras, los modales, las ideologías, los lenguajes son alterados para producir unidades originarias, en las que el asombro o extrañamiento reaparezcan libremente, que no puedan ser condenadas por una realidad del exilio-traumática como la historia del exilio-traumática. De ahí la esponjosidad de la palabra surreal, textualmente consciente del poeta.

¹⁷¹ Francisco Madariaga, Aldo Pellegrini, Olga Orozco, Enrique Molina, Carlos Latorre, son relevantes poetas del movimiento surrealista argentino.

¹⁷² Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 42.

II.4. EXILIO, *DESEXILIO*, PÉRDIDA Y BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

II.4.1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los dos apartados anteriores, pero en especial en el inmediatamente anterior a este, hemos ido desentrañando algunas problemáticas textuales en la obra de Martín Micharvegas. Hemos hablado de su predominante tono político, en contraposición al tono liberal que la tradición de la literatura argentina venía sosteniendo. Dijimos también que ese modo de denuncia poética se suscribía a una nueva forma de concebir la literatura, en el contexto de la literatura argentina, y que

por ese motivo, al poeta le imponían la obligación de abandonar el país en 1976. También enunciarnos unas primeras aproximaciones al tema del exilio. Reconocimos algunos rasgos textuales que se traslucían en el corpus total del poeta. Hablamos de escisiones en el sujeto poético, de mutilaciones textuales, de la problemática que el lenguaje proponía a modo de escenificación de las perturbaciones que el complejo marco del exilio imponía.

En síntesis profundizamos en el paralelo que establecimos al iniciar el trabajo. Me refiero al apartado primero en el que trabajamos fundamentalmente con el concepto de literatura y realidad nacional, o literatura y política. En este apartado fundamentalmente intentaremos acercarnos aún más a la impronta que el proceso del exilio deja en la obra del poeta, poniendo énfasis primariamente en el tema de la *identidad*. La *identidad* de la obra poética en su conjunto, las identidades o máscaras que las distintas voces del poeta encarna con diferentes objetivos y, fundamentalmente, los procedimientos textuales que intentan reconstruir una identidad que en todo proceso del exilio resulta perjudicada, serán el modo a través del cual intentaremos dar cuenta, en este apartado, de la producción textual de Micharvegas.

II.4.2. POÉTICA DEL EXILIO Y PÉRDIDA DE IDENTIDAD

La decisión de elegir el tema del exilio y de la identidad para trabajar sobre la poesía de Micharvegas se basó obviamente en la enorme cantidad de imágenes sugeridas a través de la lectura de toda la obra del poeta. Imágenes que serán sumamente elocuentes y de gran profundidad lírica, pues parten de lo autobiográfico y de lo autorreferencial sentido con un inmenso dolor por el poeta.

A modo de ejemplo introductorio citaremos dos fragmentos en los que se presenta claramente la relación exilio-dolor. Al respecto se lee:

[...] todo está trastornado por la miserable intervención vida

-no hay escena en tu vida que no sea viudez, embargo, duelo.¹⁷³

En esta visión el exilio aparece como una intervención que trastorna todo, convirtiéndolo en "[...] viudez, embargo y duelo". En la visión siguiente el exilio también representa angustia. En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

Dicen que le naufragó la cara
La verdad es que venía muy castigado: galernas del exilio¹⁷⁴

Y luego dice:

Aquí la sal no sala -todo lo sala la sal del exilio
Aquí el azúcar no endulza -todo lo amarga el exilio¹⁷⁵

Si bien el dolor es presentado en muchos casos descriptivamente en el pasado, también lo apreciamos en el presente, pues, como experiencia traumática el exilio lo abarca todo. Al respecto se lee:

Ya! es una enorme tristeza
Ayer![...],un lago de desconsuelos
Hoy! Aquí! Ahora!, traen los dientes rotos a culatazos¹⁷⁶

El exilio, entonces, si bien permite escapar a una muerte efectiva, no se limita a las fronteras del país del que uno se va, sino que se presenta como marca de continuidad más allá de las fronteras o intromisiones internalizadas de un pasado de "desconsuelo" en un presente de "enorme tristeza". En *Narrenturm* Micharvegas escribe:

Yo estaba en ese país silencioso

¹⁷³ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 69.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 57.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pág. 77.

¹⁷⁶

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 50.

y oía el ruido de las distancias¹⁷⁷

A pesar de las distancias la huella del exilio se presenta dolorosamente imborrable, a pesar de que el poeta manifieste una voluntad de presente renovado, el pasado vuelve para imponer su dolor:

Podría ser que intentáramos en masa huir hacia
adelante?[...] ningún cuerpo esparcido juntará sus pedazos
aventados¹⁷⁸

Esta imagen, que también citamos en apartados anteriores, como escenificación de un sujeto escindido, abre el camino hacia otra complejidad como es el tema de la identidad. Habíamos hecho referencia a los estrechos vínculos entre el exilio y la crisis de identidad. A través de las distintas definiciones de identidad supimos cómo ésta actuaba absolutamente interdependiente respecto de su contexto, luego investigamos la conjunción del concepto *de exilio* y el de identidad y obtuvimos como respuesta que, entre las muchas perturbaciones que ambos procesos configuraban lo que denominamos como disolución espacio-temporal, se presentaba especialmente tematizado, por lo que sólo nos queda descubrirlo en la obra de Micharvegas.

II.4.2.1. Disolución espacio-temporal y pérdida del sentimiento de mismidad

Entre toda la complejidad que comprende la disolución espacio-temporal que impide los sentimientos cohesivos, destacaremos: pérdida del sentimiento de individuación y mismidad, sentimiento de disolución espacial y sentimiento de disolución temporal.

Intentaremos mostrar filiaciones entre estos conceptos y la obra del poeta.

¹⁷⁷

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁷⁸ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 70.

II.4.2.1.1. Pérdida del sentimiento de mismidad e individuación

En la obra de Micharvegas el sentimiento de individuación, como elemento componente de la integridad e identidad aparece difuso y perdido. En *Narrenturm* por ejemplo, se lee:

Todas mis partes olvidadas o perdidas¹⁷⁹

Esta es una imagen que recurre una y otra vez a lo largo de toda su obra. La identidad siempre aparece difusa y desvanecida ante la expulsión del exilio. Al respecto se lee:

La reflexión en el espejo de la identidad confusa
mi verdadero nombre es otro que tampoco conozco¹⁸⁰

Y luego dice:

[...] resbalás por la superficie acerada del espejo¹⁸¹

El espejo devuelve una "identidad confusa" en la que la única certeza radica en un virtual desconocimiento del "verdadero nombre". En otro fragmento de su primer libro, después del exilio, Micharvegas presenta la misma imagen: un yo incierto y desdibujado ante el fracaso de los auxilios. Al respecto escribe:

Es una fuerza imbécil
contra un yo mismo incierto
[...]tu hora se cerró
las lamentaciones fracasaron
los fraudes los plazos

¹⁷⁹

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁸⁰ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 63.

¹⁸¹ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 79.

y los pedidos de socorro se oxidaron.¹⁸²

El sentimiento de individuación ("un yo mismo") se diluye en señas anónimas y el exilio avanza en los borramientos textuales, sin nombres. Parecería que el destino del sujeto poético es el vacío cohesivo, es decir, la disolución y el borramiento. Dice Micharvegas en *La palabra es un hecho*:

Te quedarás vacío, sin nada, desnudo como un perro[...]
Pagarás más que un ladrón. Con[...]
borramiento permanente de tus ideas del yo¹⁸³

León Grinberg, cuando habla del proceso del exilio y de la disolución del sentimiento de mismidad y pertenencia en la identidad del sujeto, compara a éste con el proceso de nacimiento del hombre. Los rasgos comunes, dice Grinberg, de ambos procesos residen en las ansiedades y disociaciones producidas por la pérdida del objeto ideal y la angustia por la sensación de desamparo y desprotección ya que en ambos procesos se pierde el suministro continuo e incondicional (cordón umbilical-entorno del país) al tener que buscarse el propio alimento (pecho materno).

Lo violento del acto del exilio, entonces, es comparado al acto del nacimiento. Micharvegas alude a este tema en dos fragmentos, donde el símil se presenta conflictivo. En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

Yo ya podría sentirme deprimido
describir días como plomadas a fondo
yo ya podría maldecir el haber venido al mundo
yo ya podría dejar de darle bomba al primus
el primus de bronce que es mi corazón¹⁸⁴

¹⁸²

Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 51.

¹⁸³

Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 53.

¹⁸⁴ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 83.

Se maldice el nacimiento-exilio, pues éste significa el fin del suministro continuo y el desprendimiento del objeto continente (madre-patria). En su último libro se lee:

Porque la dificultad estaba en tragar. Tragar.
Y en nacer. Nacer.¹⁸⁵

En síntesis, el sujeto poético se ve amenazado constantemente por el "borramiento permanente[...]del yo", es decir, por las incertezas ("yo incierto") que presenta el nuevo entorno, el que parece devorar los rasgos de individuación del sujeto poético. La madre-patria que expulsa al sujeto (nacimiento) lo condena a un permanente sentimiento de desamparo y anonimato, pues lo condena al fin del suministro continuo (cordón umbilical-entorno), es decir a la ausencia del objeto que lo contiene, en el amplio sentido de la palabra. Al respecto Micharvegas escribe:

El hijo iba a ser de luz rutilante sobre las casas muertas
no alcanzó a tener nombre propio [identidad] ni bautismo en regla
la lista del desconocimiento atroz crece día a día [borramiento]
-nadie pensó en esa patria terrenal devoradora¹⁸⁶

Esta imagen, como síntesis de los procesos, presenta a un hijo-poeta que pierde sus señas de identidad por una "patria[...]devoradora" (exilio) abriéndole el camino, entonces, a una disolución yoica de magnitud ("no alcanzó a tener nombre propio").

II.4.2.1.2. Sentimiento de disolución espacial

Este sentimiento, basado en la esencia del concepto *identidad*, según explicitamos en secciones anteriores, ya que éste se conforma en estrecho diálogo con su entorno, representa otra de las perturbaciones de la identidad en el sujeto del exilio. La pregunta que concentraría esta experiencia traumática está marcada especialmente

¹⁸⁵

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 23.

¹⁸⁶

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 69.

por el desconocimiento (*¿dónde estoy?*) que la disolución manifiesta respecto de un espacio-entorno en el que la identidad del sujeto es incapaz de desenvolverse. En la obra del poeta la disolución espacial está también textualmente tematizada. Al respecto se lee:

Somos señores sin espacio que no tienen a dónde ir
(hacemos acotaciones que pretenden guiar la corriente)
Somos mujeres empeñadas en clausurar nuestros días[...]¹⁸⁷

En *Dichosos los ojos que te ven* también se lee:

[...] a dónde ir en esta noche sin[...]¹⁸⁸

Y luego:

[...] nadie tiene un refugio¹⁸⁹

La otra de las características que a través de esos "señores sin espacio" escenifican la disolución espacial del sujeto poético nace a través de dos imágenes elocuentes: las ciudades, que en todos los casos aparecen nuevas y extrañas, y los paisajes, siempre desnudos y desconocidos. En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

[...] estamos en una plataforma roja desnuda al viento
dimos vueltas y vueltas el uno sobre el otro
discurseamos
dimos vueltas y vueltas sobre el mismo rencor
en la calle y era una ciudad extraña ni nos saludamos¹⁹⁰

¹⁸⁷ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 65.

¹⁸⁸ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 42.

¹⁸⁹ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 44.

¹⁹⁰

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 37.

En el poema titulado "Henry Miller" otra vez la imagen de las ciudades desconocidas, anónimas y ajenas. Al respecto se lee:

Esta vida está llena de nombres
de ciudades y de mujeres¹⁹¹

Y luego, en "Poema de amor en el exilio", el sujeto poético que huye de la muerte efectiva se diluye en un espacio-entorno ajeno al suyo. En *Dichosos los ojos que te ven* Micharvegas escribe:

[...] troté con vos la lengua afuera
una casa otra casa y más allá otra casa¹⁹²

El proceso de disolución espacial que perturba la sensación de coherencia y continuidad afectiva, está entonces presente en las obras de Micharvegas a través de esa sensación de huida y movimiento hacia adelante permanente que muestra muchos espacios, devastados en su mayoría, y ajenos a la experiencia en la que su identidad concreta estaba inscrita.

II.4.2.1.3. Sentimiento de disolución temporal

Este sentimiento, al igual que el que se diluía espacialmente, manifiesta la perturbación que el sujeto del exilio-poético presenta respecto de su identidad. Micharvegas también lo tematiza extensamente a través de una voz poética que no se presenta altamente cohesionada. Al respecto se lee:

El domingo ya no es más el día de descanso para esta clase de seres

¹⁹¹ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 99.

¹⁹² Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

(no se puede llamar aprovechamiento a este destrozo del tiempo)¹⁹³

En esta imagen el tiempo es concebido como un "destrozo" entre un tiempo que se desea, el tiempo del entorno originario y el tiempo presente, descontextualizado y, como el espacio, ajeno. En otras imágenes poéticas a esa división del tiempo se alude cuando se enuncia la disolución. En *Narrenturm* Micharvegas dice:

[...] tu versión ha sido doblada
hablás en dos planos todo el tiempo¹⁹⁴

Luego al tiempo se lo enuncia como sin consistencia, "chato" dice el poeta, pues no da sensación cohesiva sino de discontinuidad. Al respecto se lee:

Hablaba de mi irritación y del tiempo chato que pasaba a grandes
zancadas en aquel cataclismo insólito¹⁹⁵

No nos detendremos más en este aspecto de la poética de Micharvegas debido a que ha sido expuesto de manera semejante en el punto anterior a éste. Resta afirmar que estas disoluciones espacio-temporales sólo enuncian el gran desvalor que el exilio supone, junto con la dolorosa experiencia de la pérdida del sentimiento de individuación y pertenencia.

II.4.2.2. Incapacidades y extrañamiento en el nuevo entorno

Como veníamos diciendo, la *identidad* de un sujeto se encuentra estrechamente vinculada a su comportamiento con los otros y consigo mismo, pues allí se inscribe y se conforma de tal modo que se hace apta para interpretar las señales que su entorno produce. Esta decodificación se atrofia y se hace incapaz si el entorno para el que la

¹⁹³

Ibidem, pág. 65.

¹⁹⁴ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 75.

¹⁹⁵

Ibidem, pág. 20.

identidad ha sido concebida cambia, como se produce en los violentos procesos del exilio. Micharvegas da cuenta de estas imposibilidades interpretativas en reiterados versos de su obra poética. En un texto titulado "Texto de las reconversiones" se tematiza este desgarramiento de forma especial, ya que en él se manifiesta, según veremos en esta parte del apartado, a través del extrañamiento del sujeto poético ante ese cambio de entorno, de manera preferencial. El desgarramiento o cambio de entorno, que como hemos visto en otro apartado, también significa desculturización y escisión, esto es inmenso dolor, aquí se desarrolla a través de lo que denominamos extrañamiento o asombro descriptivo. Al respecto se lee:

Al almacén le llaman
tienda de ultramarinos
el lugar es el hombre
a la heladera la llaman
nevera
el lugar sigue siendo el hombre¹⁹⁶

La incapacidad para interpretar, en este caso las señas lingüísticas del entorno, se debe, obviamente, a que los valores de la nueva cultura son ajenos a los valores entre los que la identidad del sujeto poético cognoscente se ha ido formando. Esta incapacidad se traduce en extrañamiento ante los valores y sistema de creencias. En el mismo texto se lee:

[...] al malvón le llaman
geranio
el hombre sigue siendo la lengua
los álamos son chopos
la birrome, bolígrafo
la lapicera, pluma
la hoja, folio¹⁹⁷

Evidentemente, este extrañamiento lingüístico, que en términos de Robbins se produce en el modelo de una identidad como cosmovisión, en el sentido de una

¹⁹⁶ Martín Micharvegas, *Narrenturm, op. cit.*, pág. 82.

¹⁹⁷

Ibidem.

identidad concebida en relación con la visión que se tiene del mundo, manifiesta la crisis que el sujeto poético vive ante los nuevos patrones culturales. Esta crisis, según León Grinberg, atenta contra la herencia cultural que el sujeto poético hereda. En palabras de Micharvegas es expresada esta crisis gastronómicamente. Aspecto muy pensado por el sujeto del exilio en general. Al respecto se lee:

[...] los bizcochos con grasa
los sustituyen por madalenas
al mate amargo
por la caña de cerveza
no hay ravioladas dominicales
ni estofado con tuco¹⁹⁸

Entonces, se considera a esa herencia cultural como una extensión del espacio potencial entre el individuo y su ambiente. El uso de ese espacio potencial siempre se ve supeditado a la formación de un espacio entre el yo y el no-yo, o lo que en términos de Grinberg sería, entre el *self* y el *no-self*, que denuncia el posicionamiento ante el grupo de pertenencia en el que se inscribe el sujeto poético y el grupo de recepción. La ruptura dentro de esta herencia cultural se manifiesta a través de otras imposibilidades en el orden lingüístico, de las que no daremos demasiada cuenta ya que hemos hecho referencia en apartados anteriores, cuando hablamos del sujeto poético obstruido en su camino a la palabra. A modo sólo de ejemplo presentaremos una de estas obstrucciones al ente lingüístico. Al respecto dice Micharvegas en *Narrenturm*:

En tus palabras
todo el vacío es tuyo
todo ese agujero negro
toda esa gente carente de sentido¹⁹⁹

En síntesis, la textualidad de Micharvegas acusa el violento cambio de entorno que todo proceso del exilio contiene a través de un extrañamiento descriptivo que sólo escenifica la incapacidad para leer las señales que las escalas de valores, creencias y

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 83.

¹⁹⁹

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 68.

comportamientos (sistema de cosmovisiones) suponen en una cultura nueva. Ajena a los sistemas de valores del sujeto poético, cuya identidad ha sido formada en otro entorno.

II.4.2.3. Desarraigo, soledad y desamparo

Esta parte del apartado actuaría como corolario de las anteriores. El dolor del exilio, por la pérdida del sentimiento de pertenencia, por el abrupto cambio del entorno, por las disoluciones yoicas, por las sensaciones de incoherencia y discontinuidad afectiva, no sería otra cosa que la consecuencia de estas condiciones. Micharvegas las expresa de diversas formas pero siempre hondamente pues su poesía no es más que la enunciación de su propia experiencia biográfica y referencial. En su primer libro pos-exilio se ve claramente esa depresión. Al respecto se lee:

Tengo la depresión del hombre que va a ser atrapado
tengo la depresión del hombre que va a ser golpeado
tengo la depresión del hombre que va a ser maltratado
tengo la depresión del hombre que va a morir
tengo la depresión del hombre que va a enfermar
-y mañana enfermó²⁰⁰

Desarraigo y soledad, entonces, pueden ser las provisionales marcas textuales que de la poética de Micharvegas se extraen. Son imágenes que recurren una y otra vez a lo largo de toda su obra. Obra poética la de Martín Micharvegas a las que José Hierro definió como con [...] ritmo sincopado que acentúa la acritud de las imágenes.²⁰¹ En *Narrenturm* Micharvegas escribe:

[...] el pedazo de zinc de la realidad, queriendo entrar y salir sin
descanso, Yo Ya Las Había Oído!²⁰²

²⁰⁰ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, op. cit., pág. 54.

²⁰¹ *Ibidem*, pág. 8.

²⁰² Martín Micharvegas, *Narrenturm*, op. cit., pág. 15.

O esta otra que se lee en "Poema de amor en el exilio":

[...] me dejaste muy solo tanto que temí que no volvieras regresasiempre
mirá que han pasado muchas aguas sangrientas bajo el puente
las últimas inundaciones se llevaron el muelle de mi vida
aún las casuarinas negras silban frente al malón de ausencias
y todos los fantasmas desgraciadamente están en su lugar[...]²⁰³

Un lugar de arrojamiento, soledades y desamparos inscritos en el panorama del exilio. El "hombre solo"²⁰⁴ con sus "raíces al aire"²⁰⁵ se enfrenta a ese duelo que es su pasado, su entorno y su continuidad afectiva. Dice Micharvegas:

[...] duelo es una honda pena por una pérdida inmensa[...]
que dice que duelo es un batirse firme para afianzar la vida[...]²⁰⁶

Cuando se rompen todas las relaciones tejidas a lo largo de la vida en el país en el que uno ha vivido la sensación de orfandad crece. Ahí radica la esencial violencia del acto del exilio: el desarraigo y el aislamiento.

II.4.3. BÚSQUEDA Y RECONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD

Una vez descritas las características textuales básicas de la experiencia del exilio del sujeto poético, procederemos a intentar descifrar otras operaciones que en el texto podrían manifestar una voluntad de cambio y superación o reversión ante los desvalores del exilio. Si bien la soledad, el desamparo y las disoluciones de los sentimientos de pertenencia y mismidad permanecerán en el texto, creemos que hay

²⁰³ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 67.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 68.

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 86.

otros procedimientos que tienden a la búsqueda de esa identidad perdida y a la reconstrucción de los deshechos sentimientos de individuación.

Uno de los primeros grandes pasos en este sentido se refiere a la concienciación del sujeto poético respecto de la experiencia traumática. Como hemos leído en los apartados anteriores, el sujeto poético asume, describiendo, todas y cada una de las dificultades que el proceso del exilio significa. Es consciente entonces, de su desculturización, de su escisión y de sus innumerables pérdidas y disociaciones. Sin ningún lugar a dudas, la aceptación y concienciación de la magnitud de la crisis significa comenzar a restablecer esos deshechos sentimientos de individuación que la identidad del sujeto poético-exílico, en tanto identidad en crisis, concibe para sí.

A medida que se acepten estas condiciones, la capacidad para comprender y predecir el comportamiento del entorno irá en aumento, pues reconstruir significa sufrir primero una crisis que, paulatinamente, neutralice el primer proceso al asumirlo, permitiéndole otro proceso semejante aunque con un contenido diametralmente opuesto. Al respecto dice Grinberg:

La consolidación del sentimiento de identidad depende principalmente de la internalización de relaciones objetales que han sido asimiladas en el yo, por el uso de identificaciones proyectivas maníacas que darían lugar a pseudoidentidades y un falso *self*[...] ²⁰⁷

Es decir que asumir la crisis de identidad, internalizarla, como hemos demostrado que ha hecho el sujeto poético de Micharvegas a través de su obra, es una forma de comenzar a rehacerla. El proceso de reconstrucción y búsqueda de la identidad perdida, llevado a cabo de esta manera, proporciona la ventaja de transformar el propio desarraigo, esto es la crisis, en una forma de identidad. Con palabras semejantes se expresa un informante de la doctora Olmo Pintado. Al respecto dice:

²⁰⁷

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 155.

Yo he llegado a la conclusión de que cuando un exilio se produce es irreversible[...]no hay regreso[...]desexilio[...]hay que asumir algo. Evidentemente uno perdió mucho de su identidad[...] entonces, yo me he hecho una propia teoría[...]asumir la falta de una identidad puede aproximarnos a una especie de identidad.²⁰⁸

Esta imposibilidad de *desexiliarse* también la manifiesta Micharvegas cuando dice:

Y me volví sabiendo que no hay retorno posible²⁰⁹

Sobre el desexilio también se manifiesta el profesor Grinberg. En su libro titulado *Psicoanálisis de la migración y el exilio* es posible leer dos frases que hacen referencia a esta imposibilidad. Al respecto dice:

[...] uno nunca vuelve siempre va[...]²¹⁰

Y luego:

[...] partir es partirse.²¹¹

Entonces esta forma de considerar el desarraigo restaura la capacidad de predicción, en la medida en que el individuo no va a aplicar el código de su sociedad de origen, como ha estado acostumbrado a hacerlo, para explicar las conductas que observa a su alrededor, sino que se mantendrá a la expectativa, sin intentar entender ni predecir.

208

Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, pág. 223.

209

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 25.

210

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 216.

211

Ibidem pág. 217.

Si bien esta nueva identidad, provisoria y en casi nada semejante a la identidad perdida, ha reducido su capacidad predictiva respecto del nuevo entorno, comienza, al predecir su propia incapacidad para predecir, a asumir posiciones y roles sociales en el nuevo contexto. Así lo entiende Olmo Pintado cuando afirma:

Esta forma de considerar el desarraigo restaura la capacidad de predicción, en la medida en que el individuo, en adelante[...]no va a aplicar el código de su sociedad de origen, como ha estado acostumbrado a hacerlo, para explicar las conductas que observa a su alrededor, sino que se mantendrá a la expectativa, sin intentar entender ni predecir[...]212

Por otro lado, como también habíamos dicho, el propio exilio en muchos casos, al significar un escape ante lo que calificamos como muerte efectiva, podría entenderse como el inicio de esa reconstrucción de la identidad, ya que el exilio se produce, invariablemente ante una invalidación, que ejerce el poder autoritario, de la propia identidad adquirida en ese país, es decir, del propio modelo que se poseía para entender al mundo según el sistema de cosmovisiones de Robbins. En el caso argentino, esa invalidación puede leerse como aniquilación sistemática, institucionalizada y masiva. Entonces, así, ubicamos al exilio como una de las primeras manifestaciones del proceso de reconstrucción de la identidad perdida, siempre y cuando, se corresponda a una toma de conciencia de la propia crisis. En "Poema de amor en el exilio" Micharvegas le dice al exilio:

Yo dormí bajo tu olor como un cachorro bajo un aguacero de piedras[...]
y esos sordos asesinos asalariados emboscándonos aún tiemblo
vos me dijiste que gozara de tu amistad y su inaudita multiplicación
Y te obedecí dignificándome y me revelé sin rebajarte[...]213

Como habíamos visto en la sección que enunciaba la reversión de los desvalores del exilio, aquí el procedimiento se asemeja, pues la reconstrucción parte de una

212

Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, pág. 223.

213

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 127.

aceptación de un estado de cosas. Levi-Strauss en el seminario interdisciplinario titulado "L'identité" manifiesta la misma posición respecto de las posibilidades de reconstrucción. Al respecto dice:

[...] la identidad se reduce menos a postularla o a afirmarla que a rehacerla, a reconstruirla, y que toda utilización de la noción de identidad comienza por una crítica de dicha noción.²¹⁴

En síntesis, el principio del camino de la reconstrucción significa asumir la crisis de identidad en el brutal contexto del exilio.

Micharvegas actúa de tres maneras respecto de esta búsqueda o reconstrucción identificatoria. En primer lugar realizará la operación en el campo del lenguaje, a través del uso de argentinismos y del lunfardo; en segundo lugar, la operación de restauración se basará en lo que denominaremos disociaciones textuales, y en tercer término se empleará un tratamiento que llamaremos máscaras poéticas, es decir, operaciones en torno al tratamiento de la voz del poeta.

II.4.3.1. Argentinismos y lunfardo

Como habíamos enunciado en las secciones anteriores respecto de la crisis de identidad, uno de los pasos más importantes para restablecer la búsqueda y la reconstrucción de la identidad comenzaba en el nivel de conciencia que el sujeto del exilio tenía de su propia crisis. Dijimos que asumir la crisis comenzaba a ser una manera de iniciar la restitución identificatoria. Al respecto el sujeto poético de Micharvegas dice:

Es consciente que en la misma medida con que algunos
están en estos momentos dejando la tierra para trasplantarse,

214

C. Levi - Strauss, *La identidad*, Barcelona, Ediciones Petrel, 1981, pág. 368. (*L'identité*, París, Quadrigue - P. U. F., 1977)

él no tiene otra salida que esa búsqueda en regresión[...]²¹⁵

Para Micharvegas la "salida" a la reconstrucción identificatoria, fundamentalmente, parte de una mirada hacia atrás, de una "búsqueda en regresión". Esto manifiesta:

- Un grado de conciencia respecto a la dispersión y el desarraigo (léase "trasplantarse")
- La respuesta a la crisis y a la disociación estaría en su pasado (léase "búsqueda en regresión")

Entonces, luego de la concienciación de la existencia de la crisis de valores culturales respecto del trasplantarse, es decir, en el contexto del exilio, que impiden la interpretación y decodificación del entorno, surge en la actitud poética de Micharvegas la intención, de lo que denominamos autopreservación, es decir, la intención de aferrarse a distintos elementos de su ambiente primero o nativo. Esta "búsqueda en regresión", que como intento de recuperación del pasado, puede darse a través de la música de su tierra, de sus recuerdos y de su nostalgia, se da en la obra de Micharvegas en el plano meramente lingüístico. Micharvegas basa esa "búsqueda en regresión" en el uso del *lunfardo* como acentuación de sus rasgos primeros y como "regresión" al uso *argentinista* que de la lengua española se hace en Argentina. Esta actitud puede leerse a través de dos maneras integradoras de todo este trabajo.

- El uso del *lunfardo* y de los *argentinismos* son una autoconfirmación poética que intenta ir hacia las raíces de la identidad perdida, para comenzar a rehacerla.

215

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 12.

- El uso del lunfardo, que como veremos siempre se correspondió con el uso que del lenguaje oficial hicieron las clases más humildes, puede entenderse, también, como una *autoconfirmación política antiliberal*.

Antes de proseguir deberemos hacer algunas definiciones respecto del concepto lunfardo en la obra de Micharvegas. La denominación que se hace de lunfardo siempre ha servido de base a interpretaciones muy diversas. Por un lado ha sido considerado como una supuesta lengua nacional argentina, y por el otro como una jerga de malhechores. Sin embargo, según veremos, podríamos definir al lunfardo como al argot que tuvo su origen en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX y que ha pasado a formar actualmente parte del habla coloquial, no ya sólo de esta ciudad, sino de amplias zonas de Argentina y Uruguay. Como todo argot el lunfardo surgió en los bajos fondos, pero con el tiempo y a medida que su uso se iba difundiendo en otros estratos sociales, su caracterización lingüística se ha hecho más complicada y ha dado lugar a equívocos y falsas interpretaciones, ya que unos autores lo consideran como habla popular, otros como jerga delictiva, y otros como ambas.

