

Marcelo José Gómez
Formas del aura entre su caída y sus retornos. Figuras estéticas de la modernización: el caso de Chafalonías de Amaro Villanueva

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CleFi

Centro de Investigaciones
en Filosofía

IdIHCS



V Jornada Walter Benjamin: Desfiguración, redención y materialismo.

Centro de Investigaciones en Filosofía / Departamento de Filosofía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales / Facultad de

Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad Nacional de La Plata

23 al 25 de Octubre de 2024

Título del trabajo:

Formas del aura entre su caída y sus retornos. Figuras estéticas de la modernización: el caso de Chafalonías de Amaro Villanueva

Marcelo José Gómez*

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Esta ponencia reconsidera el concepto de aura en Benjamin para analizar su materialidad en el arte y sus variaciones entre centros y periferias en la primera mitad del siglo XX. A través de *Chafalonías* de Amaro Villanueva, se exploran las tensiones entre el neosimbolismo y el haiku, abordando la experiencia, el tiempo y el espacio poético. Villanueva introduce un haiku regional sin exotismo, preservando el aura desde una estética de la transparencia. Se plantea así una alternativa a la "caída del aura", donde la presencia y la comunicabilidad poética permiten una reconfiguración de lo aurático en la modernidad periférica.

* Magister en Filosofía Política (UNQ), Magister en Escritura Creativa (U. Salamanca), Licenciado en Letras (UBA) y docente regular de Teoría Literaria (Letras-UBA).

El aura fuera del centro

La presente ponencia se propone repensar el aura concebida por Benjamin para entender la materialidad del arte, en su correspondencia tanto formal como en lo sustancial; y vincularla con la primera mitad del siglo XX, diferenciando lo que acontece en los centros y las periferias.

Un modo de ingresar al aura es pensarla como el resultado del encuentro entre un compuesto emocional sensible frente a una limitación buscada o establecida en términos culturales, materiales e históricos, que genera una cierta expresión o posibilidades de expresión. Desde allí, podrá verse fácilmente que, en Kafka, en las figuras que propone, no sólo hay un retiro del aura sobre aquellas figuras otrora cargadas, sino que se hace evidente esa ausencia. En cambio, en formas marginales o periféricas de la modernidad surgen directamente otros modos muy diferentes: las tardío románticas (Alfonsina Storni por ejemplo en las que también hay un retiro evidente y enunciado, como alteración del aura del modernismo) o las vanguardias (en total oposición al modernismo como Gironde); pero también las que esbozan una recuperación plena como las neosimbolistas telúricas y sociales, que ven justamente no en la figura humana, sino en la exterioridad del paisaje la plenitud aurática.

Podríamos decir que aquella aura al que se refiere su caída, es un aura muy particular, bajo cobijo de una tradición centrada en prácticas artísticas europeas. Su desvanecimiento, sin embargo, permite el surgimiento de nuevas formas artísticas no auráticas; pero también la visualización de otros tipos de auras no menos interesantes. Podremos así hablar de auras frías o dormidas (Brea: 1991), auras reminiscentes (Didi Ueberman: 2006), auras perceptivas (Hansen, 2008), auras latentes (Escobar, 1993, 1997, 2009, 2010), y así podríamos seguir. Incluso, experiencias auráticas que no están circunscriptas al arte, también. Algunos de estos gestos, ya estuvieron pensados por Benjamin (Furnkas, 2014).

