

# EL ESPIRITU DEL VALL



# EL ESPIRITU DEL VALLE

*Director:* Gonzalo Millán

*Consejo editorial:* Manuel Basoalto, Jorge Etcheverry, Naín Nomez, Ramón Sepúlveda, Fernando de Toro, José Leandro Urbina.

*Comité de redacción:* Patricio Gonzáles (Editor), Manuel Basoalto, Sergio Medina, José Paredes, Miguel Vicuña N.

*Diseño:* Patricio Gonzáles

*Diagramación y Montaje:* Hugo Rojas

*Fotografía:* Manuel Molina

*Relaciones Públicas:* Jimena Castillo

*Colaboradores:* Raúl Barrientos, Carmen Berenguer, Claudio Bertoni, Eduardo Briceño, Juan Cameron, Javier Campos, J. G. Cobo Borda, Jaime Concha, José Angel Cuevas, Carlos Decap, Jaime Giordano, Tomás Harris, Walter Hoefler, Víctor Ivanovici, Manuel A. Jofré, Omar Lara, Enrique Lihn, Jaime Lizama, Hernán Miranda, Paz Molina, Gustavo Mujica, Mario Murúa, Jorge Narváez, Floridor Pérez, Jaime Quezada, Patricio Ríos, Waldo Rojas, Lake Sagaris, Fidel Sepúlveda, Federico Schopf, Jaime A. Silva, Guillermo Trejo, Antonio Vieyra, Miguel Vicuña N.

*Representante legal:* Manuel Basoalto  
Antonia López de Bello 075. Providencia.  
Santiago. Tel 37 52 51

Los trabajos firmados representan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la Dirección de esta Revista.

Realizamos canje con revistas similares publicadas en español y otros idiomas.

Gráfica Andes Ltda. que actúa sólo como impresora.

*Portada:* Eugenio Dittborn  
(Ampliación de una imagen tomada el día 16 de febrero de 1975, por el satélite Landsat desde 915 Kms. de altura, correspondiente a la primera sección del Valle del Río Aconcagua).  
Gentileza del Centro de Estudios Espaciales (División NASA) de la Universidad de Chile.

Revista semestral de poesía y crítica, Nº 1, Diciembre de 1985.

Editada por Fundación Cooperación Chile-Canadá y Ediciones Cordillera de Ottawa.

Antonia López de Bello 075. Providencia. Santiago de Chile. Tel.: 37 52 51

## INDICE

<i>Editorial</i>		3
<i>Traducciones:</i>		
	Muestra de poesía alemana actual	4
	Poesía Canadiense: <i>Margaret Atwood</i>	9
	<i>Borges</i> traducido al español	12
<i>Trabajos teóricos:</i>		
	Voces nuevas en la poesía latinoamericana;	13
	Integración de las formas escriturales	22
	Sobre la poesía joven en Chile	28
<i>Poesía chilena:</i>		
	<i>Humberto Díaz-Casanueva</i>	32
	<i>Gonzalo Rojas</i>	34
	<i>Armando Uribe Arce</i>	35
	<i>Enrique Lihn</i>	37
<i>Entrevista:</i>		
	<i>Waldo Rojas</i>	39
<i>Visual:</i>		
	<i>Mario Murúa</i>	49
<i>Antología:</i>		
	Diez poetas dispersos: <i>Raúl Barrientos; Claudio Bertoni; Javier Campos; José Angel Cuevas; Walter Hoefler; Hernán Miranda; Paz Molina; Jaime Anselmo Silva; Miguel Vicuña Navarro; Antonio Vieyra.</i>	52
<i>Inéditos:</i>		
	<i>Hernán Rivera y Sergio Medina</i>	67
<i>Crítica:</i>		
	¿Una autobiografía fantástica?	70
<i>Libros:</i>		80
<i>Bibliografía:</i>		92

## EDITORIAL

*Según nuestros antiguos cronistas, en un principio la palabra Chile fue siempre complemento inseparable de otra voz: el valle. El Valle de Chile. La etimología del vocablo nativo, que sólo por extensión se volverá genérico para el país, nos ofrece distintas opciones: Valle del Gran Frío, de los Ultimos Confines, de lo Más Profundo —todas características adjetivas y extremas de este ámbito sustancial enclavado entre el Desierto, la Gran Cordillera Nevada y la Mar del Sur.*

*Recuperamos la noción del valle por un imperativo de realismo poético. Espacio de superficie y asentamiento, zona neutra, perfecta para el desenvolvimiento de la manifestación, es decir, de toda creación y progreso material y espiritual. Porque a causa de su carácter fértil, en oposición al desierto y al océano, así como a las altas montañas, el valle es el símbolo de la vida misma.*

*Al favorecer el valle para nombrar una revista de poesía, postulamos considerar nuestra tradición, no sólo con los criterios habituales, por la línea de las altas cumbres, el alcance de sus vastedades, por lo insondable de sus simas, sino asimismo por el conjunto de todos los poetas que han aportado, están aportando y aportarán su cuota de originalidad a la ya definida personalidad común.*

*Al poner el acento en el valle enfatizamos el carácter colectivo de sus actividades, y dejamos de subrayar en forma preferencial figuras aisladas por resaltantes o excepcionales que sean o hayan sido. La traslación de nuestro accidentado e imponente relieve natural a una hiperbólica geografía poética paralela no acusa más que la ambición compensatoria de una ansiedad provinciana, propugnadora por lo demás de una concepción espontánea del genio, desligado de su sociedad y de la historia.*

*EL ESPIRITU DEL VALLE es la revista de una generación en sentido lato, cuyas cualidades más relevantes, aparte de su diversidad y exuberancia, son, en primer lugar, aquella actitud nueva asumida ante la tradición poética chilena que la definió desde sus inicios como emergente, y en segundo lugar, el creciente interés que con los años va prestando al experimentalismo de la primera y segunda vanguardia del siglo. En resumen una disposición receptiva mas no indiscriminada: escrupulosa tanto hacia el pasado como hacia el presente, para lo heterogéneo y lo indistinto, lo propio y lo ajeno.*

*Creemos que a pesar de haberle correspondido a la mayoría de los poetas que la componen, irrumpir y desarrollarse en uno de los períodos más críticos de nuestra historia, la poesía chilena de las tres últimas décadas no desmerece su herencia ni deslustra su estirpe. Por el contrario, si nos atenemos a sus últimas manifestaciones, podríamos afirmar que a partir de ella se establece un período renovador, señalable desde ya como el de la constitución de una Nueva Lírica.*

*Nuestro espíritu se abocará entonces a recoger lo disperso y rescatar lo inicuaemente desdorado, recibir lo vigente y proyectarnos al futuro. Esta pretensión no es exclusiva. Se dirige también hacia los valles vecinos y lejanos que hablan nuestra misma lengua y comparten nuestra época y destinos. Queremos que el afán que nos caracterice sea tanto el respeto hacia nuestra idiosincracia nacional y continental, como una apertura inquieta a todas las novedades y renovaciones estéticas universales.*

*Por último, EL ESPIRITU DEL VALLE es un esfuerzo más por revivir, mediante la poesía, aquel espíritu de libertad creativa y crítica que para ejercerse a cabalidad requiere y exige de su sociedad el restablecimiento de la convivencia democrática, la vigencia de la justicia, la costumbre de la solidaridad, cualidades que distinguieron a nuestro país por largos trechos de su historia republicana.*

# Muestra de POESÍA ALEMANA actual

por WALTER HOEFLER

Dos hitos históricos me parece necesario señalar para caracterizar el actual momento de la poesía lírica en la República Federal: El término de la Segunda Guerra Mundial y la crisis del 68, que no significó sólo el año de las protestas estudiantiles, sino la crisis del statu quo posterior a la guerra: término de la era de De Gaulle, y de la era Adenauer-Ehrhard, si consideramos Francia y Alemania. El fin de la Segunda Guerra tuvo como consecuencia la readecuación político-geográfica en los términos de las potencias triunfadoras. En el interior de la República Federal se generan dos procesos, ambas formas de la pugna y de la purga ideológica: la desnazificación y los conflictos de la guerra fría. Procesos en apariencia también contradictorios tienen como efecto una neutralización de los autores, de los sujetos líricos. Dos ejemplos: Karl Krolow (1914) y Paul Celan (1920-1970). Ambos poetas interioristas, el primero afecto a la llamada poesía de la naturaleza; el segundo adscrito al hermetismo, un hermetismo que opera también por desconocimiento del mundo perdido al cual se refiere su lírica: la cultura carpatu-judío-germana, y su centro político: la Bukowina.

Como fenómenos líricos de consecuente desarrollo divergente tenemos en los años sesenta: la poesía concreta que rompe con los ritmos clásicos, con los significados puramente verbales, con las anécdotas o las historias baladescas, reemplazadas por el predominio de la caligrafía, la tipografía, el juego gráfico, los signos icónicos. Está claro que esta poesía responde de modo reflejo y crítico a la ostensible cosificación, a un mundo dominado por la publicidad y el consumo, a su vez, signos exteriores de mundos dominados por el mercado y el dinero.

La otra respuesta es la poesía política o social con una patente tendencia al poema relato, al poema extenso, capaz de recoger las contradictorias y latas manifestaciones de la realidad, entendida principalmente como espacio de la lucha política y social, del juego entre la historia y la utopía, entre el progreso y la irrealización: *Quien escribe un poema largo, conquista una nueva perspectiva, ve generosamente el mundo, se opone a cierto conservadurismo y*

*a una respiración de corto alcance. Una república se hace reconocible, en tanto se libera.* (Höllerer. "Tesis sobre el poema largo", en *Was alles hat Platz in einem Gedicht?*, p. 7.).

Los autores elegidos y sus textos son posteriores a las tendencias de la poesía social, característica de los años sesenta, la de autores como Enzensberger o Rühmkorf. Son autores que precisamente se confrontan, se adscriben o distancian y de algún modo recogen las nuevas direcciones poéticas e ideológicas predominantes en el período de los cancilleres socialdemócratas Brandt y Schmidt.

Esta selección no pretende ser representativa de todas las direcciones de la poesía alemana actual, sino una suerte de corte relativo de la producción de los últimos años, exceptuados los textos de los prematuramente fallecidos poetas: Nicolas Born y Rolf Dieter Brinkmann. Ellos pretenden más bien representar ciertas constantes temáticas, residuos ideológicos o programas poéticos característicos de la poesía de los setenta: a) dos representantes de la poesía femenina, no necesariamente feminista; b) una poesía de tendencia ecológica, es decir, sensible a la destrucción del medio natural y a la detección de los llamados males o enfermedades de la civilización como asimismo c) ejemplos de dos poetas que, emigrados de la República Democrática Alemana han proseguido aquí su obra, en la República Federal.

Born y Brinkmann, dos poetas muertos prematuramente son dos de los epígonos de la poesía de la nueva subjetividad, la forma que asume la llamada poesía social o política, pasada la crisis del 68. Sus muertes, al margen de la pérdida, fueron interpretadas casi como consecuencia de sus respectivos proyectos poéticos, fatalismos asignados a las formas alienadas y desmesuradas de esta civilización: el cáncer y el accidente de tránsito.

Kunert y Brasch encarnan los problemas de una sociedad dividida y derrotada, que arrastra la responsabilidad y la culpa de una maquinaria industrializada de exterminio:

el holocausto. De familias judías ellos son sobrevivientes, sobrevivientes escépticos de las ilusiones del socialismo real y del capitalismo no menos real.

Sarah Kirsch y Ulla Hahn, representarían el destino poético de la mujer. En Sarah Kirsch su desarrollo inicial en la RDA, construyendo su vocación poética que la va alejando de la opción profesional inicial: estudios de biología; de lo que resta la mirada especial para los fenómenos de la naturaleza. En Ulla Hahn, representación del triunfo casi no problemático, cuando se topa un poeta joven con los mentores y las recepciones críticas adecuadas a las reglas del mercado: su libro inicial tuvo una tirada de 18.000 ejemplares, para la poesía más que suficiente.

Quizás ese sea un punto determinante en el desarrollo de la poesía y de los poetas. Es importante aquí encontrar la llamada brecha en el mercado. La existencia está asegurada cuando hay un público potencial, y lo hay tanto para el optimismo desmesurado como para el nihilismo menos refrenado. El riesgo por cierto es la retorización, la

## NICOLAS BORN

### *La aparición del cualquiera en la multitud*

¿Es un acto de caridad estar solo  
en el banquete de las ideas y sin testigos,  
sin el ojo del descubridor que ve cómo nos deleita,  
sin el oído entrenado de la multitud?

¿Qué valor tiene un hecho no compartido,  
qué es el universo sin tu temblor,  
sin tu aparición entre los asientos vacíos?

La multitud anda por la tierra  
y nada pasa en la multitud  
a espaldas del zumbido de los telares  
alcanzamos la gran contradicción:  
la aparición de cualquiera en la multitud.

*Este texto de Nicolás Born (1937-1979) cierra la sección "Die Augen des Entdeckers" (Los ojos del descubridor) de su libro Gedichte, 1967-1978.*

*Poema final que invoca un enlace con la tradición que lo marca, igual que a Brinkmann: la poesía norteamericana, pero que invoca también una poética de la solidaridad, una diferencia con el esteticismo poundiano de su modelo inmediato. El poema es una intratextualización de:*

In a station of the Metro./ The apparition of  
these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black  
bough.

(de Ezra Pound)

mecanización improductiva de sus medios de producción poéticos para responder sólo al mercado o la trivialización, la literatura como un sedativo, como pastillas para bien dormir, una lírica correlativa de la novelita rosa o de la literatura de cordel.

Afortunadamente existen aquí también los poetas alertados, y no quiero usar la palabra guardianes de la buena poesía, aquellos que la hacen y reflexionan sobre ella, como el caso notable de Michael Krüger:

*Los signos hablan/ otra lengua:/ Es su derecho./ Nosotros confiamos/ demasiado en su/ ambigüedad,/ ahora nos sentimos ofendidos/ y callamos. De nuevo/nos sentamos obstinadamente/ en sillas ajenas y revolvemos/montañas de papel. Muchas cosas/riman de nuevo./ Lo que hace un par de años/nos parecía sólo una promesa.*

(“Pospoema”, de Reginapoly, München, 1976).

Un texto que debe entenderse como un diagnóstico, balance y perspectiva, continuidad y ruptura del período que pretendemos mostrar.

