

2012

## César Bruto y Norberto Luis Romero: pactos humorísticos en la literatura argentina de los siglos XX-XXI

Anna Boccuti

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Boccuti, Anna (April 2012) "César Bruto y Norberto Luis Romero: pactos humorísticos en la literatura argentina de los siglos XX-XXI," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 75, Article 19. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss75/19>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

# CÉSAR BRUTO Y NORBERTO LUIS ROMERO: PACTOS HUMORÍSTICOS EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS SIGLOS XX-XXI

**Anna Boccuti**

Università degli Studi di Torino

1. El humor es una especie endémica: al trasplantarlo de una latitud a otra, o de una época a otra, su densidad semántica y su efecto en el lector se ven afectados irremediablemente. Como se sabe, autor y lector deben poder acceder a las mismas referencias extra-textuales, contextuales e intertextuales para que el fenómeno humorístico pueda realizarse, sobre todo cuando este se presenta bajo la forma de parodia o pastiche, o sea, de una representación en segundo grado, en términos de Genette [1982 (1989)], lograda a través de la reproducción y deformación de los lenguajes y de los discursos. Esto es evidente en los textos de César Bruto, alias de Carlos Warnes (1905-1984)<sup>1</sup> reunidos en *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946), *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), *Los grandes inbento deste mundo* (1952), *El secretario epistolarico* (1955), *Brutas biografías de bolsillo* (1972), *Consejos para futuros gobernanteS* (1982), y en los de Norberto Luis Romero, escritor nativo de Córdoba (Argentina) y residente en España, autor de una rica producción narrativa que comprende microficciones, cuentos y novelas;<sup>2</sup> entre ellas *Emma Roulotte, es usted* (2009). Ambos humoristas se sirven de un inmenso catálogo de resonancias y significados estratificados en la lengua y en la enciclopedia del lector, cuyo desciframiento (y, consecuentemente, la adhesión a los valores por ellos vehiculados a través de la distancia irónica) resulta ser un requisito indispensable para que el lector participe en el juego humorístico.

Hasta ahora no he hecho ninguna distinción entre humor, parodia, intertextualidad e ironía—nociones cercanas pero caracterizadas por funciones diferentes y activas en niveles distintos del discurso humorístico, como la crítica ha subrayado abundantemente.<sup>3</sup> Aquí me limito, por razones de espacio, a señalar en pocas palabras las afinidades entre parodia, ironía y humor. El humor no

puede ser identificado con ninguna figura retórica en particular, sino que debe entenderse como una lengua, un código organizado según su propia lógica—muy parecida a la del sueño—denominada por el estudioso italiano Giovanni Bottirolí “confusiva”: el *aut-aut* de la lógica aristotélica está reemplazado por el *et-et*, como en la condensación onírica, por ejemplo, o en las metáforas (2006: 217-218).<sup>4</sup> Dentro del humor, el discurso irónico y el discurso paródico ocupan un lugar de honor en cuanto ambos se basan, como el humor mismo, en el doble sentido, la polisemia, la separación entre enunciado y enunciación, significado y significante.<sup>5</sup>

2. Lo que venimos señalando explica por qué el proceso humorístico siempre debe producirse dentro de un territorio compartido por una comunidad, en este caso de lectores. Con la expresión “territorio compartido” me refiero al patrimonio cultural y al conjunto de saberes y experiencias que construyen la especial alianza entre el emisor del mensaje humorístico y su destinatario, el tercero indispensable en la producción del chiste, como subraya A.B. Flores (2006: 66) en su lectura del ensayo de Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905).

Esta alianza está en la base de lo que, de ahora en adelante, llamaré “pacto humorístico.” Propongo utilizar esta expresión para designar la solidaridad única entre autor y lector, en otras palabras lo que permite a autor y lector situarse en el mismo tiempo y en la misma socialidad, adoptando un idéntico punto de vista. Esto posibilita no sólo la activación de los procesos inferenciales y por tanto la descodificación de las implicaciones presentes en el mensaje humorístico, esenciales para que el humor se manifieste, sino también la posibilidad de coincidir en los valores puestos en juego por la risa.

El concepto de “pacto humorístico” permite también comprender por qué las realidades locales (personajes políticos, tipologías sociales, sociolectos, etc.) caen frecuentemente bajo la lente del humorista. Este las propone como objeto de reflexión y las convierte, gracias al carácter eminentemente social propio de la risa (ya evidenciado por Henri Bergson en su ensayo “La risa” ([1900] 1973) en instrumentos para la consolidación del sentido de pertenencia a una comunidad, ya sea de clase, cultura o nación. Eso también aclara por qué las formas de humor se ven afectadas por los cambios de espacio y tiempo: este es el caso de los textos de César Bruto.

3. El personaje del redactor analfabeto creado por Warnes retoma tic, clichés y deformaciones lingüísticas de tipos sociales bien reconocibles y arraigados en la realidad argentina, pero al mismo tiempo inventa su propia lengua a partir del juego con el habla de las clases populares:

*Jues de turno criminal*

Si yo fuera jueS agarraba y enpesaba por soltar a todos los presos de la cárSeL,

primero porque ya mucha jente está arrepentida y no lo vaser más, y segundo porque cuando yo enpensara a condenar a los questán sueltos me faltaría lugar enseguida a donde meterlos (César Bruto, [1947] 1996: 107)

La segmentación incorrecta de vocablos, artículos, verbos, reproducidos así como se los perciben en la cadena fónica (*de aquí enadelante se vadejar de ...*), la abundancia de vulgarismos fonéticos, morfosintácticos y léxicos, así como la acumulación de todas las frases hechas, hacen de la lengua el territorio privilegiado de lo cómico. Sin embargo, gracias a los excesos de la caricaturización y a la redundancia, los tipos sociales evocados mediante el lenguaje se desrealizan y el humor pierde toda connotación satírica. Nos encontramos, más bien, frente al humor del absurdo que se sirve de la realidad para después deshacerla en la proliferación de invenciones lingüísticas y discursivas, como bien ha subrayado Roberto Ferro (1996: 235-244).

El “error,” tanto en el lenguaje como en las argumentaciones, se convierte aquí en el principal recurso humorístico, iluminando puntos de vista inesperados. Se va así perfilando un mundo al revés—cercano al de la tradición del carnaval según Bajtín—, donde la lógica corriente se ve constantemente cuestionada y con ella todo orden y valor convencional:

*Preso para toda la vida*

Si yo tengo la suerte algún día de ir preso, no digo mucho, pero aunque sea por 20 años, me daba el gusto de darme una vida de bacán pansa arriba y sin preocuparme por la carestía de los productos de primera necesidad, del voto femenino de la muger, ni de importarme que sea quien sea el que estea arriba del gobierno, porque total, estea quien estea, en la presión a mí nada me podía hacer. [...] Fingensen ustedede que la cosa es macanuda y a ver si seaviban de una vez todos: los questán libre en la calie tienen el peligro de que los maten los auto, los coletibo, losónibú y los carro; le sacuden arriba de la salfonbras y le tiran el agua de las maseta; no lo dejan pisar arriba del séspe, no lo dejan escupir arriba del suelo, no lo dejan desir piropos a las muger [...] El día en que todo el mundo seavibe y estea preso, la jente será duenia de vivir con anplia libertá. (César Bruto, [1947] 1996: 85)

Se trata de un mundo dominado por el paralogismo, donde la *doxa* cede su lugar a la *para-doxa*: asistimos a la inversión de toda jerarquía axiológica. La lógica de interpretación de lo real refleja la naturaleza no sólo de “bruto,” sino también de “vivo,” como anuncia el título de uno de los volúmenes citados: *El pensamiento vivo de César Bruto*.