Estas formas auráticas son, digamos, manifestaciones como resultado de una búsqueda o encuentro en la producción por aquello que goza de cierta distancia de lo que es lo normal, lo habitual, que requiere de ser mirado, observado y que relampaguea en un instante. Y son muy precisas en las zonas donde la modernidad llega con un brío y sentido bastante diferente a lo que en principio surgen en los centros. Por un lado, no tienen la fuerza del capital monetario y tecnológico, ni la organización hegemónica; y

por el otro, allí donde llegan, tienen que hacer un proceso de conquista y colonización, que no siempre le resulta favorable. En el arte, justamente, esta situación se complejiza. Tal complejización empieza en “cómo pensarse e imaginarse” dentro del proceso cultural. Ya Claudia Rosa nos habla en particular respecto de la poética entrerriana: “(...) pareciera que siempre escriben como quedándose. Surge una zona de la literatura argentina que, sonando a entrerriana, no tiene más pretensiones que ser una literatura del «entre»” (Rosa, 2010:54). Es una literatura de aquí, pero que se imagina viajando allí. Y también es una literatura que se piensa aquí, pero fantasea y sueña en un más ahí, un poco igual, un poco diferente, un poco variando y reteniendo. El “entre” de Claudia Rosa parece la mejor definición. Un aura débil, latente, que late en intermitencia, en la medida que no está fijo, sino que se mueve en un margen “entre”. Que no pierde esa cualidad. Que se quiere así.

Mi propuesta es que veamos de cerca esta situación en una manifestación particular de esta poética del margen (margen visto desde el centro; pero no es ningún margen para quienes trabajaron con esto: no se sintieron en el margen y, por lo contrario, entendieron que estaban trabajando con algo muy rico e, inclusive, se sintieron privilegiados por tenerlo tan a mano).

Chafalonías de Amaro Villanueva

Hoy quisiera trabajar con *Chafalonías* de Amaro Villanueva, una obra que escribe en 1937, siendo ya un poeta bien considerado en el medio paranaense y que, sin embargo, no va a publicar nunca. Quedará allí, en su escritorio, como ejercicio poético que inundará en pequeños islotes en su obra, y que recién verá la luz hace unos años con la edición de las *Obras Completas* por la UNER. Me interesa porque, ya veremos, parece discutir este neosimbolismo que es tan fuerte en su amigo J. L. Ortiz; porque hay cierto pudor en tal discusión (por algo no lo publica nunca) y porque hace un intento no exotista de incorporar una alteridad radical en lo propio (o lo propio en la alteridad radical). Esto último, una particularidad bien definida del aura.

Y como entiendo que se desconoce quién es Amaro Villanueva, es que mínimamente voy a presentarlo. Es un poeta, periodista, nacido en Gualeguay en el 1900, maestro rural, estudioso no sólo de las formas del habla rural, sino de los sustratos lingüísticos populares. Perteneció a un grupo privilegiado de gualeños que generaron toda una producción literaria impresionante en un mismo momento y como contracara a la

disputa Boedo-Florida: Ortiz, Barrandeguy, Amauta, Mastronardi, etc. Digamos, una bohemia local y literaria que, de alguna manera, logro vincularse con los centros culturales europeos de modo directo, evitando la centralidad porteña. Hablamos del resultado migratorio, más la formación de las escuelas o profesorados de magisterio, las bibliotecas populares, las características particulares del regionalismo e internacionalismo entrerriano, la burguesía ganadera local, el crecimiento del cultivo bajo esa heterogeneidad migratoria muy bien organizada en comarcas, y un manojito de ríos que no sólo conectaban, sino también diferenciaban cultural y materialmente. Pero además, estamos hablando de poetas que tenían un fuerte compromiso político con la revolución social, que difería a veces con las representaciones dirigenciales de los centros; sobre todo por el desprecio que de estos había hacia ciertas formas tradicionales populares que entendían, debían perdurar, o ser repensados; y también porque la migración de entrerrianos a los centros que fue bastante notoria entre los 30 a los 60, los dejaba a estos entre un recuerdo del pasado y un lamento del presente (Schvartman, 2020).