Luis Pinto, por ejemplo, en su libro denominado *En torno al lunfardo. Caducidad de la jerga delictiva*, considera al lunfardo una jerga exclusivamente delictiva. De igual opinión es Arturo López Peña, ya que en su libro titulado *El habla popular de Buenos Aires* dice:

Entiendo por lunfardo el conjunto de voces jergales que se usan con sentido delictivo o con un sentido íntimamente vinculado con el delito.²¹⁶

El mismo autor aclara más adelante que, sin embargo, el sentido que le da la gente del pueblo, hoy día, es el de habla vulgar. De la misma opinión es Mario Teruggi, quien escribe en *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas* lo siguiente:

²¹⁶ Arturo López Peña, *El habla popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Freeland, 1972, pág. 111.

[...] se podría decir, entonces, que el lunfardo es el habla de la plebe, si no fuera que este término tiene un sentido peyorativo[...]²¹⁷

Y luego da su definición de lunfardo:

[...] [el lunfardo es] un habla popular argentina compuesta de palabras y expresiones que no están registradas en los diccionarios corrientes, pues hasta hace poco gramáticos y lexicógrafos las han considerado de mal gusto o indecorosas[...]²¹⁸

Este concepto ha sido también aceptado por José Gobello, quién en su *Diccionario de voces extranjeras usadas en la Argentina* dice que el lunfardo está destinado a no aparecer en los diccionarios convencionales. La no aceptación por parte de los gramáticos y lexicógrafos de determinados vocablos no deja de ser, sin embargo, un criterio subjetivo e inadecuado. Sólo un criterio parece claro: los términos propios del lenguaje culto, por muy argentinos que sean en su origen y en su uso, no pueden ser considerados lunfardos, lo que refuerza nuestra tesis, que entiende al uso del lunfardo en la obra poética de Micharvegas como un rasgo más en el proceso de autoconfirmación política anti-liberal.

En síntesis, en contra del significado que tradicionalmente se ha intentado asignar al lunfardo, me refiero a su carácter de jerga delictual empleada por los malhechores, podemos decir que hoy día la jerga de los reos tampoco es lunfardo, pues para pasar a tal categoría, debe dejar de ser usado en el ámbito criminal e incorporarse al habla popular y es en ese momento cuando deja de tener la función de jerga delictiva para el que fue creado por los delincuentes, que entonces sustituyen el término por otro desconocido en el habla común popular. Al respecto Alejandro Fajardo Aguirre dice:

Efectivamente, hoy día los lunfardismos se encuentran en la conversación coloquial cotidiana y palabras que en su día fueron usadas

217

Mario Teruggi, *Panorama del lunfardo. Génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, pág. 33.

218

Ibidem.

sólo por los delincuentes (como "atorrante", "fiaca", "apolillar", etc.) son conocida actualmente en toda Argentina y usadas por cualquiera en el habla coloquial.²¹⁹

Una vez aclarado el término, veamos de qué manera éstos lunfardismos son incorporados al texto de Micharvegas. En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

[...] recogía críos guachos[...]
[...]siempre andaba con pibes[...]²²⁰

Y más adelante dice:

La Segunda Guerra Mundial entraba a nuestra pieza[...]
unos gringos fabulaban con robar a medio mundo²²¹

La palabra *guacho*, que en este caso se desempeña como un sustantivo masculino desconocido en España, es un préstamo de origen quechua y significa despectivamente:

[...] animal que ha perdido la madre²²²

Pibe, que también es un sustantivo masculino desconocido en España, extiende su uso a Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y Colombia. Significa: "niño o muchacho que es igual a chaval"²²³

²¹⁹

Alejandro Fajardo Aguirre, *Americanismos léxicos en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1992, pág. 64.

²²⁰

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 76.

²²¹

Ibidem, pág., 79.

²²²

Alejandro Fajardo Aguirre, *Americanismos léxicos en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1992, pág. 76.

²²³ *Ibidem*, pág. 98.

Pieza es un sustantivo femenino, conocido en España pero con un significado distinto. Significa "habitación"²²⁴ y su uso también se extiende a México y Chile.

Gringo designa despectivamente a las personas de origen italiano o norteamericano. Es un sustantivo masculino, en este caso con un significado distinto al conocido en España.

La incorporación de este listado, obviamente es solo una muestra de todas las otras palabras que el poeta utiliza para afianzar su relación con su pasado donde se encuentran las raíces de una identidad perdida. Entre otras muchas palabras se destacan, las siguientes:

- tapera²²⁵
- rancho²²⁶
- ruta²²⁷
- sudestada²²⁸
- garúa²²⁹
- pampa²³⁰
- yaguareté²³¹
- rebenque²³²
- mojarrita²³³

²²⁴ *Ibidem*, pág. 75.

²²⁵ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 78.

²²⁶ *Ibidem*, pág. 82.

²²⁷ *Ibidem*, pág. 85.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 87.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 87.

²³⁰ *Ibidem*, pág. 88.

²³¹ *Ibidem*, pág. 88.

²³² *Ibidem*, pág. 88.

²³³ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 88.

- chamamé²³⁴
- zamba²³⁵
- chicotazo²³⁶
- ombú²³⁷
- pitar²³⁸
- chancaca²³⁹

Como reversión de los desvalores del exilio y como restauración de un sentimiento de individuación cada vez más diluido en un entorno que en vez de confirmarlo, lo corroe, se usa el lunfardo. Este modo de decir posibilita en el sujeto poético dos transformaciones elementales:

- Diferenciación del resto
- Restauración de la capacidad predictiva

Paradójicamente, cuando se diferencia del resto de los sujetos de la sociedad, el lunfardo, aumenta su sentimiento de mismidad y pertenencia, y por lo tanto su capacidad predictiva, ya que como antes se dijo, comenzar a predecir su propia incapacidad de predecir, esto es, comenzar a sentir su individualidad, el sujeto inicia la reconstrucción identificatoria. Entonces, el lunfardo diferencia pero acerca al sujeto al nuevo entorno ya que consciencia y sincera respecto al origen de su propia identidad y como antes se dijo:

²³⁴

Ibidem, pág. 89.

²³⁵

Ibidem, pág. 89.

²³⁶

Ibidem, pág. 89.

²³⁷

Ibidem, pág. 90.

²³⁸

Ibidem, pág. 90.

²³⁹

Ibidem, pág. 90.

[...] asumir la falta de identidad puede aproximarnos a una especie de identidad²⁴⁰

Es decir, que el modo de decir lunfardo pone en escena la esencia misma del exilio en tanto se dice en un entorno distinto del que fue originado. El lunfardo responde, así, a un entorno que no es el entorno español. Poner en evidencia eso, es decir hablar en lunfardo en España, manifiesta la propia crisis, y asumir la propia crisis es transformar el propio desarraigo en una forma de identidad, en la medida que el individuo no intente entender ni predecir. Sin embargo no solo a través del lunfardo se desempeña la función de búsqueda de una identidad que ha sido conformada en el entorno donde éste se desarrollaba, sino que también se mantiene el uso de otros conceptos y prácticas gramaticales denominadas *argentinismos*. Como bien se sabe los límites de cada una de las naciones son políticos y nada tiene que ver, en la mayoría de los casos, con los límites lingüísticos. Por ese motivo hablar de argentinismo a veces, resulta poco esclarecedor. El uruguayo J. P. Rona, discípulo de Eugenio Coseriu, dice al respecto:

[...] los diferentes isolexos, isomorfos, etc. raramente coinciden con fronteras extralingüísticas como las nacionales o regionales[...]²⁴¹

Entonces deberemos aclarar qué se entiende por *argentinismo*. Según Alejandro Fajardo Aguirre el término *argentinismo* equivaldría a la definición de "americanismo documentado en Argentina"²⁴². Al respecto se lee en *Americanismos léxicos en la narrativa argentina contemporánea*:

[...] el término "argentinismo" es utilizable, siempre y cuando se aclare que por tal se entiende que se trata de una unidad léxica cuyo uso se documenta en Argentina y que en España o no se usa, o se usa con valor distinto. La designación "argentinismo" se fundamentaría, por lo tanto,

²⁴⁰

Margarita del Olmo Pintado, *La construcción cultural de la identidad: emigrantes argentinos en España*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990, pág. 223.

²⁴¹

J. P. Rona, "Qué es un americanismo", *El simposio de Méjico*, México, 1968, pág. 28.

²⁴²

Alejandro Fajardo Aguirre, *Americanismos léxicos en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1992, pág. 21.

únicamente en la diferencia con el uso español y no en razones lexicogenéticas ni de difusión limitada exclusivamente a los límites nacionales argentinos. "Argentinismo" equivaldría, por lo tanto, a "americanismo documentado en Argentina".²⁴³

El uso de los términos considerados como argentinismos, entonces, puntualizarían esa autoconfirmación poética en el propio texto, desencadenando la *búsqueda en regresión* hacia las propias fuentes donde la identidad se ha conformado. En la obra de Micharvegas estas puntualizaciones autoconfirmativas se desarrollan de la siguiente manera:

1. Empleo del voseo general en todos los niveles, desplazando al tuteo que resulta afectado en la Argentina. Dice el poeta:

Uranio para vos carne de primera para vos trigo para vos
cebada para vos maíz para vos leche sustanciosa para vos
molidas harinas puras para vos aguas límpidas
para vos[...]para él que es el pueblo todo lo mejor sin reparos[...]²⁴⁴

2. cambio de la acentuación paroxítona a la oxítona en formas del presente.

En *Dichosos los ojos que te ven* se lee:

El río en nieblas por el que nadará es tan sonoro como el Paraná
y yo voy tras sus ondas hasta donde él recale
(-o el desierto espinoso de cardos que caminás cruzás vencés
raspa secando mi garganta hasta dolerme[...]²⁴⁵

Y antes:

La fresca oscuridad en que ahora andás
me deja a mí también sin luz

²⁴³

Ibidem.

²⁴⁴

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 90.

²⁴⁵

Ibidem, pág. 76.

(-o el resplandor en el que derivás braceás corrés
hace en mi ojo su preciso blanco hasta engeguerme[...]²⁴⁶

3. Empleo de la segunda persona del plural del pretérito imperfecto con pérdida de la *-d* final. En *Narrenturm* se lee:

Volvé[...]*tené*[...]*salí*[...]²⁴⁷

4. Empleo casi exclusivo del pretérito imperfecto. El poeta dice:

[...] *molía*[...]*tenía*[...]²⁴⁸

5. Construcciones exhortativas formadas por el pronombre reflexivo de primera persona *nos* en posición proclítica al verbo en modo subjuntivo. A continuación se lee:

[...] *nos vayamos*[...]²⁴⁹

[...] *nos sentemos*[...]²⁵⁰

Todos estos procedimientos, enrolados en el denominado *argentinismo*, entonces, son una forma de *búsqueda en regresión* de una identidad atrofiada por el brutal proceso del exilio. Entonces, como el uso del lunfardo, estas particularidades léxicas propias de la Argentina rehabilitan al sujeto poético-exílico en el desarrollo del nuevo entorno.

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 75.

²⁴⁷ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 25.

²⁴⁸ Martín Micharvegas, *La palabra es un hecho*, *op. cit.*, pág. 43.

²⁴⁹
Ibidem, pág. 42.

²⁵⁰ Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 23.

II.4.3.2. Disociaciones textuales

Este es otro mecanismo que opera con respecto al tiempo pasado, pero a diferencia del lunfardo, que evoca a través del lenguaje una situación lejana, las denominadas disociaciones textuales establecerán una relación más conflictiva. Con el fin de protegerse de los efectos dolorosos de estas emociones, a veces intolerables, que significan los procesos del exilio, el poeta utiliza la disociación para no tener que evocar -en forma desesperada- las pérdidas sufridas: los familiares queridos, los amigos de toda la vida, las calles de su ciudad o pueblo, los múltiples objetos cotidianos a los que ha estado ligado afectivamente. Entonces, entenderíamos a la disociación en un primer instante como un mecanismo de olvido. El poeta escribe en *Narrenturm*:

Yo extraviaría mi relación con mi pasado[...]²⁵¹

Y luego:

Yo ya podría querer no volver nunca más²⁵²

Mediante la desvalorización de tales pérdidas y la designación de lo familiar y conocido, reforzadas por la exagerada admiración de lo nuevo y desconocido, se tiende a negar la angustia y la culpa, sentimientos casi inevitables en toda experiencia migratoria. Otras veces se puede invertir el contenido de la disociación trastocándose los valores respectivos de ambas orillas: la que se ha abandonado es evocada con toda clase de virtudes magnificadas y añoradas, mientras que la orilla en la que se ha

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 89.

²⁵² *Ibidem*, pág. 84.

desembarcado queda revestida de defectos y connotaciones negativas y persecutorias; es el desencanto de la tierra prometida. Se lee en *Narrenturm*:

La tierra aparece agrietada, las cosechas se han quemado
Un anticiclón se estacionó sobre estos parajes
Es un cielo cruel, sin nubes. Sólo niebla o rocío
No es desacertado mirarse en este espejo de la tierra.
La historia que traíamos también se hizo polvo
Los sueños, polvo. La valentía, polvo.²⁵³

Lo esencial es mantener la disociación: lo bueno en un extremo y lo malo en el otro, no importa cuál de ellos represente una u otra de esas características. Lo que interesa es no fallar en el cometido, porque, en el caso de fracasar la disociación se transformaría inexorablemente en soledad y en sentimiento de desarraigo que se estaría tratando de evitar.

II.4.3.3. La máscara en el sujeto poético

Como se ha dicho, una vez presentada la conciencia textual que el poeta tiene de la crisis de identidad en el marco del exilio, la reconstrucción, de por sí, ya comienza a llevarse a cabo. En el campo de lo estrictamente poético esa reconstrucción parte, fundamentalmente de un mecanismo de duplicación o, lo que en términos de Antonio Carreño denominamos *máscara*. La máscara como juego lúdico de *alter egos* y duplicación posibilita, en la medida de las habilidades del poeta, diferenciarse o alejarse de la persona que se es para ser otra que resignifique el pasado común de ambos. Esto, en el marco del caos identificatorio que significa el exilio, da la oportunidad al sujeto poético de rehacerse. Escribe Micharvegas en su último libro:

En un trac me encontré en el lugar al que no había querido ir y donde,
por lo tanto, fui 5 o 6 yo mismos a la vez.²⁵⁴

²⁵³

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 89.

²⁵⁴

Ibidem, pág. 24.

Creemos que a esa crisis de identidad, definida más arriba, se la intenta restaurar poéticamente operando diversos cambios en el yo poético, es decir a través de la voz de un poeta que ante la realidad no deseada se convierte en "5 o 6 yo". La máscara, entonces actuaría como alteración y transformación, para asumir otra personalidad más acorde a nuestras necesidades, objetivando así el deseo. En su último libro Micharvegas dice:

[...] había encontrado una identidad perdida. Un otro ser.²⁵⁵

Claramente entonces, vemos como a la nueva identidad se la vincula a "un otro ser", construido con el procedimiento de la máscara poética. Mas adelante Micharvegas vuelve a confirmar el procedimiento al decir:

[...] además de mí hay otros. tengo otros. son pocos pero están[...]²⁵⁶

Ser yo, entonces, comienza a ser una ubicación en el campo del otro; y ese otro (máscara poética) pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es: del yo ausente. Entonces se lee:

Tu versión ha sido doblada
hablás en dos planos todo el tiempo
oh sos pura ilusión[...]²⁵⁷

Es una alegoría de la nueva persona, la máscara anula la individualidad confirmando las dudas sobre la propia existencia. En *Narrenturm* se lee:

Yo soy mentira[...]²⁵⁸

²⁵⁵

Ibidem, pág. 29.

²⁵⁶

Ibidem.

²⁵⁷ *Ibidem*, pág. 75.

²⁵⁸

Ibidem, pág. 94.

Este modo de objetivizar el propio deseo de evadir la personalidad no es más que poner la crisis de su inestabilidad en el texto. Una estabilidad manifestada a través del cambio en la realidad física y psico-espiritual, que se intenta restaurar a través de una máscara que compagine con el nuevo paisaje, pues en caso contrario se quedará desnudo y aislado. A continuación Micharvegas dice:

Y uno al acecho de nuevas revelaciones de ruidos o detalles derretidos
Para distinguir la exactitud de uno[...]²⁵⁹

Entonces, esta máscara no sería otra cosa que el intento de enmascarar y rehacer la escisión que el sujeto poético sufre y expresa constantemente. En su último libro se lee:

Hay alguien mío con quien me gusta tratar[...]²⁶⁰

Me extraño[...]²⁶¹

Me miraba dormir[...]²⁶²

Yo no soy solo aquel[...]
también estoy gastado[...]²⁶³

Estaba un día al sol,
sentado conmigo en una mesa[...]²⁶⁴

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 13.

²⁶⁰

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, *op. cit.*, pág. 37.

²⁶¹

Martín Micharvegas, *Narrenturm*, *op. cit.*, pág. 19.

²⁶²

Ibidem, pág. 26.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 98.

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 63.

Carreño explica la escisión a través de la diferenciación Persona/Voz poética. Al respecto dice:

Por medio de la *persona* (del griego *prosopon*) se diferencia el que escribe del que, como voz, se personifica en la composición lírica. Tal dramatización (*personae* significa sonar a través de una oquedad abierta) la articulan las varias voces que algunos textos, intencionalmente, ponen en juego (las llamadas *dramatis personae*), diferentes del instrumento que les confiere virtualidad de ser: el autor.²⁶⁵

Entonces la diferenciación parte de considerar al autor del texto como a una entidad histórica, que existe dentro y fuera del texto, mientras que la segunda, la persona, se enuncia como texto pero solo figurativamente.

Pues si bien en toda obra lírica (se pudiera argüir) la voz del poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), ésta difiere de quien escribe el poema. Varían los espacios y límites de ambos. El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto. Sin embargo la persona mantiene una relación tan solo simbólica dentro del poema que la articula. Su acción es figurativa; se enuncia como texto. La persona sobrevive al poeta; famoso dilema en el breve relato de "Borges y yo". Poeta y persona ocupan niveles distintos; se trata de entidades diferentes. Y pese a que tal concepto es fundamental en el estudio de la lírica contemporánea[...], apenas la crítica ha explorado su importancia, significación y límite. De un lado queda el problema de la sinceridad (secuela de la crítica sobre el Romanticismo), pues la máscara no conlleva un intento de falsificar la propia voz, sino, por el contrario, de hacerla diferente: personal y distinguible.²⁶⁶

Ese deseo de ser otro, es decir de poseer la otra realidad no-del exilio, se cumple tan solo a través de la metáfora-máscara, pues en su poder analógico de transformar una cosa en otra se intenta asir un absoluto que la realidad limitada del exilio en la que convive no le ofrece. De este modo la que entra en acción es la subjetividad, pues se

²⁶⁵ A. Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara: Unamuno, A. Machado, Fernando Pessoa, V. Aleixandre, J. L. Borges, Octavio Paz, Max Aub, Félix Grande*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 16.

²⁶⁶

Ibidem.

presenta permanentemente a través de una representación dinámica siempre en cambio y en alteración. Al respecto Micharvegas dice:

Su trabajo es tener sueños inmensos[...]²⁶⁷

Como vemos se intenta rehacer el referente de sí mismo evitando el deshecho referente del exilio. T. S. Eliot al respecto dice en "The three voices of poetry"²⁶⁸ que hay tres tipos de poesía de acuerdo al tipo de voces que la enuncian: aquella que el poeta convierte en referente de sí mismo (autor); la voz que se dirige al escucha (lector); y la que, a través del monólogo dramático asume la vida y caracteres de otras personas dramáticas. Evidentemente Micharvegas se suscribiría a la primera actitud, es decir a la que convierte su poética en autorreferencial, al convencionalizar dramáticamente su propia vida. En *Dichosos los ojos que te ven* el poeta dice:

Yo que di mil nombres.²⁶⁹

En otro fragmento se lee:

Por tus ojos fui otra vez múltiples yo.²⁷⁰

Aquí los "ojos" serían el exilio y los "múltiples yo" las máscaras, pues el exilio escinde y la máscara rehace y reconstruye. A modo de conclusión diremos que las pérdidas que el exilio desencadena, pérdidas que atañen a las certezas sobre sí mismo -definido por lo menos territorialmente (ciudad, país, vecino, ciudadano, padre, etc.)- que implican una gran ignorancia primaria y básica, devienen en una búsqueda que la voz-máscara-poética intenta rehacer y reconstruir.

²⁶⁷

Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 78.

²⁶⁸

T. S. Eliot, "The three voice of poetry", *The poets and poetry*, London, Faber, 1965.

²⁶⁹ Martín Micharvegas, *Dichosos los ojos que te ven*, op. cit., pág. 94.

²⁷⁰

Ibidem, pág. 127.

III. Humberto Costantini: poética de Buenos Aires y exilio

III.1. EL PRIMER EXILIO DE CONSTANTINI, BUENOS AIRES

III. 1.1. INTRODUCCIÓN

El exilio o destierro como sanción comienza con la historia misma de la Humanidad católica, con la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Desde allí, la idea se extiende como epidemia por los pueblos antiguos. En tiempo remotos, separar a un hombre de su tribu era como sentenciarlo a muerte, ya que se aislaba de la comunidad y perdía el amparo de los dioses. Luego, la medida punitiva se implementa con asiduidad en Atenas y se refina en Roma, donde al desterrar a un opositor, éste perdía sus derechos y ciudadanía, y se confiscaban sus bienes. En el siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad, se convierte en un azote silencioso y multitudinario: cientos de millones de hombres y mujeres fueron echados de sus tierras a causa de las crisis económicas, enfrentamientos armados y persecuciones políticas.

Humberto Costantini se hallaba exiliado mucho tiempo antes de dejar la Argentina y partir hacia México. El clima infernal, las desapariciones previas al golpe de Estado de 1976, sólo fueron el epílogo, la señal que Costantini recibió y decidió no ignorar. Por regla general, las dictaduras se ensañan con artistas e intelectuales, lo que provoca que los escritores se vean separados, no sólo de los demás sectores de la población, sino también entre ellos mismos. Sin lugar a dudas esto significa una clausura en la producción y en la circulación de los discursos.

Una de las formas de disidencia para quebrar la homogeneización de la dictadura tuvo que ver con la producción de discursos en zonas marginales de la cultura oficial. Así, los escritores que llevaron a cabo el exilio interior se ubicaron en una posición de

resistencia y recuperación de la memoria; no sólo por las temáticas, personajes o espacios, sino fundamentalmente en el trabajo mismo de la escritura. Lo que definía a los agentes del campo intelectual exiliados era la certeza de *portar escrituras*.

El exilio geográfico es un disparador obvio en la constitución de un discurso particular, luego agrupado bajo el término *escrituras del exilio*, pero hubo otras cuestiones -censura, autocensura, miedo, tortura, escrituras disimuladas, alusivas- que acabaron por formar el mismo dispositivo discursivo aún cuando sus autores permanecieran en el país. El exilio interior está marcado a fuego en la escritura de Humberto Costantini. Sus textos de la época anterior a 1976 causan la extraña sensación de haber sido escritos fuera de tiempo y espacio. Quizá porque las escrituras de exilio se realizan desde la alteración, pero también porque quizás, como dice Sayad Abdelmalek:

[...] el espacio y el tiempo se sitúan en el mismo plano[...] el sueño de estar aquí y allá al mismo tiempo y constantemente se alimenta de esa duplicidad entre dos existencias simultáneas vividas en registros diferentes, el de la realidad y el del deseo.²⁷¹

Si quedó dicho que una de las finalidades de los regímenes es aplacar la disidencia, tomemos en cuenta que la época en que Costantini lleva adelante su obra -desde fines de los 50 a mediados de los 80- estuvo infestada de ellos.

III.1.2. LOS AÑOS SESENTA: INCOMODIDAD Y CONFUSIÓN

En la década del sesenta, los críticos fueron un poco más allá de los límites e intereses exclusivamente literarios para explorar el concepto de marginalidad. Los medios de comunicación, en particular, cautivaron su atención de manera que películas, televisión, tango y canciones de protesta llegaron a ser parte de los temas que se trataban en los periódicos argentinos. Como derivaciones particulares, esas formas artísticas sirvieron para desafiar una noción restringida de arte como expresión

²⁷¹ Jorge Boccanera, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 13.

privilegiada, mientras que también llevaban a la atención del público el proceso de dominación extranjera sobre la cultura nacional. Esas preocupaciones eran observadas con claridad en las revistas *La rosa blindada*, *Hoy en la cultura* y *El escarabajo de oro*²⁷², a la que Costantini se refiere en los primeros versos de “Suele suceder”²⁷³:

Suelo morirme a las mañanas.
Justamente a la hora
de guardar El Escarabajo de Oro en el portafolios[...]

A comienzos de la década de los sesenta la Argentina poseía un sistema de representación política débil que daría paso, finalmente, al régimen militar de 1966. Las tensiones sociales -en un clima definitivamente agobiante- recién irrumpieron a la superficie en el cierre de la década, que a nivel colectivo estuvo signada por la incomodidad, la confusión y el sentimiento de amenaza latente. El de 1965 fue un año importante en la literatura argentina y los escritores volvieron a ocupar un sitio de relevancia. Incluso Ernesto Sábato²⁷⁴, en medio de esos tiempos de indefiniciones, sugería que el público poseía un interés casi ansioso por develar el *secreto* de la realidad argentina; y que se esperaba, no siempre con razón, que fueran los escritores quienes desenmascaren ese secreto²⁷⁵.

III.1.3. LOS AÑOS SETENTA: VIGILANCIA Y REPRESIÓN

²⁷²

Estas revistas se imprimían en tiradas menores y se confeccionaban con limitados recursos económicos, teniendo en cuenta que no eran publicadas por editoriales sino, a título personal, por un puñado de amantes de la poesía. Circularon en Buenos Aires, en forma mensual, desde principios de los años sesenta hasta la llegada de la dictadura, aproximadamente. *La rosa blindada* estaba dirigida por Carlos Alberto Brocato y José Luis Mangieri (en ella, además, colaboraba Juan Gelman). *Hoy en la cultura*, por un consejo formado por Fernando Birri, Raúl Larra, Juan José Manauta, María Fux, Pedro Orgambide, Luis Ordaz y Javier Villafane. *El escarabajo de oro*, por Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman.

²⁷³

Humberto Costantini, “Suele suceder”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, setiembre de 1970, pág. 11.

²⁷⁴ Ernesto Sábato, más tarde, presidió la Comisión Nacional de los Desaparecidos (CONADEP), que aportó datos fundamentales sobre los años de la represión.

²⁷⁵ Adolfo Prieto, *Revista Iberoamericana*, Buenos Aires., 1983, número 125, octubre de 1983, pág. 894

Los poetas de los sesenta carecieron de audiencia, pero no de conflictos expresivos. La falta de audiencia fue tomada con desánimo, debido a que para la misma época los otros medios de expresión verbal ganaron un nivel de audiencia excepcional. Se sentían habitantes de un mundo desilusionado, de un país burlado una y otra vez en sus esperanzas por los manipuladores del poder. Se sentían herederos de una lengua poética vaciada de vida por los escritores del poema incontaminado. Sólo escaparon a la regla los poetas que ya tenían su lenguaje probado y su núcleo temático decantado desde mucho antes. En contraposición, adoptaron como suyas a algunas de las voces que venían de los años cincuenta, como Juan Gelman²⁷⁶, Leónidas Lamborghini²⁷⁷ y Alejandra Pizarnik. En la década del setenta, en la que hubo mayor vigilancia y represión estatales, el estudio de los sectores marginales adoptó un enfoque diferente, y se desplazó desde un cuestionamiento de la cultura argentina dentro de un contexto dependiente, hasta una crítica científica de los límites del régimen autoritario. Con la caza de brujas ya iniciada, con la Universidad que había perdido su autonomía, los críticos de la cultura construyeron un discurso opositor para refutar las premisas de la autoridad. Este tipo de estudio corre paralelo a los textos pertinentes en las ciencias sociales, que dedican a la vez la atención a la movilización política de los sectores marginales. Así, se observa una conciencia creciente de las cuestiones sobre derechos humanos y un deseo de integrar la cultura de los sectores sumergidos al sistema social dominante.

III.1. 4. REGISTROS DE DISTANCIA Y SOLEDAD

Egon Schwarz, especialista en el tema del exilio en la literatura alemana, consideraba que la escritura del exilio explica conscientemente los motivos, condiciones y consecuencias del exilio. Julio Cortázar²⁷⁸ sostenía que la escritura se lleva a cabo dentro o después de experiencias traumáticas y que la producción del

²⁷⁶ Autor estudiado en este trabajo.

²⁷⁷ Autor estudiado en este trabajo.

²⁷⁸ Julio Cortázar se exilió en Francia. Primero voluntariamente y luego forzado, cuando el régimen imperante prohibió su libro *Alguien que anda por ahí*, editado en México en 1977.

escritor -en la mayoría de los casos- se refleja inequívocamente. Como primera muestra, escuchemos a Costantini en “Un señor alto, rubio, de bigotes”²⁷⁹:

Está la gente. Todos ocupados. Todos aprovechando los minutos. Haciendo cosas importantes. ¿Por qué no podré estar así yo? Ocupado, ¡ocupadísimo! Caminar rápido por el centro, o sentarme frente a un escritorio y hablar por teléfono. Decir por ejemplo: ¡vení a verme a las cinco en punto! Antes no porque estoy ocupado. Tenemos quince minutos justos para charlar. Y ¡plaf!, colgar el tubo. Señor Sciardys, ¿Qué hacemos con esto? ¡Páselo a tal lado! ¡Pim! ¡paf! Con seguridad, con firmeza, ocuparme de cosas importantes[...]