El pacto humorístico antes mencionado se demuestra indispensable para acceder a los contenidos “locales” de los textos, tanto por lo que concierne a los referentes como en lo relativo al lenguaje y a sus ecos intertextuales. Mi experiencia personal confirma que para un hablante no argentino es muy difícil captar los matices irónicos de ciertos sociolectos, así como reconocer

las citas intertextuales o interdiscursivas que constituyen el *humus* del humor de Warnes/Bruto. La dimensión histórico-política también entra en los textos de César Bruto a través de las referencias a los problemas de actualidad, como en la dedicatoria que abre *Consejos para futuros gobernanteS*:

#### DEDICATORIA DE FACTO

Quiero dedicar este libro a los 21 presidenteS que tuvimos en menos de 40 años, por órden de aparisióN:

<i>Rawson</i>	<i>Guido</i>	<i>Perón</i>
<i>Ramírez</i>	<i>Illia</i>	<i>Isabel</i>
<i>Farrell</i>	<i>Onganía</i>	<i>Luder</i>
<i>Perón</i>	<i>Levingston</i>	<i>Videla</i>
<i>Lonardi</i>	<i>Lanusse</i>	<i>Viola</i>
<i>Aramburu</i>	<i>Campora</i>	<i>Galtieri</i>
<i>Fronzoni</i>	<i>Lastiri</i>	<i>Bignone</i>

O sea que, desde el 43 al 82 nos gobernaron (¡bah, es un decir! ) 14 jeneraleS, y eso merece todo nuestro agradecimiento: porque cuando a nosotros los siviles nos toca haser el servició militaR, siempre nos quejamos; ¡y en cambio los militareS son capases de cualquier cosa por haser el servició sivil! (César Bruto, 1982: 7)

A partir del título, que alude con el eufemismo “de facto” a los gobiernos militares que se instalaron en el poder gracias a los golpes de estado, el texto declara su intención irónica y, gracias a la mirada desacralizante, exhibe toda la fuerza demoledora de la risa. El uso del discurso de las carteleras de cine y teatro en la presentación de los presidentes (“por orden de aparisióN”) refuerza la ironía, mientras el chiste del final, basado en la inversión, expresa disfrazándola con el humor la opinión del autor sobre la situación política del país, creando una proximidad muy especial con el lector.

El lenguaje se convierte en un lugar para el humor, donde pueden converger lectores de varias clases sociales y varios niveles culturales. El texto resultará más o menos eficaz según el repertorio lingüístico y cultural de cada individuo, según la capacidad de cada uno de reconocer las infracciones operadas por el autor en el nivel ortográfico, gramatical, sintáctico y lógico, y su éxito dependerá de la mayor o menor identificación con el grupo social parodiado por Warnes—en otras palabras, de la naturaleza del pacto humorístico que se establecerá entre autor y lector.

5. En Norberto Luis Romero, el título mismo de la novela, *Emma Roulotte, es usted* (2009), declara que el pacto humorístico se afianza en un territorio diferente del que vimos en César Bruto: la Emma aludida es por supuesto Emma Bovary, la protagonista de la celebre novela de Gustave Flaubert, y las que se parodian son las palabras del autor francés: “Madame Bovary, c’est moi.”

Aquí el humor se dirige hacia un “objeto” (el sistema literario y las reglas de producción del mercado editorial) accesible a un público universal; sin embargo el pacto humorístico se estrecha entre el autor y una “audiencia” selecta: los lectores cultos y literatos.

La acumulación paródico-humorística toma como modelo el lenguaje literario, el horizonte de expectativa creado por los distintos géneros y las fórmulas estereotipadas de la literatura, involucrando en la dimensión metaliteraria tanto el discurso como la estructura de la novela. El lector, por supuesto, no tarda en darse cuenta de que se trata de una metanovela en clave cómica, constituida por una serie vertiginosa de narraciones encajadas una dentro de la otra, según la tradición de *Las Mil y unas noches*: un cuento encierra otro cuento que encierra otro cuento, tanto que por momentos se vuelve difícil determinar en qué nivel de narración nos encontramos.

La estrategia que permite la proliferación de los relatos es la peregrinación de un cuento a otro de la joven Emma, personaje consciente de su naturaleza de ente de ficción. Destinada por el Autor a papeles secundarios, Emma está en busca de un cuento donde conquistar un rol como protagonista, y en el final se convertirá en la autora de la novela que estamos leyendo. Por eso la mujer conoce los planes de su Autor y por lo tanto puede prever el desenlace de la novela:

Buenas noches, soy Emma.

Él le sonríe. Ella advierte su desconcierto y se apresura a aclararle:

- Me envía el autor.

Se tranquiliza, pero reflexiona y le pregunta:

- ¿Un hombre ojoso, con deportivo rojo? Dijo que buscaba a una tal Emma-

- No será a mí, contesta ella, decidida.

-En ese caso... encantado de conocerla. Soy... – y se calla, vacila, porque desconoce su propio nombre.

- Carlos- le dice ella. Y le tiende una mano diminuta. Carlos se sorprende y a la vez se siente reconfortado cuando conoce su propio nombre, tiene por fin una identidad y deja de ser sencillamente “el muchacho.” (Romero, 2009: 14)<sup>6</sup>

En un juego de espejos, la expresión “el muchacho” retoma el incipit de la novela misma:

El muchacho desciende de un coche de línea en medio de un páramo. Está solo, con su maleta, a la orilla del camino de tierra. El ronquido del motor se aleja a sus espaldas y el corazón se le encoge en un puño ante tanta desolación. (9)

El lector informado habrá reconocido en el muchacho Carlos a Charles Bovary, el marido de la protagonista de la novela evocada en título, *Madame Bovary*.

En otros episodios nos encontramos ante personajes de ficción en el acto de idear la novela en la que aparecen como personajes, como en el capítulo

“Una caja enigmática,” en el que las hermanas Carlota y Emilia (de más está decirlo, duplicación paródica de las hermanas Brönte) así se interrogan mientras esperan la inspiración:

“Y si escribiéramos algo absurdo? Algo kafkiano, referente a un hombre que se pierde en un pueblo, por ejemplo, y que tiene que buscar a una persona que no existe y encontrarle una caja.” (24)

Además que a la multiplicación de los relatos en los relatos, asistimos a la fluctuación de un género a otro—pasamos rápidamente de un cuento de ciencia ficción (“Crónicas gammapurpurenses,” eco de la novela de Ray Bradbury) a las atmósferas del *dirty realism* (“El jodido escritor fracasado”), al cuento de hadas reconstruido según las funciones destacadas por Propp en su *Morfología del cuento*: todo esto provoca la explosión de la novela y somete el quehacer literario a una crítica rigurosa por medio de lo ridículo.

Más allá de la desacralización obrada por la parodia humorística y de la libre manipulación del material literario, resultan claros los que son los elementos teóricos de reflexión. En más de una ocasión es posible reconocer una verdadera teoría del cuento, cuyos puntos principales se exponen bajo el disfraz humorístico. Los defectos de la mala escritura están cuidadosamente enumerados en el prospecto del CUENTOVAK 10 mg, un medicamento utilizado para curar la falta de inspiración, al que recurren las hermanas Carlota y Emilia:

DOSIFICACIÓN Y MODO DE EMPLEO: Se recomienda no hacer uso excesivo de CUENTOVAK 10: una sobredosis podría originar cuentos demasiado extensos sin que la acción lo requiera. Las digesiones son siempre aburridas y no contribuyen a una marcada mejoría, y en cambio distraen de la acción fundamental. (27)

La superposición de discursos diferentes—en este caso el farmacéutico y el teórico—origina la colisión humorística. En otro punto, se recurre a la perspectiva extrañada (el presente observado desde un lejano futuro: en el capítulo “Crónicas gammapurpurenses,” el año 5789 de la “Era Espacial en Gamma Purpúrea”), para dedicarse a otro de los contenidos “serios” de la obra: la crítica al sistema editorial. A los escritores se los llama “monstruos” y así habla uno de ellos:

- [...] Nosotros no éramos monstruos. En un principio fuimos seres humanos normales y vivíamos en el planeta tierra, igual que ustedes, pero caímos en mano de algunos traductores... de ciertos editores... algunos críticos desaprensivos, agentes literarios ambiciosos... y quedamos así, deformados por las erratas, el marketing, las fusiones editoriales... y también por las traducciones sucesivas. (49)

El lector que no se sienta implicado en las preocupaciones de este hablante (la actividad literaria *vs* el sistema editorial) se coloca fuera del pacto humorístico, ya que este requiere no solo que lector y autor posean las mismas competencias, sino también que compartan, como hemos visto, el mismo punto de observación del mundo y los mismos valores. Por supuesto, compartir una enciclopedia semejante se vuelve indispensable para reconocer las imprevisibles y variadas citas diseminadas en el texto (versos de tango canción, estrofas de sonetos de Darío, microcuentos como *El Dinosaurio* de Augusto Monterroso). Asimismo, permite identificar el modelo de las deformaciones paródicas que forman parte de este pastiche, cuya captación es imprescindible para el detonante humorístico. En ausencia de estos requisitos, el humor constitutivo del texto permanecería mudo.