*En Pound el dato objetivo: la aparición de un rostro en la multitud se torna imagen, se desrealiza y a la vez se carga de otro sentido. Para Born el verso es meta y principio, su tema, la dialéctica entre individuo y masa, uno de los temas del 68, del cual Born fue testigo y protagonista.*



## DAS ERSCHEINEN EINES JEDEN IN DER MENGE

Ist es eine W :hltat allein zu sein/ im Gelage der Gedanken ohne Augenzeugen/ ohne das Auge des Entdeckers das sieht wie's schmeckt/ohne das geübte Ohr der Menge?// Was ist eine Tatsache wert die unteilbar ist/ was ist ein Universum ohne dein Beben/ ohne dein Erscheinen vor leeren Sitzreihen?// Die Menge geht auf der Erde/und nichts vergeht in der Menge/ auf den Rücken summender Webstühle/erreichen wir den grossen Widerspruch:/ das Erscheinen eines jeden in der Menge //

## THOMAS BRASCH

### *El hermoso veintisiete de septiembre*

Yo no he leído ningún periódico.  
Yo no he seguido a ninguna mujer con la mirada.  
Yo no he abierto el buzón.  
Yo no he deseado a nadie los buenos días.  
Yo no he mirado en el espejo  
Yo no he hablado con nadie sobre los viejos tiempos  
ni con nadie sobre los nuevos.  
Yo no he pensado en mí.  
Yo no he escrito ninguna línea.  
Yo no he echado a rodar ninguna piedra.

(*Der Schöne 27. September*, Frankfurt/M., 1980, p. 21).

*Thomas Brasch nació en Londres, en 1945, hijo de padres judíos y comunistas, lo que explica este nacimiento en ese doble exilio de sus padres. Retorna la familia después de la guerra a la República Democrática Alemana.*

*Su vida está marcada por una gama muy variada de carreras profesionales: desde la Escuela de Cuadros en el ejército popular de la RDA, trabajos como tipógrafo, cerrajero o camarero hasta un estudio de dramaturgia y cine. Brasch es en primera instancia dramaturgo, luego poeta, El hermoso veintisiete de septiembre, publicado en la República Federal, es uno de tres libros de poemas hasta ahora editados, aunque en el último tiempo se ha dedicado más a la realización de películas: Angel sobre acero y Dominó son hasta ahora sus obra más conocidas, de 1981 y 1982, respectivamente.*

## DER SCHÖNE 27. SEPTEMBER

Ich habe keine Zeitung gelesen./Ich habe keiner Frau nachgesehn./Ich habe den Briefkasten nicht geöffnet./Ich habe keinem einen Guten Tag gewünscht./ Ich habe nicht in den Spiegel gesehn./Ich habe mit keinem über alte Zeiten gesprochen und/mit keinem über neue Zeiten./ Ich habe nicht über mich nachgedacht./ Ich habe keine Zeile geschrieben./ Ich habe keinen Stein ins Rollen gebracht.



## ULLA HAHN

### *Soy la mujer*

Soy la mujer  
a la cual podría llamarse de nuevo  
cuando la television aburra.

Soy la mujer  
a la cual podría invitarse de nuevo  
cuando alguien se abstenga de venir.

Soy la mujer  
a la cual mejor  
no se invita a la boda.

Soy la mujer  
a la cual mejor no se pregunta  
por la foto del niño.

Soy la mujer  
que no es la mujer  
para toda la vida.

*Ulla Hahn, nacida en 1946, en la región del Sauerland, suroeste del Ruhr. Estudió ciencia de la literatura, historia y sociología. Luego de doctorarse trabaja como encargada de docencia en varias universidades. Desde 1979 es encargada de literatura en Radio Bremen.*

*Su primer libro: Herz über Kopf (Corazón sobre cabeza) tuvo un éxito inicial de crítica y también de público.*

## ICH BIN DIE FRAU

Ich bin die Frau/die man wieder mal anrufen könnte/wenn das Fernsehen langweilt// Ich bin die Frau/ die man wieder mal einladen könnte/wenn jemand abgesagt hat// Ich bin die Frau/ die man lieber nicht einlädt/zur Hochzeit// Ich bin die Frau/die man lieber nicht fragt/nach einem Foto vom Kind// Ich bin die Frau/ die keine Frau ist/ fürs Leben.

## ROLF DIETER BRINKMANN

### *La oscuridad como un vaho para mi mujer*

¿Es  
este tipo de oscuridad, a la  
que te refieres, cuando dices:

oscurece enteramente?  
Muy afuera es  
sólo un vaho, cerca de los  
árboles nada, que  
tú ya no conozcas

como vaho, que  
ya no se mueve  
visto desde la ventana.  
En esta oscuridad no te puedo  
ver mejor  
no te puedo así oír mejor

no lo puedo.  
Pero tú opinas así  
y persistes.  
En verdad, de esta  
manera, alrededor de nosotros se vuelve todo

muy  
oscuro.

*Rolf Dieter Brinkmann era un admirador de la poesía norteamericana y un intermediario de ésta. Testimonio son sus antologías Silvercreen y Acid. Es notoria su adhesión a una poesía de superficie, descriptiva, exteriorista, de indudable raigambre americana, adscritas al modelo de la poesía pop y más lejanamente a William C. Williams. Anota Brinkmann en su prólogo a Silvercreen:*

La diferencia decisiva con nuestro concepto de lírica es: se entregan cuadros, otras representaciones (imágenes), la experiencia sensorial como instantánea; no ocurre el vuelco del poema hacia problemas de lenguaje o a metáforas impersonales o a la generalidad banal (política), la vida es un complejo contexto de imágenes. Se trata de con cuáles imágenes vivimos y con cuáles imágenes congeniamos nuestras propias imágenes.

(Silvercreen, p.8)

*Su adhesión es también rechazo a la profundidad: Entre/líneas/no hay nada/escrito., así como*

#### DIE DUNKELHEIT ALS EIN DUNST FÜR MEINE FRAU

Ist es/ diese Art der Dunkelheit, die/du meinst, wenn du sagst//es wird ganz dunkel?/Weit draussen ist es/bloss ein Dunst, nah in den/ Bäumen nichts, was du/ nicht auch schon kennst/ als Dunst, der sich/ nicht mehr bewegt/ vom Fenster aus gesehen./ In diesem Dunkel kann/ ich dich nicht besser sehen/ ich kann dich so nicht besser hören// ich kann es nicht./ Du meinst das aber so/ und bleibst dabei./ Tatsächlich wird es dann auf diese/ Art um uns herum// ganz/ dunkel.

*también cierta tendencia a una ostentosa banalidad que funciona provocativamente. También hay rechazo del estilo cuidado y una preferencia por la estética del arte imperfecto.*

*La mayor parte de su obra es póstuma. El autor murió atropellado en Londres, en 1975. Esta muerte culmina una vida en pugna con los demás y consigo mismo. Testimonios hay de su intransigencia, de su voluntad de romper con la institución literaria.*

*Junto a siete poemarios publica también relatos, una novela y un importante diario de viaje póstumo: Rom, Blicke, (Roma, miradas), 1979.*

#### Rolf Dieter Brinkmann Gras K&W





Sarah Kirsch nació en 1935, en Halberstadt, territorio hoy de la República Democrática Alemana. Tras estudiar botánica y zoología, diplomándose con un trabajo sobre los parásitos de las ratas, se dedica plenamente a la literatura. La mayor parte de sus libros son de poesía. El primero: *Landaufenthalt*, 1967 (estadía en el país o en el campo), no trata de permanencias como sugiere el título, sino de desplazamientos: viajes, sobrevuelos, metamorfosis. También ha publicado prosa: relatos sobre la situación de la mujer en la RDA y testimonios personales o de viaje. Reside desde 1977 en la República Federal, con algunas estancias prolongadas en Italia y en el sur de Francia.

## SARA KIRSCH

### *Reino terrenal*

Noticias sobre la vida de las orugas.  
El cuclillo tartamudea y los bancales  
Se desarman cuando acarreo regaderas.  
Indefensa contemplo los almacigos llenos de piojos

En los invernaderos que se me encomendara  
Cuando por entonces iba al huerto de mi padre.  
Había allí las siete plagas  
Bichos infernales no sólo y el suelo  
También hacía lo suyo, ya que el que aquí  
Es un fracaso, es también infame y perezoso.  
A él debe solicitársele el estiércol.  
Por delante y detrás soplárselo sino  
Ni las setas se dan. ¿Cuánto habrán ofendido  
Los hombres a la tierra? A mí me parece  
Rescatar veintisiete rosales  
un ángel disperso con su bidón amarillo  
Amarrado a las alas enmohecidas  
El pulgar celestial en guantes de goma  
Reduce la ventilación y por horas  
Huele entonces a almendras rancias.

## ERDREICH

Nachrichten aus dem Leben der Raupen/Der Kuckuck stottert und die gebackenen Beete/Zerreißen sich wenn ich Giesskannen schleppe/  
Die mir überantworteten Gewächse veslausten Gemüße/ Hilflös betrachte, als ich vor Jahren/ In meines Vaters Garten ging/ Gab es die  
siebfachen Plagen/ Höllisches Ungeziefer nicht und der Boden/ Tat noch das Seine, der hier/ Ist ein Aussteiger niederträchtig und faul/  
Ihn muss man bitten den Dung/Vorn und Hinten einblasen sonst bringt er/Nicht maln Pfifferling vor was müssen die Menschen/Das Erdreich  
beleidigt haben mir erscheint/Siebenundzwanzig Rosenstöcke zu rette?/Ein versprengter Engel den gelben Kanister/Über die stockfleckigen  
Flügel geschnallt/Der himmlische Daumen im Gummihandschuh/Senkt das Ventil und es riecht/Für Stunden nach bitteren Mandeln.



Günter Kunert es el mayor entre los autores elegidos, es también el que muestra una mayor diversificación de su obra literaria. Aunque centralmente poeta, escribe igualmente: cuentos, incluso relatos de ciencia ficción, guiones de cine, radio-teatrös, novelas, testimonios de viaje o ensayos y reseñas críticas.

Tempranamente influido y respaldado por Bertolt Brecht y Johannes R. Becher, inició su carrera literaria en la RDA, llegando a obtener los mayores premios literarios que allá se conceden. A raíz del caso Biermann y su diferencias con algunos funcionarios abandona la RDA. Desde 1979 vive en la República Federal, en Itzehoe, en donde sigue siendo una figura clave, por antonomasia el poeta

## GÜNTER KUNERT

### *Procedimientos para mortificar*

Una mirada al diario  
y una a la vida.  
Una conversación con los mudos  
y un discurso frente a las palomas.  
Un despliegue de alas  
y las expectativas de las cloacas.  
Un intento de estirar las manos  
y el contacto con el acero.  
Un envase lleno de temores  
para un destino como cuerpo  
profundamente encarnado  
en la sociedad de difuntos.

Recién entonces un paseo al más allá  
y luego un retorno a la nada.

de la desesperanza. Caracterizada su obra como nihilista, su poesía como negativa, apocalíptica; o su actitud como pesimismo realista (*Raddatz*) o como "pesimismo histórico" (*H. Koch/ RDA*), denominaciones que se usan igual para describir como para execrar su obra.

## ABTÖTUNGSVERFAHREN

Ein Blick in die Zeitung/und einer ins Leben/Ein Gespräch mit den Stummen/und eine Rede von Tauben/Ein Entfalten der Flügel/und die  
Aussicht in Mündungen//Ein Versuch die Hand auszustrecken/und das Berühren von Eisen/Eine Tüte voll Angst/für das Dasein als Körper/  
gründlich einverleibt/der Leichengemeinschaft//Erst ein Ausflug ins Jenseits/dann eine Rückkehr ins Nichts.

## Poesía Canadiense

# MARGARET ATWOOD

traducción de LAKE SAGARIS

### *Divagaciones sobre la palabra amor*

Esta es una palabra que ocupamos para tapar hoyos. Es del tamaño justo para esos tibios espacios en el discurso, para esos acorazonados huecos rojos en la página que en nada se parecen a corazones verdaderos. Agrega encajes y puedes venderla. La insertamos también en el único espacio desocupado en el formulario impreso que viene sin instrucciones. Hay revistas enteras que contienen poco salvo la palabra amor, puedes frotarla por todo el cuerpo y cocinar con ella también. ¿Cómo sabemos que no es eso lo que pasa en las frescas orgías de babosas bajo húmedos pedazos de cartón? En cuanto a las briznas de maleza, intruseando con sus hocicos duros entre las lechugas, la gritan.

¡Amor! ¡Amor! cantan los soldados, levantando sus puñales relucientes en saludo.

Luego estamos nosotros. Esta palabra nos queda demasiado corta, tiene sólo cuatro letras, demasiado dispersas para llenar los profundos vacíos entre las estrellas que nos oprimen con sordera.

No es que no queramos caer en el amor, sino ese miedo.

Esta palabra no basta pero tendrá que servir. Son sólo un par de vocales en este metálico silencio, una boca que dice

¡Oh! una y otra vez con asombro y dolor, un aliento, un dedo aferrado en un acantilado. Puedes apretar o soltarlo.



*MARGARET ATWOOD* nació en Ottawa. Es actualmente una de las escritoras más destacadas de Canadá. Graduada en Toronto University se doctoró en literatura en Yale.

Ganadora de muchos premios, por su primer libro *The Circle Game* (1966) recibió el *Governor-General's Award*. Becaria en varias ocasiones del *Senior Canada Council Award*.

Ha publicado cuentos, novelas y una guía temática de la literatura canadiense.

Obra poética: *The Circle Game* (1966); *The Animals in that Country* (1968); *The Journals of Susanna Moodie* (1970); *Procedures for Underground* (1970); *Power Politics* (1971); *You are Happy* (1974); *Selected Poems* (1976); *Two-Headed Poems* (1978); *True Stories* (1981).



### *Verdaderas historias románticas*

Una amiga me llamó por teléfono y dijo, me voy a matar. ¿Por qué?, dije. El me dejó, dijo. No tengo nada por qué vivir. Bueno, dije, ¿cómo piensas hacerlo? ¿Píldoras? No, dijo, me enfermaría. Si no funciona, quiero decir. No aguantaría que me limpiaran el estómago, sería vergonzoso. Bueno, entonces una pistola, dije. Imagínate el desorden, dijo. Sería indeleble, y odio los ruidos fuertes. Cuélgate, dije. Se ve tan feo, dijo. Podría decirse lo mismo de ahogarse, dije. Bueno, eso sería todo, dijo, pero ¿qué voy a hacer, ahora que me dejó y no tengo nada por qué vivir? ¿Quién te dijo que tiene que ser por algo?, le dije. Acaso ¿vivías por él cuando estaba allí? No, dijo. Vivía a pesar de él, vivía en su contra. Entonces, deberías decir, no tengo nada en contra por qué vivir, dije. Es la misma cosa, ¿verdad? dijo. Yo dije No.