¡Qué se yo! Estoy cansado de vivir así esperando. Como si en el mundo, o en la vida, o en ese juego misterioso que tiene la gente, no hubiera lugar para mí.

El relato, en el que el personaje se desvive por encontrar a ese señor alto, rubio, de bigotes, que le resolverá todos sus *problemas*, tiene un inquietante desenlace, cuando finalmente se encuentran²⁸⁰:

Yo simplemente quería una ocupación. Algo así como un sitio en el mundo.

No, no se sonría. No me mire así. Yo le hablo en serio. Lo que ocurre es que hace mucho tiempo que espero. ¡Siempre corro de aquí para allá! ¡Busco, busco! Y de pronto me lo encuentro a usted. ¡Todos los problemas dice, Señor Otero?

¿Por qué se sonríe?

432-0606

Pero[...] usted[...]

No, no, no, no puede ser, no quiero nada. Yo quiero irme.

Y el pecho me duele. Se me cierra.

Las cosas se borran. Se hacen oscuras.

Esta *oscuridad* y ausencia y borramiento recurren en toda la obra de Constantini de manera persistente. En el siguiente fragmento de este mismo poema al respecto puede leerse:

279

Humberto Costantini, *Un señor alto, rubio, de bigotes*, Buenos Aires, Stiecograf, 1963, pág. 54 - 55.

280

Humberto Costantini, “Un señor alto, rubio, de bigotes”, *Un señor alto, rubio, de bigotes, op. cit.*, pág. 62 - 63.

¿Por qué lo veo solamente a usted? Usted que me mira sonriendo, me toma del brazo. Conoce mi nombre.
¡No, no, yo no quiero!
Usted es[...]
Un señor alto, rubio, de bigotes, que es[...]
Que me sonrío, que me toma del brazo.
¡No quiero! ¡No, no, no!
Me falta el aire. ¡Déjeme ir!
¡No, no, no, no quiero! ¡No quiero![...]

Y en “Esa niebla lejana, inalcanzable”²⁸¹, deja marcados los signos de la distancia invisible, el lazo cortado que debiera unirlo al mundo.

Era como si algo -una habitación oscura, una pared- la estuviera separando de doña Amelia. Más todavía, como si ella, metida en un pozo, en una tumba quizás, la oyera hablar a doña Amelia de las cosas de arriba: intereses, problemas, formas, colores, maestra de tercer grado, dibujos con tinta china, ¡qué se yo!, a los cuales no podía alcanzar, ni con las manos, ni con la vista, ni con el pensamiento; con nada. Y por lo tanto resultaba inútil que doña Amelia se esforzase en querer comunicarse con ella, porque ella, eso que aparentemente seguía siendo doña Elvira, no estaba allí, a un paso, sino en otro sitio, en otro mundo²⁸²

Luego agrega:

Hay cosas que una vez vividas quedan como metidas en la sangre. No se van más. Están allí, día y noche, durante el sueño, durante las horas de trabajo, en el momento de hablar, de reír, de hojear una revista, de mirarse en el espejo, o de salir a la calle²⁸³

El conflicto de la distancia se hace presente también en su poesía. “Acerca de la distancia”²⁸⁴ es revelador en ese aspecto:

281

Humberto Costantini, “Esa niebla lejana, inalcanzable”, *Un señor alto, rubio, de bigotes, op. cit.*, 1963.

282

Ibidem, pág. 66.

283

Humberto Costantini, “Esa niebla lejana, inalcanzable”, *Un señor alto, rubio, de bigotes, op. cit.*, pág. 73.

284

Uno no debe tomar en broma a la distancia, dicen,
dicen que la distancia es un cuchillo,
una extraña botella donde crece la noche

Que no se puede jugar con la distancia, dicen
porque la muerte viene como bayoneta
y no hay Dios que te salve
cuando estás entre andenes que sollozan

Y termina admitiendo:

Sabe matar de golpe y limpiamente,
lo mismo que un verdugo

Una distancia, como esa pared, o esa habitación oscura que Costantini menciona, que poco a poco comienza a ser sinónimo de soledad, o a decir del mismo autor “Esa especie de gripe, llamada soledad”²⁸⁵:

Sí claro, anduve
solo.
Solo quiere decir
solo,
no sé si usted me entiende.

Solo
en fin
solo
(desagradable en general,
no le aconsejo).

También en tratativas,
bueno,
con la muerte.
No, no hubo arreglo.

Humberto Costantini, “Suele suceder”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, Setiembre de 1970, pág. 49.

²⁸⁵

Humberto Costantini, “Esa especie de gripe, llamada soledad”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, Setiembre de 1970, pág. 29.

La soledad que enuncia la voz poética de Constantini es, una vez más, otro desvalor propio del exilio, el desamparo, la persecución y asesinato de compañeros. El siguiente fragmento del mismo poema dice:

Toqué el fondo de algo
que no entiendo muy bien,
Algo
como un pozo,
un ahogo
me parece,
ganas
de hacerme picadillo
algo así.
Todo bastante feo
realmente.

O el pedido amigable, casi un reclamo, que ensaya en “Che mundo, cosa, gente”²⁸⁶:

Che mundo, cosa, gente,
vida en serio,
no se me rajen, tomen
una copa conmigo.

III.1.5. REGISTROS DE SUBVERSIÓN Y MILITANCIA

Escritores e intelectuales manifiestan que los gobiernos de facto les resultaban extranjeros, lo que provocaba a la vez que se sintieran extranjeros en su propio país. El sentimiento se tornaba aún más desolador que hallarse en otras tierras: allí, por lo menos, experimentaban el alivio de que los demás también eran extranjeros para ellos. Las escrituras de exilio aparecen como subversivas frente a la pretensión de un modelo hegemónico dictatorial. Representan en sí mismas, como gesto, la subversión múltiple frente al orden unívoco. En este aspecto, la escritura de Humberto Costantini es reveladora:

²⁸⁶ Humberto Costantini, “Che mundo, cosa, gente”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, Setiembre de 1970, pág. 21.

Debemos combatirlos,
darles lo que se merecen,
señalarlos
a la opinión pública.
Ellos son traicioneros,
se suelen disfrazar por las mañanas, vienen azules, verdes, perfumados,
prometen paraísos,
prometen ojos, manos, primaveras,
muestran nubes, apuros, ocho en punto,
te dejan un sabor a marta, a menta,
a cosa por nacer,
a chicos con ojeras.

Pero ocultan propósitos siniestros[...]

Este fragmento corresponde a “Manifiesto político en contra de los días en que no te veo”²⁸⁷. En este mismo libro también publica la poesía “Ellos”²⁸⁸:

Son tan bien,
tan irónicos
tan finamente sabios,
que uno es un hotentote,
un perdonable bruto,
innoblemente vivo todavía.

Yo no les tengo lástima,
quisiera
verlos chisporrotear en el infierno,
dando vuelta el manubrio de sus nadas,
bebiéndose sus muertes venenosas
como un aperitivo.

La resistencia en Humberto Costantini toma la forma de militancia política, lo que lo impulsa a elaborar escritos combativos como “Yanquis hijos de puta”²⁸⁹:

²⁸⁷

Humberto Costantini, “Manifiesto político en contra de los días en que no te veo”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, Setiembre de 1970, pág. 51.

²⁸⁸

Humberto Costantini, “Ellos”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 31.

²⁸⁹ Humberto Costantini, “Yanquis hijos de puta”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 55.

Hay que matar el bicho,
es necesario
odiarlo,
destruirlo.
Es casi obligatorio
decirle hijo de puta,
decirle yanqui hijo de puta
todos los días, religiosamente
y encontrar la manera
de acabarlo.
Por amor a la vida,
simplemente.

Y más adelante, la voz poética de Constantini, define con una lírica fuerte y contestataria parte de un odio que él mismo experimenta en carne propia con su expulsión:

[...]hay que pelear con rabia,
destruirlos,
salirles al encuentro como sea
y además
decir, decir hijos de puta,
decir marine yanqui hijo de puta,
decirlo y masticarlo
y enseñarlo a los chicos
como un rezo.
Por amor a la vida,
simplemente,
me parece.

Y, en menor medida, en “¡BOM! ¡BIM! ¡BAM! y Golondrinas”²⁹⁰:

Cuando el gerente le pide las planillas,
él dice Sí Señor y Sí Señor,
pero cuando el gerente se da vuelta
¡RAT-TA-TA-TA-TA-TA-TA!!!
y las cabezas de todos los gerentes del mundo
vuelan en pedacitos

²⁹⁰ Humberto Costantini, “¡BOM! ¡BIM! ¡BAM! y Golondrinas”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, Setiembre de 1970, pág. 20.

por el luminoso cielo de setiembre
como si fueran golondrinas.

Otro de los rasgos sobresalientes de la literatura de exilio es la relación entre escritura y un desencadenante pensado como hecho social y político. A la vez que muchos poetas se silencian en una autocensura para evitar peligros, Costantini parece decidido a redoblar la apuesta. Edita en 1973 “El libro de Trelew”²⁹¹, para reivindicar la lucha guerrillera contra el régimen del General Alejandro Lanusse²⁹². En los párrafos iniciales la define como una “Historia de ferocidad y muerte; cuando mandaba en la República Argentina una oprobiosa junta militar”²⁹³. El libro queda como documento detallado de los excesos de la dictadura:

Por ese entonces la represión se había
desatado con gran violencia en todo el vasto
territorio argentino, desde Misiones hasta la Patagonia,
desde las provincias de Cuyo hasta las tierras del Atlántico,
la vara ensangrentada de la represión cobraba innumerables
víctimas.

Caras hinchadas y huesos rotos, delirio, fiebre y vómitos
de sangre; desgarramientos y lesiones para toda la vida en
hombres y mujeres que, después de largos interrogatorios, eran
introducidos en las cárceles de la dictadura.²⁹⁴

A los combatientes los llama *maravillosos hombres nuevos, luchadores del pueblo*, y apunta que se habían despojado de toda mezquindad y de todo temor. Costantini se reconoce en ellos, y refleja lo que el estudioso Ricardo Rojas ya había detectado en la legión de escritores proscritos que se habían exiliado entre 1830 y 1850, durante la tiranía de Juan Manuel de Rosas: la idea del exiliado de formar una

²⁹¹

Humberto Costantini, *El libro de Trelew*, Buenos Aires, Granica, 1973.

²⁹²

Alejandro Agustín Lanusse; militar argentino que, tras la caída de Juan Domingo Perón, participó en los golpes militares de 1962 y 1966. Dirigió el derrocamiento de Onganía en 1970 y, tras suplantarlo Roberto Marcelo Lévingston, él mismo tomó el poder (desde marzo de 1971 hasta 1973).

²⁹³

Humberto Costantini, *El libro de Trelew, op. cit.*, pág. 9.

²⁹⁴ Humberto Costantini, *El libro de Trelew*, Buenos Aires, Granica, 1973, pág. 10.

fraternidad con los otros exiliados, y de ser portadores del *ideal argentino*. En aquel entonces, partieron hacia los países limítrofes; cuando Humberto Costantini decida irse deberá radicarse en México, porque los países vecinos (Chile, Paraguay, Uruguay) ofrecían las mismas condiciones de vida: dictaduras militares.

La idea de Argentina como un país que expulsa tiene su correlato histórico. Figuras renombradas de su vida política como Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría o José Mármol conocieron el sabor amargo del destierro. También José de San Martín: el Libertador, el Santo de la Espada, termina abandonando el país rumbo a Europa, a los 46 años, para vivir su ostracismo en Francia. Desde allí escribe a un amigo:

Usted dirá que soy feliz. Sí, amigo mío, verdaderamente lo soy a pesar de esto. ¿Creerá usted si le aseguro que mi alma encuentra un vacío que existe en la misma felicidad? ¿Sabe usted cuál es? El de no estar en Mendoza²⁹⁵

El carácter combativo que sobrevuela, cada vez con mayor presencia, la escritura de Costantini es comparable al proceso acaecido en la obra de Domingo Faustino Sarmiento, el proscrito por excelencia de los tiempos de Rosas, y el más locuaz adversario de la tiranía²⁹⁶. En aquella oportunidad, otro poeta se convirtió en el símbolo del exiliado interno: Claudio Cuenca²⁹⁷.

III.1.6. LA PÉRDIDA DE REFERENTES E IDENTIDADES

²⁹⁵ Jorge Boccanera, “El árbol del exilio”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 15.

²⁹⁶

Su libro *Facundo* ha quedado como un ejemplo de escritura de exilio. Se decía que era la obra que resolvía el enigma argentino. Ricardo Piglia se pregunta en *Respiración artificial*: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” (citado por Beatriz Sarlo en “Política, ideología y figuración literaria”, *Ficción y política*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pág. 48).

²⁹⁷ Claudio Cuenca, poeta argentino nacido en 1812 y muerto en 1852. Sus escritos han sido recogidos en *Obras poéticas escogidas*, París, Garnier, 1889.

Pese a que puede considerarse la situación de exilio -interior o geográfico- como un triunfo de la dictadura, los escritores de exilio ensancharon las fronteras originales debido, sobre todo, a que se intentaba ensanchar el sistema receptor, el sistema cultural, bloqueado por una dictadura, recuperando una historia no dicha y utilizando un lenguaje novedoso para decir lo que no se podía decir. O para lo que no podía nombrarse, porque las cosas han dejado de ser reconocidas, no se encuentran palabras, y las palabras que nombran ciertas cosas no hallan referencia.

Es un fenómeno particular, y se observa en los autores que se exiliaron en países de lengua diferente, pero también en aquellos que emigraron a países de la misma lengua e, incluso, en quienes no realizaron traslado alguno. Las preguntas giran en torno a quién y para quién se escribe. El distanciamiento existente antes del alejamiento transforma al poeta en un observatorio de lo que pasa, una cualidad que llevó a Ricardo Rojas²⁹⁸ a llamar a los escritores argentinos que se exiliaron con Rosas como una fraternidad de videntes. Así es que Costantini anticipa en “Suele suceder”²⁹⁹:

Y voy matando sombras
degollando
muñecos de aserrín que dicen dónde
dónde nos lleva este sufrir sufriendo
y hasta cuándo

hasta cuándo me saquen a tirones
de esta ciudad que es hembra
y me responde

que todo es canto
y voy cantando

²⁹⁸

Ricardo Rojas, escritor argentino (1882-1957). Rector de la Universidad de Buenos Aires, escritor y diplomático, cuya obra alcanzó difusión, sobre todo, por su labor crítica y ensayística. Entre sus libros se destacan *Historia de la literatura argentina* (1917-1922), *Eurindia* (1924), *Archipiélago* (1942) y *El profeta de la Pampa* (1945).

²⁹⁹

Humberto Costantini, “Suele suceder”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, setiembre de 1970, pág. 11.

El uruguayo Edmundo Gómez Mango, catedrático en literatura y psicoanalista que trabajó con refugiados políticos latinoamericanos, resumió las consecuencias del exilio en un listado de síntomas comunes, entre ellos, la certeza de que opera como un desterradero de identidades. Corresponde con el sentimiento que lleva a preguntar a Humberto Costantini en “Identificación”³⁰⁰:

¿A usted no le ha pasado?
que de golpe pim pam no entiende nada.
Se mira y quién es éste,
esta absurda cosquilla de universo[...]

Y también se confirma la certeza de que el exilio opera como desterrador de identidad, en el poema titulada “?”³⁰¹:

Me quiere decir don
qué tipo soy
cómo se llama
este desmadejado asombro,
esta pregunta boquiabierta al aire.

Me quiere decir don
qué significa
esto de andar así sin piel a veces,
con la ciudad que se me parte adentro,
lastimado de tanta cosa rara

En el exilio las respuestas son escasas, el exiliado se mueve a tientas, pero con los ojos abiertos, en un mar de preguntas.

III.1.7. DE DIOSSES, HOMBRECITOS Y POLICÍAS

³⁰⁰ Humberto Costantini, “Identificación”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Sapientia, setiembre de 1970, pág. 26.

³⁰¹

Humberto Costantini, “?”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 28.

La situación ya era insostenible. El discurso militar había definido la situación argentina como caos que el nuevo régimen vendría a reparar y organizar. La intervención militar estaba justificada en las proclamas y en las manifestaciones de sus líderes, precisamente por este juicio lapidario sobre la etapa final del gobierno peronista y la lucha desencadenada entre organizaciones revolucionarias y aparatos represivos. El tema del caos social, sin embargo, aunque fue un eje y una justificación del golpe de Estado y de los años posteriores, no puede leerse solamente desde un punto de vista. A partir de 1975, por lo menos, también la sociedad civil experimentó el conflicto militar y político como producto de una constelación de fuerzas que escapaban a los principios de explicación que, en otros momentos, hubieran sido adecuados. La violencia obturaba otros modos de explicación de los enfrentamientos.

La crisis de representatividad y de poder del gobierno peronista en sus últimos años, unida a la imposibilidad de los otros partidos para proponer alternativas, convertía a la política en un espacio donde el poder armado se presentaba como protagonista casi único. Frente a esta situación, los militares plantearon un discurso maniqueo. La contestación literaria se hizo cargo de una articulación más compleja de valores y de referente incomprensible. Menos que nunca era posible recurrir a un sentido, a un núcleo único de explicación, que pudiera hacerse cargo de la realidad opaca y desordenada. Formas alegóricas, formas de la figuración, marcan los textos producidos en ese período, no sólo en el nivel de la escritura, sino como grandes movimientos articuladores de toda estructura de ficción. Incluso los relatos cuya estética es el relato del realismo no pueden evitar un funcionamiento figurado.

Las narrativas renuncian, por una parte, a la construcción de grandes explicaciones mientras mantienen una relación móvil y dinámica entre los sentidos comunes de la experiencia, los sentidos del discurso autoritario y el conjunto de sentidos construidos en los años inmediatamente anteriores. Aquello de *hasta cuando me saquen a tirones* escrito tiempo antes por Costantini se hace palpable. Perseguidos por la Triple A -grupo paramilitar comandado por José López Rega³⁰²- se van del país,

³⁰² José López Rega fue el principal Consejero de *Isabel* Perón durante su gobierno, y condujo la organización paramilitar conocida como Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), responsable de torturas, muertes y desapariciones.

un par de años antes de la asunción militar, los primeros exiliados como Pedro Orgambide y Tununa Mercado. Humberto Costantini continúa escribiendo, pero en condiciones cada día más difíciles. Una época a la que se referiría del siguiente modo, en “Futuro”³⁰³, imaginando un mundo distinto, inocente, acogedor, como el que gesta durante los años de la infancia:

Sin barreras, sin piedras,
sin pozos, sin semáforos.
Nadie nos pediría documentos,
ni nos requisarían baleros³⁰⁴ subversivos,
ni nos sospecharían ladrones
o extremistas, o infiltrados.
Nadie nos metería por supuesto
en un atroz fantasmagórico Ford Falcon³⁰⁵,
ni mucho menos iríamos a aparecer al otro día
entre unos pastizales por Ezeiza
junto a un montón de cápsulas servidas[...]

En esa atmósfera de represión y terror, Costantini escribe *De Dioses, hombrecitos y policías*³⁰⁶. Según sus propias palabras:

En realidad nunca creí que sería publicado. Lo seguí escribiendo porque sí, por vicio digamos, para hacer algo en una época en que escribir parecía un disparate. Lo cierto fue que, sin quererlo, el primer beneficiado con el libro fui yo; la realidad de la novela me arrancaba de la espantosa realidad de todos los días. No exagero si digo que me ayudó a vivir³⁰⁷

³⁰³ Humberto Costantini, “Futuro”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 68.

³⁰⁴ *Balero* es una expresión coloquial rioplatense que significa "cabeza de una persona". Günter Haensch - Reinhold Werner, *Diccionario del español de Argentina*, Madrid, Editorial Gredos, 2000, pág. 73.

³⁰⁵ El automóvil Ford Falcon se convirtió en uno de los íconos de la dictadura. Era el automóvil que se empleaba en los secuestros, durante los procedimientos clandestinos.

³⁰⁶

Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.

³⁰⁷

Contratapa de *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.

Costantini contó que, en aquellos días, disponer de una mesa, una silla, una luz y un rato de tranquilidad para escribir era casi imposible. La redactó escondido, mientras lo buscaban para apresarlos, en una piecita que compartía con una joven pareja, su hijo de seis meses y un perro. Los originales se guardaban celosamente; se tenía bien en claro la suerte corrida por otros escritores, y a la vez la conciencia de que se estaba dejando un testimonio desde el mismo lugar de los hechos. Beatriz Sarlo³⁰⁸ explica:

En un espacio difícilmente ocupable en los años del proceso, la literatura intentó, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear este núcleo resistente y terrible que podría denominarse lo real.

La función de las obras escritas y publicadas en estos años fue, desde esta perspectiva y considerando en el centro algunos textos claves, hablar cuando la circulación pública de discursos parecía obturada.”³⁰⁹

De Dioses, hombrecitos y policías se publicó en México en 1979 -obtuvo el Premio Casa de las Américas- y estuvo prohibido en Argentina, donde recién se editó en 1984. Es una descripción deslumbrante de cómo era la sociedad en los momentos previos al arribo de la Junta Militar, cuando ya operaban -de hecho- los mismos procedimientos que luego la dictadura llevaría al paroxismo. La estructura narrativa se constituye a partir de tres discursos bien diferenciados: los *Dioses*, que tienen en sus manos el destino de cada hombre; *los policías*, que persiguen a esos hombres; y *los hombrecitos*, alejados de la realidad, que se reúnen para leer sus poesías. Costantini describe a *los Dioses*:

Desde una alta y solitaria cumbre del Olimpo, Afrodita, que ama las sonrisas, dirigía su divina mirada ensombrecida de disgusto hacia una vieja casa de la calle Teodoro Vilardebó, rica en paraísos, en donde un

³⁰⁸ Beatriz Sarlo nació en Buenos Aires en 1942. Es profesora de literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y colabora habitualmente en los periódicos argentinos *Clarín* y *Página 12*. Ha escrito, entre otras obras, *El imperio de los sentimientos* (1985), *Una modernidad periférica* (1988), *Escenas de la vida posmoderna* (1994) y *La máquina cultural* (1998).

³⁰⁹

Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, *Ficción y política*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pág. 35.

grupo de prudentes bien trajeados mortales escuchaba con unción las palabras de la señora de Giannello.

Junto a la Diosa se encontraba Hermes, el de los pies veloces, a quien el disgusto de Afrodita llenaba de oscuro temor, en tanto que, apartada de ellos, apoyada gravemente en su lanza pesada y sólida, se hallaba Atenea, la indómita hija de Zeus, cuyos ojos claros centelleaban de orgullo y alegría por un triunfo reciente[...]

El relato apela, en todo momento, a distintos discursos lingüísticos. En el caso de los dioses apela a la épica clásica, en otros momentos el discurso imperante es el del periodismo –incluso hay páginas extractadas casi idénticas a los recortes de prensa de la época- y, en algunos pasajes, los discursos tienden a fusionarse.

Y al divino Hermes le temblaba de pavor el extremo del caduceo y las ligeras alas de su casco y de sus sandalias, pues la cólera de Atenea era como el presagio de una terrible tempestad, y no se atrevía el bello y joven Mensajero a defender con su elocuente palabra a su ex amante, Afrodita, la de las lindas mejillas, y menos aún a tratar de ahuyentar valiéndose de su caduceo a la violenta Discordia interpuesta entre ambas Diosas.

De esta manera, los dioses de palabras altisonantes entremezclan en sus discursos expresiones típicamente porteñas. Unos fragmentos más adelante dice:

Temeroso pues el Dios de la desgracia que esta divina cólera habría de ocasionar a los mortales, en especial al señor Aníbal Frugoni a quien el rápido Mensajero proporcionaba suerte en los negocios, y abundantes y lucrativas ventas en el bazar “La Flor de Lis”, lleno de ansiedad dirigió su mirada hacia la esquina de Marcos Sastre y Teodoro Vilardebó en el umbroso barrio de Villa del Parque³¹⁰

Los hombrecitos están echados a su suerte, desconocen su destino y los peligros que los acechan. Costantini los describe así:

Hombrecitos, hermanos, entretenidos camaradas de especie, compañeros en esta despiportada, transitoria aventura que llamamos

³¹⁰ Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 18-19.

vida, pasajeros fugaces de esa pelota efímera que pelotudamente gira, y gira en el espacio[...]

[...]Hombrecitos, carajo, pulgientos, asustados, enfermos monitos marchadores, aparecidos por pura carambola de vaya a saber qué jodido entrevero de los genes de algún mono mishio y atorrante (pero flor de padrillo, la verdad sea dicha)[...].

En estas líneas, Costantini elabora un bello resumen de lo que los *hombrecitos* sentían por aquellos días: pulgientos, asustados, enfermos, azorados, julepeados, sufrientes, inquietos, concedores de la muerte, tambaleándose al borde de la muerte [...] pese a todo, se juntaban en la casa de la calle Teodoro Vilardebó.

[...]Hombrecitos, mis hombrecitos, puntitos hormigueando en la Tierra, todavía, jugando a cosas raras, tambaleándose al borde de la muerte, cantando, preguntando, maldiciendo[...] bastante divertidos si se los mira bien³¹¹

Ambientado en la época en que aparecía la Triple A de López Rega –ya citado- el texto establece en la ficción una relectura del asesinato del General Jorge Cáceres Moiné, el 3 de diciembre de 1975, y la venganza posterior llevada a cabo por grupos parapoliciales. En el discurso burocrático policial, acerca de la sospecha de que en aquella casa pasaba *algo raro*, queda registrado el estado de persecución y paranoia que se atravesaba:

No observando al llegar movimientos sospechosos de personas ni de vehículos, procedí a caminar por la vereda de los números pares correspondientes al 2500 de Teodoro Vilardebó a fin de llevar a cabo una inspección ocular un poco más in situ[...]

De resultas de ésta, constaté que en el domicilio de Teodoro Vilardebó 2562 funciona una entidad, o club social, o comité que lleva el nombre de POLIMNIA según reza placa de bronce de tamaño aproximado 15 x 30 centímetros colocada en el ángulo superior derecho de la puerta de entrada³¹²

³¹¹

Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 21-22.

³¹²

Ibidem, pág. 14.

Polimnia es el nombre de la agrupación de los poetas, que los grupos parapoliciales comienzan a asociar con algún grupo de operaciones políticas. Por eso, poco tiempo después llaman por teléfono para amenazar a los poetas, que desoyen las advertencias porque no las comprenden. Cada dato que los policías recogen es una pieza más del rompecabezas que ellos gestaron, un nuevo impulso para justificar la *entrada en acción*.

Informes de vecinos y proveedores ante quienes figuré como inspector de obras sanitarias, confirman los datos explicados en la denuncia recibida el día 15 ppdo. Esto es: Los días miércoles aproximadamente a las 17 concurren a ese domicilio entre 15 y 20 individuos de ambos sexos, los que permanecen hasta aproximadamente las 21:30, retirándose luego en pequeños grupos con el evidente objeto de no llamar la atención[...]

Por todo lo dicho sugiero reforzar vigilancia los días miércoles. El equipo fotográfico del que se me hizo referencia verbal puede ubicarse frente a Teodoro Vilardebó 2541 si se lo instala en el vehículo registrado como taxímetro, y si, como bien sabe hacerlo el sargento Longo, se lo disimula convenientemente³¹³

De allí en más, la novela se transforma en un juego siniestro entre observadores y observados, con ribetes particulares: mientras *los Dioses* conocen qué es lo que pasa en la casa de Teodoro Vilardebó y presienten qué pasará, *los policías* desconocen qué es lo que sucede, pero se basan en sus sospechas y su paranoia. *Los hombrecitos*, mientras tanto, desconocen la trama. Así, los Dioses prefiguran el destino[...]

Y mientras la indómita Atenea y la bellísima Afrodita, a quienes unía irrevocable pacto, el cual alejaba entre ellas toda contienda, junto al valeroso Hermes, el de las sandalias de oro, cuidaban solícitos de sus protegidos, cuyos destinos en breve plazo habrían de concluir en la irreparable muerte en manos de los feroces tripulantes de cuatro automóviles Ford Falcon, el hosco e insondable Edes, desde una escarpada cima de su helada mansión los observaba sombrío³¹⁴

³¹³

Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 15.

³¹⁴

Ibidem, pág. 105.

[...] los hombrecitos lo desconocen:

Había en todo aquello, en esa unánime decisión de volver a nuestro recital superando cualquier obstáculo, como un tácito acuerdo. Acuerdo que yo me atrevería a resumir en estas o semejantes palabras: Nada -ni las recientes tensiones creadas por la actitud del señor Frugoni, ni la existencia de un par de molestos y absurdos llamados telefónicos- nada, absolutamente nada podría obligarnos a desistir, siquiera transitoriamente, de lo que para nosotros era la profunda razón de ser de nuestra Agrupación: la hermandad en Poesía, lograda a través de un escuchar atento y sensible de las composiciones de nuestros asociados³¹⁵

[...] y los policías continúan en una delirante manía de encontrar argumentos que justifiquen el uso de la fuerza. En una época donde la participación social estaba mal vista y desde los círculos de poder y los medios de comunicación se aconsejaba guardar silencio (*Por algo será* y *El silencio es salud* pasaron a ser, con los años, dos expresiones tristemente célebres), cualquier atisbo de reclamo o defensa de derechos era tildado como un acto subversivo y peligroso. Por ejemplo:

ZIMMERMAN SARA PRECANSKI DE: en 1954 habló en un acto a favor de Guatemala. En 1965 habló en un acto a favor de Santo Domingo. En 1968 habló en un acto a favor de Cuba. En 1973 habló en un acto a favor de Chile.

SOSA ROMILIO: Obrero de la fábrica Sudamtex y, lo que es más grave, subdelegado de la sección Cardado. En la asamblea del 5/7/75 votó a favor del paro.