6. Espero haber mostrado con las reflexiones propuestas hasta aquí que, para la realización completa del texto humorístico, es necesaria la existencia de un pacto específico, de análoga naturaleza a la del pacto ficcional o el pacto autobiográfico, ya consolidados en el discurso crítico.

He elegido trabajar sobre textos que se diferencian en diversos aspectos: la época, el medio editorial, la circulación y, sobre todo, la voz narradora. En efecto, César Bruto aparece como un analfabeto y Emma Roulotte como una hiperliterata. Sin embargo, una analogía los subtiende en profundidad. En ellos, la comicidad se funda en la reutilización irónica de materiales discursivos preexistentes, y por lo tanto ambos requieren un lector competente para poder significar.

Ambos me parecen muy interesantes también porque presentan dos hipotéticos lectores modelos: en el primer caso, el autor (Warnes, para entendernos) se dirige a un público más amplio, parte de una franja sociocultural mediana pero localmente muy arraigado. En el caso de Emma Roulotte, deberá seleccionarse el público por su nivel cultural, pero no por su origen geográfico-cultural. Hay también ejemplos de humor donde lo local y lo universal—lo popular y lo culto—se confunden, admitiendo así lectores que acceden a mayores o menores significados según sus conocimientos: entre otros, es el caso de la célebre historieta *Inodoro Pereyra* (1974-2007) de Roberto Fontanarrosa o del pastiche-parodia de Luis María Pescetti y Jorge Maronna *Copyright* (1999), donde se retoman pasajes de la literatura universal entremezclados con hechos de la actualidad y de la política Argentina de los años en que fueron publicados.

Lo que todas estas obras tienen en común—aunque sus resultados lleven a reflexiones de distintos alcances—es la práctica del humor y del absurdo como forma de liberación de la tiranía de la razón, que con sus certezas representa ella misma un límite para el hombre. Creo que vienen al caso las palabras de Ana Camblong sobre la humorística de Macedonio, de cierta manera precursor de estos humoristas: “[...] apedrear las solemnidades en todas sus formas” (Camblong, 2003: 395). La mirada humorística fundada en la irrisión de lo existente a través de lo absurdo corroe todas las certezas y las convierte en el



blanco de la risa, por eso el humor se resiste a un análisis exhaustivo: porque es en sí anti-solemne y anti-dogmático. Yo espero no haber traicionado con tantas teorías la naturaleza de estos textos.

## NOTAS

1 Carlos Warnes fue uno de los humoristas argentinos más destacados entre los años cuarenta y setenta del siglo XX; a él se debe la invención del personaje de “césaR brutO,” redactor analfabeto contratado por error, como César Bruto mismo declara en su primera nota en las páginas de la revista *Cascabel*, en 1942. Con este alias, Carlos Warnes firmaba los textos que aparecían en la sección de humor de revistas de amplia difusión popular como la ya mencionada *Cascabel*, *Rico Tipo*, *Tía Vicenta*, *Veá y Lea*. Las invenciones lingüísticas de César Bruto fueron acompañadas por las ilustraciones de Oski, alias del dibujante argentino Oscar Conti: de esta colaboración nació otro personaje, “Brutoski,” cuyo humor mezclaba, tanto en el dibujo como en el texto, costumbrismo y absurdo. Al respecto, véase Saturain, 1995. Los textos de Warnes aparecidos en publicaciones periódicas se recopilarán sucesivamente en los libros citados arriba.

2 Entre los libros de cuentos, se recuerdan *Transgresiones* (1983), *El momento del unicornio* (1996 y 2009); entre sus novelas, *Signos de descomposición* (1996), *La noche del Zeppelin* (1999), *Islas de sirenas* (2002), *Ceremonia de máscaras* (2003), *Bajo el signo de Aries* (2005), *Tierra de bárbaros* (2011).

3 Sobre la parodia, remito a Bajtín, [(1965), 1989]; al ya mencionado Genette [1982 (1989)] y Hutcheon (1981). Sobre la ironía, véase especialmente Kerbrat-Orecchioni (1980), Mizzau (1984), Reyes (1984).

4 Giovanni Bottirolí incluye la lógica del humor entre las lógicas *confusivas*: como se ha dicho, éstas, a diferencia de las lógicas separativas fundadas en la disyunción exclusiva *aut-aut*, aceptan las posibilidades sugeridas por la substitución de *aut* con *et*, típicas tanto del lenguaje del sueño como de la retórica de lo cómico. Bottirolí destaca dos formas de pensamiento confusivo: “[...] un *confusivo inferior*, de donde surgen malentendidos y errores (ridículos, infantiles, simpáticos y a veces divertidos, pero más allá de toda intención), y un *confusivo superior*, que hace oscilar y transforma los límites de nuestro ser, que genera figuras lingüísticas y ‘sabe ser chistoso.’” La lógica confusiva superior se propone superar el error lógico a través de la producción de otro sentido; se trataría, por lo tanto, de una lógica ‘otra.’ Cfr. Bottirolí, 2006: 217-218; Id., “Una ‘truccata espressione della verità’: il confusivo superiore e inferiore,” 2005: 137-148.

5 La relación de afinidad entre parodia e ironía ha sido sometida a un análisis muy detallado por Massimo Bonafin. El estudioso italiano retoma las reflexiones de Hutcheon y de M.A. Rose en *Parody//Meta-fiction* (1979) para sus formulaciones: “[...] la ironía obra en el nivel intratextual como la parodia obra en el nivel intertextual. Ambas combinan diferencia y síntesis, alteridad y asimilación: esta correspondencia a nivel de estructuras explica por qué la ironía es la estrategia retórica preferencial para la parodia. [...] Tanto la ironía como la parodia complican el normal proceso de la comunicación porque alteran la obvia correspondencia entre códigos, textos y mensajes, la primera ofreciendo dos mensajes contradictorios disimulados en un mismo código, la otra combinando dos códigos en un texto solo, que resulta ser el producto del diálogo dialéctico entre estos códigos. En el primer caso, le toca al destinatario reconocer la distancia entre significado manifiesto y significado sobrentendido, en el segundo caso el contraste surge de la ‘fricción ideológico-semántica’ entre el contexto original y el contexto, adicional, de la parodia” [Bonafin, 2001: 37-38. (trad. mía)] .

6 Todas las citas hacen referencia a esta edición. De ahora en adelante indico el número de página entre paréntesis en el texto.

### OBRAS CITADAS

Bajtín, Michail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965). Madrid: Alianza, 1987.

Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900). Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Bonafin, Massimo. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: UTET, 2001.

Bottioli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura?* Torino: Einaudi, 2006.

- “Una ‘truccata espressione della verità’: il confusivo superiore e inferiore”. *Il genere dei sogni*. Amaya, Fabio R., Campra Rosalba (eds.), Bergamo: Bergamo U.P., Il Sestante, 2005. 137-148.

Camblong, Ana. *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

César Bruto. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy yo* (1947), Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

---. *Consejos para futuros gobernantes*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Ferro, Roberto. “CarloS WarneS (césaR brutO): la letra del humor. ¿Quién nos rescatará de la seriedad?” *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Noé Jitrik (ed.), Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996. 235-244.