Chafalonías es un encuentro imaginario entre un conjunto de corrientes estéticas: las vanguardistas que permitían tanto orientalizar como experimentar con el color local, hibridando estéticamente las expresividades que se tenían como habituales, las modernistas que sigue pesando en la estructura, el ritmo, la rima, la repetición; los postmodernistas que reducían los recursos en pos de una simplicidad, las tardíorománticas que volvían sobre un sentimiento de congoja frente al paisaje, las simbolistas, que pretendían desde la densidad del silencio establecer presencias, y la próxima generación del 40' tan elegíaca como conservadora, al que estos poetas entrerrianos no adscriben en lo político, pero reinscriben en lo poético. Todo esto en un imaginario que se quería despegar de lo siempre vivido, hacia un vivir alternativo, como una experiencia fantástica que el arte proporciona. Así, pues, se volvía sobre la inestabilidad temporal y espacial que propone el aura.

Lo interesante es que en este gesto poético que queda no sólo en la técnica con la que se construye la obra, sino también en los encendidos ensayos, lo que Amaro hace es traer desde otra tradición estética, una forma desde la que trata de leer la cultura entrerriana, sus formas de habla, sus hábitos, sus costumbres, sus modos de relación. Para lograrlo,

captura su esencia y juega con lo singular. Esa estructura poética, esa línea tradicional, es la del *haiku*.¹

¿Pero en qué consistía esta forma poética que Villanueva trabajará?

Desde una perspectiva formal, el haiku se estructura en dos secciones diferenciadas. La primera establece el marco general, proporcionando el contexto temporal y espacial del poema (por ejemplo, una estación del año como el otoño o la primavera, o la mención de un zorzal). La segunda, de carácter súbito e impactante, introduce un elemento dinámico e inesperado. Mientras que la primera parte es predominantemente descriptiva y enunciativa, la segunda aporta un giro inesperado que genera el efecto poético a partir del contraste entre ambas. La naturaleza intrínseca del haiku favorece un tono sobrio y desprovisto de sentimentalismo. Se trata de una unidad breve, pero cargada de expresividad poética, capaz de trascender la realidad aparente.

La estética del haiku se fundamenta en el asombro y la emoción profunda *el aware* que el poeta experimenta al contemplar la realidad, tradicionalmente en un entorno natural puro. Conforme a la tradición japonesa, esta composición suele incluir una referencia explícita o implícita a la estación del año, mediante el empleo de un *kigo*, una palabra que evoca dicha temporalidad. Para ello, existen los *saijiki*, extensos repertorios de términos *kigo* en japonés que los poetas pueden consultar. En su estructura original, la esencia del haiku radica en una "corte" o separación abrupta de una escena, el *kiru*, lograda mediante la yuxtaposición de dos imágenes distintas, separadas por un *kireji*, un término cuya función es marcar una pausa significativa (en español, se transcribe generalmente como un punto, coma, guion medio o punto y coma).

La métrica característica del haiku, un terceto con versos de 5, 7 y 5 *moras* o sílabas para nosotros, tiene antecedentes en el siglo VIII bajo la denominación de *katauta*. Dos composiciones de este tipo podían combinarse para formar un *mondoo*, una estructura dialógica en la que el primer *katauta* planteaba una pregunta y el segundo proporcionaba la respuesta. A partir de finales del siglo VIII, la forma poética más extendida fue el *tanka*, una composición breve dividida en dos estrofas de extensión desigual. La primera, denominada *hokku*, conserva la métrica 5-7-5 propia del *katauta* y del haiku, mientras que la segunda consiste en dos versos de 7 *moras*. Debido a su gran

¹ De ahora en más, se escribirá "haiku" sin itálicas, ya que, por su popularidad, es parte del idioma español.

difusión, el *tanka* también es conocido como *waka*, es decir, la "canción" por excelencia.