BENGOECHEA IRENE DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN: Desde 1961 es profesora de castellano y literatura en el Colegio del Sagrado Corazón. Nuestro informante en el colegio la sindicó como tercermundista revolucionaria.³¹⁶

Como una ley casi inexorable, se prefigura el destino de los miembros de

Polimnia:

³¹⁵

Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 89.

³¹⁶

Ibidem, pág. 122.

[...] los doce concurrentes a Polimnia, entre ellos algunas mujeres, aparecerán muertos entre los pastizales de Ezeiza. Tendrán las manos atadas a la espalda, bandas de tela adhesiva sobre sus bocas, y numerosos impactos de bala de gran calibre en sus golpeados cuerpos [...]

Y aunque a último momento parece que lograrán esquivar tan funesto destino, a causa de un nuevo informe la sombra de la muerte vuelve a perseguirlos. Porque, como aclara Costantini sobre el final:

[...] todos los bien trajeados miembros de Polimnia, y aun todos los pacíficos habitantes de Villa del Parque, y aun todos los numerosos habitantes de la vasta Argentina, asolada por militares, resultaban altamente sospechosos[...]³¹⁷

El mundo que describe *De dioses, hombrecitos y policías* había llegado para quedarse. El de las persecuciones, el ahogo, el de la histeria por silenciar cualquier arrebatado de vida. El universo ficticio de Romualdo Chávez, de la señora Zimmerman, de José María Pulicichio, cuyos destinos eran manejados por Afrodita, Atenea, o el implacable Edes, se convirtió en una parábola del destino de millones de argentinos.

III.1.8. EPÍLOGO

El 9 de enero de 1976, casi tres meses antes de que asumiera oficialmente la Junta Militar (esto fue recién el 24 de marzo), Humberto Costantini se exilia en México. Cuatro días antes habían secuestrado a su amigo Haroldo Conti y sabía que su nombre figuraba en una *lista negra* junto a otro de sus amigos, Roberto Santoro. Además había sido amenazado de muerte y sufrido la colocación de un explosivo en su domicilio. La buena fortuna -la *Diosa Fortuna* podríamos decir- lo había ayudado,

317

Costantini Humberto, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 255.

pero sabía, como dijo Borges³¹⁸, que *un muerto no es un muerto, es la muerte*. El día que se llevaron a Haroldo Conti, Costantini tenía que ir a visitarlo a su casa. Así lo cuenta Jorge Boccanera:

No por literatura, ni por política, ni mucho menos por algo subversivo -aclararía después. Tenía que llevarle un colirio para su perrito que tenía un problema en los ojos³¹⁹

Un llamado de su hija, quien rara vez llamaba, para avisar que regresaba de un viaje a Perú evitó esa visita. Como resumió más tarde:

Se quedó el que pudo, se fue el que se tenía que ir³²⁰

³¹⁸ En su vida y hasta en su aspecto, Costantini era una antítesis de Jorge Luis Borges. Sin embargo, lo respetaba. Cuenta una anécdota que, cuando los presentaron, Borges le confió que le hubiera gustado escribir un cuento como “Háblenme de Funes”.

³¹⁹ Jorge Boccanera, “Entrevistas”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 72

³²⁰

Jorge Boccanera, “Entrevistas”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 72.

III.2. EL SEGUNDO EXILIO DE CONSTANTINI, MÉXICO

III.2.1. EL GOLPE

Al partir, Humberto Costantini deja detrás un país al borde de la tragedia. Los acontecimientos se precipitaban: el 2 de febrero de 1976, los diputados de la bancada federalista presentaron un pedido para que se tratara la destitución de la presidenta María Estela *Isabel* Martínez de Perón, conocida como *Isabelita*, por inmoralidad, inconstitucionalidad, ilegalidad e ineptitud en la gestión. El golpe militar, a esa altura, ya había sido cuidadosamente preparado. Poco tiempo atrás el general Jorge Videla advertía:

Frente a esta tiniebla, la hora del despertar del pueblo argentino ha llegado. La paz no sólo se ruega, la felicidad no sólo se espera, sino que también se gana³²¹

El Comandante General de la Armada, Emilio Massera, había aceptado participar, con la condición de que la Armada tuviera el 33 por ciento de la composición del futuro gobierno (similar proporción se estableció entonces para las otras dos fuerzas: Ejército y Aeronáutica). Se discutía la forma en que se implantaría el gobierno: si se aceptaría la colaboración de políticos afines, o si todo el poder recaería en las Fuerzas Armadas; tesis que finalmente se impuso. El 18 de febrero, Isabel anunció que no sería candidata a la reelección, pero era tarde; el proceso estaba en marcha. Mientras tanto, la violencia ganaba nuevas víctimas. El 15 de marzo hubo un atentado en el aparcamiento del Comando General del Ejército, el 19 tuvieron lugar feroces incidentes en la ciudad de La Plata, como consecuencia de una huelga en repudio al plan económico, y durante la madrugada del día siguiente un estudiante y tres militantes obreros fueron arrancados de sus casas y fusilados en plena calle. Esa semana se registraron 37 muertes violentas en todo el país. El golpe de Estado era inminente. Un influyente dirigente del gobierno admitió:

[...] el pronunciamiento militar es inevitable ya que el vacío de poder alguien lo tiene que llenar³²²

El financista Jorge Antonio fue más lejos y declaró:

³²¹ AA.VV, "La caída de Isabel", *Historia de la Argentina*, Buenos Aires, Impre Andes, 1994, pág. 31.

³²²

AA.VV, "La caída de Isabel", *Historia de la Argentina*, Buenos Aires, Impre Andes, 1994, pág. 37.

Si las Fuerzas Armadas vienen a poner orden, respeto y estabilidad, bienvenidas sean³²³.

Ya en noviembre, el diario *The New York Times* había avizorado:

Parece inevitable que las Fuerzas Armadas argentinas perpetren un golpe de Estado, probablemente en pocas semanas más, con el objeto de deponer el imprudente e ineficaz gobierno de María Estela Martínez de Perón

Y agregaba:

El mito peronista fue disipado por su viuda. Un ciclo histórico se ha cerrado³²⁴

El 24 de marzo de 1976 la marcha militar suena en las radios; la Junta ha asumido el poder. Ese mismo día, se incrementan las redadas y el clima se vuelve aún más espeso. Costantini recibe la noticia en México y, aunque intenta mantenerse optimista, presiente que no volverá a pisar las calles de Buenos Aires por largos años.

III.2. 2. SOBREVIVIR AL EXILIO

Los días en el exilio no son fáciles. Hay que buscar el sustento como sea. Daniel Moyano es mucamo³²⁵ en un hotel de alojamiento. Mignogna escribe el libro *Magia y brujería* y vende bollitos de pan con un gitano, Szpumberg arma muñequitos de madera, Horacio Salas coloca letreros en estaciones de servicio y escribe sobre los

³²³

Ibidem.

³²⁴

Ibidem, pág. 27.

³²⁵

"Mucamo: hombre que sirve en una casa de familia o en un hotel". Günter Haensch - Reinhold Werner, *Diccionario del Español de Argentina*, Madrid, Gredos, 2000, pág. 413.

signos del zodiaco. Ganarse el pan como sea: uno de los preceptos del exiliado, que habían sufrido ya los proscritos de la tiranía de Juan Manuel de Rosas. En aquella oportunidad, Tejedor fue almacenero en Río de Janeiro; Lamadrid, panadero en Chile; Sarmiento, capataz de un mina en Chile. Echeverría recibió, durante un tiempo, su ración de soldado en Montevideo para poder sobrevivir. Si Mitre recordaba que Echeverría vivía en un cuarto aislado, triste, desnudo, que “[...] revelaba las penurias del proscrito”³²⁶, el mismo Costantini explicaba cómo -al llegar a México- hubo muchos motivos económicos (además de los conflictos anímicos) que retrasaron el comienzo de su trabajo como escritor. Jorge Boccanera relata que la primera vez que lo vio a Costantini en México, compartía una pieza con un matrimonio, donde la habitación estaba separada por una sábana tendida en una soga. De los 40 escritores argentinos que vivieron en México, sólo 11 publicaron un libro durante su exilio. Como si el arrancar al escritor de su ámbito cultural lo convirtiese en un ser estéril. Incluso, el novelista Antonio Di Benedetto y el narrador Carlos Martín no publicaron ningún libro durante 5 y 4 años respectivamente, aun cuando vivieran en España. Sí hubo -sobre todo en los más jóvenes- muchos silencios definitivos en el extranjero y en los casos de exilio interior. Una característica también visible -para continuar el paralelo- en los proscritos de Rosas, cuando talentos como Vicente López o José Mármol abandonaron su labor de escritores tras el regreso. Veremos después que el caso de Humberto Costantini es -en este sentido- diametralmente opuesto, ya que lleva a cabo una variada producción en el exilio y al regresar a la Argentina deja la inmunología -su *profesión*- para dedicarse exclusivamente a la literatura.

Gran parte de lo que escribió en el exilio tuvo que ver con lo que había quedado lejos. El catedrático en literatura uruguayo Edmundo Gómez Mango -ya citado- explica que el exiliado padece un duelo múltiple:

-el objeto muerto, la cosa perdida, perdura en múltiples facetas, es vasto y extenso. El objeto perdido es mundo, es paisaje, ciudad, casa, familiares, amigos, infancia.

³²⁶ Félix Luna, “Los proscritos”, *Historia integral de la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1995, pág. 677.

-el objeto perdido es un objeto nostálgico. Está perdido en el aquí y ahora del presente.

-el objeto perdido está vivo y a la vez muerto. Es un muerto vivo, ausente y presente, íntima presencia que se nombra como ausencia³²⁷

Un drama paradójico: la huida se vuelve guarida, el destierro un refugio. La nostalgia era una sombra inasible en la vida de Costantini. En México se había hecho su propio *altar de la patria*: una puerta donde se alternaban postales de Buenos Aires con paquetes vacíos de cigarrillos argentinos y paquetes de yerba mate. Pero, sobre todo, estaba inundado por el sentir del tango. El tango estaba inmiscuido en cualquier momento de la vida de Costantini. Quienes lo vieron no olvidan un inborrable número de baile, junto a una desprevenida escritora norteamericana, en el Salón del Círculo de Periodistas de México (luciendo un traje varias tallas más chico, que sin embargo no lo desanimó).

III.2.3. CONSTANTINI Y EL TANGO

Humberto Costantini escribió una veintena de poemas tangueros en los que sobrevuela en cada línea el espíritu porteño. “Luna provisoria”³²⁸ es una de ellas.

No sos mi luna, luna del exilio,
sos luna de mentira y nada más,
sos una falsa luna y provisoria,
sos luna de destierro y soledad

No sos mi luna, arriesga. Sos luna de mentira y nada más. La ansiedad por volver es palpable. La ilusión de que México sea sólo una falsa luna provisoria. Más adelante, agrega:

³²⁷ Jorge Boccanera, “El árbol del exilio”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 20.

³²⁸

Humberto Costantini, “Luna provisoria”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 91.

La luna verdadera está allá lejos
plateándole la noche a mi ciudad,
ojerosa de rabia, pero firme,
nadie la moverá de su lugar.

No te destierres luna de mi patria,
aunque te den la opción, no te movás.
Quedate y esperame hasta que vuelva,
mi luna de entrecasa y de gotán

En “Ciudad en la valija”³²⁹, destila rabia e ilusión por partes iguales:

La bronca fue no ver cómo cambiabas,
cómo te ibas volviendo otra ciudad.
La bronca fue traerme en la valija
un Buenos Aires que ya nunca más

Rabia por haber sido expulsado de una ciudad que, cuando vuelva, ya será otra.
Esa Buenos Aires que ya nunca más será lo que fue y que él, de todas formas, intentará
mantener en su recuerdo:

Un Buenos Aires de color distancia,
un Buenos Aires mufa y soledad,
un Buenos Aires hecho a pedacitos,
lindo, enlunado, dulce, siempre igual

Costantini sabía que mantener a la Buenos Aires del recuerdo, idealizada, era
uno de los recursos válidos para mantenerse en pie. En un reportaje que le hicieron
mientras estaba en México, en 1982, admitió:

[...] mi mundo fue expresado siempre a través de una realidad que yo
conocía bien, que es la realidad de Buenos Aires; y esa realidad con la
que yo tenía un trato cotidiano no existe más para mí, y tal vez me esté

329

Humberto Costantini, “Ciudad en la valija”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 93.

inventando un Buenos Aires, lo esté recordando, y a través de eso voy expresando mi realidad[...] no sé hasta cuando³³⁰

El final es casi una resignación, la aceptación de que la Buenos Aires del sueño ya no existe, pero que es mejor, de ahí y para siempre, seguir viviendo en la Buenos Aires del exilio.

Me meto en la ciudad de la valija,
y chau, no me aparezco nunca más.
Me quedo en mi ciudad de a pedacitos,
Linda, enlunada, dulce, siempre igual

El sentimiento de no pertenencia, el duelo no asumido, la expulsión condenatoria y tantos compañeros muertos serán una constante de su obra:

Yo sentí el desgarramiento, yo viví entre argentinos y entre mexicanos, yo viví sin meterme en *las cosas de México*, que pisaba todos los días, y metido en *las cosas de Argentina*, que iba pasando a ser un país de contornos, voces y secuencias terroríficas, inencontrables, neblinosas. Viví aislado y adoptado, en una extraña ecuación³³¹

Estas palabras no son de Humberto Costantini, sino de Nicolás Casullo, otro argentino exiliado, pero bien podrían ser de su autoría. O quizá lo dijo, sólo que no en forma tan directa, sino a través de dos de sus amores, el tango y la poesía. Es de “Milonga partida en dos”³³² el siguiente fragmento revelador:

Yo no soy, yo no soy nada,
se puede ser solamente
semilloneando en Lavalle,
ginebriando por Corrientes

Y, más adelante dice:

³³⁰ Jorge Boccanera, “El árbol del exilio”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 196.

³³¹

Jorge Boccanera, “El árbol del exilio”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 11.

³³² Humberto Costantini, “Milonga partida en dos”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 101.

No me pregunten quién soy,
soy menos que una mitad,
la otra mitad quedó lejos
yirando por mi ciudad

La escisión, marca indeleble del exilio, es gráficamente mostrada por Costantini cuando dice:

[...] somos un mismo ser que está viviendo dos experiencias distintas³³³

Es el tema central de este poema, pero también la añoranza: la calle Lavalle, la calle Corrientes, la melancolía. Tununa Mercado, otra argentina exiliada en México, sostenía que la melancolía era el sentimiento más fuerte, el recuerdo más gris. Jorge Boccanera resaltaba al respecto:

[...] el exilio es una máquina de moler, reduce un lugar a puñaladas de polvo y solamente adquieren algún peso en la palma abierta de la nostalgia. En el centro de ese desarraigo habita la transitoriedad, esa existencia escindida que se debate entre el estar aquí y el ser allá³³⁴

Por eso la poesía concluye:

Mientras tanto vivo aquí,
jodido y partido en dos,
una parte en Buenos Aires,
y la otra[...] andá a saber vos

Que Humberto Costantini sostenga una relación tan íntima con el tango no es antojadizo. Precisamente, el tango nace de la necesidad argentina de poseer un elemento para que su identidad apareciera nítida e inconfundible ante el mundo. Por el año 1914, aproximadamente, la Argentina vivió un intenso proceso de cambio y, al

333

Jorge Boccanera, "El árbol del exilio", *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 198.

334

Jorge Boccanera, "El árbol del exilio", *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 11.

mismo tiempo, de afirmación de su personalidad como nación. Había resuelto con acierto el problema de la democratización de su sociedad política -el mismo problema que estaba costando a México una guerra civil y que la mayoría de los países latinoamericanos aún no había resuelto- y había superado problemas económicos. Tenía ganado además cierto prestigio cultural; lo que faltaba era el símbolo de identidad. Así, entre 1914 y 1930, dejando atrás sus orígenes prostibularios, el tango encauza el lenguaje particular de Buenos Aires, identificando y poniendo de manifiesto los grandes temas que obsesionan al hombre argentino.

Desde entonces, ha sido la expresión artística más representativa de la Argentina en el campo de la creación popular. El tango, además, brindó el mito de Carlos Gardel, la voz por antonomasia. Su vasto registro, su afinación sin fisuras, su porteña e inconfundible dicción, su simpatía y buen porte, confluyeron para que Gardel sea desde entonces -y para siempre- el dios del tango. Con él, el tango logró difusión mundial y se convirtió en el vehículo de los temas de la vida del pueblo argentino. Humberto Costantini lo retrata y lo homenajea en “Gardel”³³⁵:

Hagamos pues un Dios a semejanza
de lo que quisimos ser y no pudimos.
Démosle lo mejor,
lo más sueño y más pájaro
de nosotros mismos.
Inventémosle un nombre, una sonrisa,
una voz que perdure por los siglos, un plantarse en el mundo, lindo, fácil
como pasándole ases al destino

La expresión *de lo que quisimos ser y no pudimos* refleja el sentimiento de frustración arraigado profundamente en la Argentina desde aquellos tiempos, cuando no había preocupaciones mayores, el nivel de vida era envidiable y se vislumbraba un país con gran proyección a futuro. Si Gardel es un dios, lo es aún más en el exilio. Un dios *a semejanza* señala Costantini para dejar en claro el mimetismo entre Gardel y el

335

Humberto Costantini, “Gardel”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 82.

sueño argentino -o mejor- entre Gardel y la nostalgia por el sueño argentino inconcluso. Sobre el final del poema Constantini agrega:

Y claro, lo deseamos
y vino.
Y nos salió morocho, glorioso, engominado,
eterno como un Dios o como un disco.
Se entreabrieron los cielo de costado
y su voz nos cantaba:
Mi Buenos Aires querido[...]

Mi Buenos Aires querido es uno de los temas representativos de Gardel, que abordan -como muchos tangos- la problemática del exilio³³⁶. Gardel sufrió el exilio en varias ocasiones, aunque por decisión personal y no por razones políticas, y ha quedado reflejado en sus tangos. Costantini también retrata a otro mito del tango, elevándolo -como a Gardel- a la categoría de Dios. Se trata de Aníbal Troilo, el mayor bandoneonista del género. En “Pichuco”³³⁷ -nombre como llamaban a Troilo afectuosamente sus amigos- Costantini se pregunta:

Y ¿si en eso se va?
Y ¿si agarra y se lleva
a Sur, Barrio de tango y a María?³³⁸
¿Usted se lo imagina?
Qué silencio.

Porque, está bien,
él dice
que creció en Palermo,
pero ¿y si no?
¿si vino del Olimpo?

El cambio de idioma es uno de los problemas más complejos que tiene que afrontar el exiliado. Las características del lenguaje determinan la manera en que

³³⁶ En la misma línea se pueden mencionar “Anclao en París”, “Adiós, pampa mía”, “Volver” y “La que murió en París”.

³³⁷

Humberto Costantini, “Pichuco”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 93.

³³⁸

“Sur”, “Barrio de tango” y “María” son tres de los tangos más reconocidos de Aníbal Troilo.

percibimos y aprehendemos la realidad. El lenguaje *crea* la imagen que nos hacemos de la realidad, a la vez que nos impone esa imagen. Según León y Rebeca Grinberg, autores de un prestigioso volumen sobre los conflictos psíquicos del exilio:

[...] se trata de un producto social, en vinculación genética y funcional con el conjunto de las actividades prácticas del hombre en la sociedad³³⁹

Así, si el encuentro del tango con la palabra -antes era instrumental- fue un suceso típicamente porteño, el encuentro de Costantini y el tango era inevitable. Cuando habla el tango habla Buenos Aires, cuando habla Costantini también. Porque el lenguaje del tango, como el de Costantini, pertenece directamente al porteño. Si toda ciudad suele tener su código secreto lingüístico y gestual, Buenos Aires no escapó a la regla. A partir de vocablos propios -a finales del siglo XIX- se fue definiendo un hablar que le correspondía con exclusividad al porteño, que Humberto Costantini maneja con soltura y que se constituye en uno de los pilares de su escritura. Ese hablar contiene términos de lo que se llamó el *lunfardo*, compuesto por vocablos provenientes del dialecto genovés, del *argot* francés, del *caló* español, junto a otros originados en la zona rural argentina. Nació como idioma propio del mundo del delito y la picaresca. El uso del *che* y el *voseo* contribuyeron a imprimir al lunfardo un sello típico del Río de la Plata. *Gotán* (por tango), *mufa* (por mala suerte, o destino fatal), *ginebriando* (por tomar ginebra), *yirando* (por deambular), son algunos de los usos del lunfardo en los poemas que referimos anteriormente. El lunfardo, una vez que se fue purificando de sus inicios canallescos, se convirtió en un rasgo de identidad nacional para el porteño. No es difícil pensar lo que habrá significado para Humberto Costantini en el exilio (en sus poesías, se autodefine repetidas veces como porteño antes que como argentino). "La pálida"³⁴⁰ es una de sus poesías escrita casi en su totalidad con lunfardismos, que en uno de sus fragmentos inquiriere:

Refundido,

339

León Grinberg y Rebeca Grinberg, "Migración y lenguaje", *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 121.

340

Humberto Costantini, "La pálida", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 94.

vos batime cuál ha sido
el undós que te noqueó.
¿Fue una mina?
¿Fue la yuta?³⁴¹

El idioma porteño -con sus lunfardismos- significó un modo de reconocimiento entre los argentinos ante los otros hispanohablantes, e implicó la ruptura definitiva con el español tradicional, un gesto de independencia idiomática que, de uno u otro modo, venía a completar el perfil sociocultural argentino. El *vesre* -artificio que consiste en invertir las sílabas de las palabras, como decir *gotán* en lugar de tango- era un ardid propio de quien quería evitar que los no iniciados entendieran lo que decía. El tango y el lunfardo son compatibles con el exiliado: es el idioma de los marginales. Humberto Costantini supone que el tango ha sido creado para él, y lo confiesa en “Ego y tango”³⁴²:

Como está ampliamente demostrado,
el tango
se inventó para mí.

[...] para que yo pudiera a veces
decir dolor, o bronca, o lejanía,
o puta madre, o simplemente llanto,
y no tener vergüenza de decirlo,
esa es la cosa.

III.2.4. PALABRAS, COLORES, PERFUMES Y SONIDOS

La nostalgia por el barrio, por los amigos, los tiempos idos, empapan la escritura de Costantini.

Contando estoy de una calle
donde el verano se enreda

³⁴¹

Lunfardismos: *batime* (por decime), *mina* (por mujer), *yuta* (por policía).

³⁴² Humberto Costantini, “Ego y tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 60.

en alguaciles zumbones
y sillas en la vereda.

Después vendrá el adoquín
abovedado y puntual
y allá su letrero nuevo
dirá: Gabriela Mistral

El fragmento es de “Milonga de Tequendama”³⁴³, dedicada a la calle que lleva ese nombre. Durante su estadía en México, Costantini describe detalladamente calles, esquinas, ambientes de Buenos Aires, como si nunca se hubiera ido de allí. O, en realidad, como si estuviera regresando, a través de la poesía, a sus cosas, a su barrio. Como en “Milonga de Balvanera”³⁴⁴:

Un recibo, un mostrador
y un fiolo tallado en bronce
para este barrio paisano
conocido como El Once.

Boliches de importaciones,
casas de cambio, vidrieras,
pura cáscara vacía,
mi barrio de Balvanera

En los poemas confluyen los colores, los sonidos, los recuerdos. “Rosedal”³⁴⁵ es la lucha en vano de Costantini por intentar escribir una poesía alegre, vigorosa, colorida a pesar del drama del exilio. De volver al Rosedal pese a los peligros que se ciernen.

[...] que a lo mejor las flores y el sol y los barquitos
que veía deslizarse lentamente en el lago
vaya a saber de qué manera
se le metían gozosos en la máquina

³⁴³

Humberto Costantini, “Milonga de Tequendama”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 103.

³⁴⁴ Humberto Costantini, “Milonga de Balvanera”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 113.

³⁴⁵ Humberto Costantini, “Rosedal”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 172.

y que tal vez era posible ahora
bañado por ese nuevo chaparrón de palabras
de palabras colores
de palabras perfumes y sonidos
de palabras venidas en bandadas de fondo del recuerdo
contar la linda multicolor historia
que pensaba contar[...]

Si Gardel cantaba *Mi Buenos Aires querido*, Costantini le sigue la huella. El regreso a través de la poesía es una de las formas de regresar. Una trampa al exilio, a los culpables de su destierro. En la misma poesía lo señala:

[...] era una forma como cualquier otra
ya se habrán dado cuenta
de ingresar más o menos clandestinamente en su país
de recuperar sin demasiado riesgo
una patria lejana [...]

Parecería una trampa al exilio, a los culpables de su destierro. En la misma poesía lo señala como estrategia:

[...] a la que ya estaba francamente podrido
de imaginar de saber bañada en sangre
infestada de fachos y milicos[...]

III.2.5. EL SÍNDROME DEL SOBREVIVIENTE

[...] y todo indignamente parecido al paraíso terrenal
pero que el hombre
por oscuras y seguramente muy patrióticas razones
se tenía terminantemente prohibido gozar en el exilio
bajo penas de terribles puteadas por traición a la patria[...]³⁴⁶

En el exilio, el escritor se siente como un renegado, por sus sentimientos de culpa. Padece lo que se llamó el *síndrome del sobreviviente*, estudiado en los

³⁴⁶ Humberto Costantini, "Rosedal", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 186.

prisioneros de los campos de concentración nazis que pudieron salvar sus vidas, mientras que sus familiares y amigos fueron torturados y asesinados en las cámaras de gas.

En forma similar, los exiliados pueden sentirse abrumados por la culpa que experimentan frente a los compañeros que han visto caer a su lado [...] ³⁴⁷

Costantini deja traslucirlo en su poesía “Tango” ³⁴⁸:

Que cosa bárbara señor comer taquitos
como si él estuviera allí para comer taquitos
o disfrutar boludalegremente de la vida
o para pasarla bien habrase visto [...]

Al cargar con la culpa del sobreviviente, el exiliado siente que tiene una deuda con quienes no han podido salir del país o con quienes se encuentran en situación de amenaza o peligro. En el mismo poema explica:

[...] y no sé si te das cuenta
y un tipo como yo
y yo no vine a este sitio de turista
y yo tengo una terrible deuda
cómo con quién carajo
también te me venís con cada pregunta vos che gringa

Una de las formas de aligerar un poco el peso de la culpa consiste en el no disfrute de la vida en el exilio. No ya sólo instintiva, sino premeditada. Cualquier momento de alegría o satisfacción es, a la vez, motivo de culpa y cargo de conciencia. De esta manera, termina por aclarar unos párrafos después:

[...] pero por sobre todo

³⁴⁷ León Grinberg y Rebeca Grinberg, “El exilio: una migración específica”, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 190.

³⁴⁸ Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 160.

y esto por altas ineludibles creencias religiosas
no entregarse jamás a nada aproximadamente placentero[...]

[...] una terrible deuda dijo
queriendo decir una irrenunciable una irremisible deuda[...]³⁴⁹

El exiliado debe sufrir por los demás, llevar el exilio como estigma, porque cualquier atisbo de una vida nueva tras el exilio se siente también como una traición.

[...] y figuraba bien clarito
en el preámbulo de la constitución argentina
o tal vez en algún número atrasado del alma que canta
toda felicidad lejos del buenos aires querido
es prevaricación lascivia iniquidad
o para decirlo en castellano
pelotudez y pajería
como lo sabe perfectamente cualquier macho porteño[...]³⁵⁰

El mandato irrenunciable de Costantini será sufrir durante su exilio. Un sufrimiento nostálgico, una herida absurda. El exilio nunca alcanza ribetes de tragedia heroica en Costantini, más bien es como una broma horrible, incomprensible, inesperada; un tango que algún malvado escribió para su propia vida y que, arrojado a las fuerzas del destino, debe interpretar:

Por otra parte está grabado sobre las tablas de la ley
aquel mandamiento que dice
todo varón porteño
absurda espantosamente lejos de su patria
debe llorar putear sufrir como dios manda
y sobre todo añorar
añorar hasta la última gota de su sangre³⁵¹

III.2.6. LA DEUDA DEL ADIÓS

³⁴⁹ Humberto Costantini, "Tango", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 161.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Humberto Costantini, "Tango", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 157.

Arrancado a la fuerza de su hogar y su medio, sufriendo un doloroso desgarramiento, el exiliado tiene que partir sin alcanzar a despedirse de familiares y amigos. La despedida es, en sentido riguroso, un acto ritual que, según León y Rebeca Grinberg, sirve para la “protección del límite”³⁵². La despedida en un viaje es el límite que divide el estado de unión del estado de separación entre *el que se va* y *el que se queda*, entre la presencia y la ausencia. En ese límite se crea la tensión de la confianza de *volverse a ver*, junto con el temor de *no volverse a ver*. Al viajero que se va sin despedirse no deja de abandonarlo nunca un impaciente estado de desasosiego. En “Tango”³⁵³ deja el registro de su traumática salida:

[...] un porteño aproximadamente exiliado
quien apenas un par de meses atrás
por medio de fórceps ginergeno anestesia total
y grave traumatismo en ambos apriétales
había atravesado berreando la avenida general paz[...]

Los fórceps que le produjeron graves traumatismos en ambos parietales cobran una violencia metafórica reveladora. Humberto Costantini es un niño arrancado del útero -símbolo primario de la protección- a la fuerza. Sin despedida, se experimenta la partida como un atravesar la frontera entre *el reino de los vivos* y *el reino de los muertos*. De allí en más, en su intimidad:

[...] todos los seres amados de quienes no han podido despedirse, y a quienes temen ‘no volver a ver jamás’, quedan transformados en ‘muertos’ de quienes no pueden separarse satisfactoriamente. Y sienten que ellos mismos quedan como ‘muertos’ para los demás³⁵⁴

migración y del exilio, Madrid, Alianza, 1984, pág. 190.