Flores, Ana B. *Políticas del humor*, Córdoba: Ferreyra Editor, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), Madrid:

Taurus, 1989.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "L'ironie comme trope," *Poétique. Revue de théorie et d'analyses littéraires*, 41 (1980): 108-127.

Huctcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie." *Poétique*, 46, (1981): 140-155.

Mizzau, Marina. *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli, 1984.

Reyes Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

Romero, Norberto Luis. *Emma Roulotte, es usted*. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2009.

Sasturain, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

## FUGA, CANON E INDETERMINACIÓN EN LA POESÍA DE MARCELO PELLEGRINI

**Miguel Gomes**

The University of Connecticut-Storrs

### I

No es usual que un poeta joven recoja sus trabajos para empezar a darles la fisonomía de *obra*, es decir, de escritura en la que cristaliza o se construye una trayectoria vital dotada de sentido y destino, aunque este, tras las lecciones del simbolismo—soterradamente asimiladas durante la primera mitad del siglo XX en medio del bullicio de las vanguardias y su colapso—, se confine al libro mismo o a la “vida” de las palabras. Mucho menos usual es que el poeta joven en cuestión recoja sus trabajos con persistencia, unos dentro de otros, para insinuar que la existencia literaria, la del autor y lo que escribe, es una especie de *mise en abyme* de identidades inestables, precarias, al menos parcialmente ficticias. Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971) tenía solo treinta y seis años en el momento en que apareció *La fuga (poemas 1992-2007)*, donde incluía *Ocasión de la ceniza* (2003)—que a su vez reunía, con nuevos materiales, *Poemas* (1996) y *El árbol donde envejece la muerte* (1997)—y *El sol entre dos islas* (2005)—donde se juntaba a los inéditos una *plaquette* anterior, *Partitura de la eternidad* (2004)—, así que debemos descartar como estímulo central una “sinceridad” emparentada con el autobiografismo romántico (Steltzig 8), aun advirtiendo aquí y allá la mención de nombres como los de Coleridge o Dickinson. La nota significativamente titulada “Previa”—frase trunca para que de inmediato reparemos en hechos del lenguaje—formula su admonición con una afable sonrisa:

Si la experiencia del poeta es [...] verbal, espero que estas páginas den fiel testimonio de ello [...]. No publico aquí todo lo que he escrito; no pensé al compilar este libro en unas quiméricas “obras completas”, algo que estoy reservando más

bien para los deleites de la vejez literaria. Tampoco pude resistir la tentación de modificar algunos poemas. (7)

Iniciar la compilación de una carrera poética con semejantes negaciones nos da la clave y reorganiza nuestra percepción: la ausencia de autobiografismo tradicional no exige que borremos del todo el legado romántico, en particular el menos obvio, porque el tipo de “subjektivismo sentimental” que solemos atribuirle al movimiento tal como se manifestó en la tradición hispánica (Paz 117) había sido, en sus orígenes alemanes, sometido a severo juicio por varios escritores y pensadores esenciales. Friedrich Schlegel y sus allegados desarrollaron una teoría de la ironía que la concebía como fuerza subversiva que irrumpía tanto en la escritura como en la lectura, “bufonería trascendental” (fragmento de *Liceo* 42) capaz de construir y a la vez destruir al sujeto y los temas de los que se ocupaba (*Liceo* 37; *Ateneo* 51, 305). La ironía nos distancia de nosotros mismos porque, además de manifestarse como *parabasis*, aparte histriónico (*Liceo* 42), “es la forma de la paradoja” (*Liceo* 48) y todo, para ella, se convierte en “síntesis radical de radicales antítesis, permanente mutación producida por opuestos” (*Ateneo* 121). Tratar de dar con un fondo de sinceridad se vuelve, así, materia de fábulas eleáticas. Cuando Pellegrini completaba su nota “Previa” con las siguientes disquisiciones, nos instalaba definitivamente en el espacio de lo irónico:

La fuga es una sola y es múltiple. Es la huida del poeta de sí mismo hacia sí mismo y hacia ninguna parte. Es el escape hacia las últimas fronteras del lenguaje y hacia las palabras más cotidianas. Es el arte de Bach y el poema “Fuga de muerte”, de Paul Celan. Es la luna a mediodía y el sol a mitad de la noche. Es la permanencia de lo efímero [...]. Es el habla y la mudez [...]. (8)

Cabría agregar entonces que *La fuga* es lo autobiográfico y aquello que lo contradice, un libro que nace para desmentirse en cada una de sus líneas, corroyendo cualquier ingenua fe en instancias superiores de la “verdad” que pueda albergar a estas alturas de la historia algún lector distraído. La ironía, en efecto, se concebía en el romanticismo como lucha contra la entelequia de un conocimiento absoluto (Man “The Concept” 166-167). La “Previa” de Pellegrini es una estilizada—probablemente involuntaria—reelaboración ensayístico-poética de la árida definición “teórica” que Paul de Man había ofrecido de la ironía, con ocasión de comentar el texto donde Schlegel va más a fondo en su visión de esta, “Sobre la imposibilidad de comprensión” (Über die Unverständlichkeit): “el acto irónico revela la existencia de una temporalidad no orgánica al relacionarse con su origen en términos solo de distancia y diferencia, sin permitir finales o totalidad” (Man “The Rhetoric” 222).

Un libro que se titula *La fuga* anuncia, de entrada, que distancia y diferencia se han integrado en la sustancia del canto.

## II

El proyecto lírico de Pellegrini se entiende mejor cuando lo situamos en el contexto cultural del que surge. En los albores del siglo XXI, un vistazo al canon de la lírica chilena percibe sin esfuerzos un desfile de héroes y antihéroes que por escrito y en los roces paratextuales con la vida “pública” han practicado y propuesto modelos de actuación intensos, grandiosos, cada uno a su manera extraordinarios. Rafael Gutiérrez Girardot, en una frase que no necesita demasiadas aclaraciones, caracterizó al personaje nerudiano como “Narciso telúrico” (15); el de Nicanor Parra es una estrella letrada cuyas carcajadas todavía animan recitales, exposiciones y proclamas de su añeja candidatura al Nobel, sin la cual la vehemencia periodística no consigue aparentemente valorarlo;<sup>1</sup> Raúl Zurita consolidó con ácido su leyenda de víctima y marginado, poeta-mártir, aunque ya tempranamente recompensado en el Cielo de los premios con pensión vitalicia.<sup>2</sup> Bastan tres ejemplos, aunque podrían multiplicarse: en tal panorama, el tono contemplativo, discreto que adoptan los hablantes de Pellegrini—y el compendio de todos que “edita” y prologa *La fuga*—podría dar la impresión de medianía, cautela o falta de vigor a un lector superficial o ensordecido para otro tipo de poesía luego del estruendo de tantos titanes que ocupan pedestales. Para quien esté acostumbrado a poemas concebidos para el megáfono o aderezados con los rumores de una videomasturbación (Maldonado-Zurita), ciertamente, el recato de Pellegrini resulta ininteligible, porque su crítica se hace con el silencio o, como diría Kierkegaard de la ironía, con “una negatividad infinita” (287). El comedimiento y la timidez expresiva se convierten en un auténtico atentado si se colocan en un escenario donde la superhombria o el escándalo son la norma.