*LAKE SAGARIS nació en 1956 en Montreal. Estudió en las universidades de Calgary y Colombia Británica.*

*Vive desde hace cinco años en Santiago de Chile donde trabaja como periodista, traductora y escritora. Sus poemas y cuentos han aparecido en*

### *Un asunto de Mujeres*

**La mujer en el aparato con clavos que se cierra alrededor de la cintura y entre las piernas, con hoyos como un colador de té es la Muestra A.**

**La mujer de negro con una ventana de malla para mirar y un tarugo de cuatro pulgadas clavado entre las piernas para que no la puedan violar es la Muestra B.**

**La Muestra C es una joven arrastrada detrás de los arbustos por las comadronas y obligada a cantar mientras raen la carne de entre sus piernas, luego atan sus caderas hasta que se cubran de costras y la declaren saneada. Ahora pueden casarla. Para cada parto la rajarán y luego la coserán. A los hombres les gustan las mujeres apretadas. Las que mueren se entierran cuidadosamente.**

**La próxima muestra yace de espaldas mientras cada noche ochenta hombres pasan por ella, diez por hora. Mira el techo, escucha abrir y cerrar la puerta. Una campana suena y suena. Nadie sabe cómo llegó aquí.**

**Ud. se fijará que lo que tienen en común está entre las piernas. ¿Es por esto que se pelean en las guerras? Territorio enemigo, tierra de nadie, para entrar furtivamente, cercada, poseída pero nunca segura, escena de incursiones desesperadas a medianoche, capturas y asesinatos pegajosos, guantes médicos de goma resbaladizos de sangre, carne vuelta inerte, el surgir de tu propio poder desconcertado.**

**Esto no es ningún museo.  
¿Quién inventó la palabra amor?**

*revistas literarias y antologías de Canadá, Estados Unidos y Chile. Estas traducciones de Margaret Atwood forman parte de Northern Lights (Luces del Norte), una antología de poesía canadiense que se publicará el próximo año.*



DE

#### VARIATIONS ON THE WORD *LOVE*

This is a word we use to plug/ holes with. It's the right size for those warm/ blanks in speech, for those red heart-/shaped vacancies on the page that look nothing/ like real hearts. Add lace/ and you can sell/ it. We insert it also in the one empty/ space on the printed form/ that comes with no instructions. There are whole/ magazines with not much in them/ but the word love, you can/ rub it all over your body and you/ can cook with it too. How do we know/ it isn't what goes on at the cool/ debaucheries of slugs under damp / pieces of cardboard? As for the weed-/ seedlings nosing their tough snouts up/ among the lettuces, they shout it./ Love! Love! sing the soldiers, raising/ their glittering knives in salute.//

Then there's the two/ of us. This word/ is far too short for us, it has only/ four letters, too sparse/ to fill those deep bare/ vacuums between the stars/ that press on us with their deafness./ It's not love we don't wish/ to fall into, but that fear./ This word is not enough but it will/ have to do. It's a single/ vowel in this metallic/ silence, a mouth that says/O again and again in wonder/and pain, a breath, a finger-/ grip on a cliffside. You can/ hold on or let go.

(De True Stories, p. 82).

#### A WOMEN'S ISSUE

The woman in the spiked device/ that locks around the waist and between/ the legs, with holes in it like a tea strainer/ is Exhibit A.// The woman in black with a net window/ to see through and a four-inch/ wooden peg jammed up/ between her legs so she can't be raped/ is Exhibit B.//

Exhibit C is the young girl/ dragged into the bush by the midwives/ and made to sing while they scrape the flesh/ from between her legs, then tie her thighs/ till she scabs over and is called healed./ Now she can be married./ For each childbirth they'll cut her/ open, then sew her up./ Men like tight women./ The ones that die are carefully buried.//

The next exhibit lies flat on her back/ while eighty men a night/ move through her, ten an hour./ She looks at the ceiling, listens/ to the door open and close./ A bell keeps ringing./ Nobody knows how she got here.//

You'll notice that what they have in common / is between the legs. Is this/ why wars are fought?/ Enemy territory, no man's/ land, to be entered furtively,/ fenced, owned but never surely,/ scene of these desperate forays/ at midnight, captures/ and sticky murders, doctors' rubber gloves/ greasy with blood, flesh made inert, the surge/ of your own uneasy power.//

This is no museum/ Who invented the word *love*?

(De True Stories, p. 54)

#### TRUE ROMANCES Nº 3

My friend called me on the telephone and said, I'm/ going to kill myself. Why? I said. He's left me she/ said. I have nothing to live for. All right, I said how/ are you going to do it? Pills? No, she said, that would/ make me sick. If it doesn't work, I mean. I can't stand/ having my stomach pumped out, it's humiliating./ Well, a gun then, I said. Think of the mess, she said./ It's indelible, and I hate loud noises. Hanging, I said./ You look so awful, she said. You could say the same/ of drowning, I said. Well, I guess that's that, she said./ but what am I going to do, now that he's left me and I/ have nothing to live for? Who told you it has to be for/ anything? I said. But were you living for him when he/ was there? No, she said. I was living in spite of him, I/ was living against him. Then you should say, I have/ nothing to live against, I said. It's the same thing, isn't/ it? she said. I said No.

(De True Stories, p. 42).

# BORGES

## traducido al español

por Manuel Alcides Jofré

¿Con qué podría yo retenerte?  
Yo te ofrezco magras calles, desesperados crepúsculos, la luna  
de los andrajosos suburbios.  
Yo te ofrezco la amargura de un hombre que ha mirado por  
/largo tiempo la luna solitaria.  
Yo te ofrezco mis ancestros, mis muertos, los fantasmas que  
/los vivos han honrado en mármol; el padre de mi padre  
muerto en la frontera de Buenos Aires, dos balas traspasando  
/sus pulmones, barbudo y muerto, envuelto por sus soldados  
/en el cuero de una vaca, el abuelo de mi madre —de sólo vein-  
/ticuatro— encabezando una carga de trescientos hombres en  
/Perú, ahora fantasmas sobre desvanecidos caballos.  
Yo te ofrezco todas las perspicacias que pueda haber en mis  
/libros, toda la valentía o humor en mi vida.  
Yo te ofrezco la lealtad de un hombre que nunca ha sido leal.  
Yo te ofrezco esa médula de mí mismo que he salvaguardado,  
/de algún modo —el corazón central que no trata con palabras,  
/no comercia con sueños y que no es tocado por el tiempo,  
/por la alegría, por las adversidades.  
Yo te ofrezco la memoria de una rosa amarilla vista en el  
/crepúsculo, años antes de que tú hubieras nacido.  
Yo te ofrezco explicaciones de ti misma, teorías acerca de ti,  
/auténticas y sorprendidas noticias de ti misma.  
Yo puedo darte a ti mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi  
/corazón; en verdad estoy tratando de sobornarte con incer-  
/tidumbre, con peligro, con derrota.



*Esta traducción corresponde al segundo de dos poemas en inglés de Jorge Luis Borges. Estos "Two English Poems", dedicados a Beatriz Bibiloni Webster de Bullrich, fueron fechados por Borges como correspondientes al año 1934. Tradicionalmente se vienen incluyendo en el libro de poemas de Borges titulado El otro, el mismo, publicado en Buenos Aires, por Emecé, en 1969.*

*MANUEL ALCIDES JOFRE. Santiago, 1947. Poeta y escritor. Doctor en Filosofía, mención en Literatura Hispanoamericana. Toronto University. Publicaciones: Superman y sus amigos del alma (Bs. Aires, 1974) estudio sobre la comunicación de masas, en colaboración con Ariel Dorfman. Historia Natural (Toronto, 1980) Poesía.*

### TWO ENGLISH POEMS

What can I hold you with? / I offer you lean streets, desperate sunsets, the moon of the ragged suburbs. / I offer you the bitterness of a man who has looked long and long at the lonely moon. //  
I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts that living men / have honoured in marble: my father's father killed in the / frontier of Buenos Aires, two bullets through his lungs, / bearded and dead, wrapped by his soldiers in the hide of a cow; my mother's grandfather —just twentyfour— heading a charge of three hundred men in Peru, now ghosts on vanished horses. / I offer you whatever insight my books may hold, whatever man-/liness or humour my life. / I offer you the loyalty of a man who has never been loyal. / I offer you that kernel of myself that I have saved, somehow —the / central heart that deals not in words, traffics not with / dreams and is untouched by time, by joy, by adversities. / I offer you the memory of a yellow rose seen at sunset, years before you were born. / I offer you explanations of yourself, theories about yourself, / authentic and surprising news of yourself. / I can give you my loneliness, my darkness, the hunger of my heart; I am trying to bribe you with uncertainty, with / danger, with defeat.

# Voces nuevas en la POESIA LATINOAMERICANA

(Poetas nacidos a partir de 1940)

por J.G. Cobo Borda

*Aquella creencia que entonces se tenía de que la posteridad no era tan movediza como la actualidad.*

Gabriel Zaid.

*Asamblea de Poetas Jóvenes de México.*

*En 1985, el Fondo de Cultura Económica de México publicó una Antología de Poesía Hispanoamericana, en la que se incluyeron unos 70 poetas nacidos entre 1910 y 1939, seleccionados y prologados por J.G. Cobo Borda.*

*El presente ensayo prosigue la pesquisa, buscando algunas líneas generales del nuevo trabajo poético en América Latina.*

JUAN GUSTAVO COBO BORDA nació en Bogotá en 1948. Fue asistente de la dirección del Instituto Colombiano de Cultura y redactor de la revista *Eco*. Actualmente es Agregado Cultural de la Embajada de Colombia en Buenos Aires.

Autor de los siguientes libros de poemas: *Consejos para sobrevivir* (Bogotá, 1974); *Salón de té* (Bogotá, 1979); *Ofrenda en el altar del bolero*, Antología (Caracas, 1980); *Roncando al sol como una foca en las Galápagos* (Bogotá 1982); *Todos los poetas son santos e irán al cielo* (Buenos Aires, 1983).

## I. Voces nuevas en la poesía latinoamericana.

Los poetas latinoamericanos nacidos después de 1940 parecen haber dejado atrás el fervor revolucionario de la década del 60 y las atroces, pero en tantos casos también retóricas, disyuntivas de la década siguiente: subversión y militarismo, represión y exilio. Luego de una poesía enfáticamente guerrillera, cuya síntesis más completa se halla en la antología recopilada por Mario Benedetti con el título, de por sí dicente, de *Poesía Trunca*: Heraud (Perú), Urondo (Argentina), Dalton (Salvador) (1), la más reciente, y notable poesía latinoamericana, parece haber escogido caminos más secretos y elusivos. Caminos, sin lugar a dudas, muchos más personales. Ella ya no es una arma para derribar tiranos o edificar futuros. Es, por el contrario, y como dice un poeta algo mayor (Jaime Jaramillo Escobar, Colombia, 1932) pero involucrado en esa renovación, una poesía que contribuye al *esclarecimiento y el goce*.

Esto le otorga una dimensión mucho más crítica, en cuanto se pregunta no sólo acerca de cuál capitalismo no es rapaz, sino también qué socialismo es real. Pero quizás el punto decisivo no deba formularse así, relacionándola con una Historia escrita con mayúsculas, sino preguntándonos por la dúctil y no por ello menor capacidad enunciativa con que se ve implicada en una dimensión más amplia y, paradójicamente, más concreta.

Me explico: Escribir poemas, a partir de experiencias propias o ajenas, imaginadas o vividas, siempre implica un trabajo con el lenguaje. Este lenguaje, en este caso, es el





español hablado en América Latina (2). Y dicho lenguaje ha sido explotado, con rigor y gracia inigualables, por una larga serie de creadores, autores de obras ya definidas y, además, unánimemente reconocidas.

No hace mucho, en el prólogo de la *Antología de poesía latinoamericana contemporánea* que editara El Fondo de Cultura Económica de México, unos 70 poetas nacidos entre 1910 y 1939: de la generación de Paz, Lezama Lima y Parra, hasta la de Pizarnik, Pacheco y Montejo, esboqué una idea de que la poesía latinoamericana de este siglo, sin lugar a dudas, una de las más ricas y diversificadas del mundo, tenía ya la madurez creativa suficiente como para verse a sí misma como un diálogo constante en el interior de una tradición propia.

De Rubén Darío o Borges; es decir, del Modernismo a la Vanguardia; de la generación de Paz (1910) a la de Cardenal (1925), era factible seguir una secuencia lírica continuada cuyas claves se hallaban no en el influjo externo —¿cuál fue la importancia del surrealismo o del Oriente en Paz?—; ¿cuál la de la poesía norteamericana: Pound, William Carlos Williams, en Cardenal? Preguntas, en tantos casos, apenas buenas para emprender una tesis universitaria, —sino en el interior de la propia poesía. Sucesivos aportes al proceso de conformación de una literatura y, por consiguiente, una identidad específica. Nunca como entonces, fue tan cosmopolita. Nunca, como ahora, resultó tan inconfundiblemente nuestra.

Una anotación del crítico brasileño Antonio Cândido lo explica mejor: *El sentido y la importancia de una literatura se hallan íntimamente ligados a la visión interna y a la visión externa que la misma determina. Visión interna es la que poseen los escritores, críticos o lectores directamente interesados, con mayor o menor conciencia del hecho literario. Visión externa es la que se constituye en la sociedad en general, o en otros ramos de la cultura, o en la vaga opinión colectiva, e incluso en la aparición de mitos y leyendas sobre los escritores. Cuando nos acercamos a una literatura nueva, que se forma, por decir así, bajo nuestros ojos, esta circunstancia gana especial destaque. Podemos, entonces, sentir que la literatura brasileña va tomando cuerpo a medida que se depositan sobre ella olas sucesivas y cada vez más fuertes, de conciencia literaria, ya provengan de los propios creadores, ora de la sociedad ora, finalmente, de los extranjeros, lo que representa la fase culminante de definición y el test supremo de validez (3).*

Lo que Cândido dice respecto al Brasil es válido, cómo no, para América Latina, y de los poetas nacidos después de 1940, bien puede afirmarse que son todos poetas muy conscientes de su tradición inmediata, contra la cual reaccionan; y la otra, más vasta, la tradición universal.

Y si bien Alejandro Oliveros, de Venezuela, rinde un homenaje fraterno a Eliot; Darío Jaramillo, de Colombia, a Blaise Cendrars; Edgar O'Hara, del Perú, a Joyce; José Kozer, de Cuba, a Proust, Kafka y Lezama; y Eduardo Mitre, de Bolivia, publica un inteligente libro sobre la fascinación que ejerce la imagen en la obra de Vicente Huidobro (para citar sólo algunos textos a mano), lo que ello implica, en cuanto visión interna de una literatura, de conciencia sobre sí misma, en tanto que nuestra tradición son todas las tradiciones, y no sólo la occidental, no es otra que la de la plenitud informativa de nuestros días. Todo se sabe, si se quiere. Pero saber todo no implica forzosamente escribir buena poesía. La poesía actual, sabiendo todo, aprende a redescubrir la ignorancia. A no saber nada. En el principio fue el Verbo asombrado, no el Verbo erudito. El trabajo poético tiene que ver con la formación de un lenguaje propio, no con la divulgación de novedades.