³⁵³ Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 153.

³⁵⁴

León Grinberg y Rebeca Grinberg, “El exilio: una migración específica”, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 189.

En “Tango”³⁵⁵ regresa a la representación del fórceps, de la ciudad como una madre protectora:

[...] porque le habían cortado su lindo cordón umbilical
lo habían arrancado con fórceps
del vientre tibio
aunque algo peligroso últimamente
de mamá buenos aires[...]

La comunicación con aquellos que habían quedado en Buenos Aires no era fácil y se corrían riesgos. Según León y Rebeca Grinberg:

Muchas veces, durante el viaje, [el exiliado] intentará subsanar la falta de despedida desde cualquier teléfono para calmar su ansiedad a través del recíproco *menos mal que te encuentro* y *menos mal que me has llamado*. Las voces del ido y del quedado sosegarán sus almas con el efecto de una reparación³⁵⁶

Costantini sintetiza, en la poesía referida unas líneas arriba, lo que significaba en ese entonces tener noticias de sus seres queridos:

[...] esperando al cartero como quien espera a Dios
o a un botecito en medio de un naufragio[...]

III.2.7. EL MUNDO A DIEZ MIL KILÓMETROS

Para qué hablar, no es cierto, de esos días de miércoles
en que el mundo situado como a diez mil kilómetros
juega a cosas extrañas como el bridge o la vida

³⁵⁵

Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 153.

³⁵⁶

León Grinberg y Rebeca Grinberg, “El exilio: una migración específica”, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, op. cit., pág. 189.

El párrafo de “Paso”³⁵⁷ demuestra que para Costantini la distancia del exilio no sólo es sentimental, nostálgica. No. Buenos Aires está allá lejos, la separan kilómetros, un océano. Duele, como dolería la amputación de cualquier parte del cuerpo, o la desaparición repentina de un sueño. Costantini es el médico en su “Consultorio”³⁵⁸:

Seguramente usted no se convence,
y como duelen algo todavía
piensa que todavía está allí,
digo,
su cabeza, y su brazo,
y su imborrable otoño,
y su bombilla, etcétera.

Y más adelante, en el mismo poema dice:

No es para preocuparse,
ha de saber, ocurre.
Todos los mutilados sienten más o menos lo mismo

En “La soledad del corredor de fondo”³⁵⁹ confiesa cómo se siente:

Sin perro que me ladre,
desvalido,
tan solo en este mundo como Adán,
como un escalador del Himalaya,
como un alma encanada en el Infierno

Humberto Costantini tuvo un prolífico exilio en México. Además de sus libros, colaboró en diversas revistas y fundó una editorial -junto a Jorge Boccanera, Pedro Orgambide, Alberto Adellach, David Viñas y José María Iglesias- llamada Tierra del Fuego (donde, justamente, uno de los primeros libros publicados fue *Veinte cuentos del exilio*, seleccionados por Costantini). Sin embargo, en su poesía, construye la expresión individual de su propio exilio, su exilio personal. El presente en el exilio es

³⁵⁷

Humberto Costantini, “Paso”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 131.

³⁵⁸

Humberto Costantini, “Consultorio”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 126.

³⁵⁹ Humberto Costantini, “La soledad del corredor de fondo”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 63.

soledad, desazón. Para hacer frente a sus múltiples problemas, el exiliado utiliza como defensa la negación del tiempo presente, que queda como *prensado* entre la vida anterior mitificada y convertida en lo único valioso y la vida futura, representada por la ilusión de poder volver al país de origen: la ilusión es tanto más idealizada cuanto mayor sea la imposibilidad de realizarla. Por eso el pasado -aunque imperfecto- surge como un escape.

“Inconveniente”³⁶⁰ es una muestra al respecto:

Yo no voy a decir que estaba en el mejor de los mundos
pero al menos tenía un bibliorato
con todas las lunas perfectamente clasificadas,
la primavera en cuatro en el cajón del medio
y alguno que otro disparate
a un costadito del bargueño

Las pequeñas cosas que parecían irrelevantes adquieren en el exilio una importancia vital. Para Costantini, el exilio es como no tener nada. En Buenos Aires *al menos tenía un bibliorato*.

Yo no digo que estaba en el mejor de los mundos
pero tres o cuatro amigos apreciaban mi vino³⁶¹,
y tres o cuatro amantes apreciaban mi cama,
y mi editor creía firmemente en la novela[...]

El presente, la realidad, es cada línea de “Para entendernos”:

No es que me falten dudas o tristezas,
ni que me encuentre en déficit de penas,
ni que sea pobre en soledad o miedos[...]

Sólo que la tristeza

³⁶⁰ Humberto Costantini, “Inconveniente”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 44.

³⁶¹ Costantini publicó algunos poemas dedicados a sus amigos, entre ellos Arnoldo Liberman y Roberto Santoro. También hace referencia a otro de sus amigos, Haroldo Conti, en el poema “Rosedal”:
“[...] y vio la hermosa casa de la calle Fitz Roy donde los paramilitares secuestraron a Haroldo.”

es sucia, miserable, asustada e inútil
refractaria a la máquina
y a los lindos colores del crepúsculo³⁶²

El exilio produce un “cambio catastrófico”³⁶³ en la medida en que ciertas estructuras de la personalidad se transforman en otras, pasando por momentos de dolor, desorganización y frustración. Esos diez mil kilómetros de distancia a los que hacía referencia en “Paso”, y que vuelven a desandarse en “Tango”:

[...] había abandonado la casi inhabitable
pero aún misteriosa ciudad de buenos aires
para recalar en un disparatado lugar
absurdamente situado como a diez mil kilómetros[...]³⁶⁴

III.2.8. REGISTROS DE DENUNCIA

Costantini recibía noticias de que, allá a lo lejos, las cosas se precipitaban hacia la locura. Las noticias se referían a torturas, desapariciones (con la llegada de la democracia se estimaron entre 10.000 y 30.000, según las fuentes), campos clandestinos de detención (se supo después de la existencia de más de 300), cremaciones de cadáveres. En un artículo³⁶⁵ -que luego se volvió famoso- comenzó a distinguirse entre los escritores que se habían exiliado y los que se habían quedado en la Argentina, en un polémica que aun hoy no está cerrada. Años después, su autor, Luis Gregorich intentó explicar que se había tratado de un malentendido. Muchos entendieron que criticaba a los escritores que vivían en Argentina, pero el artículo tampoco cayó bien en los exiliados. Costantini le respondió desde México:

³⁶² Humberto Costantini, “Para entendernos”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 125.

³⁶³ León Grinberg y Rebeca Grinberg, “Los que reciben”, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 102.

³⁶⁴

Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 153.

³⁶⁵ Al que hace referencia Jorge Boccanera en *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 195.

Claro, cuando Gregorich dice que en la Argentina ‘la realidad supera a la ficción’ puede estar en lo cierto, pero también es lo mismo que no decir nada. Porque, ¿qué pasa? ¿Los escritores argentinos actuales son tontos, ciegos o cobardes? Lo que ocurre es que no les es posible expresar como quisieran, y como debieran, una realidad tremenda, dramática, que debe ser expresada pero en estos momentos implica un riesgo³⁶⁶

Otro de los puntos polémicos de Gregorich fue acusar a los escritores exiliados de maniqueístas, porque convertían a sus obras en un campo de pelea entre dioses y demonios. Costantini escribió al respecto:

[...] dijo algunas cosas, pienso, a consecuencia de su ignorancia de lo que ocurre en el exterior” y se preguntaba “[...] cómo se puede juzgar matizadamente, por ejemplo, la violencia y represión que hubo³⁶⁷

Se había instalado la *cultura del miedo*: un conjunto de experiencias -difíciles de caracterizar- que organizaron la vida familiar, laboral, vecinal, las instituciones, la educación, el ocio. Los exiliados fueron acusados en reiteradas ocasiones de fomentar un discurso anti-argentino en el exterior. Quienes se oponían al régimen eran tildados de locos. Un jefe militar argentino llegó a decir:

La subversión es un fenómeno psicótico que, enmascarado en una ideología, se crea en el campo político³⁶⁸

En ese momento los escritores apelaban a todo tipo de representaciones y alusiones metafóricas para decir lo que no se podía. Los escritos se organizaban en distintos niveles y encerraban diversos sentidos. La censura crecía. María Elena Walsh habló de la goma de borrar gigante incrustada en la cabeza. Los textos críticos nacían en la clandestinidad³⁶⁹ y llegaban a un estrecho círculo de lectores. El exiliado, en

³⁶⁶

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 195.

³⁶⁷ Jorge Boccanera, “El árbol del exilio”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 198.

³⁶⁸

AA.VV, *Ficción y política*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pág. 37.

³⁶⁹

cambio, puede hablar con libertad, por lo que la misión de ellos es la de convertirse en voceros de los silenciados. El escritor argentino Osvaldo Soriano explicaba su exilio de esta manera:

Me pareció que en Europa sería más útil que allí, como periodista, como escritor[...] Había que gritar, decir lo que allí no podía decirse, hablar por los que no podían hacerlo y me escribían contándome con detalle las atrocidades que yo leía en los despachos de prensa³⁷⁰

Por las venas de la poesía de Costantini también corre la denuncia. Como en “Gustavo”³⁷¹, donde narra la marcha de un grupo de detenidos hacia la muerte.

Iban cantando,
iban
seguramente maltrechos, torturados,
iban
tal vez llenos de miedo,
tal vez sabiendo bien a dónde iban,
iban
con marcas de picana, con dolores
terribles,
con ahogos,
con costras en la piel,
con sangre en la camisa,
con espanto

Las redadas, las torturas y los posteriores fusilamientos que tenían lugar durante la dictadura militar quedaron registrados en “Tango”³⁷²:

[...] los deliciosos fachos parapoliciales
atravesando raudos la dormida ciudad
en sus fantasmagóricos ford falcon

La revista *Barrilete*, pergeñada desde la clandestinidad por Roberto Santoro, fue una de las más difundidas. Contenía poemas anónimos y comentarios adversos a la dictadura militar.

³⁷⁰

Patricia Devesa, *Weltliteratur 1*, Buenos Aires, 1994, número 1, pág. 63.

³⁷¹

Humberto Costantini, “Gustavo”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 75.

³⁷² Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 157.

aquella diaria repetida hasta la náusea
cosecha de cadáveres
siempre torturados amordazados maniatados
acribillados a balazos

También refleja el miedo en las calles, la paranoia militar por encontrar datos, signos, pistas, de la subversión y la guerrilla.

[...] por conocidas normas de seguridad
eliminó su calle
así como las calles de parientes y amigos[...]

El fragmento de “Rosedal”³⁷³ trae a la luz una de las prácticas usuales de los grupos militares y parapoliciales: cuando se detenía un sospechoso, el siguiente paso era consultar sus libretas de datos, agendas y cualquier otra anotación que pudiera señalar posibles *cómplices*. De esta manera, cualquier persona que formaba parte de la agenda del detenido pasaba a ser blanco de seguimiento y candidatos a *desaparecer*. Los escritos de denuncia de Humberto Costantini y otros escritores argentinos en el exilio, ayudaron a crear conciencia en el exterior sobre los desbordes del régimen. Caída la dictadura, Costantini siempre evitó ensalzar aquellas circunstancias. Sin embargo, cuando ya estaba claro lo que pasaba en la Argentina de fines de los setenta, su amigo Jorge Boccanera se recriminaba:

[...] hay un sur de rodillas preguntando
dónde estábamos todos
cómo fue que dejamos crecer la indiferencia
para que de una puerta salga el enceguecido
tirando puñetazos al aire
echando espuma por la boca³⁷⁴

III.2.9. LA INTEGRACIÓN EN EL NUEVO PAÍS

³⁷³ Humberto Costantini, “Rosedal”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 91.

³⁷⁴

Jorge Boccanera, “Un hombre”, *Contra el bufón del rey*, México, 1980.

La situación de los exiliados en el nuevo país es compleja. No van *hacia* algo, sino huyendo o expulsados *de* algo, resentidos, frustrados.

[...] cansado de estar ahí
sin hacer nada
para cambiarle el tranco
a su odiamada República Argentina[...]³⁷⁵

La frustración de no hacer nada, de no poder involucrarse en el curso del país dejado, aflora en este fragmento. La integración de Costantini a México estuvo lejos de producirse. En México está perdido, o, como él mismo aclara:

[...] vale decir mufoso y esgunfiado
vale decir en banda y despistado y mishio y en la vía[...]

En su interior, sentía que integrarse al nuevo país era una de las tantas formas de traicionar a la patria. En esos casos, los exiliados:

[...] pueden reaccionar con rechazo ante todo lo que ofrece el país nuevo y no está en función del propio: costumbres, idioma, trabajo, cultura, etc.³⁷⁶

En “Tango”³⁷⁷ desgrana este sentimiento:

[...] un porteño
de melancólica estirpe
cuya principal ocupación
a partir de aquel crítico y peligroso momento
de la existencia humana
había sido chivar contra su puta suerte
despotricar implacable contra el podrido país
que le había dado asilo[...]

³⁷⁵

Humberto Costantini, “Rosedal”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 170.

³⁷⁶

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 191.

³⁷⁷

Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 153.

Parece extraño que tras una situación desesperada, en la que el exiliado debe abandonar su país a ciegas, luego descargue su rabia con el país que lo recibió, pero parece ser un comportamiento típico:

Este rechazo enmascara tanto la culpa por los que quedaron como el rencor y el odio contra el propio país que lo ha expulsado; odio que, por absurdo que resulte, se proyecta sobre el país nuevo, el país que acoge.³⁷⁸

Un país que le permitió instalarse, seguir escribiendo[...]

[...] que con tanta paciencia le había soportado
le estaba soportando su insoportable esgunfio
pero cuyo terrible imperdonable congénito defecto
era no ser lavalle esquina talcahuano por ejemplo[...]³⁷⁹

Otra de las características visibles en el exiliado que se niega a integrarse, es la de volverse demasiado exigente con el nuevo país, al que convierten en blanco de todo tipo de críticas y en el que proyectan la incapacidad de dar, ayudar y proteger que experimentan frente a los suyos. Cualquier flanco débil en el país del exilio se magnifica y se torna insoportable. En “Tango”³⁸⁰, Costantini representa la voz de esa queja:

[...] un país al que por lo tanto había que criticar
escrupulosamente
unas veinte veces por día
vale decir
no perdonarle absolutamente nada
ni el ahorita ni el smog ni el transporte
ni la grandiosidad
ni los colores estridentes[...]

³⁷⁸

León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, op. cit., pág. 191.

³⁷⁹ Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, op. cit., pág. 153.

³⁸⁰

Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 153.

El carácter de la escritura se torna grave, amargo, y denota el fastidio de Humberto Costantini para con el México que lo aloja. Según Juan Gelman³⁸¹:

Se puede vivir mejor o peor, pero lo que es imposible, en mi caso y en la mayoría de los que se exiliaron, es integrarse: de manera que se crea una especie de alucinación³⁸²

En la misma poesía, sigue con el listado de sus decepciones:

[...] ni los espantosos impronunciables nombres
de las calles
ni su glorioso pasado revolucionario
ni las calaveritas de azúcar
ni el tono cadencioso y amable de los vendedores
de mangos
ni los billetes de lotería
ni los murales de diego rivera
que después de todo che no eran para tanto[...]

Así, a veces, en vez de ser vivido como un sitio ‘salvador’, es sentido como el causante de los males que sufre el exiliado, mientras se idealiza el hogar, con nostalgia sin fin³⁸³

Costantini, quien solía decir que las paredes de Buenos Aires le *hablaban*, reflexionó:

Tal vez en un momento empezarán a hablarme las paredes mexicanas
[...]

³⁸¹ Juan Gelman, poeta que tratamos en con anterioridad, realizó dos visitas clandestinas al país, en abril de 1975 y enero de 1978. De su extensa obra poética, se destacan: *Gotán*, *Cólera Buey*, *Los poemas de Sydney West*, *Relaciones*, *Carta a mi madre* y *Composiciones*.

³⁸²

Jorge Boccanera, “Entrevistas”, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 49.

³⁸³ León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 191.

Pero nunca lo logró. Los modismos, las costumbres, los olores de Buenos Aires, lo tenían a maltraer. Entonces agregó:

[...] el hecho de estar separado de la ciudad que uno ama y por la cual fue nutrido culturalmente crea sin dudas un conflicto, porque uno se va despegando de una realidad y la va mejorando con el recuerdo y no es capaz de entender a fondo esa realidad que está viviendo, que es México concretamente³⁸⁴

El lamento de “Tango” también reza:

[...] probar de vez en cuando con invencible asco
algún tamal
alguna apergaminada tortilla con algo raro adentro
quedarse mirando allá en lo alto
el dorado engrupido indiferente ángel de la independencia
y quejarse señor
quejarse concienzudamente
quejarse sin ningún tipo de claudicaciones

Retomando una vez más el parangón con la época de los proscritos de Juan Manuel de Rosas, la historia se repite. Hombres exiliados que se desquitan con el país que les dio asilo. Quizá porque, como escribió en aquellos días Vicente López:

¿Visteis algún desterrado
que lejos del patrio suelo
encontrara algún consuelo
que mitigara su mal?³⁸⁵

Otro apuntaba desde el Uruguay:

Yo no considero mérito de los argentinos permanecer en Montevideo.
Se nos ha negado toda clase de puestos en el combate y nos patean

³⁸⁴ Jorge Boccanera, *Tierra que anda*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 96.

³⁸⁵ Félix Luna, “Los proscritos”, *Historia integral de la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1995, pág. 678.

El personaje de la novela de Mario Benedetti, *Primavera con una esquina rota*, aconsejaba:

Yo diría que hay que empezar por apoderarse de las calles. De las esquinas. Del cielo. De los cafés. Del sol, y de lo que es más importante, de la sombra. Cuando uno llega a percibir que una calle no le es extranjera, solo entonces la calle deja de mirarlo a uno como un extraño³⁸⁶

Tarea difícil para Humberto Costantini, que seguía recordando a Tequendama, Corrientes, Lavalle y otras calles de Buenos Aires, al que las calles de México le eran ajenas y México, un sitio inhóspito:

Quejarse del smog
de la lluvia
de la falta de yerba y de cigarros negros
de las disparatadas palabras
carro güera cajeta balacera jale chingada pinche y ándale
de los endemoniados nombres de las calles
imposibles de x y tl
del intomable vino
del llovido café
de los peseros[...]³⁸⁷

Hasta los rituales más desagradables de la Buenos Aires añorada se embellecen en el recuerdo desde el exilio. Así es que el viaje de vuelta, tras la salida del trabajo, en el que no faltan incomodidades y pequeñas desgracias, se transforma en un cuadro poético:

[...] tan distinto digamos a la poética estación liniers
a la salida del laburo
con sus hermosos colectivos repletos
y su hermoso calor de la gran puta
y su hermosa pestilencia a pescado y fritangas

³⁸⁶

Citado por León y Rebaca Grinberg en *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág.198.

³⁸⁷

Humberto Costantini, "Tango", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 161.

y sus hermosos pungas metiéndote los ganchos[...]

Con el fin de protegerse de los sentimientos de tristeza, dolor y nostalgia, el exiliado utiliza la disociación; el mundo que se ha abandonado es evocado con toda clase de virtudes, el nuevo queda revestido de connotaciones negativas: es el “desencanto de la tierra prometida”³⁸⁸. Lo esencial es mantener la disociación, sea acertada o no; *lo bueno* en un extremo y *lo malo* en el otro. En caso de fracasar la disociación, surge la ansiedad y la confusión: ya no se sabe quién es *el amigo* y quién *el enemigo*, cómo diferenciar entre amor y odio, entre vida y muerte. Un periodista exiliado, entrevistado por León y Rebeca Grinberg, revelaba lo siguiente:

[...] la peor condena es ver cómo nuestro país se retira, se nos va como una marea extraña, distante, indescifrable[...]

Este sentimiento de pérdida aflora en muchos fragmentos de la poesía de Costantini. En “F.M.2”, expresa:

Se me va Buenos Aires
se me muere
en la humareda sonsa del exilio.

Ayer no recordé una calle en Villa Urquiza.
Mañana a lo mejor todo Palermo
será un hueco de olvido

El olvido comienza a causar estragos, se convierte en una enfermedad letal. La memoria de Costantini pelea por no perder aquellas imágenes que parecen desvanecerse, que poco a poco parecen fantasmas. “F.M.2” concluye con la pregunta aterradora con que se enfrenta cualquier exiliado:

Cuando llegue al final,
mi Buenos Aires,
¿qué guardaré de vos? ¿Un paraíso?

388

F.M.2 era el nombre de la visa que necesitaban los argentinos en México.

¿Una baldosa de la calle Nazca?
¿Un tango de Pugliese?
¿Un olor de almacén por Colegiales?
¿Un amigo?

Los recuerdos se confunden, Costantini intenta mantenerlos vivos, pero la lucha con sus recuerdos no es suficiente. Debe quedar el registro, como si al escribir los recuerdos, éstos volviesen a tener cuerpo, reviviesen; la necesidad de comprobar que lo que se ha dejado sigue estando, efectivamente, allí. El dilema de la existencia - no existencia de lo recordado tiene su consecuente documento en “Ilusión óptica”:

Juro que Buenos Aires no es un invento mío,
que el colectivo 21 realmente existe,
que bufando entre verdes, jubilados, asfaltos y cigarras
sigue llegando alegremente a Puente de la Noria.

Juro que la glicina de mi casa no es mera piantadura,
ni siquiera resabio de alguna borrachera
sino que permanece allí, banda de cielo[...]

El rescate del olvido es una forma de rescatarse a él mismo. Al respecto se lee:

Juro por otra parte que yo existo
aunque ustedes, es lógico, por falta de experiencia
no tengan ni la menor idea[...]

De rescatar los lugares conocidos:

Les juro que la plaza de Devoto –se puede comprobar-
figura, aunque chiquita, en la guía Peuser[...]³⁸⁹

También los afectos, los amigos, la familia[...]

No hay ninguna razón para ponerlo en duda

³⁸⁹ Humberto Costantini, “Ilusión óptica”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 150.

cuando digo que hay una pizzería por Lacroze
donde mi amigo Paco³⁹⁰ (que de veras existe)
detrás de un cortadito
sigue escribiendo a lápiz y a cojones[...]

Y, más adelante, se lee:

Por la luz que me alumbra
que mi nieta Clarisa no es un sueño[...]³⁹¹

Decía al respecto Juan Gelman::

El olvido es una función de la memoria. Es una función muy difícil, por lo menos para ciertas memorias

La desaparición de los recuerdos produce, en comparación, el mismo y siniestro efecto que las desapariciones de personas durante la dictadura militar. La imposibilidad de *sepultarlos* como es debido, el adiós forzado que obliga a desprenderse de ellos, la destrucción de la memoria.

III.2.10. APUNTEN A LA PRENSA

Mucho se ha discutido -y criticado- el papel desarrollado por la prensa durante la dictadura militar. En reiteradas ocasiones, los medios de comunicación recibían *consejos* de qué informar y qué no, cómo y cuándo. La música en inglés fue prohibida en las radios, en lo que se consideraba un gesto de defensa de la soberanía y la identidad. Las noticias de secuestros y desapariciones eran reflejadas por los diarios de

³⁹⁰

Referencia a Francisco *Paco* Urondo, poeta que tratamos en capítulos siguientes, nacido en 1930 y muerto en 1976. Fue uno de los casos paradigmáticos de exilio interior durante la dictadura argentina que gobernó entre 1976 y 1983. Entre sus obras, se destacan *Historia antigua* (1956), *Breves* (1959), *Lugares* (1961), *Nombres*, (1963) y *Del otro lado* (1967).

³⁹¹

Humberto Costantini, “Ilusión óptica”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 151.

manera parcial y meramente informativa. Como reflexiona José Donoso³⁹² en *Desde el jardín*:

Cuando el polvo se asienta después de esos derrumbes que son las grandes tragedias colectivas, el polvo las cubre con una capa grisácea de olvido[...], los gobiernos impunemente pueden entonces hacer lo que quieran, protegidos por el olvido[...]

A medida que la conciencia colectiva se va adecuando a la situación, se produce una insensibilidad funesta. Continúa Donoso:

Luego sobrevienen otras tragedias, otras revoluciones en otras partes, otras guerras que van ocupando las primeras planas de los diarios y relegando las tragedias que uno llama ‘nuestras’ a la últimas páginas, donde ya nadie las lee³⁹³

Al respecto Costantini dice en “Tango”:

[...] con aquellas importantísimas noticias
de fútbol de boxeo de minuciosas boludeces
con aquélla deliciosa nacional y muy castrense censura
embelleciéndoles aún más sus páginas si cabe
aquel encantador estilo periodístico
tan agradable original ameno
un grupo de sujetos fuertemente armados
los que titulándose policías
irrumplieron en el domicilio del occiso
en altas horas de la madrugada[...]

Una de las premisas que justificaban el accionar de la dictadura militar era la concepción de un país enfermo que debía ser curado, una enfermedad que debía ser erradicada en base a un programa basado en *Dios, patria y familia*. En ese sentido, los

³⁹²

Novelista chileno nacido en 1924 y muerto en 1996. Está considerado como uno de los grandes exponentes de lo que se llamó la Generación del 50. Entre sus obras, destacan *Coronación* (1958), *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) *El jardín de al lado* (1981), y *Dónde van a morir los elefantes* (1995).

³⁹³ José Donoso, *El jardín de al lado*, Madrid, Seix Barral, 1985, pág. 258.

medio de comunicación -conciente o inconscientemente- propagaron el mensaje velozmente. Las reiteradas presiones, que en algunos casos pasaron a los hechos³⁹⁴ motivaron -como en el caso de la literatura- la autocensura de muchos medios de prensa. Por otro lado, uno de los medios más audaces (entre los de amplia difusión) fue la revista *Humor*³⁹⁵, que se postuló como una voz de marcada disidencia con el régimen, en base a entrevistas y testimonios que permanecían silenciados y venenosas críticas contra la dictadura militar y la decadencia de la vida social. Como era de esperar en aquellos tiempos, fue víctima directa de la intervención militar, y sufrió represalias contra sus periodistas y clausuras. Chistes atrevidos y caricaturas -en una de ellas podía verse a la Junta Militar al mando de un Titanic que se conducía al desastre- y una diversidad de temas comprometidos con la realidad hicieron de *Humor* un espacio de mediación social que logró vincular el campo intelectual con el popular. En otra poesía, quizá la más contundente respecto al tema, Costantini se despacha contra el tratamiento que brindaban los periódicos a las *desapariciones*. Se titula “Noticia”³⁹⁶, y trata sobre el secuestro y asesinato de dos jóvenes abogadas, defensoras de presos políticos:

[...] según informaron muy objetivamente los diarios (no todos)
en un pequeño recuadro a dos columnas
perdido entre espectáculos y robos
porque tampoco es cuestión de hacer demasiado alboroto no es verdad
de modo que mejor pasarlo a página quince por ejemplo[...]

El lenguaje de medias tintas se empleaba con diversos fines. Tanto para sugerir, para afirmar que sería deseable que en Argentina volviera la democracia, como para ocultar. O para distraer la tensión. Al respecto se escribía:

³⁹⁴

Un caso simbólico fue el secuestro del periodista Jacobo Timerman, director de “La Opinión”. Fue torturado, le confiscaron los bienes, le quitaron la nacionalidad y lo expulsaron del país. Casi un centenar de periodistas fueron *desaparecidos* durante la dictadura militar.

³⁹⁵ Circuló en Argentina desde fines de los años setenta hasta mediados de los noventa. Su director más reconocido fue el periodista Andrés Cascioli.

³⁹⁶

Humberto Costantini, “Noticia”, *En la noche*, Buenos Aires, Bruguera, 1985.

Hoy no existen las condiciones mínimas para el retorno a la democracia,
pero es posible pensar[...]³⁹⁷

Al respecto contrasta la otra realidad Constantini cuando escribe:

[...] no hay peligro de que los grandes titulares y las fotos
puedan molestar al secretario de prensa
como seguramente lo haría la inoportuna nada original noticia
de los dos nuevos crímenes políticos
y por lo tanto a página tres la aparición del cadáver de Aramburu³⁹⁸

Por supuesto, Costantini se refiere aquí a manipulaciones de prensa sistemáticas
y tendenciosas, que tienen como objetivo resaltar los hechos violentos protagonizados
por la guerrilla, y ocultar los crímenes de la dictadura. Por eso dice:

“[...] mientras perdido entre la últimas páginas
el pequeño recuadro
desde su tímido escondrijo
informa escuetamente que
*ellas habían sido secuestradas
de su domicilio Aguirre 2525
de esta capital provincial*³⁹⁹

Costantini critica el lenguaje abstracto periodístico, que lleva a los medios a
adoptar un discurso frío que explica la muerte de manera burocrática.

[...] ante lo cual lo único bueno sería carecer totalmente de imaginación
y si fuera posible de memoria
a fin de que esos
casi dos días en poder de sus captores
fuera sencillamente una estúpida frase periodística
unas palabras dichas por decir
absolutamente vacías de significado[...]

³⁹⁷

Ficción y política, pág. 40.

³⁹⁸

Humberto Costantini, “Noticia”, *En la noche*, Buenos Aires, Bruguera, 1985, pág. 88.

³⁹⁹

Las palabras en cursiva de esta poesía están extraídas de los periódicos.

La muerte como un hecho natural, la desaparición como una terrible pero inevitable costumbre. Las noticias de los secuestros se publican como una crónica aburrida y carente de sentido.