Pellegrini no está solo en esta empresa. Otro creador indispensable en el panorama chileno actual, Luis Correa-Díaz, comparte varios de sus principios, aunque los pone a funcionar al revés: sus personajes-autor—piénsese en el que nos da la bienvenida en la “Advertencia” al *Diario de un poeta recién divorciado* (7)—son extrovertidos; con su democrática llaneza y su cotidianidad les hacen frente a profetas, mártires autoflagelantes o *stand-up comedians* en su propio territorio, el de lo gregario. Algo similar habría que decir de poetas jóvenes que hasta ahora sabiamente se han abstenido de entregarse a una poesía signada por el espectáculo o a él encaminada, dedicándose más bien, en sus términos, a explorar “el provisorio firmamento de una hoja de papel” (Armando Roa Vial 22), a “fabular en el aire” (Ismael Gavilán), a ejercer un “oficio menor” (Andrés Anwandter) o a “callar cuando hablan” (Jorge Polanco 34). El de Pellegrini es un nombre sobresaliente en lo que constituye desde hace algunos años—finales de los ochenta si deseáramos mayor precisión, y más adelante me detendré en lo que ese período socialmente implica—un momento de renovación profunda de la sensibilidad poética chilena, que propicia nuevas maneras de leer y entender la literatura, y cuyo canon nacional no es el habitual en los manuales escolares

o los medios de comunicación de masas que incursionan en la “alta cultura,” sino que incluye escritores como Omar Cáceres, Eduardo Anguita, Rosamel del Valle, Jorge Teillier y Pedro Lastra, adeptos a una *minoridad*—en el sentido de Deleuze y Guattari—que contrarresta los excesos espectaculares de la vanguardia y de la posvanguardia.

*La fuga* se ciñe a la ironía cuando las inclinaciones enunciativas esbozadas en su arquitectura libresca se refuerzan con epígrafes como el proveniente de José Gorostiza, al frente de la primera sección del volumen: “cegados por la recia tempestad del instante” (11). Invocar a Gorostiza como voz tutelar nos recuerda que la abstracción es necesaria para combatir el imperio de figuraciones, poses teatrales y caudillismos letrados al que la poesía hispanoamericana tiende desde la fundación en el siglo XIX de su campo literario moderno (Gomes 57-61)—al poeta mexicano le tocó hacerlo en la atmósfera declamatoria, inflada y operática (no se nos olvide: también muralista) de la cultura que promovió la Revolución en vías de institucionalizarse. Sus palabras evocan, tal como el ironista se lo propone, la vastedad de lo mínimo cuando la poesía denuncia lo rotundo o solemne. Y un inteligentísimo desparpajo hay en la cita de Pellegrini, sin duda, puesto que la estrofa completa del “Nocturno” de Gorostiza perfila un poeta chileno futuro que se encuentra con su reflejo o identidad velada en lo que irremediablemente es ludismo verbal, lenguaje desprendido de actitudes demagógicas—incluso por el anticipado *camp* con que se acude a la entonces fosilizada retórica modernista:

Esta noche sin luces y esta lluvia constante  
son para las historias de aquellos peregrinos  
que dejaban el lodo de sus buenos caminos,  
cegados por la recia tempestad del instante,  
y con paso más firme seguían adelante,  
al lucir de los nuevos joyeles matutinos. (Gorostiza 47)

Evidentemente Pellegrini, uno de *aquellos peregrinos*, socava la autoridad del autor al retratarlo no como fuente del decir, sino como ingrediente de este, una forma más entre las que se explayan en el espacio y el tiempo del libro enfáticamente diseñado, lo que convierte al poeta en una especie de “arqueólogo” que reclama para la lírica la perspectiva que aconsejaba Foucault respecto de la noción de *œuvre* (139).

Pero en sus poemas el estro paradójico de la distancia romántica de sí mismo se manifiesta de maneras diversas. Una pieza reciente, no recogida en volumen antes de *La fuga*, señala el punto exacto donde las escisiones e inversiones del plano de la enunciación se cruzan con el enunciado. La extensión y el prosaísmo del título demuestran de una vez lo que señalo: “El libro de (sobre) Wittgenstein que se perdió, bloqueando así mi identidad.” Tras la “bufonería” con que el hablante ofrece sus primeras señas, los dos primeros fragmentos que componen el poema son suficientes para captar, por una parte, la honestidad de una escritura

que no oculta su índole lingüística—casi espectral, si se la compara con la del mundo empírico—y, por otra, el rigor con que se expone la lucha interna de las palabras con sus significados en movimiento, a duras penas portadores de una esencia fija o eterna:

[1]

Die Welt ist alles, was der Fall ist.  
The world is everything that is the case.  
El mundo es todo lo que es el caso.

[2]

Mi caso, sin embargo, no fue el mundo,  
ni lo es ahora. Es hacer y deshacer  
las manchas, extirpar la niebla,  
ver con las manos, tocar con los ojos. (193)

En algunas ocasiones, la composición reúne referentes que entre sí se rechazan, amplificando los oxímoros o las antítesis que acabamos de ver—con los cuales la vivencia mística suele formularse. La “Nota para un poema de José Antonio Ramos Sucre” se elabora como versión laica de la *coincidentia oppositorum*, menos por la matriz vida-muerte desarrollada que por bosquejar una curiosa paradoja enunciativa: el poeta venezolano y el que lo evoca se entreveran mediante un “tú” de referente inasible y una preposición esquiva—¿escribe Ramos Sucre la nota, en una situación ficticia, *para* uno de sus poemas en prosa, o leemos un homenaje que alguien más le rinde?:

El suicidio es la rosa perfecta del jardín. Sobre ella danzamos en busca de la ambrosía que nos dará la vida eterna. Tú, suicida angélico, eres el que sufre de insomnio en la cueva de la metáfora. Tú baluceas el hambre de morir en la respiración del mundo. (34)

El espacio en blanco de la página y otros elementos gráficos refuerzan la sensación “trascendental,” aunque íntima, de muchos poemas de Pellegrini, especialmente los iniciales:

El rasgo  
La tarea  
La letra en la sangre  
Su dibujo en la mano  
Y, sin embargo,  
Cósmico (15)

Como en la inscripción previa, “Pájaro” sitúa sus contradicciones en una reflexión sobre la poesía misma que no agota, con todo, las posibilidades de interpretación:



Sobre el cielo un pájaro  
trata de describir la eternidad,  
pero solo le salen instantes,  
el aire de su vuelo,  
un espacio hecho de nada. (17)

“Los mesteres del poeta,” por su parte, hasta en la enfática duplicación del tres que se produce en las estrofas, confirma que la inflexión que se les da a los conflictos es dialéctica, como se sospecha en muchos de los pasajes donde Schlegel aborda el tema de la ironía:

La mano teje el libro en el destierro.  
Mientras fulgura una palabra  
el viento apaga una lámpara.

Ni luz ni oscuridad: sombra,  
unión de dos frutos  
crecidos en la memoria. (38)

Finalmente, en una de las secciones de “El ciego de los mares,” comprobaremos que la visión extrema desde la cual se genera casi cada poema halla su vehículo más apto en el antiguo *topos* de lo indecible, solo que remozado, con un guiño, por un roce sardónico con el trabalenguas dentro del ropaje fragmentario y fatigado de una silva y por la prosa en que poco a poco la dicción encalla:

Para leer lo que quiero leer  
tendría que escribirlo.  
Pero no sé escribirlo.  
Nadie sabe escribirlo. (49)

Novalis, compañero cercano de Schlegel en pensamiento y escritura, anheló “el día en que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez,” “Soñar, y al mismo tiempo no soñar” (Béguin 263). Pellegrini apunta: “Sé que desperté: todavía duermo” (54). Si a ello agregamos lo que en su poema “La llama” leemos: “El Hacedor está en la llama. / Todo lo destruye y todo lo crea / con simultánea paciencia” (100), o lo que de “La palabra” se afirma: “Te haces y deshaces / dentro de ti misma, / como ese libro de la Sabiduría / cuyo orden desconocemos” (101), la raigambre germánica del neorromanticismo que triunfa en *La fuga* queda con seguridad establecida.