El *tanka* a menudo formaba parte de una estructura más extensa denominada *renga*, en la cual a un *tanka* inicial le seguían múltiples respuestas, que podían ser elaboradas por diferentes poetas. Cuando el *renga* tenía un tono humorístico, se le denominaba *haikai renga* (donde *hai* significa 'divertido' y *kai* se traduce como 'estrofa' o 'poema'). El *haikai renga* era considerado una forma poética de carácter popular, sin aspiraciones artísticas elevadas. Sin embargo, en el siglo XVII, Matsuo Bashō llevó esta forma a un nuevo nivel al cultivar el *hokku* como una estructura independiente, dotándola de una poética renovada influida por el budismo zen. Su enfoque retomaba la actitud de asombro y contemplación ante la naturaleza, característica de los primeros exponentes de la poesía japonesa. Posteriormente, el poeta y crítico literario Masaoka Shiki (1867-1902) otorgó a los *hokku* no vinculados a una secuencia (*renga*) ni a un *tanka*, pero con alto valor poético, la denominación de *haiku*, introduciendo así un neologismo. A través de su revista literaria *Hototogisu*, el término se difundió tanto en Japón como en el ámbito internacional. Desde entonces, el haiku se consolidó como una forma poética autónoma con reglas y convenciones propias. Sobre esta cuestión, teóricos prominentes como Vicente Haya (2007) sostienen mayor variedad métrica en los haikus clásicos y actuales.

Según la histórica y prestigiosa revista del tema, "El rincón del haiku", que reúne las producciones en español y numerosos estudios sobre el tema, la influencia del haiku ha ido en aumento a lo largo del siglo XX. En España, sus primeros indicios se encuentran en autores como Juan Ramón Jiménez y, en particular, Antonio Machado, considerado uno de los pioneros y quien, posiblemente, mejor exploró la misma esencia que buscaban capturar los escritores japoneses. Este estilo también fue asimilado por destacados poetas de la Generación del 27', como Federico García Lorca, Rafael Alberti y Luis Cernuda, aunque algunos de ellos nunca llegaron a componer haikus en su forma más estricta. En Argentina, es relevante mencionar los primeros acercamientos de Álvaro Yunque y Jorge Luis Borges, seguidos, posteriormente, por numerosos poetas como Carlos Spinedi, María Santamarina, Eduardo González Lanuza y Pilar Alberdi. Asimismo, el haiku ha influido en otros escritores latinoamericanos, entre ellos el ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, los mejicanos José Luis Tablada y Octavio Paz, y el uruguayo Mario Benedetti.

Y busquemos por donde busquemos, veremos que no hay mención en ningún lugar de la primeridad de Villanueva y ni siquiera sabemos cómo le pudo llegar a él tal influencia, puesto que, si se busca uno por uno a dichos autores y su producción de haiku o similares, son posteriores; a excepción de Machado. Nuevamente, nos encontramos con el fenómeno de que el margen está culturalmente más avezado a lo nuevo que los centros como Buenos Aires o Paraná, incluso París. Y esto no es menor pues tal como señala Alejo López (2024, p. 148) “debemos partir de la comprensión que las vanguardias latinoamericanas no fueron meras réplicas de las vanguardias históricas europeas, sino formaciones que (...) desarrollaron un particular proceso de enraizamiento”. Dicha formación supone consideraciones del aura que no son deudoras del centro, sino cocreadoras y alternativas a este. En definitiva, acá generaron y usaron recursos muy heterodoxos para seguir construyéndola. Hace falta entender los gestos de estas poéticas, su inscripción aún no definitiva en la cultura nacional, el modo en que se desarrollan en un sistema de arte autónomo, pero con aspiraciones sociales que potencian su sofisticación estética.

Desde el punto de vista del contenido el haiku suele representar fenómenos naturales, cambios estacionales y la vida cotidiana. Su estilo se distingue por la naturalidad, la sencillez (que no debe confundirse con el simplismo), la sutileza, la austeridad y una asimetría aparente que evoca libertad y, con ella, una sensación de eternidad. En su esencia, el haiku se fundamenta en una percepción directa de la realidad, basada en lo sensorial y ajena a conceptos abstractos, lo que explica la ausencia de metáforas en su estructura. Reginald Horace Blyth (1949) lo describe como «una mera nada, pero inolvidablemente significativa».