[...] nada que ver seguro con la policía
ese misterioso abstracto
(por qué no inventado)
grupo de sujetos fuertemente armados
puesto que
ante la denuncia efectuada
en horas de la mañana del viernes
la policía aseguró que ninguna de las dos
se hallaba alojada en dependencias de esa repartición...

El carácter aséptico y neutro de la noticia ayuda, a la vez, al distanciamiento del lector con lo que pasa.

[...] *que no ha sido ni está detenido en esta sección*
ni existe orden de arresto contra él
frase que vaya a saber por qué
la máquina tiende a escribir de corrido
como si hubiera sido escuchada o leída o escrita muchas veces

Además, se circunscribe a un pequeño grupo de personas, como si al resto de la población no lograra afectarla. Así, el periódico alude a la *honda impresión* que el hecho causó en la Asociación de Abogados de Santa Fe, según Costantini:

[...] que es como decir la asociación de filatélicos de Tamangueyú
o sea una lamentable cuestión puramente local
que en realidad nada tiene que ver con nosotros
puesto que nosotros marchamos todos juntos porque juntos somos más
y nos contagiamos filarmónicamente la alegría[...]

Al mismo discurso de los medios, se refiere en *De Dioses, hombrecitos y policías*, donde deja registro del alud de información que confunde y entremezcla las noticias, trivializando la barbarie.

[...] ayer, otros cuatro cadáveres en el Gran Buenos Aires[...] una denuncia alertó sobre el macabro hallazgo[...] según se supo luego[...] un grupo de sujetos fuertemente armados[...] los que se titularon policías [...] pertenecían a la comisión interna de la fábrica[...] están ganando River, San Lorenzo y Estudiantes[...] goles de Pasarella, de Scotta y de Verón[...] fiesta de la trucha en San Carlos de Bariloche[...]⁴⁰⁰

El apartado cierra con un lacónico mensaje:

Una pequeña pausa comercial, y enseguida volvemos con más noticias

Justamente lo contrario que Costantini pedía desde las páginas de *La larga noche de Francisco Sanctis*⁴⁰¹, lo que reclamaba para escritores, intelectuales y periodistas:

No andar esquivándole el bulto a ciertas palabras, dejar de lado nuestra porteñísima compostura, y sin ninguna clase de cortedad o de vergüenza atreverse a decir algo tan simple como que allí, en estas pacíficas y clasemedieras cuadras de Villa Urquiza, entre viejas acacias, tachos de basura, bonitos edificios y silencioso tránsito de un gato calavera, allí, está sucediendo algo, algo en serio[...]⁴⁰²

El triste epílogo que acabó por derrumbar la veracidad de lo que se informaba fue la Guerra de Malvinas. Al día siguiente del envío de tropas a las islas, los medios de comunicación apoyaron la decisión y los diarios reflejaban desde sus portadas el *alborozo ciudadano*. Durante el transcurso de la contienda, la prensa creó una sensación triunfalista (*Vamos ganando*, se repetía, una y otra vez) que en el campo de batalla nunca tuvo correlato y, una vez decretada la derrota, esa misma prensa se ocupó en exigir la rendición de cuentas a los militares argentinos.

III.2.11. VIDA Y MUERTE EN MOVIMIENTO DIALÉCTICO

⁴⁰⁰ Humberto Costantini, *De Dioses, hombrecitos y policías*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 178.

⁴⁰¹

Humberto Costantini, *La larga noche de Francisco Sanctis*, Buenos Aires, Bruguera, 1984.

⁴⁰²

Humberto Costantini, *La larga noche de Francisco Sanctis*, Buenos Aires, Bruguera, 1984, pág. 229.

La escritora argentina Tununa Mercado decía que en el exilio:

[...] se soñaba con la muerte casi siempre; el individuo era atravesado sin tregua en esos sueños por imágenes de despojo y desamparo[...]⁴⁰³

La partida hacia el exilio representa una pulseada entre la vida y la muerte. Una apuesta a la vida porque, de hecho, el exilio es la única oportunidad, la única puerta de salida para escapar de las garras de la muerte. Pero, curiosamente, muchos exiliados no reconocen al exilio como un renacer, sino como una extraña metáfora de la muerte. Uno de los principales escollos del exiliado es:

[...] vivir y morir como proceso en constante movimiento dialéctico. Resumiendo, cuando la separación ocurre, la posibilidad de muerte se hace presente y comienza una lucha por evitarla[...]⁴⁰⁴

[...] la bronca fue ver cómo cambiaba cómo me iba muriendo sin parar[...]

Se lamenta Costantini en “Ciudad en la valija”⁴⁰⁵, y vuelve a hacer patente el sentimiento de muerte en “Rosedal”⁴⁰⁶:

[...] cansado de esa estúpida muerte del exilio de esa muerte chiquita[...]

Un sentimiento que sólo logra alejar momentáneamente, cuando efectúa un vuelo imaginario por la ciudad de Buenos Aires. Allí dice que:

403

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 202.

404 León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 197.

405

Humberto Costantini, “Ciudad en la valija”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 93.

406

Humberto Costantini, “Rosedal”, *Cuestiones con la vida, op. cit.*, pág. 170.

[...] era como nacer
como haber vuelto[...]⁴⁰⁷

En general, los que tienen una personalidad más fuerte y equilibrada, más recursos defensivos, mayor capacidad para tolerar el dolor y la frustración tienen mayor capacidad de espera, de admitir el cambio de situación y, lentamente, hacer el duelo por todo lo perdido. Porque, al fin de cuentas, el exiliado contempla su exilio como una derrota. En *Tierra que anda*⁴⁰⁸, Julio Boccanera cita una frase reveladora sobre el exilio como proyecto truncado:

[...] el símbolo vivo del fracaso de un proyecto y de una acción política,; el partir fue asumir, en los hechos, esa derrota

Como analizaba el escritor uruguayo Mario Benedetti, en 1982:

Muchos de estos jóvenes que arriesgan la vida por una convicción política deben aprender el coraje más gris, más modesto, de asumir una derrota, enfrentar una realidad distinta de la soñada y empezar a construir una vida cotidiana⁴⁰⁹

Al regresar, al exiliado le cuesta más que a otros encontrar un sitio en la nueva sociedad, ya que no pueden reproducir en las nuevas condiciones lo que constituía el eje de sus vidas.

III.2.12. LA ILUSIÓN DEL REGRESO

⁴⁰⁷

Ibidem, pág. 187.

⁴⁰⁸ Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999.

⁴⁰⁹ León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 190.

La fantasía de volver, presente en el exilio de Costantini, puede sufrir diversos destinos y, en algunos casos, no llegar a concretarse. Pero, mientras tanto, es fuente de secreto placer y compensa el desarraigo. La decisión de retornar no es fácil, aun para aquellos que, golpeados por la nostalgia, desearon el regreso con fervor. Costantini se refirió al retorno en “Milonga de vuelta entera”⁴¹⁰:

Lo llamó eterno retorno
que es como decir: un día
contaremos estas coplas
con su misma melodía

Aquí, el eterno retorno representa el sentimiento insatisfecho y reiterado del regreso al país. Una obsesión que persiguió a Costantini en el exilio, y que lo llevó a sentirse *de paso*, en una tierra en la que podía desarrollar su producción literaria, pero de la que partiría tarde o temprano. Esa sensación de país pasajero acompañó a otros argentinos exiliados en México que tenían el poema “Meditaciones sobre la duración del exilio”⁴¹¹, de Bertolt Brecht⁴¹², como objeto de culto. El poema advertía:

[...] no pongas ningún clavo en la pared,
arroja sobre una silla tu chaqueta.
¿Vale la pena preocuparse por cuatro días?
Mañana volverás

Costantini tenía claro que volvería algún día, o por lo menos era una idea lo bastante atractiva para mantenerla viva a pesar de todo, aunque sabe que el retorno no depende de él:

Cuando usted, amigo, disponga

⁴¹⁰

Humberto Costantini, “Milonga de vuelta entera”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 120.

⁴¹¹

Citado por Jorge Bocanera en *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 18.

⁴¹² Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta alemán, nacido en 1898 y muerto en 1956. Estuvo exiliado desde 1933, sus libros fueron quemados por el nazismo y se lo privó de su nacionalidad.

enfundaré la guitarra[...]”⁴¹³

De todas formas, la idea del regreso genera nuevas heridas, a medida que comienza a plantearse como posibilidad cierta. Eso de que *no soy de aquí ni soy de allá*, la herida del regreso a la que se refería la periodista española Maruja Torres en un artículo⁴¹⁴, basado en entrevistas a intelectuales argentinos exiliados:

Al principio, muchos creyeron que no iba a durar, otros con el horror todavía prendido en sus gargantas, la piel salvada justo a tiempo, cerraron los ojos al ayer inmediato y se dispusieron a ablandarse a la vida, a darse tregua [...] Los unos se negaron a deshacer maletas, a comprar muchos objetos con qué amueblar el futuro; los otros echaron edredón de plomo sobre la memoria y se dedicaron a dibujar la supervivencia

Humberto Costantini se identifica con los primeros, con los argentinos que se negaron a establecer raíces sólidas en México. Sin embargo, continúa Maruja Torres:

[...] incluso aquellos que juraron no amar la tierra que no era suya, flaquean al despedirse de quienes han ido queriendo a lo largo de esos años

El mismo Costantini lo reconoció en una entrevista, cuando el regreso era casi un hecho.

Estoy a punto de volver a mi país. Atrapado por sentimientos contradictorios, feliz, angustiado, esperanzado, dolorido por los fuertes lazos afectivos que -¡otra vez!- deberé cortar, acosado por los diez mil problemas que significa retornar[...]”⁴¹⁵

Quizá, después de todo, México tuviese algunas cosas posibles de rescatar:

⁴¹³ Humberto Costantini, “Milonga de vuelta entera”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 120.

⁴¹⁴ Citada por León y Rebeca Grinberg en *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 220.

⁴¹⁵

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 200.

[...] a lo mejor era posible que existieran cosas
digamos no del todo jodidas
digamos los taquitos las monedas de cinco la alameda
algunas casas viejas
la ya casi olvidada libertad de expresión
la cordialidad un poco extraña de la gente[...]⁴¹⁶

No siempre está claro, para el que regresa, que el retorno es una nueva migración. Según León y Rebeca Grinberg:

Al volver a su país el emigrante llega, a veces, ilusionado, con expectativas de recuperación de todo lo añorado. Aun sabiendo que no es posible, espera encontrar todo, personas y objetos, en el mismo estado en que se encontraban al separarse de ellos[...]⁴¹⁷

El regreso del exilio, la confusión de sentimientos que Costantini reflejaba cuando decía sentirse feliz, angustiado, esperanzado, dolorido, es, otra vez, el sentir del tango, el espíritu de “Volver”⁴¹⁸:

[...] yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron,
Con sus pálidos reflejos,
Hondas horas de dolor[...]

Más adelante, asoma el conflicto del pasado con el presente, que volverán a confluir cuando el regreso se cristalice:

Tengo miedo del encuentro

416

Humberto Costantini, “Tango”, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 168.

⁴¹⁷ León Grinberg y Rebeca Grinberg, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 222.

⁴¹⁸ Uno de los tangos más difundidos de Carlos Gardel (la letra es de Alfredo Le Pera). La cantó en “El día que me quieras”, la película que Gardel más quiso de todas las que filmó.

con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida[...]

Pero el viajero que huye,
tarde o temprano
detiene su andar[...]

En otra entrevista, Costantini volvía a referirse al problema de regresar:

Yo quisiera ir a Argentina y perderme en la multitud, absorber esa nueva y seguramente difícil realidad, hasta poder expresarla. Creo que será imposible, ya que el oficio me tirará a opinar, por eso esa vuelta que es un deseo intenso es, al mismo tiempo, un hecho bastante conflictivo[...]⁴¹⁹

III.2.13. LA INFANCIA COMO REFUGIO

La falta de raíces en el exilio, la expulsión de la fuerza de su propia tierra, convierte al exiliado en un ser desprotegido, con un presente desgarrado y un futuro incierto y fangoso. Así, uno de los pocos refugios confortables que quedan es el de la infancia, un sitio entre el sueño y el recuerdo, que Humberto Costantini evoca en “Rosedal”⁴²⁰:

[...] el rosa soleado rosedal de sus recuerdos
y del recuerdo de los recuerdos de sus papás
eternizados en aquellas fotos amarilla del tiempo
que había tomado un tío[...]

[...] de pronto tuvo trece años
y en compañía de otros seis filibusteros
rateados del Bartolomé Mitre
atorranteó por todas partes hasta el agotamiento[...]

⁴¹⁹

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 199.

⁴²⁰

Humberto Costantini, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 177.

Y continúa, a través de las líneas que corren como años:

[...] menos mal que al ratito tuvo dieciocho años
y junto a una muchacha petisita llamada Chila
se acurrucó en un banco
estratégicamente alejado de un farol[...]

Los recuerdos de la infancia se agolpan como un mundo firme, seguro, en el que el exiliado puede establecer las raíces que le han sido cortadas. Así, rememora en “Álgebra”⁴²¹:

[...] nos quedan agrupados los siguientes recuerdos:
una calle de tierra,
una magnolia,
un perro al que uno amaba,
una zanja con yuyos donde estaba el asombro[...]

El universo colorido e inocente de la escuela, tan lejano y diferente al tiempo del exilio, regresa también para instalarse en los versos de “Futuro”⁴²²:

[...] porque eso no figuraba para nada en el futuro,
porque eso la señorita no lo había dibujado
con borrador, y tiza y esperanza
en el prolijo y diáfano futuro
del pizarrón de cuarto grado..

El cual como se sabe estaba todo hecho
de tizas de colores[...]

III.2.14. ALUSIONES Y REFERENTES

⁴²¹

Humberto Costantini, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 127.

⁴²²

Ibidem, pág. 70.

La poesía de Humberto Costantini es una permanente alusión a Buenos Aires, y si bien puede ser apreciada en todo el mundo, el conocimiento de ciertos modismos, o las pequeñas historias que se esconden detrás de los nombres propios, enriquecen su lectura. A continuación, una selección de lugares, expresiones y personajes a los que hace alusión en sus versos.

- Lugares:

Tequendama, Nazca, Terrada, Gabriela Mistral: calles porteñas de los barrios de Villa Urquiza, Villa Pueyrredón, Villa Devoto, a los que Costantini se refiere con asiduidad.

La Boca, Palermo, El Once, Balvanera, Barracas: barrios porteños típicos, emparentados con el tango.

Italpark: parque de diversiones, ya desaparecido.

La Paz: café histórico del centro porteño.

Estudiantes de la Plata: equipo de fútbol de la ciudad argentina de La Plata, del cual era adepto Humberto Costantini.

- Expresiones:

Esgunfio: cansancio, hastío, aburrimiento.

Boncha: *vesre* (al revés) de Chabón, que se le dice a quien es un poco torpe. Es una síncopa de Chambón.

Junar: conocer, saber.

Laburo: trabajo, empleo.

Piantado: loco.

Atorrantear: vagar.

Zapie: *vesre* (al revés) de pieza. Habitación.

Mocosos: niños.

Jodida: difícil.

Imparciales: marca de cigarrillos negros, muy populares en la Argentina durante los años setenta.

- Personajes:

Bardi: Agustín Bardi. Letrista de tango, de la provincia de Buenos Aires, donde nació, en 1884, y murió, en el año 1941. Los tangos de Bardi están sobrevalorados por el ambiente del campo, de donde provenía. Es así que los nombres de varias composiciones suyas aluden directamente al medio rural: *El buey solo*, *El rodeo*, *El baqueano*. Otros temas conocidos son *Qué noche* (lo habría escrito la singularísima noche del 22 de junio de 1918, cuando nevó sobre Buenos Aires), y *Gallo ciego*.

Orlando Goñi: Pianista de tango, quien nació en Buenos Aires en 1914 y murió en Montevideo, Uruguay, en 1945. Durante siete años formó parte de la orquesta de Aníbal Troilo (desde 1937 a 1943), y luego formó su propia orquesta. Ha quedado en la historia del tango como un músico de grandísimo talento, pero al que faltaba disciplina.

Pugliese: Osvaldo Pugliese. Pianista de tango, nacido en Buenos Aires en 1905 y muerto en la misma ciudad en 1995. Incursionó en la música desde muy joven y a los

19 años compuso *Recuerdo*, uno de los tangos más importantes de todos los tiempos. Su orquesta definió un sonido y un ritmo característico, orientado hacia el baile.

Contursi: Pascual Contursi. Guitarrista y cantor de tangos, nació en Buenos Aires en 1888 y murió en 1932. Fue uno de los primeros en ponerle letras a los tangos. Entre los más conocidos, podemos rescatar *Flor de fango*, *Ivette*, *Te doy lo que tengo* y *Bandoneón arrabalero*.

Alfonsina Storni: Poetisa argentina, de origen suizo, que vivió entre los años 1892 y 1938. Su obra refleja una visión amarga y dolorosa de la vida. Se suicidó adentrándose en el mar, en la costera ciudad argentina de Mar del Plata. Sus obras han sido recogidas en los volúmenes *Languidez* y *Ocre*.

Almafuerte: seudónimo de Pedro B. Palacios, poeta argentino que vivió entre los años 1854 y 1917.

El Che: Ernesto *Che* Guevara. Revolucionario argentino que vivió entre 1928 y 1967. Fue estrecho colaborador de Fidel Castro durante la Revolución Cubana. Encontró la muerte mientras dirigía un grupo revolucionario en Bolivia. Allí, fue apresado y ejecutado por el ejército boliviano.

Mate Cosido: Segundo David Peralta, bandido rural argentino que se ganó ese mote por una cicatriz que le cruzaba la cabeza (mate, en lunfardo, es cabeza). Nació en la provincia argentina de Tucumán, pero se convirtió en leyenda en la provincia de Chaco, gracias a su costumbre de robar a grandes empresas para ayudar a los más pobres.

Bautista Bairoletto: otro bandido rural de gran fama, que actuaba en la región de La Pampa. También era admirado por los pobres, y llegó a conocerse personalmente con Mate Cosido.

Raquel: Raquel Liberman. La primera voz femenina que se alzó, en los años treinta, para denunciar a los traficantes de blancas en la Argentina y las tragedias que ocurrían detrás del negocio.

Mario: Mario De Lellis, poeta y amigo de Humberto Costantini. Además de nombrarlo en una poesía, a él también le dedica la edición de 1966 de *Cuestiones con la vida*: ¿No es cierto Mario que cada libro es un corte de manga a la muerte?

Castriota: Samuel Castriota. Pianista, guitarrista, director y compositor de tango. Nació en Buenos Aires en 1885 y murió en 1932. Su vida estuvo estrechamente ligada a la de Pascual Contursi, con quien compartió la autoría de sus mejores obras. La más recordada de todas es *Mi noche triste*.

Lauri, Guaita, Zozaya: jugadores históricos de Estudiantes de la Plata.

Rattin: jugador de Boca Juniors, quien se hizo célebre por haberse sentado en la alfombra real, tras haber sido expulsado del Mundial de Fútbol de Inglaterra de 1966.

III.2.15. POESÍA: HEMBRA PERFECTA E INOLVIDABLE

La relación de Humberto Costantini con la poesía es visceral. Relación de amor y necesidad, casi como respirar. En “Amante”⁴²³, la describe como una “hembra voraz, perfecta, inolvidable”, y admite:

En realidad,
debo reconocerlo,
fui yo el poseído,
el desbordado.

Te apoderaste
sabiamente de mí,
fuiste mi dueña...

⁴²³ Humberto Costantini, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 62.

Pero, para quien se ha visto obligado a exiliarse para salvar su vida, y que ha sufrido la muerte de seres queridos a causa de sus obras, la poesía se revela también como un riesgo, una aventura con final insospechado. “Cuidado con los alacranes” advierte al poeta:

[...] es evidente
que estás entrando en una zona
tremendamente peligrosa,
infestada de cocodrilos y metáforas.
Zona insegura, pantanosa, tabacal, insalubre,
propensa a picaduras y emboscadas[...]

La estrategia de la dictadura militar consistía en montar un clima de represión que iba más allá de las directivas políticas “[...] para (in)filtrarse en toda faceta de toda producción vital.”. Ese clima transformó a la poesía en un campo minado, donde un paso en falso conducía al precipicio.

Jodidísima zona
de la cual todavía
estás por suerte a tiempo de escapar[...]

La posibilidad de escapar presentaba dos alternativas: abandonar la poesía o dejar el país. El poeta debía elegir, en una posición incómoda de la que era imposible salir indemne. Cualquiera de las dos implicaba una renuncia, una derrota. Costantini eligió marcharse a México, sabiendo que para quedarse debería hacer concesiones inaceptables. El fragmento último de “Cuidado con los alacranes” podría representar -por supuesto, en tono más poético- la condición para permanecer que los ministros del régimen habrán susurrado en los oídos de muchos poetas:

[...] siempre y cuando
abandones urgentemente la hoja de papel,
te despidas del lápiz,
le vayas a pedir disculpas a tu mujer como Dios manda,
te tomes tu juguito de naranja,
te pongas la corbata,

corras más que prontito a la entrevista,
y le esquivas por hoy el bulto
a la perra, jodida, fugaz, celosa y gastroinflamatoria
poesía

Quienes optaron por esquivarle el bulto a la perra y jodida poesía cayeron en el silencio. Muchos de los otros marcharon del país o acabaron desaparecidos. El mismo Humberto Costantini advertía a su amigo Arnoldo Liberman de los peligrosos caminos de la poesía. Unas líneas dedicadas especialmente a él, tituladas “Poemas con bastón”⁴²⁴:

¿No ves?, éste es el mundo,
hay bolsillo, hay dientes, hay no salgo,
hay calles donde el aire tiene filo
donde cada sonrisa lleva armas.

¿No ves?,
y se te ocurre andar a puro sueño
condolido del gris de las paredes,
acaudillando lunas de juguete,
diciendo tu verdad sin guardaespaldas

Sobre el final, en tono intimista, le aconseja:

Me sale gritar
tené cuidado
o a lo mejor decirte despacito,
como cuando el colegio y los potreros
si te quieren pegar,
yo soy tu amigo

Cuando regresa, el 15 de enero de 1984, Costantini se encuentra con una Buenos Aires quebrada, distinta a la ciudad que había dejado tiempo atrás. Pese a la caída de la dictadura, el miedo y el silencio se habían instalado como un mal invisible pero

⁴²⁴ Humberto Costantini, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 142.

palpable. En *¡Chau Pericles!*⁴²⁵, obra de teatro que Costantini empieza a escribir en México y termina en Buenos Aires, habla uno de sus personajes:

Como si aquí no hubiera pasado nada[...] Pero no, carajo. Pasaron, pasaron cosas. Vinieron, golpearon y prevaricaron los muy turros. Tanto y tanto le dieron a la pobrecita Argentina que la dejaron nocáu. 'Con abominaciones llenasteis mi heredad', cabrones. Con cadáveres sin nombre, los cementerios⁴²⁶

III.2.16. LA ARGENTINA QUE ESPERA A CONSTANTINI

Al comenzar la década del ochenta, la actividad guerrillera estaba virtualmente extinguida, pero se acrecentaban las medidas de fuerza contra la dictadura, lideradas por gremios y sindicatos. El 26 de febrero de 1981 hubo cierres de fábricas y comercios en todo el país, como forma de rechazo. Cumplido su mandato, de acuerdo a las previsiones que manejaban en las Fuerzas Armadas, Jorge Videla fue sustituido como presidente por el general Roberto Viola, quien gobernó sólo unos meses, porque invocando razones de Estado la Junta Militar lo destituyó y designó en su lugar al general Leopoldo Fortunato Galtieri. Mientras tanto, el ministro de Economía, Alfredo Martínez de Hoz, puso en marcha un plan que acabó en un grave colapso económico. Durante 1981, el peso se depreció en más del seiscientos por ciento de su valor. Galtieri alcanzó un fuerte protagonismo político mediante su asociación con los Estados Unidos y la estrecha relación que, en apariencia, mantuvo con el presidente norteamericano Ronald Reagan. En 1982, el peso había sido devaluado en proporciones enormes, y la deuda externa había trepado de los 10.000 a los 32.000 millones de dólares.

El 30 de marzo de ese año, una fuerte represión policial en la manifestación de trabajadores -convocada por los gremios- dejó más de dos mil detenidos. En sucesos

⁴²⁵

Humberto Costantini, *¡Chau, Pericles!*, Buenos Aires, Galerna, 1986.

⁴²⁶

Ibidem, pág. 40.

similares ocurridos en la provincia de Mendoza, seis obreros fueron heridos de bala. El gobierno militar sintió tambalearse su poder y dedujo que sólo un golpe de efecto a gran escala podría mantenerlo vivo. Unos días después, el 2 de abril de 1982, las fuerzas armadas argentinas ocupan militarmente las islas Malvinas, en litigio con el Reino Unido desde 1833. Londres anunció el envío de tropas, y el Consejo de Seguridad de la ONU exigió a la Argentina el retiro de sus soldados, pero fue en vano. En una batalla desigual, por capacidad de operación y tecnología, el ejército británico se alzó con una previsible victoria.

III.2.17. EPÍLOGO

En junio, se firma la rendición y miles de personas se congregan frente a la casa de gobierno, cuestionando el desenlace de la guerra y exigiendo la renuncia de Galtieri. Humberto Costantini dice desde México:

El régimen militar está desgastado hasta los tuétanos y la entrega del gobierno a los civiles es el fin obligado de esta desastrosa aventura⁴²⁷

Galtieri renuncia y el Ejército designa al general retirado Reynaldo Bignone, con la misión de devolver el poder a un gobierno civil y preparar el retorno de la democracia a la Argentina, a más tardar en marzo de 1984, pero los hechos se precipitan. Acorraladas por la difícil situación económica y la presión internacional, las Fuerzas Armadas convocan a elecciones para octubre de 1983. La fórmula Alfonsín-Martínez, de la Unión Cívica Radical, se impone con el 52 por ciento de los votos. El nuevo gobierno asume el 10 de diciembre de 1983 en medio de fervorosas manifestaciones populares. Tres días después, Alfonsín anuncia el sometimiento a juicio de los integrantes de las Juntas Militares y la creación de una Comisión Nacional para investigar la *lucha antisubversiva*. Están dadas las condiciones para que comiencen a regresar los miles de exiliados que habían dejado el país tras el

⁴²⁷ Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 199.

advenimiento de la dictadura militar. Humberto Costantini prepara la valijas y se dispone a tomar un vuelo para su amada, recordada, idealizada Buenos Aires.

III.3. EL REGRESO A BUENOS AIRES

III.3.1. EL EXILIO COMO DERROTA

El volver y encontrar una ciudad transformada es la imagen misma de la derrota. Una derrota prefigurada ya en la huida del país, porque el exilio representó, según Julio C. Raffo:

[...] el símbolo vivo del fracaso de un proyecto y de una acción política; el partir fue asumir, en los hechos, esa derrota⁴²⁸

Una batalla perdida en el campo político e intelectual, que dejó heridas profundas y cicatrices visibles.

Recojo
con presteza mis tripas,
las meto en su lugar,
coso mi panza
con mi habitual cuidado.
Me lavo las heridas,
Desinfecto,
Les mato las bicheras,
Las pinto, las recorto, las enjuago⁴²⁹

La descripción parece ser la de un combatiente de guerra, brutalmente lastimado, que intenta recomponerse. La voz continúa enunciando la derrota de esta manera:

Me vendo bien, me enyeso,
me entablillo,
me zurzo, me algodono,

⁴²⁸ Citado por Jorge Boccanera en *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 14.

⁴²⁹ Humberto Costantini, *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 133.

me remiendo,
me emparcho[...]

Ese sentimiento de derrota perdura en el tiempo, y se agiganta ante el nuevo escenario. Otro personaje de *¡Chau, Pericles!* vuelve a expresar:

Y de la Argentina lo mismo, exactamente lo mismo. ¿Qué queda? ¿Qué queda en serio de la Argentina? La cachila queda. La nochera queda. Un cuento de Borges queda. Adiós Nonino. Eso queda. ¿Y qué más? A ver, ¿qué más?⁴³⁰

La queja amarga por lo que aconteció y la frustración por no poder haber hecho nada se entremezclan. Entretanto, una ciudad que no quiere abrir los ojos para darse cuenta de lo que pasó, para aceptar que las cosas ya no serán iguales.

O sea que no entienden un carajo, quiero decir. Porque no ven nada. Porque pasaron cosas, y nadie quiere acordarse de las cosas que pasaron. Porque se apretó el botoncito que no había que apretar

Para agregar un poco más adelante:

Escuchad. Oíd la palabra de Jehová. Destruyó el Señor, y no perdonó. No perdonó un carajo. Nos dio fuerte. Nos dio con un caño. Nos reventó [...] ¡Ay qué jodidos estamos, puta madre!⁴³¹

En el momento del retorno se dispara una fantasía como de *tiempo congelado*. Se buscan lugares, familia, amigos, como si fueran los mismos y como si quien retorna tampoco fuera diferente a quien se fue. Pero Costantini sabe que mucho de lo que él vuelve a buscar ya no está, ha desaparecido, se lo han llevado. No sólo personas, afectos, sino también toda una realidad.

430

Humberto Costantini, *¡Chau, Pericles!*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 37.

431

Ibidem, pág. 40.