El tiempo que se vive en América Latina, es bien sabido, se halla a años luz del tiempo febril que sacude las capitales de la post-modernidad, siendo necesarias, todavía, las didácticas empresas en pos de la actualización. Pero la función de estos poetas no es la de extirpar el analfabetismo, logrando que las masas se culturicen y puedan acceder al deleite de la poesía. No. Su misión es más modesta, consiste en escribir buena poesía. Otro punto, sé que María Julia de Rushi Crespo, de Argentina, traduce, y muy bien, a Silvia Plath y que Luis Alberto Crespo, de Venezuela, lo hace con igual eficacia, respecto de René Char. Pero, al fin y al cabo, los poemas que escriben no son traducciones de nadie, aunque a veces lo parezcan. Apenas si los revelan a ellos mismos, y a nosotros, sus lectores.

El convencimiento, por ejemplo, que tiene la primera de ellas de que *las apariencias no engañan*; o la sequedad *rulfiana* con que el segundo de ellos nos permite recobrar los blancos y agotados pueblos del interior venezolano, sólo puede provenir de su pau-

latino aprendizaje, y develamiento, de una realidad inconfundible. Vemos, por primera vez, nuestros Macondos y nuestras Comalas trascendidos en una memoriosa purificación última:

Si hablo  
¿sigo en la loma?  
Si escribo  
¿ando igual por la serranía?  
Se irá el zorro  
¿si despierto?  
Si no digo nada  
Si estoy quieto  
¿cuál será mi tumba?  
¿cómo distinguirla  
de las otras casas? (4)

Es decir que Plath, Char o Mark Strand pueden enseñarle al poeta a afilar sus dientes y a limpiar sus gafas pero, en definitiva, capturar la bestia sólo le corresponde a él mismo. El es a la vez cazador y víctima, mujer y hombre, homosexual o lesbiana, blanco y negro, marginado y central, payaso o travesti, poder y disidencia, nervio y músculo, sonido y silencio, pintura y cine, sin olvidar, claro está, que son estos los años del post boom novelesístico (5); tipografía, y el blanco que encerrando las letras contribuye a dilatarlas al infinito.

La anterior enumeración es trivial, pero hay un rasgo que sí me parece distintivo, un tono que no tenemos la costumbre de oír: es el de la escritura femenina. Nunca antes se había expresado con tan urgida precisión y tan rotundo vigor. Ha contribuido así a conferirle osadía a un lenguaje que en tantos casos comenzaba a sonarnos desnudo y afónico. Su protesta es, si se quiere, mucho más *comprometida*, para emplear términos desuetos, que la de la mala poesía política. Eran ellas mismas las que estaban en juego, no las deletéreas ideologías. No propugnaban las masacres épicas; sólo se limitaban a pedir y a lograr que continuara la vida.

Por ello, quizás, Rosario Ferré, de Puerto Rico, no espera que le llegue el amor, sino que sale a buscarlo, calzándose las botas *hasta el nacimiento de los muslos*. En un mismo libro ella puede ser Helena y Ariadna, Desdémona y Francesca, Medusa y, muy seguramente, ella misma; es decir, su antifaz, su máscara elegida, sólo que los mitos, como las traducciones, como las voces de los otros poetas admirados y queridos, terminan por volverse apenas recursos, trucos para descubrir el poema que se hallaba oculto. Gracias a los otros terminamos por vernos a nosotros mismos, y nadie lo sabe mejor que las mujeres que escriben. Por ello, de Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941) a Hanni Ossot (Venezuela, 1946); de Rosario Murillo (Nicaragua, 1951); a Dolores Etchecopar (Argentina, 1956); de María Mercedes Carranza y Anabel Torres (Colombia, 1945 y 1948, respectivamente); a Verónica Volkow (México, 1955), sólo puedo manifestar mi entusiasmo. Resulta ser el sector, sin lugar a dudas, más interesante de la nueva poesía.



## II. 1960-1980: Dos décadas (¿cuáles no?) conflictivas

*Conservar su herencia y cambiarla, exponerse a todos los vientos y no cesar de ser ellos mismos... El arte no es una nacionalidad pero, asimismo, no es un desarraigo. El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen: no obstante, es inseparable de ellos. El arte escapa a la historia pero está marcado por ella. La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio; es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento... La obra de arte nos deja entrever por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.*

Octavio Paz, *Pintura mexicana contemporánea*, 1983 (6),

Hecha de tiempo, la poesía va más allá de él, pero éste insiste en acompañarla. No un tiempo cualquiera, sino el suyo, el que la marcó en sus comienzos. Esta rémora es como las fotos irreconocibles con el tiempo, que aparecen en cualquier cédula de ciudadanía.

¿Cuál es el *Tempo* entonces de esta nueva poesía? Aparentemente el de la década del 60 marcado por la revolución cubana; el de la del 70, iniciado en 1973, con la muerte de Allende; o el de la del 80, datada un año antes, a partir de la revolución sandinista. Pero también podría ser, ¿por qué no?, el del desmoronamiento de la autoridad del estado,

tanto por experiencias populistas —como en Brasil el año 64, en Perú en el año 68, Ecuador en el 72 y Argentina en 1976— como por las guerrillas, como en Perú en el 68, Uruguay en el 71-73 y Argentina en el 76 (7), o el fracaso de la experiencia guerrillera en Venezuela 1963, o Guatemala del 66 o el Che en Bolivia en 1967, o los Tupamaros, en el Uruguay de 1972. O ya acercándonos a nuestros días, ¿este tiempo no podrá caracterizarse como el del abandono del poder por parte de los militares; Ecuador, 1979; Perú, 1980; Honduras, 1981; Bolivia, 1982; y Brasil y Uruguay; y finalmente Argentina en 1983. Reducir una complejidad histórica a una unilateralidad política puede llevarnos a este tipo de esquematismos. Lo único cierto, a nivel poético, es que si bien entre 1960 y 1980 ha habido cambios, también ha existido una continuidad.

Los cambios, en relación con el papel de los escritores, los ha analizado Julio Ortega, en texto suyo de 1979: *El optimismo de los escritores de la década del 60, y su ideología liberal, no han sido sólo revocados por las limitaciones del desarrollismo capitalista sino también por la misma destrucción de los proyectos de cambio, lo cual es más grave. La sucesiva destrucción de los proyectos independentistas en Sudamérica —en 1973 la Unidad Popular en Chile; la revolución nacional en Perú en 1975—, y la guerra civil no declarada de franco exterminio ideológico, son el nuevo horizonte político social donde aquella práctica literaria e ideológica dejó de tener sentido. En esa crisis múltiple de los años 70, el rol intelectual creativo no podía sino retornar a su más cierta dimensión crítica. La persecución, el exilio, la desmoralización política, son la dura experiencia social del escritor otra vez prohibido y nuevamente enemigo activo del poder regresivo que se recomponía. La participación —generalmente dramática y zozobante— del intelectual en esos proyectos de cambio frustrados en una lección no menos ilustrativa (8).*

Esta situación, que ya ha cambiado radicalmente cinco años después, bien puede servirnos de punto de partida para acopiar una serie de testimonios críticos en torno a la poesía en América Latina, en el período 1960-1980.

En 1972 otro destacado crítico peruano, José Miguel Oviedo, ordenó y prologó un panorama de la poesía joven de su país, el cual abarca 13 poetas nacidos entre 1943 y 1950. Dice en su introducción: *Para mí, su nota más llamativa es su exaltada inmersión en el mundo privado del poeta. Aunque su personal fascinación por la acción política es indiscutible, los poemas casi no dan ningún testimonio de su actitud frente al odiado orden establecido. La poesía del 70 pasea por la calle y tiene los ojos bien abiertos, pero sólo para mirarse mejor el ombligo: es autista y a veces neurótica. No quiero decir que sea una unos introspectivos de gabinete, unos buceadores del Yo en aséptica relación con el mundo concreto. Lo que pasa es que ese Yo ha hipertrofiado su propio vitalismo, ha proliferado y extendido sus tentáculos fagocitando todo lo que lo rodea, desovándolo en una forma de poesía centrípeta, que sólo cobra sentido por el sujeto, víctima o actor que pone a vibrar el caleidoscopio de su experiencia. (9).*

Coleccionista de sí mismo, lo que trata de exorcisar con palabras es su propio fantasma atormentado, concluye Oviedo, y esa mezcla de nacionalismo y vanguardismo, de voluntarismo revolucionario y romanticismo anarquista, de hippismo, tercer mundismo y narcisismo, era, en últimas, lo suficientemente indigesta como para que muchos se intoxicaran bebiéndola.

La demagogia poética, por toda América Latina, parecía proliferar, incorporando, en indiscriminados arranques de verso y prosa, de inconsistencia y exhibicionismo; todo un caudal muy pormenorizado de experiencias novedosas quizás para el poeta, pero a la larga, demasiado previsibles para el lector masoquista. La relectura, una década después, de los trece poetas que Oviedo incluye en su libro, resulta fatigante e incómoda: los malos acaban por enturbiar a los dos o tres buenos. Pero ésta no es ninguna novedad. Lo mismo puede decirse de cualquier antología de poesía joven, de cualquier ordalía iniciática.

En tal sentido, la que es ejemplar, es la preparada por Gabriel Zaid, en 1980, con el título de *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Abarca 164 autores, nacidos entre 1950 y 1962. Dice Zaid, en su explicación inicial: *La prosperidad del gremio es evidente. Todos los predictores sociológicos (estudios universitarios, zona de residencia, casa sola, teléfono, dominio de otros idiomas) indican una situación privilegiada, superior a la del 90% de la población.*

También salta a la vista que hay oficio, aunque en términos de conjunto, hay un desplome histórico, hasta los poetas más mediocres de las generaciones anteriores sabían hacer cosas que hoy parecen esotéricas, por ejemplo: rimar, acentuar, medir. Lo cual es sorprendente: mientras el oficio estuvo en manos de la bohemia, de los aficionados, de los que habían estudiado otra cosa pero no letras, estuvo mejor que ahora que está en manos académicas. Naturalmente, hay una minoría que sí tiene oficio, aunque éste se refleja más en cierta mundanidad literaria más que en un sentido artesanal del verso o la metáfo-



ra. Se dirá que, en conjunto, estos jóvenes han viajado y visto más, pero han estado menos horas con el lápiz en las manos.

Pero de la abundancia quedarán las excepciones, el tiempo corre, el oficio se adquiere: la confusión oculta una explosión de salud. Hay una salud selvática, exuberante, pantanosa, estrafalaria, genial, banal en estos jóvenes que, a veces, parecen profetizar; hablan de Dios y de ballenas, de amor y de justicia; y, a veces, parecen bostezar. Por ahora la selva no ayuda a ver los árboles excepcionales. Pero la selva misma es todo un espectáculo (10).

Algo similar a lo que detectan Oviedo y Zaid, en Perú y en México, respectivamente, puede extenderse al resto de los países latinoamericanos. Países de rica movilidad social, dentro de los estrictos parámetros de la pobreza, aquella movilidad se daba de la provincia a la capital y desde las clases bajas hasta las vapuleadas e informes clases medias. Los poetas provincianos, emigrados a la capital, adquirirían, como sus congéneres capitalinos, el status universitario. Como dice Zaid: *La explosión poética está directamente relacionada con la explosión de aquella población que ha tenido el privilegio de hacer estudios universitarios, en particular de letras y periodismo.* (11). —universitarios casi todos ellos o en trance de serlo, se enamoraban, emborrachaban, discutían y robaban, ansiosamente, las novedades bibliográficas, según se encargan de contarnos sus poemas, con lujo de detalles. *Sin novedades no se puede estar al día*, dice Zaid. También, mediante recitales, revistas marginales, hechas por ellos mismos (small press), o entidades universitarias a las cuales se hallaban vinculados, comenzaban a editar, en toscas ediciones, casi siempre sus primeros versos.

Un rasgo que sí vale la pena destacar, es cómo en varios países —Chile, Venezuela y Colombia—, los más valiosos grupos de poesía joven, las revistas más inquietas, se editaban en provincia, no en la capital. En Concepción y en Valdivia, en Valencia y Medellín. Ante la uniformidad metropolitana (casos de Ciudad de México y B. Aires), la rica diversidad regional. Ante la engañosa novedad, la auténtica originalidad.

Generación, entonces, del Che y Marcuse, de mayo de 1968 y el caso Padilla (1971), de la revolución cultural china y el fracaso de la guerrilla rural sustituida por el terrorismo urbano; del sexo, la droga y el cine, el lenguaje pasional y desquiciado de los años 70 no es sólo la réplica a la conciencia de culpa de los 60, ni las anécdotas cotidianas de los 70 un mentís a la fracasada gesta heroica revolucionaria de los 60; ni el lenguaje ambiguo, elíptico, recortado y fragmentario de los 70, el precio que tiene que pagar el habla para recobrase de una derrota y eludir una censura. No. Como es apenas natural, la generación del 60 se prolongaba en la del 70, modificándola y modificándose, influyéndola, pero a la vez siendo cambiada por ella. No: ni laconismo hermético por una parte, ni lenguaje grupal, por otra; ni mesianismo voluntarista, allá, ni repliegue patológico aquí. Ni habla recatada oponiéndose a jerga de moda. Los pocos y buenos poetas de estos años, como siempre sucede, han dejado atrás tales dicotomías maniqueas y han logrado conjugar en sus textos, en forma propia, la multitud de niveles aparentemente dispersos. Es el texto quien otorga sentido, el encargado de develar una realidad caótica y en evolución perpetua. ¿Si es perpetua, no significaba que ella era también inmodificable? La década del 80, con su inflación desahogada, la deuda que crece, *Sendero Luminoso* actuando en Perú, y el volcán centroamericano, ¿no daba pie a tales predicciones? No, por cierto. Si el orden natural se modificaba de la genética a la ecología, es también probable que el espectro histórico lo hiciera.

Pero vuelvo al tema de estas páginas e insisto en él. Si la poesía de los 60, coloquial y directa, llena de referencias culturales y geográficas, era como postales puestas desde Europa donde intervenían Pound y Eliot, Brecht y Robert Lowell, Florencia o el Louvre; o sofocantes cartas, escritas desde la selva, huyendo del ejército en plena acción guerrillera; la del 70, vitalista y experimental, influida por el *exteriorismo* nicaragüense o el teatro de acción colectiva, —así, por lo menos, lo indica Edgar O'Hara en su libro de ensayos sobre el período— (11) semejaba un concierto de música folclórica latinoamericana, música folclórica de protesta, donde Blake convivía, sin mayores aspavientos, con Mercedes Sosa, William Turner con Atahualpa Yupanqui y Víctor Jara y Silvio Rodríguez le daban la mano, sin problemas, a Nerval y Novalis.