Lo anterior deja una cuestión por discutir: ¿pueden la abstracción y el “trascendentalismo” de esta poesía volverse prisión? Al hacerme la pregunta estoy pensando, por supuesto, en el ideologema que numerosos críticos repiten movidos por la antipatía hacia los “formalismos,” categoría elástica que abarca

diversos productos estéticos o teóricos.<sup>3</sup> Para responder, declararía que no estimo que la poética de Pellegrini genere ningún tipo de enclaustramiento en la forma o ninguna estéril satisfacción con los límites del lenguaje. Un título como *La fuga*, entre sus acepciones, tiene la muy previsible en la tradición latinoamericana de “escape” tal como lo entienden los sacerdotes del compromiso. Inmediatamente, habría que plantearse que el autor se señala a sí mismo, una vez más irónico, con el dedo acusador. Si repasamos uno de los poemas más llamativos teniendo en cuenta ese detalle, la ironía se convierte en risa y nos aconseja debatir si el asunto de “C’est la mort o la morte?” es erótico o, más bien, “metapoético,” por retratar al obstinado protagonista como artífice (que “lima”), propietario de un discurso (“quejidos”) y hasta de un sistema retórico (“lugares comunes”). La metapoesía haría de él una sátira despiadada de todo formalismo, incluso el que pueda imputársele a su autor:

Y aquí vuelve este Onán,  
 el insensible amante de sí mismo,  
 limando el pedernal gastado de su sexo,  
 con sus quejidos llenos de lugares comunes,  
 con sus caricias sin sentido.  
 Quiere irse a una playa lejana  
 para acabar con su vida,  
 pero, dichoso él, su heroica  
 gesta nunca abandonará  
 las costumbres humanas. (65)<sup>4</sup>

Pellegrini cultiva lo que en literatura constituye la más suprema de las libertades: la de permitir al lector interpretar y localizar una verdad a su medida, no una impuesta por un Autor—en mayúscula—de dimensiones mitológicas, encarnación de la ley. Poemas como este quedan “abiertos” para enseñarnos que el lenguaje es una prisión, sin duda, pero creada y regentada por nosotros. Su forma nos encierra para iluminar, igualmente, cómo puede conmutarse nuestra pena.

### III

La libertad a la que me he referido se alía a una operación irónica cuyas antinomias apuntan en direcciones sorprendentes, en particular si el fantasma del escapismo no deja de inquietarnos. Lo cierto es que buena parte de la poesía de Pellegrini podría leerse políticamente, aun cuando sus temas no recalquen dicha opción. El juicio al que el poeta somete el canon chileno, que ensalza sin matices las actitudes “responsables,” se hace más efectivo y enriquecedor cuando nos obliga a ver que el salvacionismo, la ostentación épica y otras modalidades de lo que en estas páginas he denominado “espectáculo” no son imprescindibles para

dialogar con la sociedad. Pellegrini no se ha propuesto volver a crear el mundo o reorganizarlo con su escritura, sino insertarse en él—y aquí parafraseo los términos con que H. G. Widdowson ha meditado, muy coherentemente, sobre la capacidad de intervención que tiene la literatura (191-192).

En ese sentido, una de las secciones más solventes de *La fuga* es “El sol entre dos islas,” donde se registra la experiencia colectiva chilena de los últimos años sin recaer en formas cansinas, fácilmente mercadeables y consumibles de testimonio. Estos poemas, de hecho, traducen una estructura de sentimiento colectiva al lenguaje de la lírica sin arrastrar a esta a dominios que le son ajenos. Si la transición a la democracia ha sido un camino lleno de incertidumbres, vacilaciones y ajustes de cuenta prorrogados, pero no por ello ha dejado de hacer realidad cambios, igualmente la cosmovisión que construye esta poesía refleja vivencias en suspenso a través de las cuales el deseo intenta orientarse e insinúa su acción sobre el entorno. El desplazamiento por un espacio impreciso sintetiza ese patrón de conocimientos e intuiciones que no puede, por el momento, verbalizarse de otra manera.

Antes de examinar textos específicos, conviene hacer un par de aclaraciones. Para vincular su obra al acaecer chileno no me parece problemático que Pellegrini se haya radicado en 1997 en los Estados Unidos, ni me parece un obstáculo que los poemas de “El sol entre dos islas” señalen “Berkeley, California 2003-2005” como el lugar y el período de la redacción: son poemas en español, “extranjeros”; en ellos podemos suponer en acción una cultura distinguible de la predominante en el país de la escritura, un horizonte vital y estético previamente interiorizado en el que el sujeto formó su sensibilidad y con el que sigue enfrentándose de una u otra manera al presente. Su extranjería aporta otra faceta a la “suspensión” o los “espacios imprecisos” a los que he aludido, porque es una condición para la que había estado preparándose en un Chile donde debería, más bien, haber sentido lo contrario, el arraigo—como correctamente se ha aseverado, el “exilio” de Pellegrini, que “no vive con las maletas listas para volver,” es “voluntario” (Gómez Olivares). La inestabilidad, la movilidad del pasado se confirma en el presente de la enunciación que se convierte, hasta cierto punto, en su consecuencia. Que “El sol entre dos islas” haya sido incorporado en la estructura de una autobiografía irónica lo corrobora: o ¿acaso hay *fugas* sin siquiera la sospecha de un origen?

La segunda aclaración tiene que ver con la *transición* chilena. Esta la concibo, por supuesto, de una manera más amplia y menos mecánica que la expuesta en 1999 por Manuel Antonio Garretón, que hablaba de un proceso concluido. Óscar Godoy Arcaya argumentó, por esas mismas fechas, que, pese a que en la superficie institucional la democracia parecía haberse consolidado en Chile, desde muchos puntos de vista no había habido ninguna consumación. Con una posición similar, y considerando que Augusto Pinochet muere en diciembre de 2006 sin que se lo haya penalizado convincentemente, no creo desacertado tampoco sostener que la llamada “transición” aún continúa, si no en el Estado

visible, al menos en la subjetiva conversión del espacio social en experiencia —de allí que rememore la difundida noción de *structure of feeling* con que Raymond Williams estudió ese tipo de fenómenos (128-135). Por lo demás, la opinión nacional e internacional ha apoyado esa perspectiva cuando en 2005 alegaba, por ejemplo, que seguían librándose en Chile batallas legales contra una “herencia autocrática” (Cárdenas).

Las vivencias en suspenso que sugiero en “El sol entre dos islas” se observan en varios mecanismos concretos. El primero afecta a la totalidad de *La fuga* y propone al libro como reto de interpretación. Me refiero a la estratégica selección del material gráfico de la portada, que actúa como uno de los muchos intertextos plásticos o musicales a los que Pellegrini nos tiene acostumbrados. La intertextualidad en general descentra la lectura y libera significados en un campo amplio de referentes, entre las exigencias de sentido del primer texto y las exigencias del que a él nos remite—“cruce (o estallido) de varios discursos,” según Julia Kristeva (2: 67). Si lo que se cruza o estalla proviene de lenguajes distintos—pintura, música, fotografía, cine, literatura—, solo cabe esperar una exacerbación del fenómeno. Pellegrini es un lúcido practicante de los traspasos que Roman Jakobson llamaría “intersemióticos” (429): el volumen que nos ocupa, recuérdese, desde su título convoca a Bach y a Celan. Las fotografías de Pellegrini han acompañado a sus poemas<sup>5</sup> y, para libros recientes, ha seleccionado obras de René Magritte.<sup>6</sup> La portada de *La fuga* (ver “Apéndice gráfico” 1), con su reproducción de *La mesa, el océano y la fruta*, también de Magritte—que contrasta dos sistemas de representación, el icónico y el verbal—juega ya con el tipo de indeterminación estudiado, entre otros, por E. H. Gombrich y Dario Gamboni, es decir, una suspensión hermenéutica.<sup>7</sup> Ni las palabras escritas sobre el retrato de las cosas dicen la “verdad” (vemos, más bien, una rama, una roca y un jarro), ni el icono agota el ser de lo representado, porque ambos códigos, superpuestos en un cuadro, pierden no solo su capacidad de equivalencia, sino de significación por separado. Magritte crea una oscilación permanente entre los sistemas que cita. ¿Mesas o ramas, océanos o rocas, frutas o jarros? La respuesta no está en las palabras o las imágenes que encabezan porque “todo arte es conceptual [...] y los conceptos no pueden ser verdaderos o falsos, solo más o menos útiles para una descripción” (Gombrich 89); lo decisivo son “el propósito y los requisitos” de la sociedad a la que toca decidir la pertinencia de la información transmitida por una representación (90). Magritte convierte al pintor en receptor de dos códigos y manipulador lúdico de ellos, con lo que a su vez nos recuerda que cuando vemos en el cuadro lo que él ha copiado, palabras o imágenes, estamos en presencia de un código más, el de la pintura, que no se limita a ser ni icónico ni verbal, obligándonos así a detener el proceso de interpretación o la ingenua denuncia de “errores” para aceptar que el arte es una especie de “magia sutil,” como diría Gombrich, donde debemos abandonar provisionalmente nuestras exigencias pragmáticas (115). Gombrich cuenta que Matisse le advirtió a una espectadora que criticaba la fidelidad de un retrato:

“Señora, esto no es una mujer, sino un cuadro”; a nosotros, Magritte podría advertirnos: ni mesas ni ramas, ni océanos ni rocas, ni frutas ni jarros, sino pintura. Trasladada su obra a una carátula, es decir, a un umbral de la escritura de Pellegrini, la duda se intensifica y enmarca nuestra lectura, que ahora cuestionará toda certidumbre.<sup>8</sup>

En un terreno propiamente retórico, la frase “El sol entre dos islas” revela la matriz hermenéutica del conjunto. Ausente el verbo, un objeto y el espacio aguardan suspendidos la acción que extraiga de ellos su cabal significado—“el propósito y los requisitos” a los que Gombrich aludía—; pero la espera no es angustiada sino que parece optimista: el sol es, además de luminoso, numinoso. Esa radiante paciencia recorre buena parte de las piezas dispuestas en la sección, muchas de las cuales comparten una persistente conducta elocutiva. El poema suele postular una imagen medular, tan autosuficiente y simbólicamente productiva como la del “sol,” y el discurso subsiguiente se desprende de esa potente visión. Sucede así en “Cristal,” en el que el primer verso es ya el momento álgido que irradia los demás:

Toda palabra se la lleva el mar,  
ojos de Orión, promesa  
invariable del cielo,  
flecha y brillo, pie torcido,  
voz anclada en el cristal. (141)

Cabría decir lo mismo de “Fin de verano,” que recurre a la suspensión mucho más explícita que ofrece la anáfora, frecuente en la poesía de Pellegrini:

Mira cómo la luz  
abrsa las hojas  
del único árbol del paisaje,  
mira cómo cubre  
de caricias a la montaña,  
cómo se apodera del cielo,  
del valle, de sí misma [...] (142)

En otras ocasiones, los paralelismos obligan al universo a hacer una pausa meditabunda en que se aprovecha la energía de imágenes ínfimas y elementales proyectadas sobre el telón de fondo de la inmensidad física o metafísica:

La araña, su tela contra una nube  
que oscurece en el aire  
de esta primavera temprana.

La tela, un diamante de viento  
que flamea su mudez  
y ruge su muerte interminable.

El viento, frío de la tarde  
 contra el calor de la saliva [...]

La araña, alimento de sí misma,  
 criba de luz en la memoria [...] (143)

El procedimiento se invierte en varios poemas y la visión definitiva aparece no como origen del decir, sino como conclusión, incluso señalada gráficamente, lo cual ocurre en “Robert Duncan camina por la playa”:

La arena imagina su cristal  
 mientras sus pasos lo llevan  
 hacia la fría luz de la mañana.

Atardecer y duda  
 en la estrofa del mar  
 y los acentos de la espuma.

El cristal imagina su arena  
 mientras sus pasos lo atraen  
 hacia el sol que brilla en silencio,

sombra de otra luz que duerme en el viento. (185)

Las posibilidades infinitas del instante—su “recia tempestad”—son el tema de uno de los poemas más logrados no solo de “El sol entre dos orillas,” sino de *La fuga*: “Por siempre eternidad.” En dicha composición, una serie de simetrías fónicas y sintácticas se encarga de inmovilizar el discurso para entregarlo al ámbito del recuerdo que anuncia la dedicatoria, “In memoriam G.M.” El equilibrio formal capta la armonía tenaz que hay en el “cruce” mencionado y nos hace adivinar una aceptación de la estática trayectoria que se perfila lingüísticamente con ingeniosas perífrasis en torno al nunca pronunciado adjetivo *saudoso*—o al sustantivo *saudade*, tan caro a la (G)abriela (M)istral de *Tala* y bien conocido por Pellegrini, traductor del portugués—, ausencia presente que sustituye el núcleo visionario y genera neologismos:

Una palabra cruzó tu verano  
 y se hizo monte de mi gozo,  
 cadena desvanecida en la hora  
 como el venado en el sendero de sal,  
 solidario en soledad,  
 en ese monte que se repite en otro monte  
 y se derrama en un valle  
 sedoso y soledoso  
 contigo abrasado en eternidad,

tus brazos extendidos  
 tus párpados cerrados  
 por siempre en ese pan. (158)

La sensación de irresolución o suspensión que se percibe en estos poemas puede acoger el temor—incluso de índole social o política—, como ocurre imprevistamente, siempre con sutileza, en “Extraña fruta,” reescritura de la hermosa y siniestra canción de Lewis Allan (seudónimo de Abel Meeropol), hecha célebre gracias a Billie Holiday, a quien se refiere la escueta dedicatoria del poema con las iniciales “B.H.” (178). Pero lo que se impone en los versos de Pellegrini, por lo general, es un universo donde el sujeto se debate entre la claridad y las sombras sin salir de un umbral que separa y simultáneamente une. La indeterminación da voz al vértigo de un “golpe de noche, no de dados” en que, sin embargo, encontramos “la tiniebla de la noche / junto a la semilla” (166). No por casualidad la “Nota preliminar” al libro *El sol entre dos islas*—, no recogida en *La fuga*—, al reflexionar sobre el invariable sol “suspendido” entre espacios, sugiere como meta el afán de “construir puentes,” “uniones hechas de palabras.” Lo cierto es que el poeta no pretende señalar en qué dirección han de recorrerse los puentes o cuál es el propósito definitivo de las uniones. En medio de la imprecisión, sin sermones de un hombre de letras predicador o descifrador del destino colectivo, debemos partir por nuestra propia cuenta y con nuestra individualidad a cuestas en busca de sentido. Sea este el que sea, las revelaciones en última instancia provienen de un “celestes manantial” en el que tenemos que aprender a detenernos como hacen los elementos cósmicos que pueblan esta poesía (177).

La de Marcelo Pellegrini no es una *lirica del instante*, equívoco marbete que injustamente contribuiría a confundirla con un misticismo notarial del que abusaron demasiados autores de la segunda mitad del siglo XX. “El sol entre dos islas” y, en general, su poesía nos hablan de lo que una comunidad ha estado sintiendo o tal vez presintiendo en un instante particular de la historia y en un espacio humano que, con suerte, está en tránsito a lo que podría ser “semilla” o lo que aún podría depararnos la “secreta alianza” que entrevé otro poema (189). Los secretos, no obstante, solo se expresan plenamente con un lenguaje exento de prédicas, heroísmo o monumentalidad, y eso es lo que aquí recibimos.

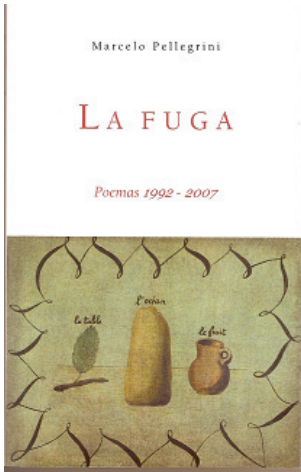
Indeterminación e ironía se complementan, sobre todo integradas en el marco neorromántico al que la poética de Pellegrini pertenece en tantos sentidos. Si, como aseveraba Schlegel, ironía es “permanente mutación producida por opuestos,” ello significa que la “síntesis radical” a la que también se refería constituye el proceso inagotable de jamás lograr una síntesis convencional: resignación al abismo del tiempo, en el que la perfección y el ser absoluto quedan descartados (Man “The Rhetoric” 220). La sistemática producción de ambigüedad en el poema recrea esa diferencia constante y delata una postura para nada ingenua con respecto a las posibilidades del conocimiento. No menos, insinúa una crítica a los terribles autoritarismos que siempre tratan de respaldar

sus prácticas y creencias en la posesión de verdades superiores, definitivas. Un poema, un poeta, desde luego, no pueden frenar con éxito el ejercicio abusivo del poder del que sociedades como la chilena han sido tristes testigos, pero pueden, sin duda, prepararnos para dismantelar sus discursos mostrándonos cómo ciertas “realidades” se hacen y pueden deshacerse igualmente con palabras.