Raquel se lamenta por sus hijos. No quiso ser consolada a causa de sus hijos, porque sus hijos desaparecieron. Y Pericles, chau. Y Argentina, chau, porque se la afanaron. Se la metieron en el bolsillo, y se la llevaron. Pero los muy boludos diciendo discursos, y escuchando marchitas patrióticas[...]⁴³²

Cerrando la obra, el mismo personaje se lamenta:

‘He entregado lo que más amaba en manos de mis enemigos’, puta madre⁴³³

La pena de saber que el exilio ha sido una condena a desaparecer, a ser un fantasma errante lejos de su tierra, para luego regresar y encontrar lo más amado con la huella indeleble de sus enemigos. Desde su regreso a Buenos Aires, Costantini no vuelve a publicar un libro nuevo pero, paradójicamente, el relanzamiento de su obra mexicana -prohibida durante el gobierno militar- le permite vivir de ellos. De todas formas, no tuvo mucho tiempo, ya que murió tres años después de su retorno, en junio de 1987. Pero, a la vez, ¿de qué escribir? Julio Cortázar, también escritor, también argentino y exiliado, asumió:

Yo ya no sé escribir como antes. Hacia dondequiera que me vuelva encuentro la imagen de Haroldo Conti, la sonrisa bonachona de Paco Urondo, la silueta fugitiva de Miguel Angel Bustos, los ojos de Rodolfo Walsh⁴³⁴

III.3.2. EL REGRESO A NUNCA JAMÁS

A nivel político, los tres años de Costantini en su regreso a la Argentina, hasta su muerte, tampoco fueron fáciles. La democracia intentaba consolidarse, pero todavía se vivía, a nivel mental, como en la época de la dictadura militar. La economía no lograba

⁴³²

Humberto Costantini, *¡Chau, Pericles!*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 41.

⁴³³

Ibidem, pág. 42.

⁴³⁴

Citado por Raquel Angel en *Rebeldes y domesticados, Los intelectuales frente al poder*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1992, pág. 182.

repuntar y la debacle intentó ser corregida por el gobierno de Raúl Alfonsín con el lanzamiento del Plan Austral. La nueva moneda, el austral, reemplazaba al peso argentino creado en junio de 1983. A ese momento, 14 de junio de 1985, la inflación era del mil por ciento anual y la especulación financiera era insostenible. La reducción de la inestabilidad permitió al gobierno un poco de aire para afrontar un ambicioso programa de reformas políticas, muchas de las cuales no llegarían a concretarse.

Uno de los principales escollos seguían siendo algunos sectores militares, plasmados en varios intentos de rebelión y alzamiento pero que no prosperaron, en parte, por la falta de apoyo del resto de las Fuerzas Armadas. En 1985, entre el 22 de abril y el 9 de diciembre, se lleva a cabo el juicio contra los nueve comandantes del Proceso de Reorganización Nacional, eufemismo con el que se referían a su plan de acción. El general Rafael Videla y el almirante Massera son condenados a cadena perpetua, el general Viola a 17 años de prisión el almirante Lambruschini a ocho años y el general Agosti a cuatro años y medio. Los resultados de los juicios plantean dudas y son criticadas las sentencias que absuelven a varios militares. Al año siguiente, el general Galtieri y otros miembros de las Fuerzas Armadas son juzgados por el Tribunal Militar, bajo la acusación de máximos responsables del desastre ocasionado por la guerra de Malvinas. Lo sentencian a doce años de prisión. Pero la idea de justicia sufriría un duro revés.

Antes de morir, casi como una mueca burlona a su exilio, Costantini debió presenciar, a fines de 1986, cómo la Ley de Punto Final y la aplicación del concepto de Obediencia Debida ponía fin a la exigencia de responsabilidades ante el crimen de más de treinta mil personas. Directivas duramente cuestionadas y que, bajo el pretexto de consolidar la paz social, estaban destinadas a cerrar sin justicia una etapa oscura. El posterior indulto brindado por el presidente Carlos Saúl Menem a los principales artífices del régimen, en 1990, terminó por afianzar el sentimiento de impunidad. La ambición de Costantini radicaba en no quedarse anclado en la época de la dictadura, no poder escapar jamás de los fantasmas:

Yo espero no quedarme estancado en 1976[...] Es cierto que los cambios fueron tan vertiginosos en los últimos años que podemos decir, aun a riesgo de exagerar la cosa, que Buenos Aires es hoy para mí una ciudad desconocida⁴³⁵

Repetía, a quien quisiera escucharlo, que había permanecido en el exilio exactamente siete años, siete meses y siete días. Se dice que el exilio es una experiencia que nunca acaba. Que en el retorno, la pérdida que se siente es la del país del exilio. Sin embargo, Costantini nunca se dio por enterado, y aunque admitió que al volver de México volvía a dejar seres queridos, en relaciones forjadas en los años de exilio, deseaba más que nada el regreso a su país. Incluso le costaba analizar su exilio y hablar sobre el tema. En una entrevista aclaraba por qué:

En el curso de estos siete largos años contesté mil veces esa pregunta y de las más diversas maneras: en serio, en joda, individualmente, políticamente, ingeniosamente, honestamente[...] En fin, estoy un poco cansado de hablar de eso⁴³⁶

III.3.3. BUENOS AIRES FINAL

Como justo final, y también como bello resumen de todas las nostalgias, tristezas, recuerdos, heridas, sufrimientos, deseos, que provocó el exilio en el trazo poético de Humberto Costantini, la poesía que escribió tras su regreso a la ciudad de Buenos Aires es la que sigue:

Te toco el Rosedal,
te mordisqueo
la luna pedigüeña de Cabildo,
te pregunto sonseras,
te acaricio,
dejo correr mis yemas
por la mimosa espalda de Corrientes,

⁴³⁵

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 196.

⁴³⁶

Jorge Boccanera, *Tierra que anda, los escritores en el exilio*, Buenos Aires, Ameghino, 1999, pág. 200.

con sabia lentitud
te beso Mataderos,
te busco Paternal,
te acecho,
te recorro,
te sorbo Villa Urquiza[...]

Como dos amantes que se reencuentran tras largo tiempo, Costantini deja de lado las palabras y va a morder, a acariciar, a besar, a su ciudad. A quemarropa, como si la ansiedad de la espera lo hubiese convertido en un desesperado. Buenos Aires está ahí y puede olerla, tocarla, sentirla. Si antes debía abrazarla en su memoria, ahora está al alcance. El alucinado recorrido acaba así:

[...] te cuento,
te mareo,
te soplo palabritas en la oreja,
me emborracho de vos,
te llamo hembra,
siento tu olor,
me bajo a Balvanera,
entre jadeos
te reclamo Saavedra,
te mendigo, te exijo Tequendama,
te aprieto como nunca,
te me entrego,
mientras como en un sueño
te digo amor,
te digo
ya nunca más exilio,
ya nunca más lejos de vos,
paloma, primavera, regazo,
Buenos Aires⁴³⁷

De esta manera se confirma, una vez más, el especial amor que el autor siente al poetizar una ciudad que, según este análisis, concentra la representación de todo lo que pertenece a su entorno y a su capacidad de comprensión. El autor retorna a Buenos Aires de la manera más amorosa posible, paradójicamente, Buenos Aires es la ciudad que lo expulsa, pero también que lo reconoce y acoge durante casi toda su vida.

⁴³⁷ Humberto Costantini, "He aquí que tú eres hermosa", *Cuestiones con la vida*, Buenos Aires, Galerna, 1986, pág. 195.

Costantini vuelve para subsanar un error insoportable: la expulsión no correspondía a la ciudad en sí, sino a los que la ocuparon, las que se apoderaron de ella e impusieron sus propias leyes y reglas. La represión desatada entonces, el asesinato, la violación y las innumerables expulsiones no se corresponden con una ciudad que por el contrario, asume la virtud de los expulsados y perseguidos: la libertad, la ilusión y la búsqueda de la utopía.

IV. JUAN GELMAN: relaciones des/echas

Y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte
Francisco de Quevedo y Villegas⁴³⁸

Si me preguntáis en dónde he estado debo decir “Sucede”
Pablo Neruda⁴³⁹

⁴³⁸

Francisco Quevedo y Villegas, “Salmo XVII”, *Heráclito cristiano, Poesía Completa I*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner libros, 1995, pág. 31.

⁴³⁹

Pablo Neruda, “No hay olvido (Sonata)”, *Residencia en la tierra, Obras completas I*, Buenos Aires, Losada, 1973, pág. 247.

IV.1. INTRODUCCIÓN

IV.1.1. LA OBRA EN LA VIDA DE JUAN GELMAN

La vida de Juan Gelman se halla patentizada en su obra poética de un modo descarnado. Esta violencia ejercida por las experiencias personales de signo trágico por las cuales Gelman ha atravesado, tiñen su lenguaje poético y lo han afectado en la búsqueda de una voz que logre alcanzar la esencia del dolor y de la separación, en definitiva, la esencia de la falta. Existe un antes del exilio en la poesía de Gelman. Desde sus comienzos, en que un profundo humanismo lo anima en la elección de lo cotidiano como tema poético, hasta el surgimiento de una militancia política combativa, ya se verifica desde estos momentos el traslado y la intensidad de la trayectoria vital del hombre. Gelman poeta es el reflejo del Gelman hombre. El amor, la ciudad, la muerte, la crítica social, esta cotidianeidad es puesta en obra. No se trata, por supuesto, de un mero traslado de vivencias. El lenguaje poético experimenta evoluciones, cortes y retracciones, que revelarán una preocupación por sus

limitaciones. Puede decirse que Gelman emprende una lucha con la palabra, la violenta, cambia sus reglas, toma distintos niveles de expresión y los entremezcla. Y los coloca en obra para acercarse a una esencia de lo sentido. Esta lucha (búsqueda obstinada de un acercamiento a lo real) se transforma en hazaña poética cuando sus temas ya no pertenecen a una *normalidad*, sino que se enfrentan al trastorno vital que significa el exilio. Este punto de vista va a ser el norte de nuestro análisis. Intentaremos describir una trayectoria, una poética enlazada con una biografía, encontrar el camino de un lenguaje que se queda en el modo del intento, intento de cuya nobleza no podemos dudar.

IV.1.2. ALGUNAS REFERENCIAS SOBRE EL CONTEXTO

El exilio ha sido el camino obligado de miles de latinoamericanos echados de sus tierras en la década del '70. Durante los años '60 se sucedían en América acontecimientos muy importantes, la politización que vivía el mundo en aquellos años fue muy significativa: vencía la revolución cubana y ciertas palabras como *antiimperialismo*, *latinoamericanismo*, *reformismo*, *revolución*, *socialismo* y *violencia armada para la liberación*, estaban a la orden del día. Eran años que se debatían entre *revolución o dictadura*, entre *realismo mágico* y *operaciones masacres*⁴⁴⁰, entre *El coronel no tiene quien le escriba*⁴⁴¹ y coroneles escribiendo la historia, entre el denominado *boom de la literatura latinoamericana* y el belicista *boom* de las guerras fratricidas. Ya en los '70, obligados a abandonar el afamado binomio *revolución o muerte*⁴⁴² por el inminente triunfo de la segunda sobre la primera, se acerca el fin de las utopías -aunque hay quienes sostienen que *la revolución es un sueño eterno*⁴⁴³- y las

440

Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2001.

441

Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

442

Consigna utilizada por los revolucionarios, así como también lo eran *Patria o Muerte* o *Venceremos*. Ver: Ernesto Guevara, *Epistolario*, La Habana, Ed. De Ciencias Sociales, 1993.

443

Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

apelaciones a ese *hombre nuevo*⁴⁴⁴ del que hablaba Ernesto *Che* Guevara se liquidan y postergaban con la llegada de las Fuerzas Armadas al poder. Muchos intelectuales, políticos, sindicalistas y artistas representaban un peligro para el orden interno y fueron perseguidos, torturados o encarcelados. Otros muchos, como fue el caso de Haroldo Conti⁴⁴⁵, Francisco *Paco* Urondo⁴⁴⁶, Rodolfo Walsh⁴⁴⁷ o Dardo Dorransoro, resultaron víctimas fatales. Y otros alcanzaron a salir. Así es como *Tierra de Exilio*⁴⁴⁸ además de dar nombre a la novela de Andrés Rivera se postula como heterónimo de la Argentina de esos años, y así las cosas *Juan sin Tierra*⁴⁴⁹ abandonaría –al menos por un momento- el texto de Juan Goytisolo para venir a nombrar a otro Juan, a otro *sin tierra*, para dar nombre a Juan Gelman en sus peregrinados trece años de exilio.

Un escritor exiliado -ha dicho Julio Cortázar- es en primer término un *hombre* o una *mujer* exiliados, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia, y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, de un perfume del aire y un color del cielo, de una costumbre de casas y calles y bibliotecas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje, y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales, es como el brusco final de

444

Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba”, *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo veintiuno editores, 6º ed., 1986, pág. 15 - 16.

445

El día 4 de mayo de 1976 fue aprehendido cuando retornaba a su domicilio de Capital Federal a medianoche, junto a su esposa y su hijo por un grupo de individuos vestidos de civil que los golpearon brutalmente y le robaron los originales de todas sus obras, junto con su documentación personal. Los secuestradores se lo llevaron junto con un amigo suyo, en varios vehículos, que incluían el propio automóvil de Conti que tampoco apareció más.

446

En mayo de 1976, la organización Montoneros lo traslada a Mendoza. El 17 de junio, en un contexto de derrota, cae Francisco Urondo después de haber sido perseguido por un coche. Él iba con su esposa, con su hija y una compañera. Finalmente frenó, y al parecer prefirió tomarse una pastilla de cianuro antes que lo torturen y maten.

447

El 25 de marzo de 1977 un pelotón especializado de la Escuela de Mecánica de la Armada emboscó a Rodolfo Walsh en calles de Buenos Aires con el objetivo de aprehenderlo vivo. Walsh, militante revolucionario, se resistió, hirió y fue herido a su vez de muerte. Su cuerpo nunca apareció. El día anterior había escrito lo que sería su última palabra pública: la *Carta abierta a la Junta Militar*.

448

Andrés Rivera, *Tierra de exilio*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

449

Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, Madrid, Mondadori, 1994.

un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente⁴⁵⁰

IV.2. RESEÑA E INSTANTÁNEAS

Juan Gelman nació el 3 de mayo de 1930 en el barrio porteño de Villa Crespo, en Buenos Aires. Es hijo de judíos⁴⁵¹ ucranianos y único argentino de su familia. Su padre, José Gelman, obrero ferroviario y posteriormente carpintero de filiación política socialrevolucionario, había participado en la revolución rusa de 1905 y había llegado a la Argentina por primera vez en el año 1912 con un pasaporte falso. Años más tarde,

⁴⁵⁰

Julio Cortázar, “América Latina: exilio y literatura”, *Obra Crítica/3*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, pág. 165.

⁴⁵¹

“Es seguro que la dimensión judía palpita en mi escritura -ha dicho-. Cómo negar que las velas de los viernes o las comidas de Pésaj me han dejado una impronta” (“Perfil”, *Radar*, *Página/12*, 17 de septiembre de 2000, pág. 12.

tras volver a su país alentado por el triunfo de la revolución rusa de 1917, José Gelman decide instalarse definitivamente en Buenos Aires debido al desencanto que le provoca lo que fuera la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. José Gelman contaba en ese entonces con dos hijos de su primer matrimonio, del que sólo sobrevivió Boris. La muerte de su esposa y su otro hijo se produce cuando, al caer al agua para escapar de la policía zarista, se ahogan.

Este desgraciado suceso retiene algunos años a José Gelman y a Boris en la URSS, lo que les permite conocer a una estudiante de medicina en Odesa, Paulina Burichson, que pronto se va a convertir en la segunda esposa de José Gelman. Tienen una hija, Teodora Gelman, y en 1928 llegan a la Argentina con la intención de quedarse y echar raíces. Según cuenta Jorge Boccanera la elección de Argentina se basa "[...] sencillamente porque el barco que salía más rápido tenía ese rumbo"⁴⁵². En 1930, nace Juan Gelman, su único hijo de nacionalidad argentina. Boris, el hermano mayor de Juan Gelman, 20 años mayor que él, es quien le va a recitar a Juan –de apenas cinco años de edad-, poemas de Pushkin en ruso y es, por lo tanto quien lo va a introducir en la literatura: Tolstoi, Andreiev y Víctor Hugo conformarán un universo apasionante para Juan Gelman. Hecho este que, de alguna manera, lleva al niño a convertirse en ferviente lector. Juan Gelman leía, con particular devoción, los clásicos españoles: Lope de Vega, Góngora, Gracilaso y Quevedo. Comienza a escribir a los nueve años, alrededor del año 1941, para enamorar a una vecina de once años de edad, a la que, al parecer, no llegó a convencer con poemas de Almafuerte. Su primer poema de amor comenzaba de esta manera:

Al amor, sueño eterno y poderoso,
el destino furioso lo cambié⁴⁵³

Cuando tenía apenas once años, Juan Gelman publica en la revista *Rojo y negro* sus primeros versos. A los doce, su padre le regala las obras completas de Sholem

⁴⁵² Jorge Boccanera, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994, pág. 15.

⁴⁵³

Ibidem, pág. 22.

Aleijem, que le resultaron de un estimable valor. Más tarde descubrirá *Humillados y Ofendidos* de Fedor Dostoievski. Entre 1943 y 1947 cursa sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Buenos Aires, alternando esa vida *académica* con las milongas, los bares de Villa Crespo y la militancia en la Juventud Comunista, a la que había ingresado a los 15 años de edad. En 1948 comienza a estudiar química en la universidad pero más tarde abandona esos estudios para dedicarse de lleno a la poesía. Simultáneamente combina trabajos como camionero y vendedor de autopartes de coches.

Hacia 1954 trabaja como redactor en el diario comunista *La hora* y en *Nuestra palabra*. También establece sus primeros contactos con el grupo literario de la revista *Muchachos*. En 1955 funda junto a Navalesi, Harispe, Héctor Negro, Santirso, De Luca, Castelpoggi, Hugo Ditaranto, Wainer, Mase, Julio César Silvain, Hierba, Álvarez Morgade y otros el grupo literario *El Pan Duro*, al que más tarde se integraría Juana Bignozzi. Sus integrantes se dedicaban a hacer recitales en clubes o teatros y es así como, leyendo poemas en el teatro *La Máscara*, conocen a Raúl González Tuñón, que en ese entonces ya era un poeta consagrado y muy respetado por los intelectuales de la época. La intención del grupo era precisamente editar libros por lo que, por voto unánime deciden que la primera obra a publicar será *Violín y otras cuestiones*. En 1956, bajo el sello editorial de Manuel Gleizer y prologado por Raúl González Tuñón se publica, entonces, el primer libro de Juan Gelman. En una entrevista reciente y en alusión a las circunstancias que rodearon la edición de su *opera prima* Gelman dice:

Admiro a González Tuñón, en primer lugar su poesía, su poesía y también su actitud vital . Era un hombre muy libre, muy generoso con los jóvenes que se le acercaban. Irradiaba una influencia que no era sólo a través de los libros, sino que era una cosa personal⁴⁵⁴

Como homenaje a la generosidad de Tuñón el grupo literario *El Pan Duro* funda una revista y un sello editorial denominado *La rosa blindada*, nombre que Raúl

454

Carlos Santos Sáez y Adrián Rimondino, “Juan Gelman, el poeta más grande de la Argentina”, *Revista Lea*, Año 2, N° 19, pág. 14.

González Tuñón le había dado a uno de sus libros. Hacia 1959 publica su segundo libro, *El juego en que andamos*. Libro del que Jorge Rodríguez Padrón dijo:

[...] con una real gana infantil (y por ello agresiva; y por ello verdadera) léxico y sintaxis, estrofas y ritmo⁴⁵⁵

Y no era de extrañar, ya que en este libro Gelman acudirá al diminutivo como expresión corriente, pero también recurrirá a todo un vocabulario del Buenos Aires de entonces, inédito aún en la literatura argentina. Palabras como *moridos* en lugar de muerto, *hició* por hecho, *pudió* en vez de pudo, *tuví* en lugar de tuve, *quisió* por quiso, *rompidas* por rotas, *sabo* en vez de se y *escribidas* en lugar de escritas, abundarán en sus versos. En el año 1961 la editorial Nueva Expresión de Buenos Aires publicará su tercer libro: *Velorio del solo*. En 1962, *Gotán*, su cuarto libro, será publicado por la editorial fundada por el grupo literario *El Pan Duro*. Su título referirá a la mitología de la canción por excelencia de Buenos Aires: el tango. Una de las secciones del libro titulada "Cuba sí", también introducirá el tema de la Revolución Cubana. En 1963 Juan Gelman es encarcelado junto con los presos denominados CONINTES (Conmoción Interna de Estado)⁴⁵⁶ por la proscripción de los partidos comunista y peronista. Por ese entonces se edita la antología *El pan duro* con un prólogo dedicado a Gelman, Mangieri y Navalesi que también habían sido encarcelados. En 1964, completamente decepcionado con la actuación del Partido Comunista argentino se aleja definitivamente de sus filas. En 1965 aparece *Cólera Buey*, su quinto libro. Publicado en La Habana por editorial La Tertulia, este poemario registrará la lucha de los pueblos oprimidos del Tercer Mundo: Lumumba, Vietnam, Argelia y otras serán sus causas.

⁴⁵⁵ Jorge Rodríguez Padrón, en el prólogo a su *Antología de poesía hispanoamericana*, Madrid, Espasa Calpe, 1984.

⁴⁵⁶

El plan económico de Frondizi (1958 - 1962) había enfrentado al movimiento obrero que había hecho posible su triunfo, por lo que se desatan una serie de huelgas. La respuesta fue el plan CONINTES que permitió la represión y persecución a activistas peronistas y comunistas. En esta época es asesinado el dirigente peronista Felipe Vallese.

Después de la muerte de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia, el 7 de octubre de 1967⁴⁵⁷, Juan Gelman decide formar parte de las FAR⁴⁵⁸, que hacia 1973 confluyeron, junto a otras entidades guerrilleras, en la Organización Peronista Montoneros.⁴⁵⁹ En 1969 publica *Los poemas de Sydney West*, mientras trabaja como jefe de redacción de la revista *Panorama*. Durante el año 1971 se reeditan en Buenos Aires, *Violín y otras cuestiones* y *Velorio del solo*, junto a una obra hasta entonces inéditas de Gelman: *El juego en que andamos*. En 1974 pasa a formar parte, como jefe de redacción del diario *Noticias* de la Organización Peronista Montoneros. A principios de 1975 Juan Gelman debe abandonar Argentina por disposición de la cúpula del movimiento montonero, en respuesta a las reiteradas amenazas de la *Triple A*⁴⁶⁰ en pleno gobierno de María Estela Isabel Martínez de Perón.

Comienza, así, su exilio de 13 años. El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe de estado dirigido por las Fuerzas Armadas Argentinas contra el estado de derecho y el 26 de agosto, es decir, cinco meses más tarde, secuestran a sus hijos Ora Eva, de diecinueve años, y Marcelo Aries, de veinte, junto a su esposa María Claudia Iruretagoyena, de diecinueve años y embarazada de siete meses. Su hija es *devuelta a la legalidad*, es decir, pierde la condición de *desaparecida*, al ser puesta en libertad unos días después. Su hijo y nuera, sin embargo, nunca jamás aparecerán con vida. Adquieren así, el tristemente célebre status de *desaparecidos*. Su nieta, nacida en

⁴⁵⁷

Gelman afirma que “la muerte del *Che* fue un dolor extraordinario. Mucha gente en todo el continente había depositado en su figura una enorme cantidad de esperanzas. Con el tiempo comenzamos analizar lo que pasó, los riesgos del foquismo, esas historias. Pero en ese momento era un símbolo, no sólo para quienes estábamos interesados en la revolución o en la lucha armada. Gelman, J. “me batían “el pibe taquito”, *Revista XXIII*, 10 de octubre de 2001, pág. 73.

⁴⁵⁸

Fuerzas Armadas Revolucionarias.

⁴⁵⁹

“A partir de 1973, Montoneros cometió una gran cantidad de errores muy graves y comenzó el exilio. Además, como se consideraba una organización política y militar (y más militar que política) adoptó una verticalidad absoluta y actitudes hasta ridículas. Por ejemplo: en cierto momento Firmenich y compañía decidieron que había que usar uniforme...El uniforme consistía en una camisa celeste con estrellitas en los hombros para los grados y vivos en el cuello, como las del Ejército Argentino... Por otra parte, al comienzo los grados en la organización eran del tipo grupo guerrillero. Pero en el exilio empezó a haber una asimilación con los grados del Ejército Argentino. Lo más ridículo era que en el exterior también había que andar de uniforme” (Entrevista realizada por Verónica Chiaravalli a Juan Gelman, *La Nación*, "Sección Cultura", Buenos Aires, 7 de diciembre de 1997, pág. 1 - 2)

⁴⁶⁰

Alianza Anticomunista Argentina. Grupo armado de ultraderecha comandado por José López Rega, Ministro de Bienestar Social de Isabel Martínez de Perón.

cautiverio, en uno de los más de 300 campos de concentración⁴⁶¹ que había en Argentina en aquel entonces, es *recuperada*, veinticuatro años después. En 1990, Gelman se enterará a través del trabajo de un equipo de antropología forense que su hijo fue baleado a quemarropa y que su cadáver fue arrojado dentro de un tambor al canal de San Fernando. El 23 de abril de 1977 se anuncia la creación del Movimiento Peronista Montonero de Resistencia contra la dictadura militar argentina.

En 1978 el Vaticano le comunica que su nuera había dado a luz antes de morir. No sabe si es varón o mujer porque en el mensaje sólo se leía *the child was born*⁴⁶². Se aleja de Montoneros en 1979 por diferencias con el verticalismo militarista del movimiento. Al poco tiempo, en febrero de 1979 la cúpula lo acusa de traición y lo condena a muerte. Por este tiempo trabaja para la agencia de noticias *Nueva Nicaragua*. Simultáneamente Gelman desarrolla una intensa tarea dentro del periodismo argentino, colaborando en los diarios *La Opinión* y *Noticias* y en las revistas *Panorama* y *Crisis*. Hoy, veintitrés años después, continúa esa tarea colaborando semanalmente en el periódico argentino *Página/12*. El año 1980 se convertirá en un año singularmente prolífico para Juan Gelman. Aparecerán tres de sus poemarios más importantes: *Hechos*, *Relaciones* y *Sí dulcemente*. La preocupación social será una constante en sus tres obras, tematizada a través de un lenguaje abarcador de muchas de las posibilidades expresivas de la época, un lenguaje aglutinador de mixturas y discursos, como una suerte de, como dijera Jorge Boccanera, "[...] Guernica hablado"⁴⁶³.

⁴⁶¹

Según se afirma en el estudio elaborado por la CONADEP: *Nunca más*.

⁴⁶²

Entrevistado sobre el nacimiento del nieto o nieta por María Esther Gilio en "Juan Gelman habla de su hijo, rescatado de la neblina", *Brecha*, 19 de enero de 1990, Juan Gelman dice: "Tengo la certeza de que nació. Porque el hecho de estar Claudia esperando un chico que naciera en poco más de un mes, movió muchas fuerzas políticas en Europa. Entre ellas el Vaticano. La noticia del nacimiento vino a través de un jesuita, el padre Cavalli, que trabajaba en la Secretaría de Estado, en Italia. Este sacerdote, en febrero del '78, me informó que había recibido de Buenos Aires una comunicación sobre el nacimiento. La comunicación, en idioma inglés, decía: *The child was born*".

⁴⁶³ Jorge Boccanera, *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994, pág. 40.

En *Hechos*, escrito entre el país y el exilio, aparecen fundidos dos de los temas más trascendentes de la obra de Gelman: la revolución y la poesía. Durante la década del '80 se desempeña como traductor para los diferentes organismos de Naciones Unidas, tales como la UNESCO y la FAO⁴⁶⁴, saliendo seleccionado segundo entre más de trescientos postulantes. En 1981, con prólogo de Julio Cortázar, se publica en París, *Silencio de los ojos*, junto con una reedición de *Relaciones* y el poemario hasta el momento inédito, *Hechos y notas*. Durante el año 1982 se publican dos libros suyos: *Citas y comentarios* y *Hacia el sur*. Ambos configurarían algo que se venía gestando ya desde *Gotán*: la mezcla entre mitología ciudadana en un proceso de mutación constante junto a procedimientos en apariencia lejanos.

La *fauna* porteña se mixtura en sus poemas en una suerte de *collage* junto a fragmentos de letras de tangos como "Mi Buenos Aires querido", "Anclao en París", "Volvió una noche" y "El día que me quieras", entre otros. Además, en una apuesta por el rescate de un *criollismo urbano de vanguardia*, Gelman usará frecuentemente expresiones que acercan una oralidad llena de humor e ironía. En el año 1983 se publica un poema de Gelman titulado "Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)" junto con "Tres textos" de Osvaldo Bayer que se agrupan bajo el libro denominado *Exilio*. En 1984 Gelman quiere volver a la Argentina, pero se lo impide una orden de captura que le dictara años atrás el juez federal Miguel Guillermo Pons por asociación ilícita, en relación con su militancia de dieciocho meses en el M.P.M.⁴⁶⁵. En todos esos años peregrinó por distintos lugares. Su exilio lo llevó primero a Roma como corresponsal de la revista que dirigía Eduardo Galeano, *Crisis*, luego a Madrid, a Managua, a París, a Nueva York y a México donde reside actualmente. Aunque dice:

⁴⁶⁴ La Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación se fundó en 1945 a fin de elevar los niveles de nutrición y de vida, incrementar la productividad agrícola y mejorar las condiciones de la población rural. Hoy en día es la principal organización de Naciones Unidas dedicada a la agricultura, la silvicultura, la pesca y el desarrollo rural. Es una organización intergubernamental que cuenta con 183 Estados miembros y una Organización Miembro: la Comunidad Europea. Desde sus comienzos, sus actividades se han orientado a atemperar la pobreza y reducir el hambre promoviendo el desarrollo agrícola, una mejor nutrición a base de seguridad alimentaria, definida como el acceso de toda la población en todo momento a los alimentos necesarios para llevar una vida saludable. Brinda ayuda a los países en desarrollo a través de una amplia gama de proyectos de asistencia técnica. La Organización promueve un enfoque integral, que comprende consideraciones ambientales, sociales y económicas en la formulación de los proyectos de desarrollo.