Pero éste era sólo el líquido amniótico dentro del cual esta poesía se iba configurando. Esta era la generalidad sociológica, no las excepciones poéticas, únicas que cuentan en tal terreno. Así, su horizonte poético bien puede sintetizarse con los títulos de dos escritos de Regis Debray: el primero, de 1965, *El castrismo, la larga marcha de América Latina*, (yo por ejemplo, lo leí en la revista *La rosa blindada*, de Argentina, un título asaz, elocuente para el momento). El segundo, diez años después: *La crítica de las armas*, editado por Siglo XXI. Dentro de este arco que iba desde Vietnam a la primavera de





Praga, del genocidio en el Cono Sur a la persistencia democrática en México, Costa Rica, Colombia, y Venezuela, se iban redactando estos poemas, destinados, por lo menos a fijar un tiempo cada vez más fluyente. Hoy los 60, motivo de comprensión y nostalgia, se han convertido en historia. Así por lo menos parece vivirlos un joven poeta peruano, Eduardo Chirinos, nacido en Lima en 1960 y quien, a los 21 años, declaraba: *Siempre me sentí atraído por aquellos movimientos que se gestaron en la década del 60 y que de chico no pude apreciar, ni siquiera intuir: la revolución cubana, Berkeley, la música psicodélica, el Black Power, la liberación de los países del Tercer Mundo y el Mayo francés tuvieron un carácter mítico y hermosamente revolucionario. Pero a mí me tocó ser joven en la década siguiente, donde todo aquello estaba engañosamente cubierto de parches y cicatrices. Quizás sea por eso que el recuerdo que tengo de aquella época no sea más que una suerte de enumeración caótica contaminada por una idealización romántica que luego se hizo intelectual* (12).

### III. El poema, ¿última Itaca?

En 1982 el director de una joven revista de poesía argentina declaraba: Lo que nos une es *La toma de consciencia sobre la desorientación*. Como si la enumeración caótica de las dos décadas anteriores hubiese dado lugar a una pausa reflexiva que el poeta venezolano Reynaldo Pérez-So ha sintetizado en muy pocas palabras. En su libro *Tanmatra* escribe:

no sé adonde voy  
por eso  
me mantengo quieto.

Pero esta quietud no es de ningún modo pasiva (13). Es una quietud destinada a combatir el Yo; a borrarlo, con habilidad, dolor y cautela; a reconocer su insignificancia frente a realidades mucho más elementales y contundentes:

no me importo  
porque yo no soy  
un hecho de importancia  
como mi padre  
o  
como mi madre  
ellos eran diferentes  
o el pedazo de tierra  
tras la casa  
eso era más importante (14).

Qué contraste entre un poema como éste y el acumulativo fárrago de tanto discurso pretendidamente erótico-revolucionario. Con razón Luis Bocaz, en un trabajo fechado en 1984, y referido a la poesía chilena contemporánea anota como uno de los ocho puntos dignos de destacarse *la devaluación del Yo lírico: el tránsito del Gran Pedagogo –caso Neruda– al poeta individuo, lo cual exigía esta reducción inevitable*. Los otros puntos que señala, bien pueden servirnos para precisar mejor el terreno:

1. Ciudadanía cultural: *Poesía que puede abordar temas de cualquier parte del mundo, sin dejar de sentirse nacional.*
2. El patrimonio de la imaginación colectiva: *El poeta que ingresaba a la actividad intelectual disponía de un repertorio de motivos locales, una suerte de fondo común de la experiencia nacional acumulada por los hombres de capas medias que los habían precedido, en tanto que productores culturales.*
3. Fluidez semiótica: *Esfuerzo por incorporar una pluralidad de códigos disímiles al nivel del poema.*
4. Desacralización del texto y la lectura: *El poema se ha vuelto un elemento manipulable: se destruye la relación jerárquica entre un Yo lírico organizador de la experiencia de la lectura, con un discípulo pasivo, la finalidad es mostrar el texto como un lugar de cita de diversas interpretaciones.*
5. La cotidianeidad esperpéntica: *Encarar realidades diferentes, ciudades desconocidas, idiomas extraños, acentúa el desajuste del individuo con el medio. Las acumulaciones de objetos aplastan al personaje que no logra superar el caos de ese entorno en rebeldía. Se recurre al humor y a la cabriola circense.*

6. La carnavalización del espacio poético: *Se trata de un intento de mostrar la sabiduría a través de las apariencias de la locura. Su consecuencia es la de transformar la forma del poema en el sitio de una representación escénica.*

7. El lenguaje objeto: *Eliminar del texto todo elemento extra poético. Trabajar el lenguaje en una óptica de restauración del peso y densidad de la tradición clásica* (15).

Otro crítico chileno, Mario Rodríguez Fernández, a comienzos de los 70 caracterizaba las nuevas generaciones de su país, mediante los siguientes puntos: *El utilizamiento del lenguaje cotidiano, la desmitificación del mundo y del Yo poético, el deseo de comunicación inmediata, la tentativa de transformarse en cronistas de la existencia cotidiana contemporánea, la desacralización del quehacer poético* (16).

*Fatalidad y futilidad*, llama Darío Jaramillo, de Colombia, a la poesía, y esta denominación bien puede abarcar todo el vasto espectro del continente: desde el neorromanticismo con que el grupo *Ultimo Reino*, de la Argentina, piensa el poema como una especie de alquimia entre la pasión, la inteligencia y la ironía, sabedor de que el maremagnum político que vivió nuestro país, de lo cual es absolutamente necesario sacar conclusiones, relegó el oficio poético a un segundo lugar; hasta la palabra urbana con que los nuevos grupos poéticos venezolanos *Tráfico*, *Guaire*, bautizan sus poemas en las aguas sucias de la calle.

Enrique Verastegui, poeta peruano nacido en 1950, decía en su primer libro de poemas *En los extramuros del mundo*, aparecido en 1972:

En mi país la poesía ladra  
suda orina tiene sucias las axilas  
La poesía frecuente los burdeles  
    escribe cantos silba danza mientras se mira  
ociosamente en la toilette  
    y ha conocido el sabor dulzón del amor  
en los parquitos de crepé  
                                    bajo la luna  
de los mostradores.

Por su parte uno de los integrantes del grupo *Guaire*, en Venezuela, ha declarado: *quizás el momento que nos ha tocado vivir, el digamos... de los años 70 y ahora el principio de esta década, es un momento histórico de repliegue*. De ahí que seamos *menos optimistas, más autocuestionadores*. De ahí, el escepticismo bien entendido que los lleva a buscar una poesía útil y dicente. Una poesía que diga cosas. *Mi poesía nace del afecto, y el afecto lo que busca es, a fin de cuentas, comunicación* (17).

¿Ilusos?, no lo creo. Se ha usado, y abusado tanto de la poesía; se la ha malversado en forma tan indiscriminada, que recobrar verdades obvias no es un mal comienzo. *Lo obvio no es lo evidente: es lo oblicuo*, escribe Octavio Armand, de Cuba, en sus poemas *Genus Dicendi*, y pienso que el término *oblicuo* es apropiado para describir, en una primera instancia, los poetas de valía nacidos a partir de 1940.

La experiencia más próxima, la que toca más de cerca —cuerpo, lenguaje, país, familia se halla trascendida mediante un lenguaje más sobrio que exultante, y llevada a un ámbito donde recobra, mejor, su urgencia vital. Hay allí una profunda ironía: lo más directo es lo más trabajado; la forma mejor armada —la más sinuosa y barroca— es la que devela contenidos más imprevisos. Néstor Perlongher, de Argentina, hablando de Eva Perón; o Roberto Echavarrén, del Uruguay, mencionando al príncipe Urbino nos sumergen; si eso es lo que nos interesa, en la más escandalosa actualidad. También, es cierto, nos permiten ir más allá de ella, en las volutas de una escritura, no por ambigua, menos sugerente. Del descreimiento callejero al intimismo trascendente, todas las vías son lícitas, pero ellos parecen proponer, en un primer momento, un reencuentro elemental con lo que existe. Con lo que ya está allí.

Hablando de Guaman Poma de Ayala *había tanto dolor que era cosa ya de reír*, Julio Ortega dice en un poema reciente: *Quien reina ya no lee*, y concluye la secuencia así: *Escribir es llorar*. ¿Patetismo, autocompasión? Creo que no, pues entre el punto de partida y la conclusión verazmente melancólica, se ha abierto un espacio. Si bien Guaman, a través de Ortega nos recuerda que: *Por escribir fui acusado, herido, empobrecido, desoido*, ese saber mayor que le brinda haber escrito un libro, no como redención, sino como constatación, le permitió librarse de sí mismo, hablando de su tierra y de sus gentes, convirtiéndolo, a su vez en un ser tembloroso por la intensa vastedad de su propósito, en un *loco locuaz*. Alguien que recrea una cultura. Alguien que nos permite olvidar lo que fue, lo que



es. Julio Ortega, mediante un peruano del siglo XVII, nos habla, oblicuamente, de asuntos que nos interesan de modo muy inmediato.

Igualmente Raúl Zurita, de Chile, emplea la loca geografía de su país, para recordarnos, mediante playas, cordilleras y valles, otras verdades igualmente necesarias, pero igualmente distanciadas. Objetivamente correlacionadas. O, José Kozler, quien arraigándose en la vasta tierra de la diáspora judía, la profundiza bajo un cielo Caribe. Por su parte, Darío Jaramillo, de Colombia, prefiere reconocer como única tierra su propio cuerpo, descubierta y recorrido por el deseo y su nostalgia insaciable: la lengua que, al acariciar habla. Escribe. Tatúa, para siempre, el cuerpo del poema.

Sabemos, cómo no, que la patria de un poeta es su lengua. Lo que no recordamos, con tanta frecuencia, es aquello que Guillermo Sucre ha formulado así: *Una de las formas más radicales del exilio es saber que ya no hay Itacas adonde regresar. O dicho en otras palabras, si el esplendor o la plenitud pueden situarse más allá o más acá de la historia, es porque ésta se ha vuelto una enajenación, una impostura y una esclavitud* (18).

Esta poesía que ahora vuelve a sus lugares de origen —Argentina, Uruguay, mañana Chile,— ha aprendido dolorosamente a darle la razón a Hegel: Lo histórico es la patria de la ironía. De allí su tensión, su parquedad y su modestia, mucho más eficaz que el grito. Reconoce, también, que lo humano en abstracto, abarca muchas dimensiones concretas. Una de ellas es, precisamente, la de su propia poesía. El rigor de su oficio. La profundidad imaginativa que su crítica nos depara, sin mayores pretensiones, pero a la vez negándose a toda concesión extrínseca. Contempla seriamente su objeto y desarrolla sinceramente su impresión.

En 1798, en la *advertencia* a la primera edición de las *Baladas*, Wordsworth, entonces un joven poeta, consideraba sus propios poemas como *una experiencia al objeto de comprobar en qué medida el lenguaje ordinario de la conversación en las clases inferiores y medias de la sociedad, se adaptaba a los fines del placer poético*. No me sorprendió la pertinencia actual de su observación. La pregunta es siempre la misma. Lo que difieren son las respuestas. Vale la pena oír algunas de éstas.

(1) La Habana, Casa de las Américas, 1977. 364 p. Una visión esquemática y **progresista** de la poesía sociopolítica Hispanoamericana: Miriam Bornstein: "Introducción general a la nueva poesía sociopolítica Hispanoamericana", revista **Casa de las Américas**, N° 143, La Habana, marzo-abril 1984, p. 33-49.

(2) Luis Bocaz dice: **Se es poeta en español y en un español de América y con una modalidad específica que es el habla chilena**. A esos poetas y a esas hablas de cada país se refiere esta introducción, y esta selección. De ahí que en este caso no se tome en cuenta otras **hablas**: la literatura chicana, para lo cual puede verse: **Chicanos**, Antología histórica y literaria compilada por Tino Villanueva, México, F.C.E., 1980, la poesía puertorriqueña escrita en inglés, la poesía indígena, etc. Pero la **transterritorialidad** de la nueva poesía latinoamericana es un dato de gran importancia.

(3) Antonio Cándido, **Introducción a la literatura del Brasil**, Caracas, Monte Avila Editores, 1968, p. 7.

(4) Luis Alberto Crespo, **Resolana**, Caracas, Monte Avila Editores, 1980, p. 29.

(5) Sobre este punto son de gran utilidad los volúmenes: **Más allá del Boom: Literatura y mercado**, con trabajos de David Viñas, Angel Rama, Jean Franco, Saúl Sosnowski, Antonio Skármeta y otros; y la antología: **Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980**. Prologada y compilada por Angel Rama. Ambos volúmenes fueron publicados en 1981, en México, por Marcha Editores.

(6) Prólogo al catálogo **Pintura mexicana contemporánea**, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1983.

(7) Gilles Bataillon: "Sudamérica: del militarismo a la democracia", en **Vuelta**, N° 92, México julio 1984, p. 22-28.

(8) Julio Ortega, "La literatura latinoamericana en la década del 80", introducción al número extraordinario de la revista **Hiperión** N°5, otoño 1980, Madrid, titulado: Amor y muerte en América Latina", p. 9-10.

(9) José Miguel Oviedo, **Estos 13**, Lima, Mosca Azul Editores, 1973, p. 21-22.

(10) Gabriel Zaid, "Explicación", en **Asamblea de poetas jóvenes de México**, México, Siglo XXI Editores, 1980, p. 11-23.

Algunas otras antologías de interés:

México: **Palabra Nueva**, dos décadas de poesía en México, compilación, prólogo y notas de Sandro Cohen. Premia, 1981, Abarca de Homero Aridjis (1940) a Francisco Segovia (1958).

**Poetas de una generación (1940-1949)** Selección y notas de Jorge González de León, UNAM, 1981.

Argentina: Daniel Chirom. **Antología de la nueva poesía argentina**, B. Aires, Editorial Cuatro, 1980.

Uruguay: **Los más jóvenes poetas**, Arca, Montevideo, 1976. Selección y prólogo de Laure Oreggioni y Jorge Arbeleche.

Puerto Rico: **Antología de la sospecha**, José Ramón Meléndez Editor, 1978.

Colombia: J.G. Cobo Borda. **Album de la nueva poesía colombiana (1970-1980)**, Caracas, Editorial Fundarte, 1981.

Antologías Generales de diversos países

Ivan Silen, **Los paraguas amarillos**, los poetas latinos en Nueva York, N. York, 1983. Ediciones del Norte.

Manuel Ruano, **Poesía nueva latinoamericana**, Lima, 1981.