El núcleo del haiku es el consciente, una emoción intensa suscitada por la contemplación de la naturaleza. Generalmente, se trata de una sensación melancólica — el poeta, al empatizar con el sufrimiento de los seres, experimenta su tristeza, de la cual surge su poesía—, aunque también puede manifestarse como una alegría exaltada. Se trata, en definitiva, de una conmoción espiritual con una dimensión tanto estética como emocional.

Para que el consciente perdure a través de las palabras, el *haijin* (poeta de haiku) debe despojarse de su presencia en el poema, desaparecer. En el haiku auténtico, la comunicación se asemeja a la no verbal (*haragei*, el arte de transmitir sin palabras), libre de interferencias o distorsiones. A partir de Bashô y Onitsura en el siglo XVII, el

haiku se consolidó como un medio para el crecimiento espiritual, un camino de aprendizaje. Sus obras marcaron un punto de inflexión en la evolución de este género poético.

Los haikus o hai-cuises de Villanueva

Desde el punto de vista de las operaciones estéticas, la más simple de notar es que a pesar de que Villanueva se caracteriza por tratar de apegarse y/o ser fiel a la tradición que evoca, impone su personalidad en la técnica que modifica sustancialmente lo dado. Por ejemplo, su soltura para no respetar el número requerido de sílabas o incluso, cambiar el nombre por otro que haga relucir aquello que pone en reflejo (haicuisés por haiku, cosa que sólo el gran Shiki se animó a hacer). Pero, además, podemos caracterizar en forma muy general las siguientes acciones:

- 1) Intervenciones que modifican el rumbo de lo expresado sin terminar de anularlo, creando de este modo una correspondencia en eco

Poesía:
palabras donde se hallan
cosas queridas
(perdidas)

- 2) Juegos de palabras, tratando de hallar un sonido que las ajuste, que las cierre, en reflejo:

Qué churrasqueda...!
ese humito de estrellas...!
Si es la vía láctea...

En la vía láctea
la humareda de estrellas...
qué churrasqueada!

- 3) Algunas experimentaciones de paranomasias, un poco graciosas y ligadas a costumbres comarcales, siempre en el formato haiku

Con esa pierna
no se pierde ni un truco
ni aunque se pierda

Nótese que “pierde” y “pierda” tienen sensiblemente significaciones diferentes e incluso la misma, a la vez. Si se toma la misma, no dice mucho, apenas una retruécano. Pero si no es lo mismo, si “pierda” no es perder, sino perderse, abrumarse, equivocarse, allí se torna una hipérbole. Y aun así es solo una faceta del sentido.

Otra lectura, sin embargo, adquiere una dimensión erótica, que bien puede disparar a una significación muy diferente. Sin embargo, el siguiente haiku, parece referir más al sentido anterior de extraviarse

Dígame, amigo,
este camino lleva...? (nota: ¿se espera que diga “a Roma”? Altera la expectativa.)

- Lo lleva él mismo

Nuevamente, cada haiku tiene autonomía, por lo que no sería del todo cierto apoyarse en el marco. Pero tampoco podemos librarnos de él. Como se verá, inmediatamente hecha la apuesta y la inversión simbólica sobre los enunciados, los va sometiendo a su propio derrumbe sin derrumbarlos.

- 4) Consejo, refrán, sentencia. Los haikus podían terminar con una afirmación, pero lo que lo mezcla con lo popular es la sentencia como consejo: frase que reúne saber, contención y traslado de experiencia.

Tranquila el agua...
Pero no hay que confiarse
del agua mansa.

- 5) Otro modo de intervención en el haiku es la pluralidad de voces y la forma dialógica.

- Ya que ha venido...
- No. Si es por cumplimento...
- ¡Si es consentido!

Puede verse acá no sólo el tono dialogal sino la complejidad de los diferentes actos de habla. Aun así, la función dominante es claramente la poética, el juego de palabras y su semiosis.