⁴⁶⁵ Movimiento Peronista Montonero.

[...] volver vuelvo todos los años, pero no para quedarme. La pregunta para mí no es por qué no vivo en la Argentina sino por qué vivo en México. Y la respuesta es muy simple: porque estoy enamorado de mi mujer, eso es todo⁴⁶⁶

El año 1985 significa la completa reivindicación de Gelman de la obra y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo a través de su libro titulado *La Junta Luz (Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo)*. En Barcelona se publica *Composiciones* en 1986, obra escrita casi en su totalidad en París y que abarca su producción textual desde 1984 hasta 1985. También se publica este mismo año *Interrupciones II*, obra que incluye *Bajo la lluvia ajena, Hacia el sur, Composiciones y Eso*. A partir de 1987 comienza a colaborar con *Página /12*, donde continúa en la actualidad. En ese mismo año gana el premio “Boris Vian” a la poesía por *Composiciones y Eso*. El 7 de enero de 1988 la Cámara Federal de la Capital Federal modifica la resolución del juez Pons, excusándolo de prisión. Regresa a la Argentina después de trece años de exilio pero se radica en México. En este mismo año se publica una de sus obras más emblemáticas, *Interrupciones I*, obra que incluye *Hechos y relaciones, Sí dulcemente y Citas y comentarios*.

En Madrid, este mismo año, también se publica *Anunciaciones*, en la editorial Visor. Estando en México, hacia 1989, se entera que ha fallecido su madre de la que va a recibir su última carta ese mismo día, de ahí surge *Carta a mi madre*, obra editada en Buenos Aires. Ese mismo año el presidente Menem indulta a 216 militares condenados por los crímenes cometidos por el proceso y a 64 ciudadanos que han sido miembros de organizaciones guerrilleras entre los que figura Juan Gelman. En 1993 Gelman publica su libro *Salarios del impío* en la editorial porteña Libros de Tierra Firme. Esta obra, escrita entre París, Ginebra, México y Nueva York, abarca su producción poética desde 1984 hasta 1992. El año 1994 significa para la obra de Gelman una nueva vuelta de tuerca, ya que se publica *Dibaxu*. Este nuevo poemario escrito en sefardí abarca su producción desde 1983 hasta 1985. En 1997 publica en coautoría con su esposa Mara

⁴⁶⁶ Entrevista realizada por Verónica Chiaravalli a Juan Gelman, *La Nación*, "Sección Cultura", Buenos Aires, 7 de diciembre de 1997, pág. 1 - 2.

Lamadrid *Ni el flaco perdón de Dios*. Le otorgan por *Salarios del Impío* el Premio Nacional de Poesía 1994 - 1997. También durante este año verá la luz *Incompletamente* y el primer volumen de *Prosa de prensa*. Durante 1999 se publicará el segundo volumen de *Prosa de prensa* en Ediciones Grupo Zeta de Buenos Aires. En marzo del 2000 y luego de una intensa búsqueda de más de veinte años, encuentra a su nieta nacida en *cautiverio* y llevada a Uruguay. En este mismo año Gelman recibe el Premio Literario Juan Rulfo. Finalmente en 2002 publica *Valer la pena*, obra que destaca por su visión retrospectiva de una parte grande de la historia contemporánea argentina.

Si Theodor Adorno decía “[...] ya no habrá poesía después de Auschwitz”⁴⁶⁷, nosotros completaríamos: ya no habrá poesía que no hable del horror y del exilio en Argentina.

467

Theodor Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad”, *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Colección: Los grandes pensadores, Sarpe, 1984, pág. 248. Cito textualmente: “La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice porque se ha hecho hoy imposible escribir poesía”.

IV.3. RÚBRICA INDELEBLE

No parecen inocentes los títulos de las obras literarias de Juan Gelman: *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, *Interrupciones*, *Incompletamente*, *Hacia el sur*, *Composiciones o Anunciaciones*.⁴⁶⁸ Si bien, es -cuanto menos- problemático hablar de poesía y realidad o poesía y verdad dado que son términos imprecisos y hacer ese tipo de vinculaciones resulta peligroso, evidentemente, hay una continuidad que se lee ordenando estos nombres. Y, aún cuando el título silencia o encubre ese vínculo -como ocurre con *Salarios del Impío*⁴⁶⁹- tiene un epígrafe esclarecedor que devela lo que a simple vista permanece oculto. Es a partir de estos nombres que advertimos, al menos, una falta, una ausencia o quizás todo junto y a la vez. Como si partiesen las carencias desde el título para internarse en la totalidad de los textos. Como si de una continuidad hablasen.

⁴⁶⁸

Todos títulos de algunas obras de Juan Gelman.

⁴⁶⁹

Juan Gelman, *Salarios del impío/ Carta a mi madre*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

Como si un texto se sumara al otro, como rompecabezas de un gran poema inconcluso que agregara y completase significancias y ausencias irresolutas. Como si el sujeto que los enuncia *incompletamente* acusara *interrupciones* permanentes de unas *composiciones* partidas y dispersas por todos los caminos del *exilio*. Evidentemente sus textos hablan de exilio, de expulsión, de crímenes, de apropiaciones de niños, de disoluciones, de dolor, de pérdidas y derrotas. Hablan de un sueño y de una pesadilla. De tanta muerte, de tantos jóvenes torturados, de impunidad, pero también de lucha, de resistencia y denuncia. Centrémonos, para empezar a rastrear todas esas voces, en *Hechos*⁴⁷⁰ y en *Relaciones*⁴⁷¹. *Hechos* y *Relaciones* son dos colecciones que cubren casi completamente el espectro de los años '70 y que por lo tanto dan cuenta de un período crucial tanto en Argentina como en la obra de Gelman.

Según Ángel Rama, *Relaciones*⁴⁷², que abarca la producción poética de Juan Gelman desde 1971 hasta 1973, responde a la feliz fórmula de Alberti “el poeta en la calle”⁴⁷³ porque en ella convergen en escena diversos tipos sociales, o como afirma Eduardo Galeano en el prólogo de este libro, diversos “rostros del mundo”⁴⁷⁴. *Relaciones* concentra, efectivamente, muchos rostros y voces:

- Toussaint Louverture, el haitiano que murió preso

- las seis enfermeras locas del Pickapoon Hospital de Carolina que murieron quemadas

- los mineros que sacan tungsteno de la mina de San Luis

⁴⁷⁰

Juan Gelman, *Hechos, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

⁴⁷¹

Juan Gelman, *Relaciones, Interrupciones I, op. cit.*

⁴⁷²

Juan Gelman, *op. cit.*, pág. 11 - 63.

⁴⁷³

Ángel Rama, “Juan Gelman, la poesía en tiempo de los asesinos”, publicado por *La Maga, op. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁴

Eduardo Galeano, “Prólogo”, *Relaciones, op. cit.*, pág. 13.

- Lobo Amarillo contando lo que los blancos hicieron a los indios
- el chiquito pordiosero del tren
- la historia del hachero Ildefonso Godoy que murió trabajando
- la mujer que está sola en la plaza
- muchos otros ⁴⁷⁵

Como vemos, todos representantes de colectivos desfavorecidos:

- presos
- locos
- trabajadores explotados: mineros, hacheros
- indios
- niños de la calle

Todos, en principio, con algún rasgo en común: todas son historias de derrotados, de muertos, de relegados, de empobrecidos, de marginados o de perseguidos:

[...] no pasan el día rodeados por el canto de los pájaros verdes
no pasan el día acariciados por jamaicanas de talles de
palmera⁴⁷⁶

⁴⁷⁵

Todos personajes del libro de Gelman titulado *Relaciones*.

⁴⁷⁶

No, no son exitosos modelos sociales, afortunados ni enriquecidos. Son los personajes del pueblo, los que oyen los disparos, son los únicos que oyen los disparos:

[...] en medio de la noche oyen tiros/ oyen en medio de la noche tiros/
oyen tiros en medio de la noche ⁴⁷⁷

Es decir, ellos, los sumergidos, inmersos en otra realidad, una realidad oscura de *tiros en medio de la noche*. Almas heridas que -como dice el tango⁴⁷⁸- llevan amor, pesar y dolor y que por consiguiente son los referentes válidos para las pretensiones de Gelman. Por otro lado, *Hechos*⁴⁷⁹ que abarca la producción poética de Gelman desde 1974 hasta 1978 está escrito entre Buenos Aires y Roma. *Hechos* a diferencia de *Relaciones* es el libro que se termina de escribir en el exilio y que da cuenta de esa partida. Hay muerte, dolor, terror y disociaciones, escisiones, disoluciones, pérdidas y testimonios de derrotas, pero ya no de habitantes de distintos puntos del planeta, como Gelman mostraba en *Relaciones*, sino voces y gritos de sus propios compañeros, de su propia familia incluso:

[...] avisaste
que te ibas a morir?...
y a quién
dijiste que ibas a caer?[...]¿no me ibas a esperar acaso
no esperábamos la tormenta mejor/⁴⁸⁰

⁴⁷⁸

Los mareados, tango compuesto Juan Carlos Cobián y Enrique Cadícamo.

⁴⁷⁹

Gelman, *Hechos*, *op. cit.*, pág. 66 - 92.

⁴⁸⁰

Gelman, “Descansos”, *Hechos*, *op. cit.*, pág. 80.

“Descansos”⁴⁸¹ y “Ausencias”⁴⁸², dos poemas de *Hechos*, constatan indudablemente la privación y la escasez, si se quiere, de sus compañeros, otrora generosos y abundantes:

[...] no está paquito/ hijo de la memoria/ y no está marcos el de la lengua/ llena de asombros/ y tampoco diana⁴⁸³

Y sigue:

[...] ni Quique, ni Haroldo, ni Rodolfo, ni Dardo⁴⁸⁴

Ausencias que recorren buena parte del texto: Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Dardo Dorronsoro, Francisco Paco Urondo y treinta mil más como ellos. A su turno, el trágico y redoblado “Muertes” -al parecer, el segundo poema del exilio⁴⁸⁵ que evoca su propia muerte. Una muerte largamente anunciada:

- Gelman es condenado a muerte por la Junta Militar Argentina,
- antes por los paramilitares de la Triple A y,
- finalmente por la Organización Montoneros.

[...] cuando terminó de pasar tuve miedo
no quiero ver nunca más esa muerte...especialmente el día de mi
muerte⁴⁸⁶

481

Ibidem.

482

Gelman, *op. cit.*, pág. 82 - 83.

483

Ibidem.

484

Está haciendo referencia a: Rodolfo Walsh, Dardo Dorronsoro y Haroldo Conti. Víctimas de la dictadura militar argentina.

485

Porque tiene una referencia espacial mencionada al pasar: Santa María Maggiore, y el poema anterior “Consumos” plantea la distancia, la separación: “la distancia se puede poblar y/o/ el pueblo se puede distanciar/ milagro es/ el filo del cuchillo y más aún/ quien camina o padece por él...yel camino/ que hiere al caminante sagaz/ y corta al distraído en dos/ uno hacia el pueblo y otro/ hacia lejos del pueblo”.

486

Gelman, “Muertes”, *Hechos*, *op. cit.*, pág. 76.

Su muerte estando fuera del país y también la muerte que se vive en su país. De manera que el título no puede ser otro. También marca un cambio, de aquí en adelante se inicia una sucesiva cadena de muertes, si los poemas anteriores se preguntaban acerca de la poesía, acerca de la revolución, o las suertes que se deseaban los compañeros antes de ir a pelear, a partir de esta instancia trágica, la muerte adquirirá un peso específico único.

IV.4. ARTE POÉTICA: CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS

Otra constante, otro motivo que se continúa en los textos es la reflexión acerca del lugar de la poesía, un cuestionamiento que fusiona los textos conformando una especie de arte poética que va a culminar en el poema homónimo del segundo libro. Tanto en “Confianzas” como en “Hechos” se enuncia la utilidad viable de la poesía. En el primer caso se cuestiona, directamente, la utilidad de la literatura misma:

[...] con este poema no tomarás el poder” dice
“con estos versos no harás la revolución” dice
“ni con miles de versos harás la Revolución” ni esos versos “han de servirle para
que peones maestros hacheros vivan mejor”⁴⁸⁷

Pero el poeta igual escribe porque a la poesía:

[...] la torturan
y nace la sentencian y nace la fusilan
y nace⁴⁸⁸

No hay silencio posible para la poesía, no hay mordazas que acallen la voz, tampoco, de aquellos anónimos expoliados que no tienen voz. Mientras la poesía hable de ellos, ellos tendrán voz, aunque ello signifique poco. En “Hechos” se lee al respecto:

[...] este hecho explica que ningún endecasílabo derribó hasta ahora
ningún dictador o burócrata aunque
sea un pequeño dictador o un pequeño burócrata/ y también
explica que
un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor de
otoño⁴⁸⁹

487

Gelman, “Confianzas”, *Relaciones, op. cit.*, pág. 29.

488

Gelman, “Poderes”, *Relaciones, op. cit.*, pág. 34.

489

Pero el poeta decide seguir escribiendo, es decir hay una confianza en la supervivencia de la poesía que se amalgama con la idea de que los temas no hacen la poesía, no le dan vida, sino que ella nace de la necesidad y obsesión del poeta:

[...] o del encuentro entre la lluvia y un barco y de
otros encuentros que nadie puede predecir/ o sea
los nacimientos/ casamientos/ los
disparos de la belleza incesante⁴⁹⁰

La poesía puede abarcar todos los temas o uno solo, la unión puede ser casual o impulsada, pero de ello se desprende una certeza: la poesía no cambia el mundo, ni el mundo destruye la poesía, aunque parta de un hecho que pueda ser verídico y real. El propio Gelman así lo da a entender en una entrevista realizada por Enrique Portilla en *La jornada semanal* de Ciudad de Méjico:

La gran influencia que he tenido, en la creación de mis obsesiones, en empollarlas y hacerlas romper el huevo, es la realidad misma, con todas las caras que tiene⁴⁹¹

En “Horarios”⁴⁹² podemos, por otro lado, seguir avanzando en este arte poética gelmaniano disperso por todos y cada uno de sus poemas. Aquí se dice que no hay día ni horario para hacer poesía, la poesía es la dama irrespetuosa capaz de violar todos los contratos, todos los horarios de todos los días.

agosto se llevó las hortensias del brazo
y la poesía se ha puesto a trabajar
sin respeto por el domingo caliente
acostado sobre las casas/ una

Gelman, “Hechos”, *Hechos, op. cit.*, pág. 67.

⁴⁹⁰

Gelman, *op. cit.*, pág. 67.

⁴⁹¹

Enrique Portilla, “Las circunstancias del corazón”, *La jornada semanal*, México, 4 de agosto de 1996, pág. 15 y 16.

⁴⁹²

Gelman, “Horarios”, *Hechos, op. cit.*, pág. 68.

pajarita no canta quieta en su trasluz/ un
árbol no crece al pie de su silencio/ la
poesía no obstante
ha visto a agosto con hortensias del brazo y

se ha puesto a trabajar violando
los contratos de la siesta/ ah señora quién sabe
por qué la pintan calma[...]⁴⁹³

A su vez, en este poema aparecen ciertas palabras como *combate*, *combatiente*, *pólvoras*, *obrero*, *enemigo*, *secuestrar* o *delegada* que se acumulan al final y que no parecen ingenuidad del autor. Como los combatientes o junto a ellos la poesía también lucha por sobrevivir. Ambos tienen un compromiso con su propia vida y con su futuro. Esa unión también hace lícito pensar que cada uno de ellos hace la revolución de su especie. Esto se advierte en encabalgamientos inesperados y dislocación de la sintaxis. Uno de los sonetos reza:

[...] así dulzura de la vida es/ tu vientre de calor/ batalla/ puro/ árboles
como piedra/ ojo del cielo/ así dulzura de la vida es[...]⁴⁹⁴

Versos libres que se alternan con rimados, una vallejeana recreación del lenguaje *-másvida-* y esto se agrega a que *Hechos* trae un nuevo recurso como es la discordancia entre el verso y la frase, un uso de barras que establecen períodos rítmicos o zonas de sentido que no está presente en *Relaciones*. Estas cesuras inesperadas parecen ser las primeras *interrupciones* que señalan, por un lado, que los cortes son abruptos e inesperados, tanto como la muerte; por otro, que los disparos de belleza en la poesía *no dicen* la revolución sino que más bien *la hacen*, es decir *la belleza es subversiva*. Y lo es, en la medida que tampoco surge del silencio, de la quietud de la siesta, del remanso dominguero así como:

[...] una/pajarita no canta quieta en su trasluz/un árbol no crece al pie de
su silencio” ni “quién sabe/ por qué la pintan calma si usté/ andará en

⁴⁹³

Ibidem.

⁴⁹⁴

Gelman, “Soneto”, *op. cit.*, pág. 70.

delantales de cuero/ debe sudar/ tener/ callos de tanto ayuntar verbos o /
acogotar odios traiciones...

Así lo denuncia en “Horarios”⁴⁹⁵. A su vez, los tres sonetos que se suceden en forma continua funcionan como epítetos de poesía: alegría de la vida, tristeza, recuerdo de la sombra del pasado, grito de animal herido. Son sonetos que se apartan del tradicional modelo de rima ABBA / ABBA, y los tercetos prácticamente no tienen rima o su rima es disímil. En consonancia con este aspecto formal se advierten comparaciones disonantes:

[...] señora dulce como una vaca⁴⁹⁶

Y juegos de palabras:

[...] pace en mi corazón⁴⁹⁷

Puede leerse como *paz en mi corazón*, o como, *pase en mi corazón*. Es decir, pide paz o le pide a la poesía que pase por su corazón. Sonetos que hablan de la poesía como antídoto o analgésico contra el dolor:

[...] vaca de paz devorando los restos/ que echó la guerra sobre nuestra sombra⁴⁹⁸

Y al final:

[...] se temple el odio o el desprecio/ que echó la guerra sobre nuestra vida⁴⁹⁹

⁴⁹⁵

Gelman, “Horarios”, *op. cit.*, pág. 68.

⁴⁹⁶ Gelman, “Soneto”, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁹⁷

Gelman, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁹⁸

Ibidem.

⁴⁹⁹

Gelman, *op. cit.*, pág. 72.

En estrecha relación con estos aspectos formales aparece la pregunta como otro recurso que los textos usan. Es la pregunta que abandona en cada poema su matiz estético para transformarse en una pregunta inquisidora que interroga al propio poeta y también al poema. Mario Benedetti⁵⁰⁰ dice que de pregunta en pregunta Gelman sube el tono poético porque si bien empieza con un motivo simple luego las instancias se van tornando cada vez más imaginativas y refuerza su hipótesis citando:

[...] ¿y quien la va a velar? ¿quién hará el duelo de esa sangre?/ ¿quién le retira el amor? ¿quién le da olvido?⁵⁰¹

Las preguntas se van acumulando y a fuerza de repetirse adquieren dinamismo. Hay preguntas y hay afirmaciones. En “Relaciones” dice:

[...] esa piedra ¿tiene que ver con el él?/ el hombre de la zapatería de enfrente ¿tiene que ver con él?/ los millones de chinos indios angolanos que no conoce ¿tienen que ver con él?...⁵⁰²

Y un párrafo más tarde confirma la respuesta:

[...] tiene que ver con esa piedra/ con el hombre de la zapatería de enfrente tiene que ver/ con los millones de chinos indios angolanos[...]⁵⁰³

Lo mismo sucede en “Gracias”⁵⁰⁴:

[...] porque no soy mano/ no soy del cuerpo/ o la oreja “como no soy ojo no soy del cuerpo” se vuelve pregunta: no mano ¿por eso no será del cuerpo?/ y la oreja no ojo ¿por eso no será del cuerpo?

⁵⁰⁰

Mario Benedetti, “Dios mueve dulcemente los pechos”, publicado el 25 de julio de 1987 en *El País*, Madrid, pág. 12.

⁵⁰¹

Gelman, “Glorias”, *op. cit.*, pág. 50 - 51.

⁵⁰²

Gelman, “Relaciones”, *op. cit.*, pág. 28.

⁵⁰³

Gelman, “Relaciones”, *op. cit.*, pág. 28.

⁵⁰⁴

Gelman, “Gracias”, *op. cit.*, pág. 77.

Evidentemente, estos poemas se complementan no sólo en el ámbito formal sino también temático, hay un cuestionamiento del compromiso, en el primer caso el yo afirma que al hombre todo le ataño: la piedra, el hombre de la zapatería de enfrente, los millones de chinos, indios y angolanos que no conoce, se pregunta y se responde y además agrega: “extraño bicho el humano”⁵⁰⁵ y vuelve a repetir “tiene que ver con esa piedra” sólo que invierte el orden de los signos y aunque se repita lo mismo parece que ya no es lo mismo, porque la fuerza de la repetición sumado a ese cambio a nivel versal conforman un nuevo significado. A pesar de que los dos textos utilicen la pregunta, lo hacen de manera disímil. *Relaciones* mantiene una estructura simétrica o equilibrada, es decir, las preguntas, reiteraciones y respuestas están ordenadas. Una muestra:

Lobo Amarillo se sentó y dijo/ “los blancos contaron un solo lado de las cosas”/”contaron para su placer”/”contaron mucho que no es verdad”⁵⁰⁶

Luego de esta declaración viene un párrafo de preguntas, luego otro de afirmaciones y así sucesivamente pero todas encabezadas por la frase “Lobo Amarillo se sentó y dijo” o “sentado dijo”⁵⁰⁷. Esto ocurre en la mayoría de los casos, es decir, cuatro (o cinco) versos afirman, luego cuatro preguntan, luego cuatro niegan o vuelven a afirmar, como es el caso de “Necesidades”⁵⁰⁸, “Situaciones”⁵⁰⁹, “Defectos”⁵¹⁰ o “Preguntas”⁵¹¹. En cambio en *Hechos* la pregunta no mantiene la estructura anterior,

⁵⁰⁵

Gelman, *op. cit.*, pág. 28.

⁵⁰⁶

Gelman, “Defectos”, *op. cit.*, pág. 20.

⁵⁰⁷

Gelman, *op. cit.*, pág. 21.

⁵⁰⁸

Gelman, *op. cit.*, pág. 24.

⁵⁰⁹

Gelman, *op. cit.*, pág. 25 - 26.

⁵¹⁰

Gelman, *op. cit.*, pág. 20 - 21.

⁵¹¹

Gelman, *op. cit.*, pág. 17 - 18.

en algunos casos el poema es todo una gran pregunta (“Descansos”⁵¹² o “Abrigos”⁵¹³), en otros no hay preguntas (“Héroes”⁵¹⁴ o “Sábanas”⁵¹⁵), en otros las preguntas son aisladas o están intercaladas en forma irregular (“Cantos”⁵¹⁶). Además el uso de la cesura -que comentamos- produce un quiebre en la cadencia provocando una lectura fracturada. Un caso:

[...] ¿bajo qué árbol/sobre qué árbol/alrededor/ de qué árbol/francisco
urondo asoma/o es/ el resplandor violeta de algún vientre de tigre/
rugiendo en mi país?/ ¿estás paquito ahí o/⁵¹⁷

Ahí termina el primer párrafo, en el segundo va a continuar la pregunta interrumpida y hacia el final se van a ir acumulando cada vez más preguntas que terminan en una sola palabra:

[...] ¿descansan/ tus huesitos?/ en guerra?/ ¿en paz?/ ¿agüita?/ ¿nunca?⁵¹⁸

Estos hechos señalan al menos dos cuestiones: en primer lugar el cambio de certidumbre a incertidumbre, es decir en *Relaciones* había alguna certeza (“Relaciones”⁵¹⁹) acá ya todo es pregunta, no hay respuesta para la muerte y tampoco para la poesía, sólo hay vida:

[...] vida/ y vida”, como reitera en “Héroes”⁵²⁰

⁵¹²

Gelman, *op. cit.*, pág. 80 - 81.

⁵¹³

Gelman, *op. cit.*, pág. 78.

⁵¹⁴

Gelman, *op. cit.*, pág. 91.

⁵¹⁵

Gelman, *op. cit.*, pág. 88.

⁵¹⁶

Gelman, *op. cit.*, pág. 87.

⁵¹⁷

Gelman, “Descansos”, *op. cit.*, pág. 80.

⁵¹⁸

Gelman, *op. cit.*, pág. 80.

⁵¹⁹

Gelman, *op. cit.*, pág. 28.

⁵²⁰

Gelman, *op. cit.*, pág. 91.

IV.5. CODA

Posiblemente Gelman -y esto puede comprobarse en sus escritos periodísticos- piense como Julio Cortázar, quien afirmaba no hacerse ninguna idea mesiánica de la literatura, aunque muy a su pesar, seguía creyendo en una literatura renovadora, distinta, una literatura que, como decía Arthur Rimbaud fuera transformadora y revolucionaria: “[...] il faut changer la vie”⁵²¹. Gelman advierte que el arte no puede

desencadenar ninguna revolución social, lo que en términos político literarios significa una derrota. La certeza única es lo que ha ocurrido y está ocurriendo tanto en la poesía como en la vida.

Adorno⁵²² dice que es imposible escribir bien cuando se habla de Auschwitz, es como si fuera imposible describir el horror. Posiblemente algo de esto se presente en el paso de *Relaciones* a *Hechos* (justamente el paso del poema a la acción, el paso de la narración al suceso), porque hay un cambio, una mudanza que no resulta indolora, un corte que se hace manifiesto en lo formal, donde la nostalgia se instala en lo que ha quedado del otro lado, en los compañeros y las ilusiones que se han ido. Gelman parece alcanzar aquello que Lezama Lima⁵²³ admiraba en un escritor, esa capacidad de destruir y recrear el lenguaje al mismo tiempo que, en su caso, es algo así como crear un nuevo castellano sólo con las herramientas del viejo castellano. Como un dialecto que contiene todos los dialectos, una especie de plurilingüismo poético dentro de las fronteras del mismo idioma. La pregunta imagina una secuencia:

[...] el dolor/ dará belleza después? Tanto dolor acá/ ¿dará belleza algún día?⁵²⁴

Secuencia, por otra parte, que obliga a seguir mirando cómo evolucionan -si es que lo hacen- estos cambios en su próxima poesía. O, en palabras de Vallejo:

Arthur Rimbaud, *Poesía Completa*, Madrid, Visor, 1995, pág. 114.

522

Theodor Adorno, "La educación después de Auschwitz", *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pág. 80 - 95.

523

José Lezama Lima, (1910-1976): Poeta, narrador y ensayista cubano, cursó sus estudios de Derecho la universidad de La Habana. Trabajó en un bufete de abogados y mas tarde fue funcionario. Es considerado por críticos y escritores como el poeta cubano más importante junto a José Martí. Con un estilo, barroco y culto, sustentado en la metáfora y en la tradición del Siglo de Oro, ha influido en numerosos poetas contemporáneos. Dirigió las revistas *Verbum* (1937), *Espuela de plata* (1939), y *Orígenes* (1944-1956). Tras el triunfo de la Revolución Cubana, ocupó diversos cargos relacionados con el mundo editorial, aunque terminó dedicado por entero a su obra literaria, desde 1961 hasta su muerte. Su primer libro de poemas fue *Muerte de Narciso* (1937), al que siguieron entre otras obras poéticas, *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *Dador* (1960) y *Fragmentos a su imán*, publicado póstumamente en 1977. En el año 1966 se publicó la novela *Paradiso y Oppiano Licario*, novela inconclusa, apareció en 1977. También es autor de la colección de ensayos *La cantidad hechizada* (1970).

524

Gelman, "Reuniones", *op. cit.*, pág. 61.

[...] ¿con qué mano despertar? /¿con qué pie morir?/ ¿con qué ser pobre?/con qué voz callar?⁵²⁵

IV.6. NOTAS DE UNA DERROTA

525

César Vallejo, “Viniere el malo, con un trono al hombro...”, *Poemas Humanos, Obra Poética Completa*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 272.

Las 27 notas que conforman *Notas* configuran, conforman y hablan de derrotas. Todos los poemas hablan de una ausencia, principalmente de la ausencia de sus compañeros muertos. Es un texto que enuncia desde el presente pero que conlleva un debate de un pasado inmediato. El yo lírico es quien actualiza ese pasado reciente, lo trae a escena a través de una voz que pregunta y se pregunta y no encuentra respuesta para todo lo que ha acontecido. El eje temático principal no presenta variedades: es la muerte. La muerte de los seres queridos que recuerda (“muertos que hablo y que me hablan”⁵²⁶). Un recuerdo permanente que ya no es recuerdo sino realidad, presencia, un anclaje que no le permite ahondar en otros temas. Así es como los poemas mantienen tema y una serie de características estilísticas que hacen que el libro guarde cierta homogeneidad. Es decir, cada poema se completa con otro poema que agrega más experiencia respecto a la privación, la escasez y el descalabro emotivo. Hay, entonces, una tematización constante del desbaratamiento y la muerte de los compañeros. Esta repetición temática encuentra su equivalencia también a nivel formal siendo la anáfora y el paralelismo las figuras más utilizadas en el texto. Un caso ejemplar es el siguiente:

[...] te nombraré veces y veces../ te mostraré mi rabioso corazón, te pisaré loco de furia./ te mataré los pedacitos..te voy a matar derrota../te voy a matar/ yo/ te voy a matar⁵²⁷

Otro caso revelador indica:

[...] ni corazón ni nada/ ni la palabra nada/ ni la palabra corazón⁵²⁸

Y finalmente, una cadena de significados alterados o intercambiables:

⁵²⁶

Juan Gelman, “Nota XXIII”, *Notas, Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, pág. 121.

⁵²⁷

Juan Gelman, “Nota I”, *op. cit.*, pág. 97.

⁵²⁸

Juan Gelman, “Nota II”, *op. cit.*, pág. 98.