(11) Edgar O'Hara **La palabra y la eficacia**, Lima Latinoamericana editores, 1984. Este acercamiento a la poesía joven cubre Perú, Chile y Argentina.

(12) Declaraciones concedidas a Edgar O'Hara e incluidas en el

libro de este último: *Lectura de ocho libros de poesía peruana joven*, 1980-1981, Lima 1981, p. 33.

(13) Sobre la poesía de Pérez-So, ha dicho Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia*, 1975: **Llega a producir el asombro que se experimenta frente a una materia muy pura y a la vez muy concreta; ante un discurso sin ritual, pero que lo supone, en el cual las palabras tienden a ser no las cosas mismas, por supuesto, sino su equivalente más íntimo y transparente. Pero quizá nada más secreto que la transparencia**, p. 356.

(14) Reynaldo Pérez-So, *Para morirnos de otro sueño*, Caracas, Monte Avila Editores, 1971, p. 23.

(15) Notas leídas en el II Congreso de Poesía Chilena de Rotterdam, Holanda, abril, 1984.

(16) Citado por Jaime Quezada en el prólogo a *Poesía joven de Chile*, México, Siglo XXI, 1973, p. 8.

(17) Las declaraciones de Víctor Redondo, director de la revista *Ultimo Reino*, de Argentina, tomadas de "Poesía joven de Bs. Aires: La guerra intertribal", revista *Cultura Casa del Hombre*,

Bs. Aires, N<sup>os</sup>. 3-4, junio 1982; ps. 32-41. Las del grupo Guaire en "Conversación con el grupo Guaire", *Zona Franca*, Caracas, N<sup>os</sup>. 37/38, nov.-dic. 83; ene.-feb. 84, p. 25-33.

Cito a continuación algunos panoramas críticos sobre la más reciente poesía latinoamericana, aparecidos todos ellos en la revista *ECO*, de Bogotá. **Argentina**: Andrés Avellaneda, "Poesía argentina del 70", *ECO* N<sup>o</sup> 237, julio 1981, p. 321-334. **Chile**: Jaime Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena", *ECO* N<sup>o</sup> 240, Oct. 1981, p. 661-671. **Uruguay**: Francine Masiello "Tradición y resistencia: la poesía uruguaya de los 70", *ECO* N<sup>o</sup> 256, febrero 1983, p. 340-355. **Colombia** J.G. Cobo Borda: "Dos décadas de poesía colombiana", 1960-1980, *ECO* N<sup>o</sup> 258, abril 1983, p. 617-639. **María Mercedes Carranza**: "Colombia: poesía posterior al nadaísmo", *ECO*, N<sup>o</sup> 250, agosto 1982, p. 337-360. **Darío Jaramillo**, "Crónica de la poesía colombiana" *ECO*, N<sup>o</sup> 238, agosto 1981, p. 366-392. **Samuel Jaramillo**: "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia" *ECO*, N<sup>o</sup> 224-226, junio-agosto 1980, p. 371-394. **Venezuela**: Armando Rojas: "La nueva poesía venezolana, el grupo Tráfico", *ECO* N<sup>o</sup> 271, mayo 1984, p. 59-66.

(18) Guillermo Sucre. Nota sobre Rafael Cadenas, en *Escandalar*, Nueva York, N<sup>o</sup> 12, Oct.-Nov. 1980, p. 28.



# INTEGRACION DE LAS FORMAS ESCRITURALES: Gonzalo Millán y Oscar Hahn

por Jaime Glordano

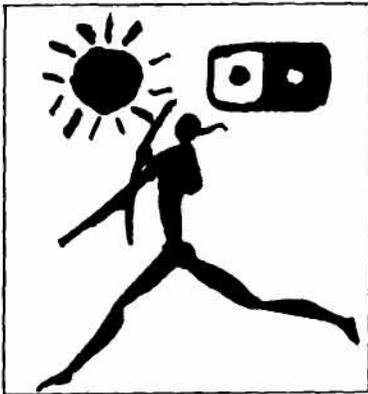
Ya se da por sentado que en las formas épicas debemos distinguir entre narrador y autor. El narrador es el sujeto del discurso narrativo y el mundo ficticio se fundamenta en su perspectiva, su punto de vista y hasta su punto de hablada. El autor se transforma a sí mismo en un ente ficticio y hasta cuándo parece más próximo a su narrador se advierte siempre un salto cualitativo en que el autor genera una posición de relato distinta a él que se establece sobre la base del material a relatar, los lectores presuntos, el tono general del discurso. Se crea así un ritmo y una actitud narrantes que van desarrollando según sus propias condiciones un determinado sujeto de los relatos.

En cambio en la lírica hemos estado más habituados a conceder fe de lector a las confesiones, desahogos, expresiones de un poeta, presumiendo su carácter intrínseco de discurso verdadero, aunque subjetivo. Las zonas ficticias del discurso lírico suelen establecerse al nivel del tropo, de las figuras, de la imagen, e incluso en tales casos se presume que más que lo ficticio importa líricamente su condición de presencias imaginarias verdaderas. Por un lado, se puede pensar que el mundo imaginario que algunos poetas desarrollan a lo largo de su poesía constituye una formación inherente, infusa, aposentada, residente y por tanto definitiva del alma del sujeto creador. Por otro lado, se puede argüir de que se trata de una creación que sólo existe en relación a una especie de *yo poético* imaginario, el yo de los textos. Desde luego, se piensa que la facultad imaginativa y el ser que la posee son una y la misma cosa. La pregunta sobre si en la frase *yo narro* cabe la misma evidenciación de existencia que se desprende del cartesiano *yo pienso*, no parece ya preocuparnos. Tal como *pienso*, luego existo sólo demuestra la existencia del pensamiento, la frase *narro, luego existo* que no es algo que se suela repetir mucho, sólo demuestra la existencia de la narración. Sin embargo, es legítimo cuestionarnos si podríamos decir algo así como *imagino, luego existo*, o *me expreso, luego existo*, o *canto, luego existo*. La respuesta sería afirmativa; pero entonces nos asaltaría la misma duda con que el pensamiento contemporáneo ha enriquecido al cartesiano. *Imagino, me expreso, canto*, sólo llegarían, en último término, a demostrar la existencia de la imaginación, la expresión y el canto.

El prestigio de *verdad subjetiva* que ostenta el discurso lírico se le ha concedido como un hecho connatural. Puesto que es un discurso que supone la expresión de un sujeto, no hay duda de que no se le supone aspirando a la verdad objetiva, sino que se da como demostrado que posee una *verdad subjetiva*. Y si esto es así, es poco lo que podemos juzgar sobre la validez de esta determinación; cualquier reflejo del mundo del sujeto debería considerarse como poseedor de esta verdad; sería imposible comprobar o rechazar si existe o no correspondencia entre lo expresado líricamente y lo sentido por el poeta. Suponemos que un discurso lírico es sincero, y que si no lo es, su falsedad se proyecta en el rechazo del lector a un texto que necesariamente se intuirá como falaz. Es decir, suponemos que si un discurso es bueno, su bondad provendrá de que es sincero, y, por lo tanto, expresa una verdad subjetiva. La relación entre poeta y hablante lírico puede no ser de identidad, pero se da por descontada la noción de que hay un reflejo directo que nos permite retroceder sin vacilaciones del discurso a la imagen, de la imagen al sujeto, y del sujeto al poeta de carne y hueso. Las distorsiones se limitarían a las transformaciones inherentes a los recursos retóricos, a las figuras literarias, desde la exageración de lo sentido (con fines de intensidad, se dice) hasta su transfiguración en el mundo paralelo del tropo.

Según estas consideraciones, sería claro que un discurso lírico poseería mayor verdad subjetiva mientras más cerca esté del idiolecto o del habla del poeta que escribió los versos. Tal como los primeros poetas en castellano consideraron necesario prescindir del latín y utilizar la lengua que hablaban diariamente, la nueva poesía más y más debe acercarse a aquellas formas que mejor correspondan al lenguaje que el escritor de carne y hueso practica en su vida cotidiana.

Quizá no sea fácil demostrar que todo esto es una falacia, que siempre que se ha recurrido al lenguaje llamado coloquial, conversacional, oral, etc., ha sido como material ex-



presivo, no como directa expresión del poeta. El hablante, cuando utiliza las formas coloquiales, o esta definido como un hablante ficticio distinto del hablante básico, o es un hablante lírico completamente ficcionalizado; o, en realidad, lo que se ha considerado conversacional no es más que probabilidad natural y legítima de la lengua poética aunque nunca antes se lo haya incorporado a los códigos reconocidos.

(a) *La enmarcación de la oralidad.*

Todo o parte del discurso lírico puede estar enmarcado en voces diferentes del hablante básico, como una especie de discurso narrativo indirecto. Naturalmente esto ocurrirá en poemas de función fundamentalmente épica. Por ejemplo, en el Canto XV de *La Araucana*:

Unos dicen: ¡zaborda!; otros: ¡detente!;  
¡cierra el timón en banda!; (.....)  
Crece el miedo, el clamor se multiplica,  
uno dice: ¡a la mar!; otro: ¡arribemos!;  
otro da grita: ¡amaina!; otro replica:  
¡a orza, no amainar que nos perdemos!;  
otro dice: ¡herramientas, pica, pica!,  
¡mástiles y obras muertas derribemos!

La reproducción de las formas del habla marinera están enmarcadas dentro del vocerío de personajes distintos del narrador. Es evidente, sin embargo, que la decisión de incorporar este lenguaje en el interior del texto le da animación y realismo a un momento crucial del relato.

Del mismo modo, podemos apreciar el uso de monólogos y diálogos dentro del discurso —tanto épico como lírico—. Así puede verse en innumerables ejemplos románticos como en *La cautiva*, de E. Echeverría, y en *Cantos del peregrino*, de José Mármol, donde difícilmente pueda discutirse el énfasis lírico de los relatos. Las fórmulas cercanas al habla que aquí se encuentran conforman más bien un elemento costumbrista del que el poeta consigue distanciarse en cuanto autor de la escritura.

Un caso más elocuente es el de los poemas de Estanislao del Campo o José Hernández que, continuando la tradición iniciada por Hilario Ascasubi, conforman un discurso poético donde las estructuras épicas suelen debilitarse ante la presencia de fuertes elementos líricos.

*Aquí les vengo a cantar / al compás de la vihuela...*, al comienzo de *Martin Fierro*, es una introducción de clara tradición épica, y es evidente que no es José Hernández quien habla así, sino su narrador ficticio. Esto ocurre con la mayor parte de la poesía gauchesca, sea épica o lírica —los límites son, aquí como en todas partes, difíciles de trazar—, y continúa en las formas contemporáneas de poesía lunfarda. Las formas gauchescas, lunfardas, pueden parangonarse con la frecuente recurrencia de poetas como Oscar Castro, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Nicanor Parra y muchos otros al habla popular. Se trata en estos casos de un esfuerzo por elevar al nivel de la llamada alta poesía expresiones del lenguaje popular, muchas veces por auténtica admiración de estas formas, a la manera de un Federico García Lorca (como en Guillén o Castro), pero más generalmente para producir un efecto cómico o degradante (como en Parra o Fernández Moreno). Todos estos poetas pueden cambiar radicalmente su supuesto estilo popular y escribir a la manera culta tradicional cuando lo deseen. Desde luego, Guillén no habla como en *búcate plata*.

El caso de César Vallejo es diferente porque las formas del habla que incorpora ya no puede decirse que sean populares, o de voces distintas de las del hablante básico. Se trata del hablante lírico básico mismo que ha integrado su idiolecto en el discurso. Esto ocurrirá después con mayor frecuencia en poetas como Gonzalo Rojas, Jaime Sabines, César Fernández Moreno, Roberto Fernández Retamar o Enrique Lihn. Ya no se trata de un discurso coloquial enmarcado, como en *La Araucana*, ni de un aprovechamiento consciente de una forma de lenguaje popular al que generalmente el poeta accede desde fuera, como en *Martin Fierro*. Ocurre que la separación de códigos discursivos ya no existe en Vallejo. No obstante, esto sólo es posible porque el autor ha inventado un hablante lírico que siempre está allí y que se autodefine como poeta, e, incluso, como Vallejo. No es el caso de Neruda, donde hay diversos hablantes, según la índole del discurso y la autoinvención de sí mismo dentro del espacio lírico; por ejemplo, el poeta-luchador social de *Los versos del Capitán* es de por sí una configuración ficticia (aunque esté desde luego basado en vivencias reales), al igual que el invocador operático de *Alturas de Macchu Picchu*, o el



inofensivo iconoclasta de *Estravagario*. De todos modos, en este sentido la diferencia entre Neruda y Vallejo es menos radical de lo que parece ser. Desde Vallejo hasta Lihn nos encontramos, en verdad, con un discurso lírico que ha creado a su propia poeta. Lihn, el patético deambulador; Fernández Retamar, el revolucionario; Rojas, el maestro de la bravata lírica; Fernández Moreno, el hombre sencillo, son tan invenciones ficticias como las de la novela, por mucho que estén basadas en datos y experiencias reales. La creación de una actitud ante la palabra equivale a la creación de un personaje, no a la manera de la autoinvención del patriarca genial en el *Canto a mi mismo* de Walt Whitman, tan diferente, por cierto, al escribiente real, sino como legítima hipérbole estructural donde el discurso crea una continuación imposible de la vida. Del mismo modo, el discurso lírico se convierte en una continuación imposible del idiolecto real del escribiente. La verdad es que estos poetas, de Vallejo hasta Lihn, han convertido su propia habla en escritura. La escritura adquiere, así, una oralidad ficticia que produce un efecto de aparente comunicación real con un lector.

(b) *La desenmarcación del discurso lírico*

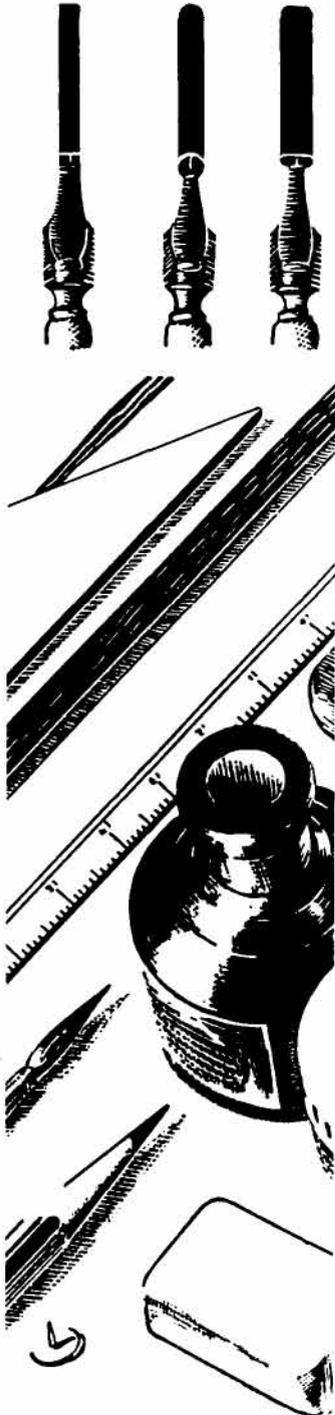
Lo que en *La Araucana* es un recurso narrativo común: el discurso indirecto; lo que desde el costumbrismo romántico (Echeverría, Hernández) hasta la recuperación étnica superrealista (N. Guillén, el primer Borges) es la creación de un superdiscurso, discurso maravilloso o discurso paralelo supuestamente dotado de mayor valor; lo que desde Vallejo hasta Lihn es la creación de una escritura a partir de una ficcionalización del hablante lírico, dejará de ser necesario en la etapa más actual de la poesía.

Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Gonzalo Millán, Oscar Hahn, Marco Martos parecen estar desprovistos de esta devoción hacia el superdiscurso o a hacer depender el valor lírico de la ficcionalización de los hablantes. El discurso que de ellos emana no depende de esta actitud creacionista que conocimos desde el romanticismo hasta el superrealismo contemporáneo. En muchos casos, la idea de la necesidad de un sujeto básico del cual la poesía fluye como de una fuente parece haberse desvanecido. No vamos a decir, todavía, que la idea de un sujeto se ha ausentado de esta poesía, sino más bien que se trata de un discurso que no busca tan desesperadamente a un autor. Cuando la apariencia de oralidad o coloquialismo se presenta en estos textos, no recurre para su justificación a un actante de tales formas de lenguaje. Desde luego, no recurre a la fórmula épica: habla atribuida a personajes; ni a la fórmula romántico-superrealista: habla atribuida a grupos populares o étnicos; ni a la fórmula contemporánea (de Vallejo a Lihn, para establecer un límite temporal naturalmente arbitrario): habla atribuida a una ficcionalización del hablante lírico. La oralidad, el habla, el lenguaje coloquial o como quiera llamarse puede o no integrarse al discurso lírico general; puede o no atribuirse a un hablante ficticio; puede o no desprenderse de una ficcionalización del hablante. Lo importante es que ha desaparecido la necesidad de un sujeto depositario de los valores líricos, del cual su discurso pretende ser sólo un reflejo. El discurso se ha liberado como escritura de toda dependencia de un faro subjetivo iluminador, justificador. Si no ha desaparecido la autorreferencia a un hablante, lo que es lógico que no suceda, este hablante ha dejado de ser una sustancia, un fundamento. El oráculo (para ilustrar lo que decimos con un ejemplo) pasa a tener un valor intrínseco, independientemente de la esfinge o pitonisa que lo pronuncie. En este nuevo marco contextual, digamos, a vía de ilustración, que un verso como el de Neruda: *Sucede que me canso de ser hombre*, dejaría de ser la tragedia de un sujeto y se transformaría en la tragedia del *ser hombre*. Podemos leer los versos de Alejandra Pizarnik independientemente de la tragedia personal que la llevara al suicidio; no así el último poema dejado por Alfonsina Storni. Como tampoco podemos entender *Los versos del Capitán* independientemente de sus sujetos o de nuestra identificación con ellos. El procedimiento de lectura de los textos de Neruda, Borges, Paz, Lihn, no es radicalmente diferente al modo como leemos ficción, aunque el grado de empatía y de intimidad *lector-hablante* sea de una intensidad muchísimo mayor.

Leemos en los textos de estos autores el periplo existencial de Neruda, de Borges, de Paz, de Lihn, casi como se tratara de configuraciones autobiográficas. Sea la aventura del ser o del existir, Neruda, Borges, Paz, Lihn, son los personajes principales de su poesía.

(c) *Ejemplos*

Ejemplificaremos algo de lo dicho sobre la base de algunos poemas de Gonzalo Millán y Oscar Hahn, poetas ambos donde la integración del llamado lenguaje poético con el llamado lenguaje conversacional es tal que puede hacer irrelevante la distinción.



En un breve poema de Gonzalo Millán, el tono conversacional puede definirse como una abierta confrontación entre el hablante y algún hipotético lector.

Aquí hay "beurre" y "butter"  
en todo pan, en cada plato,  
lo que yo quisiera es saber,  
¿dónde está mi mantequilla!

El tono conversacional es un recurso para, a través del trilingüismo, dramatizar la sensación de exilio. Parecida cosa puede decirse del poema *Hockey*:

La muerte canadiense  
se desliza hacia mí,  
rauda sobre el hielo  
como un jugador de hockey  
esgrimiendo  
su guadaña de palo.  
Yo no sé ni patinar,  
yo juego fútbol, le digo.

Esta vez al tono conversacional se superpone una referencia a una conversación ficticia entre el hablante y la muerte. La oposición es relativamente bilingüe en cuanto se compone irónicamente de una palabra inglesa: *hockey*, enfrentada a otra de origen inglés, pero que se supone familiar al mundo al que el hablante está habituado. Se trata nuevamente de una dramatización de la sensación de exilio. La diferencia específica de esta poesía es que el dolor no depende de que sea éste o aquél sujeto el protagonista de la situación de exilio. En el caso de *El fugitivo*, de Neruda, vemos al héroe injustamente perseguido, y la participación del lector en la experiencia del dolor exige una previa apercepción de la importancia (histórica o poética) del hablante. Es claro que en Millán, como puede confirmarse en todo el poema-libro *La ciudad*, el dolor se traslada, por así decirlo, del sujeto a la escritura. Hay una situación objetiva de dolor que haría presuntuoso recurrir a frases como *Nadie siente este dolor como César Vallejo. Nadie siente este dolor como Gonzalo Millán*, es un verso que probablemente Millán no escribiría. La atención poética se ha desplazado radicalmente desde los poetas hacia la poesía.

Del poema *Blue Jay* extraemos estos versos:

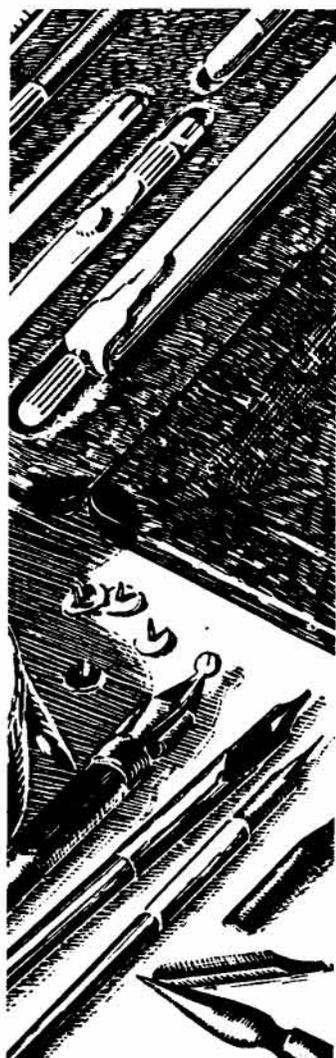
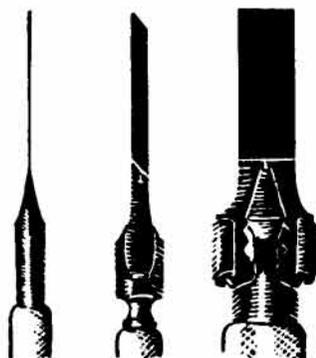
¿Y cómo se llama este "blue jay",  
como yo hablo? Arrendajo.

La atención ya no está depositada en el *yo*, sino en la oposición *blue jay - arrendajo*. Del *yo* sólo interesa el dato de que habla un idioma distinto a aquel donde el pájaro recibe el nombre de *blue jay*; y en el resto del poema el bilingüismo tiene la misma función estructural arriba descrita.

En Oscar Hahn observamos un fenómeno estructuralmente similar. Leamos el siguiente poema titulado *Misterio gozoso*, que se encuentra en su último libro *Mal de amor* (1981):

Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo  
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas  
tostadas por un sol calentísimo el muy cabrón ayúdame  
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas  
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales, ya?

Este es un caso en que el sujeto está ficcionalizado, pero no en el sentido en que lo está el de *Los versos del Capitán*. No hay una historia que conozcamos —o imaginemos— de este sujeto, de la cual realmente se dependa para comprender mejor el texto. No hay un héroe ni la amada es la más hermosa entre las mujeres. La ficcionalización es funcional al texto mismo: en realidad, el *yo* es sólo el sujeto de una plegaria (o anti-plegaria). Los términos sobre los que se realiza esta plegaria son, literalmente: *amor mío* (que reemplazaría a lo que en la estructura de la plegaria sería la divinidad a la que se ruega) y *mis lacras*, *mis culpas*. El *yo* es reemplazado por atributos sustantivos: *lacras*, *culpas*, amarradas al sujeto, apenas, por los posesivos *mis*. Lo rogado es poder repetir, sin sentimiento de culpa, el *misterio gozoso*. Y, además de oposición de funciones (o actantes: sujeto y objeto de la plegaria), se destaca la oposición entre (a) el código aceptado de la plegaria:



*libérame*, y (b) la fórmula conversacional, íntima y llena de ingenuidad del *va?* final. Como en la poesía de etapas anteriores, lo conversacional actúa degradando un código lingüístico superior; pero la diferencia es que ahora ambos lenguajes se integran en una oposición explícita dentro de la escritura, sin que necesariamente uno tenga más valor que el otro. El propósito no es la profanación de la plegaria (como un lector malicioso pudiera entender y que un régimen político ignorante ha podido condenar), sino una auténtica realización escritural de la plegaria de que se trata. Además, no hay absolutamente nada, ni fuera ni dentro del poema, que debamos saber sobre el hablante lírico. La des-subjetivación se cumple en la pura fluidez de la escritura y sus datos intrínsecos. El régimen del valor se ha desplazado desde el hablante lírico hasta la palabra lírica; desde la historia del yo que conversa hasta la pura historia de la conversación; desde el drama del que ruega hasta la rogativa misma; desde la intrusión de la curiosidad narrativa hasta la presencia encarnada de la intuición lírica.

Los próximos dos ejemplos los tomaremos de los códigos reconocidos del lenguaje oracular. Esto es: un oráculo en sí mismo nada vale. El valor depende de su emisor: una esfinge, una pitonisa, unos centauros, etc. El uso de fórmulas oraculares fue, desde luego, frecuente en el modernismo, especialmente en Darío. Las pocas veces que en Darío el tono oracular no tiene un sujeto explícito como emisor del oráculo, se trata en verdad de un anti-oráculo, como en *Lo fatal*, donde se afirma sin ambigüedades que nada se sabe. En Millán y Hahn puede sorprenderse esta estructura oracular, y será interesante apreciar la diferencia.

Veamos el siguiente ejemplo tomado del último poema de *La ciudad*, de Gonzalo Millán:

El anciano aún respira.  
El anciano está en sus postrimerías.  
Estos son los versos postrimeros.

Y después de ir con los ojos cerrados  
Por la oscuridad que nos lleva,  
Abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva  
Con los ojos abiertos y cerrar los ojos.  
Se cierra el poema.

A través de los 68 poemas de este poema-libro, se ejecuta un discurso impersonal donde un hablante básico suele hacer referencia a un anciano que escribe. No es una figura desarrollada, sino un ser impregnado de la textura siniestra del espacio lírico. Cuando *el anciano finaliza el poema*, éste se describe como *su testamento*. Pero aquí termina toda similitud con las estructuras narrativas. No hay nada intrínsecamente valioso en este anciano que sea el origen del valor de la escritura. Parecer ser lo contrario: el desvalor de esta figura anciana consagra el desvalor que se predica de esta escritura. El esfuerzo del texto por negarse a sí mismo se ejecuta desde la negación de todo sujeto. El hablante queda sumido en el silencio; la apelación a una figura componiendo un poema (paralelamente a la realización del libro) no es sino un síntoma de la clausura del sujeto. El oráculo que se pronuncia es, pues, reflejo de este acto de negación: los *ojos cerrados* van llevados *por la oscuridad*. Es decir, la oscuridad guía a un sujeto que no ve. Pero al *abrir los ojos* esta oscuridad se desplaza ante el lector y es contemplada como tal. En cuanto tal oscuridad, es la que guía nuestros actos, y, por lo tanto, procede naturalmente *cerrar los ojos* así como terminar el poema. La escritura adviene, así, a su propia oscuridad, se hace oscuridad, se silencia. El contenido trágico del oráculo no es ni la tragedia del sujeto ni la del anciano. El contenido trágico del oráculo es sólo . . . el contenido trágico del oráculo. Es decir, la escritura trágica misma. La objetivización de la intuición lírica ya no se diferencia de la escritura, se cumple en ella, y el lector la intuye en cuanto la lee, independientemente de ningún contenido narrativo o dramático.

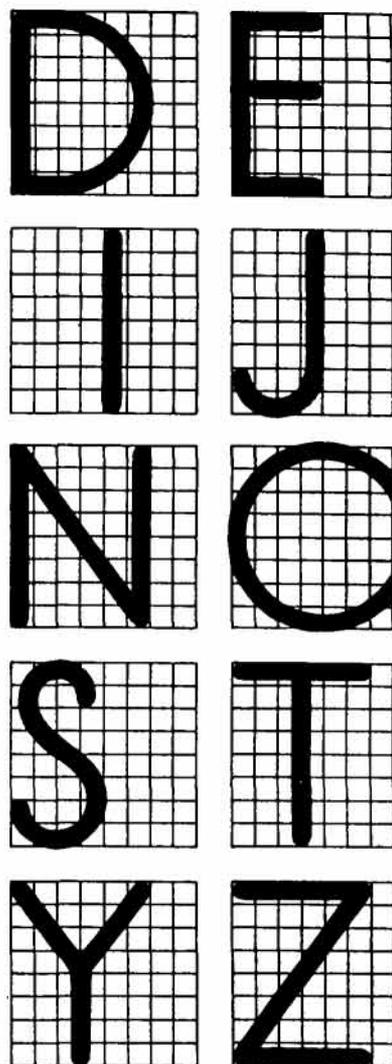
En el poema *Ningún lugar está aquí o está ahí*, del libro *Mal de amor*, de Oscar Hahn, ocurre un fenómeno similar:

Ningún lugar está aquí o está ahí  
Todo lugar es proyectado desde adentro  
Todo lugar es superpuesto en el espacio.

Ahora estoy echando un lugar para afuera  
estoy tratando de ponerlo encima de ahí  
encima del espacio donde no estás  
a ver si de tanto hacer fuerza si de tanto hacer fuerza  
te apareces ahí sonriente otra vez.