Cada frase supone un fragmento de algo no dicho que no es espacio, no es lugar, no es tiempo, son sólo intenciones no expresadas que devienen de acciones que desconocemos. El fragmento hace foco (esa es la operación estética) y obliga a recuperar el sentido general, al menos para ingresar el texto. Y las respuestas dan pistas, que siguen siendo vagas y difusas, corteses y formales, pero cuyo trasfondo se nos escapa. Y el final pretende cerrar, lo que en realidad permanece abierto (uno se podría imaginar una escena de llegada donde le ofrecen un mate o un pastel; y que dice que viene porque no le quedaba otra posibilidad –pero ambos saben que sí, y es para que no se esfuercen en darle algo-. Quien le ofrece, lo pesca al vuelo, y le reprocha que se merece todo lo que le dan. Pero esta es sólo una manera de verlo. El interrogante sigue abierto).

Ahora, si nos atenemos a la división propuesta en el texto respecto de su contenido es también muy interesante:

- a) líricos: son más bien sensaciones del yo lírico respecto de las ausencias, recuerdos, sentimientos viejos y añoranzas, sumado a fugaces apariciones de un tú, que bien puede ser la evocación del vínculo con una lejana totalidad que se difumina.
- b) filosóficos: aparecen las voces, pero son de elementos del trabajo, o personas investidas socialmente antes que individualizadas. Se habla y escucha desde estas apariencias del trabajo y de seres sociales
- c) descriptivos: muestran una total o gran distancia del yo que enuncia; o mejor, una pérdida de este en la inmensidad. Como si lo que se describe estuviera impregnado por la mirada que se extiende imprecisa.
- d) nativos: no son nativos de elementos primitivos, sino nativos-comarcales del presente. Son nativos porque están relacionados con las personas que nacieron en el lugar, o son cosas nacidas de ahí. Nativo porque ahí nacieron.
- e) (el canto): son cantos en el mejor criterio de haikus gauchescos.
- f) hai-cuises propiamente dichos (lo que engloba a todo lo anterior)
- g) Concordia, la ciudad a la que les dedica los versos (nuevamente es una inscripción que une a todo lo anterior y rompe su propia clasificación)

No menos interesante en su trabajo de experimentación, hibridación y mezcla entre lo exótico y lo local (justamente para salir de esa dicotomía), es el uso de los ritmos. Allí vemos una predominancia del yambo (lo que le da una sonoridad clásica y medieval) o dactílicos (muy usado en la poesía religiosa y la epopeya). Y esto también nos dice que el aura evocante desde la sonoridad se genera utilizando recursos de una larga tradición. Sin embargo, no podemos dejar de notar que establece abruptos cambios y que es propio de las formas rurales de uso del lenguaje aplicados al género gaucho e incluso, a la gauchesca, en el que se desvía el halo de sonido de lo esperado hacia otro, del que resulta sorprendente (algo que ya vimos que también lo hace con el contenido). Para muestra vemos el modo en que provoca la caída de lo solemne por lo cómico, no sólo en el sentido, sino en el uso melódico:

Qué churrasqueda...!
ese humito de estrellas...!
- Si es la vi láctea..

Analizamos los dos primeros versos:

qué-chu-rras-que-da ----> (Son 5 sílabas con un ritmo: 1,4).

Es un verso dáctilo o dactílico [1,4][–UU], en una coincidencia del 100%.

e-sehu-mi-to-dees-tre-llas ----> (Son 7 sílabas con un ritmo: 1,3,6).

Es un verso anapéstico versión 2 [1,3,6][–U–UU–U], en una coincidencia del 100%.

Se notará el uso opositivo entre el ritmo dactílico y el anapéstico, para lograr el efecto que señaláramos. Justamente porque el anapesto, también conocido como antidáctilo, es un pie métrico empleado en la poesía formal. En los metros cuantitativos clásicos, está compuesto por dos sílabas breves seguidas de una sílaba larga, mientras que en los metros acentuados se estructura con dos sílabas no acentuadas seguidas de una sílaba tónica. Su extensión y el hecho de finalizar con una sílaba acentuada, lo que favorece la formación de rimas marcadas, le confieren un ritmo fluido y le permiten la construcción de versos largos con una notable complejidad interna.