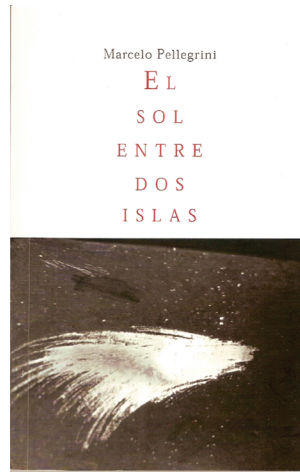


APÉNDICE GRÁFICO

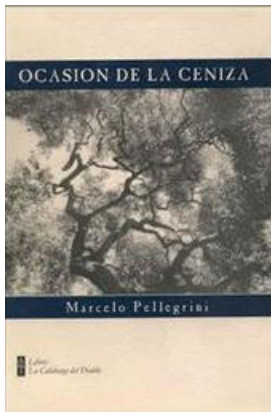
(1)



(2)



(3)



## NOTAS

1 Véase, como muestra, los actos y el recital recogidos en *Homenaje a Nicanor Parra, antipoeta Nobel 2001*. Narr. Jordi Lloret. *Panorama Comunal UCV-TV Cable*. Taller de Acción Cultural y Televisión Independiente, Región de Valparaíso. Septiembre 2001.

2 Pellegrini ha dedicado un artículo a reflexionar sobre la inserción de Zurita— aunque no sean estos sus términos—en el *mercado simbólico* de la cultura chilena (“Poesía en/de transición”). Cabe señalar que mucho de lo que discuto en este trabajo podría vincularse, como lo anterior, con fenómenos que Pellegrini ha observado en su sólida labor de crítico, sobre todo cuando muestra interés en explorar la poesía chilena de los noventa, o sea, la de sus contemporáneos, algunos de ellos estrictos coetáneos (véase el volumen *Confróntese con la sospecha*).

3 Fredric Jameson, por ejemplo, ofreció una variante memorable del cliché en el título de uno de sus libros, *The Prison-House of Language*, extrapolando de su contexto original un tropo de Nietzsche. Empleo el término *ideologema* en el sentido que Kristeva le dio (1: 147-148).

4 Los lazos “imaginables” entre masturbación y escritura no son, desde luego, nuevos. Consúltense las reflexiones de Derrida sobre Rousseau (214-217).

5 La portada de *Ocasión de la ceniza* muestra su “Árbol de ceniza” (Apéndice gráfico 3).

6 *Figuras del original*, traducciones de poesía, y *Confróntese la sospecha*, ensayos sobre poesía chilena.

7 Consciente de las polémicas que ha suscitado, aptamente resumidas por Gerald Graff, empleo el término “indeterminación” tal como lo hace Gamboni, quien lo considera intercambiable con “ambigüedad,” pero lo prefiere esporádicamente para casos en que los sentidos suscitados no son “cuantificables” (19-20): ambigüedad programática, irreductible, afín a la célebre noción de “apertura” artística de Umberto Eco.

8 Lo que he planteado sobre Magritte y *La fuga* es trasladable a lo que ocurría en 2005 en la edición como volumen de *El sol entre dos islas*, cuya fotografía de portada (Apéndice gráfico 2), de Manuel Álvarez Bravo, con su contraste de lo que parece fulgor y sombra, se inscribe en el tipo de indeterminación que Gombrich denomina “ambigüedad de la visión” (395): ni la mancha blanca es un cometa ni la oscuridad que la circunda es la del espacio exterior; lo que vemos, como puntualiza el título, es un “Vidrio raspado”; sus texturas no pertenecen a la vastedad sideral, sino a un microcosmos al alcance de la mano. En una breve nota publicada en 2006 he expuesto someramente estas cuestiones, que aquí desarrollo a fondo (“Los umbrales del sentido en la poesía de Marcelo Pellegrini” <http://www.letras.s5.com/mp250706.htm>).

## OBRAS CITADAS

- Anwandter, Andrés. *El árbol del lenguaje en otoño*. [Volumen de hojas sueltas, no numeradas.] Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1996.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. M. Monteforte Toledo, A. y M. Alatorre, tr., México: F.C.E., 1978.
- Cárdenas, Federico de. "Fin de la transición chilena," *La Insignia*. Madrid (19/7/2005). [http://www.lainsignia.org/2005/julio/ibe\\_058.htm](http://www.lainsignia.org/2005/julio/ibe_058.htm).
- Correa-Díaz, Luis. *Diario de un poeta recién divorciado*. Santiago de Chile: RIL, 2005.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1976.
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge & The Discourse on Language*. A. M. Sheridan Smith, tr. New York: Pantheon, 1972.
- Gamoni, Dario. *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books, 2004.
- Garretón, Manuel Antonio. "Las revanchas de la democratización incompleta." *Mensaje*. Santiago de Chile (febrero de 1999): s.n.
- Gavilán, Ismael. *Fabulaciones del aire de otros reynos*. Santiago de Chile: Altazor, 2002.
- Godoy y Arcaya, Óscar. "La transición chilena a la democracia: pactada." *Estudios Públicos* 74 (otoño 1999): 79-106.
- Gombrich, E.H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Gomes, Miguel. "Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano." *Hispanic Review* 73.1 (2005): 41-63.
- Gómez O[livares], Cristián. "A la espera de la belleza." <http://www.letras.s5.com/mp230906.htm>
- Gorostiza, José. *Poesía*. México: F.C.E., 1982.
- Graff, Gerald. "Determinacy/Indeterminacy." *Critical Terms for Literary Study*. F. Lentricchia y T. McLaughlin, eds. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. 163-176.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Provocaciones*. Bogotá: Ariel, 1997.
- Jakobson, Roman. *Language in Literature*. K. Pomorska y S. Rudy, eds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Kierkegaard, Søren. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. D. González, tr. Madrid: Trotta, 2000.

Kristeva, Julia. *Semiótica*. 2 vols. J. M. Arancibia, tr. Madrid: Fundamentos, 1981.

Maldonado, Sandra. "Raúl Zurita." [http://www.poesias.cl/reportaje\\_zurita.htm](http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm)

Man, Paul de. "The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*. A. Warminski, ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 163-184.

---. "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Pellegrini, Marcelo. *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006.

---. *El sol entre dos islas*. Santiago de Chile: Manulibris, 2005.

---. *Figuras del original*. Santiago de Chile: Beuve dráis / Manulibris, 2006.

---. *La fuga (poemas 1992-2007)*. Santiago de Chile: Beuve dráis / Manulibris, 2007.

---. *Ocasión de la ceniza*. Santiago de Chile: Caligrafía Azul, 2003.

---. "Poesía en/de transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*." *Revista Chilena de Literatura* 59 (2001): 41-64.

Polanco Salinas, Jorge. *Las palabras callan*. Santiago de Chile: Altazor, 2005.

Roa Vial, Armando. *El apocalipsis de las palabras / La dicha de enmudecer*. Santiago de Chile: Beuve dráis, 2001.

Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. H. Eichner, ed. Vol. 2 de *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. E. Behler et al., eds. München: Schöningh, 1967.

Stelzig, Eugene. *The Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and Goethe*. Charlottesville: Virginia University Press, 2000.

Widdowson, H. G. *Practical Stylistics*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.