Se le denomina antidáctilo porque sigue un patrón inverso al del dáctilo (Navarro Tomás, 1972). En el anapesto, la estructura métrica se compone de tres sílabas, en las que las dos primeras son átonas y la última es acentuada, siguiendo el esquema átono-átono-acentuada. En cambio, el dáctilo presenta el patrón contrario, con tres sílabas en las que la primera es acentuada y las dos últimas átonas (acentuado-átono-átono). Así pues, que, cuando se encuentran combinados desempeña un papel relevante en la poesía, siendo utilizadas como metro cómico, especialmente en la quintilla para generar efectos humorísticos. Claramente, vemos que la maestría o técnica del poeta implica asumir y no negar la tradición, ni siquiera desmoronarla, pero sí hacerla funcionar en un modo sorpresivo, extraño, dislocante, sin tocar lo dramático, algo que por el otro lado es habitual en las expresiones artísticas periféricas que pueden ser muchas veces, resistentes a las formas “serias o solemnes”.

Primeras conclusiones respecto del aura en Chafalonías.

Si bien aún no hemos abordado exhaustivamente todas las manifestaciones del aura—sus modos de aparición, efectos, desarrollo histórico y retornos—, dado que este análisis forma parte de un estudio más amplio que enmarca la presente ponencia, podemos, no obstante, extraer algunas consideraciones sobre la obra de Villanueva en relación con el haiku. Estas reflexiones contribuirían a dotar de mayor solidez y precisión a la teoría del aura en su aplicación a la experiencia artística.

El primero de ellos es justamente la noción de experiencia. “El haiku, a través de sus variedades, siempre viene a darnos una unidad de experiencia” (Rodríguez Izquierdo, 1972, p. 25). En realidad, toda poesía tiene que ver con la experiencia particular que se tiene con la lengua o lo simbólico, con la referencia y sus sentidos, con la imaginación y lo evocado. Lo interesante es que parece que mientras otras experiencias tienen más que ver con la plenitud, aglomeración y condensación del sentido (auras plenas, densas y radiantes como la poesía romántica); en otras con la apertura y derivación del sentido, la interrogación abierta (auras iridiscentes, latentes, débiles); lo que tenemos en el haiku es más bien la experiencia del vacío, del aplanamiento de la lengua, de transparentarla y fragilizarla (auras transparentes, frágiles). El haiku se aboca en limpiar la bruma generada por demasiados pensamientos en la lengua, en conflicto, en ruido; y por lo contrario, utilizar la lengua en su carácter de comunicabilidad para que las “cosas hablen” que es una forma de abrir su aura (en términos de Benjamin: el aura bien podría ser la mirada de las cosas a nosotros): “Sobran, pues, los raciocinios, juicios estimativos, y toda clase de retorcimientos mentales o sentimentales, que vendrían a interponer algo ficticio en la naturaleza” (Ibidem, p. 30)

Otro elemento interesante para reflexionar es el tema del espacio y el tiempo. En el haiku un espacio particular (el que nos convoca en acto, pues es todo aquí), se inserta en un espacio general, en la espacialidad de la que es condición, y ambos se tensionan. Del mismo modo, un tiempo singular, nuestro tiempo del ahora (el que estamos transitando y sobre el que se ha hecho una detención) se inserta en un tiempo más general que no tiene tiempo pues allí no hay antes y después, es el tiempo poético del haiku. Y también ambos niveles se tensionan. Es esta doble tensión que forma el aura, donde hace posible lo asombroso, lo fascinante, lo que nos moviliza. Si perdemos de vista esta doble tensión no apreciaremos el haiku y su aura particular

¿Por qué Villanueva tuvo que traer esta forma para que surja esto? Una primera idea es que, junto con la caída del aura por la tecnología, cae también una cierta dimensión imaginaria del espacio y el tiempo que no en todas las regiones ocurre. Si el aura es vista como efectivamente desmoronada, el regionalismo es un localismo conservador sin ningún riesgo o propuesta estética. Pero si el aura pervive desde estas operaciones de regionalismo no regionalista, o de una premisa denotativa que se conserva en la comunicabilidad poética, entonces los deseos que de tal localismo resulta, quedan preservados. Pensamos que Villanueva trabaja en esta línea tradicional no conservadora.

Esto nos lleva a una tercera consideración importante: la realidad aparente. En general, el aura del arte clásico y romántico etnoeuropeo es densa, pesada, cálida y evidente, con una fuerte apariencia: un mundo otro, paralelo al real, donde los sueños y deseos están integrados. Por ello, la caída del aura era necesaria para romper esa ilusión y devolver el arte a la vida. No así con el haiku, cuya operación ya es romper la apariencia como forma estética, sin quebrar el aura. O sea, la idea es que se presenta en su transparencia para desarticular la apariencia, el asombro no es asombro de una apariencia, sino de una presencia que por un instante no es apariencia. Posiblemente Yunque y Villanueva, hayan visto algo de esto al tratar de trabajarlos, ya que, justamente, al llevarlos a la situación regional o local, no quisieron que sea una apariencia exótica de un orientalismo lúdico y entretenido. Incluso es mucho mejor el gesto de Villanueva que intenta ver el haiku entrerriano, orillero, pueblero y rural, lo que había de haiku en nuestra cultura, en lugar de traer el haiku hacia nosotros. Y por su gesto, tan cuidadoso fue, que no quiso llamarlo haiku, sino haicuisés, un poco repitiendo lo que hizo Basho que del haikai, derivó el haiku con sus reglas precisas.

Referencias bibliográficas

- Blyth, Reginald H. (1949-1952). *Haiku* (Vols. 1-4). La prensa de Hokuseido. Tokio, Japón.
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postraumática*. Anagrama. Barcelona, España.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.
- Escobar, T. (1993). *La belleza de los otros: Arte indígena del Paraguay*. RP y Museo del Barro. Asunción, Paraguay.
- Escobar, T. (1997). *El arte en los tiempos globales*. Ediciones Don Bosco. Asunción, Paraguay.
- Escobar, T. (2009). *Aura latente: El arte en el tiempo de la globalización*. Ediciones Trilce. Buenos Aires, Argentina.
- Escobar, T. (2010). *La distancia mínima*. Ediciones Matanzas. La Habana, Cuba.
- Hansen, M. B. (2008). "El aura de Benjamín". *Investigación crítica*, 34 (2), 336-375. Prensa de la Universidad de Chicago. Chicago, Illinois, Estados Unidos.
<https://doi.org/10.1086/529060>

- Haya, V. (2007). *Haiku-do*. Kairós. Barcelona, España.
- López, A. (2024). “A un siglo de *Trilce*: Barroco y contraconquista en la poesía de César Vallejo”. *Acta Poética*, 45 (1), 141-164. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Ciudad de México, México.
<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2024.1/00s231xo077>
- Navarro T., T. (1972). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva* (3ª ed.). Ediciones Guadarrama. Madrid, España.
- Rodríguez Izquierdo, F. (1972). *El haikú japonés*. Ediciones Guadarrama. Madrid, España.
- Rosa, C. (2010). “Entre Gualeguay y Paraná”. En *Obras completas de Amaro Villanueva* (Tomo I). EDUNER. Paraná, Argentina.
- Schvartzman, A. (2020). “Amaro Villanueva, José Aricó y el federalismo argentino”. *La Vanguardia*. Gualeguaychú, Argentina.
<https://lavanguardiadigital.com.ar/index.php/2020/10/02/amaro-villanueva-y-el-federalismo/>