Aparécete ahí aparécete sin miedo  
y desde afuera avanza hacia aquí  
y haz harta fuerza harta fuerza  
a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco otra vez  
si reaparecemos los dos tomados de la mano  
en el espacio

donde coinciden  
todos nuestros lugares.



Hay en este texto un yo y un tú, que son los ejes de la comunicación ficticia, y es evidente que los dos espacios (aquí – ahí) están imaginados en relación a esta polaridad. El que pronuncia el oráculo es el hablante lírico, aunque se presume que el esfuerzo oracular es compartido.

En primer lugar, no se supone ningún fundamento axiológico en el emisor de esta invitación. El *ahí* que implica cercanía relativa del *aquí*, forma parte del esfuerzo convocatorio del hablante quien, por lo tanto, ha rehuido la lejanía probablemente abisal del *allá*. Pero si la convocatoria tiene éxito no será por ninguna capacidad especial del hablante, sino porque, como el texto dice, *ningún lugar está aquí o está ahí*.

En segundo lugar, el contenido de este exorcismo no pretende ser definido en términos referenciales, ni herméticos ni enigmáticos. La convocatoria oracular se cumple como escritura, como discurso lírico, como convocatoria oracular que no genera suspenso. Es decir, el marco aparentemente narrativo que puede suponer la convocatoria no espera ser definido dentro de los términos del poema, y su indagación sería una especie de intrusión crítica o curiosidad de lector de relatos, ajenas a lo que aquí se pretende. El discurso lírico se objetiviza, se purifica del sujeto y de toda remanencia de las facilidades (y felicidades) de la narrativa.

Aunque los poemas que constituyen *Mal de amor* tienen evidentemente una relación entre ellos, la relación es de escrituras líricas hermanas; en ningún caso existe la presencia de una especie de protagonista, demiurgo que funda y da valor a su imaginación poética como en *Los versos del Capitán*. Ambos libros guardan entre sí una semejanza puramente temática y recurrimos aquí a la comparación sólo como ilustración de las diferencias que queremos atestiguar.

*Tres conclusiones breves por ahora:*

(1) La poesía actual ha dejado atrás la distinción entre lenguajes poéticos y lenguajes conversacionales.

(2) Al dejar también atrás la imaginación romántico – surrealista, la lírica se independiza del prejuicio narrativo de hacer depender su valor de la creación de un o varios sujetos ficticios.

(3) Como ha podido verse en el caso de Gonzalo Millán y Oscar Hahn, la crítica ahora no podrá darse el gusto de trazar los mundos imaginarios de los poetas o los rasgos recurrentes de su estilo. Tendrá que tratar cada texto como escritura lírica y limitarse a definir su textura, su sentido, y contribuir a explicar las restricciones semánticas que resultará sano establecer.

*JAIME GIORDANO nació en Concepción, 1937. Profesor de literatura hispanoamericana de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook. Su volumen crítico sobre Rubén Darío: La edad del ensueño, obtuvo el Premio Municipal de Santiago (1971). Acaba de aparecer La edad de la náusea; Sobre Narrativa hispanoamericana contemporánea (1985). Obra poética: Marzo (Santiago, 1984); Reunión bajo las mismas banderas, (Concepción, 1985).*

# Sobre la poesía joven en Chile

por Federico Schopf

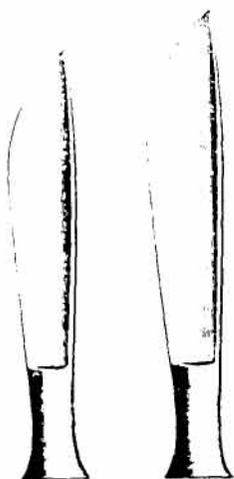
Entre la compilación de esta antología —a cargo de un joven escritor de paso por el extranjero— y la escritura de estas notas ha pasado demasiado tiempo como para no pensar que la llamada nueva poesía de Chile no haya seguido su (im)previsible curso. Pero desde la preparación misma de ella estaba claro que era imposible —incluso desde el propio Chile, dadas las actuales dificultades de impresión y circulación de la literatura— presentar un panorama siquiera aproximadamente completo de la poesía que los jóvenes escriben hoy en el país. En este sentido, creo que esta antología sólo puede aspirar, en el mejor de los casos, a mostrar algunas de las tendencias que pueden advertirse y que acaso puedan servir de base parcial para un desarrollo por venir. Alentador indicio de los límites de esta antología es que en ella están notoriamente ausentes variedades de pseudo-poesía que han proliferado desde el llamado *Pronunciamiento Militar* de 1973: en primer lugar, cierta literatura comprometida que, con apasionado escepticismo, ha anatemizado con frecuencia el poeta Enrique Lihn: clara y sencilla, confunde la comunicación inmediata de ideología con la comunicación poética.

Discretamente alejados de la antología están también los prescindibles textos en que se prolonga desvaidamente la poesía lírica, es decir, el recuerdo de la provincia y la infancia perdida (y que acaso nunca pudo ser tan armónica). No sugiero aquí que la poesía lírica —en especial, la de su fundador entre nosotros, Jorge Teillier —haya perdido vigencia: todo lo contrario: ella ha rescatado un mundo de la realidad y ha adquirido incluso el valor de un documento histórico. Sólo quiero recordar que los tiempos han seguido su curso (y en ellos, demás está decirlo, ha seguido resistiendo magníficamente el poeta de *Cartas para reinas de otras Primaveras*).

Por último, tampoco el antologista ha tenido el mal gusto de aburrirnos con la selección de *chorezas* y previsibles chistes de recital con que algunos jóvenes han confundido el camino abierto por la antipoesía de Nicanor Parra.

Quizás no está demás destacar que las formas mencionadas de hacer paraliteratura corresponden a modelos que han logrado sobrevivir en la gran noche del apagón cultural que comienza a fines de 1973 en Chile. Por cierto, estos tres modelos —junto a su influencia positiva como rupturas históricamente escalonadas del discurso unidimensional— hacían estragos desde mucho antes de 1973, pero en un contexto en que coexistían con otras proposiciones literarias y estaban insertos en un proceso crítico-cultural y en un ámbito público no sometido al terror y a la censura. Desde el *Pronunciamiento Militar*, en cambio, con su fuerte restricción de la libertad cultural y a las demás libertades, en un medio aislado y desinformado de la cultura internacional e invadido por el mensaje omnipresente de los medios de información controlados por el Gobierno, estos tres modelos han sido asumidos acriticamente por muchos de los jóvenes que se acercan al devastado *jardín de las formas literarias* y para seguir con la imagen, a su inquietante selva prohibida. Desde luego, debe reconocerse que este tipo *claro y sencillo* de poesía política se escribe y se lee (para no hablar de su difícil impresión y distribución) corriendo los mayores riesgos: pero ello no impide constatar su ineficacia política (basada en su ineficacia poética) de la que, por lo demás existen suficientes pruebas en la historia de la poesía. El ejemplo más inmediato y más grande de este desacierto lo constituye precisamente el modelo que suelen seguir algunos de estos jóvenes: el tipo de poesía de servicio que Neruda llevó a su plenitud en libros como *Las Uvas y el Viento* (1954). Sólo la asunción de la vida y las obras *completas* de Neruda —su aprehensión como conjunto contradictorio e interrumpido no sólo por la muerte— permitirá determinar el lugar que le corresponde a este tipo de poesía política (no el único en Neruda) y, sobre todo, permitirá *liberar* de cualquier reducción ideológica la asombrosa profundidad de gran parte de su poesía, haciéndola así, eficaz como tradición ofrecida a los jóvenes.

En lo que concierne a los poetas aquí antologados (Juan Cameron, Rodrigo Lira, Eduardo Llanos Melusa, Enrique Moro, Armando Rubio, Raúl Zurita, entre otros), me parece que la mayoría de ellos están convenientemente alejados de la variedad de poesía política que he criticado, así como de los vestigios del larismo y del mal uso de la antipoesía. Ello



no quiere decir, sin embargo, que no sean susceptibles de otras críticas, incluso radicales, o que no los acechen otros peligros o dificultades.

Precisamente uno de estos peligros (y no de los menores) se deriva de la desconexión (in)voluntaria en que ellos se encuentran respecto del conjunto y desarrollo de la cultura y poesía chilena anterior. El pronunciamiento de 1973, como se sabe, introdujo no sólo una ruptura violenta en la vida política del país, sino en todo los órdenes de la vida social y privada y, por tanto, también en su proceso cultural. De hecho la relación libre y crítica, con la herencia cultural de Chile y el mundo fue gravemente perturbada y, en gran parte, interrumpida. Casi toda una generación de poetas, novelistas, investigadores, artistas, críticos —la llamada generación dispersa o diezmada— está en el exilio o fuera de Chile y no puede participar de viva voz y casi de ninguna manera en el debate cultural que, para existir, debe refugiarse en ámbitos privados. Parte considerable de la poesía anterior —o de su significación— no puede aparecer o ser discutida públicamente. Desde Gabriela Mistral, por lo menos, la poesía chilena, comenzó a tener un desarrollo relativamente continuo, es decir a constituir las bases de una tradición y adoptar la apariencia de un sistema de formas y representaciones en que se reconocía la presencia de una relación con la tierra, la historia y el hombre. La relación con ese pasado —que al través de poetas como Gabriela Mistral, Angel Cruchaga, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Eduardo Anguita, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Armando Uribe, Efraín Barquero, Jorge Teillier, etc, había integrado formas y contenidos de la cultura internacional—, la relación libre y crítica, de asunción o rechazo de ese pasado había sido un punto de partida obligado de la producción poética en Chile.

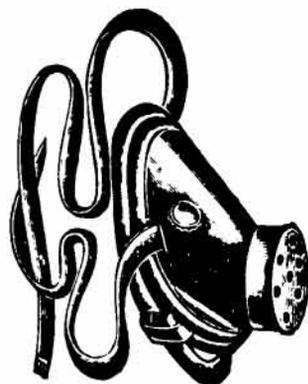
Hoy en día el espacio en que resiste y sobrevive la cultura está considerablemente reducido y se encuentra ocupado por una curiosa selección de obras y autores que parece obedecer a criterios ideológicos yuxtapuestos y a veces encontrados. Los intentos de establecer una cultura oficial —que correspondería a una supuesta *alma nacional* o nacionalista— no han logrado encontrar raíces fecundas en el pasado democrático de Chile y tampoco exhiben obras o figuras significativas en el presente. Aúlico Arenales (como lo denominó un admirador de su pasado literario, Braulio Apenas) no puede ser considerado un poeta del encuentro (supongo que no casual) de un régimen autoritario y la economía de mercado libre en una mesa de operaciones llamada Chile. Sí, en cierto sentido —ideológico: aunque no sólo de ideología vive el hombre—, Ignacio Valente, generoso promotor del diálogo de dirección única y afortunado autor del primer libro de teología que según informa *El Mercurio*, logró situarse en el primer lugar de las ventas nacionales: en cierto sentido, un record mundial que puede ostentar el Nuevo Chile a más de *diez años de libertad* (según proclaman monedas y sellos de Correos).

De hecho, el espacio público que concede el régimen aparece más bien usurpado abrumadora y monopolícamente por medios de comunicación masivos que transmiten a todo trapo ideología importada, la cual propende a desnacionalizar al televidente y fomenta aún más su condición colonizada y dependiente. Estos medios masivos destruyen o, al menos, ocultan la dimensión pública y social del espacio que utilizan y apelan al receptor exclusivamente como individuo aislado, al que se le amputa o encubre su ser y deber social.

No obstante, por los intersticios de la prensa y otros medios logra deslizarse una cultura democráticamente alternativa o disidente, elaborada por los viejos tercios que eligieron el exilio interior —exponiéndose a la incompreensión de los que están cómoda o incómodamente instalados en los grandes hoteles del extranjero— y por los jóvenes de hoy, que se abren paso riesgosamente en esta *noche oscura del alma* (atizada por algunos que debieran hacer lo contrario).

Como no hay reglas conocidas para el juego cultural y tampoco una censura suficientemente clara o explícita —todo se decide en los inaccesibles espacios del poder—, nadie sabe hasta qué punto puede expresarse (yo tampoco al reproducir este trabajo publicado en el extranjero). Ello provoca un permanente sentimiento de inseguridad en los intelectuales disidentes e incluso levemente disidentes. La autocensura ejerce su función corrosiva. Debe medirse cuidadosamente el terreno: está minado. No siempre se siente lo que se dice, sino también lo que no se dice. En la narrativa hay una obra maestra de este género, escrita por un repatriado (me permito dar cuenta, una vez más, de la ideologización mal concebida del enfrentamiento: una crítica mía a ese libro no fue publicada por una revista cultural del exilio).

En todo caso, es difícil publicar —por razones de censura y autocensura y también por razones económicas que, como se siente en carne propia, son otro mecanismo represivo—. Por ello, ha surgido una modalidad especial de poesía: escritores como Rodrigo Lira o Enrique Moro escriben poemas para ser recitados, es decir, *escuchados*. Los lugares en



6640

que esta poesía puede ser escuchada son diversos y van desde la pieza del amigo hasta el aula universitaria (naturalmente prohibida), las iglesias o un estadio techado. Incluso la plaza pública, si la ocasión se presenta.

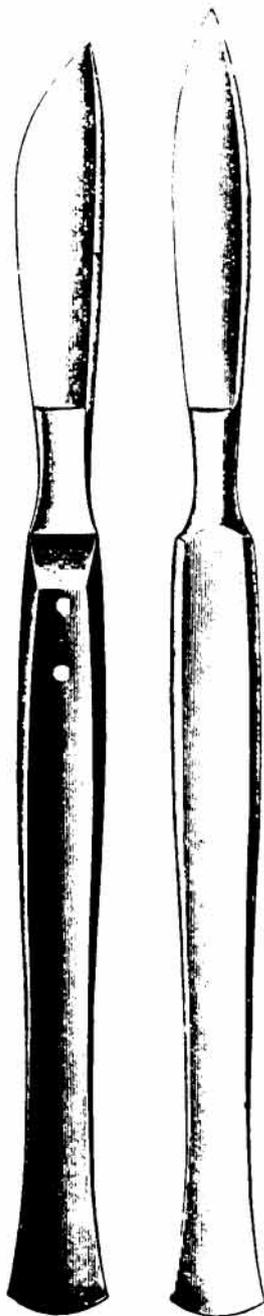
Rodrigo Lira (1949-1981) escribe para el grupo de sus amigos, les lee sus poemas o se los envía en una cassette. Su escritura se alimenta de cierta manera de hablar, característica de estudiantes y otras capas sociales medias, de arribistas o personas que bailan en la cuerda floja. Asociaciones de y por palabras, sinonimias, homonimias, otros parentescos verbales, rimas absurdas van haciendo surgir un flujo verbal no siempre cargado de hallazgos. Poesía que hace un sarcasmo de sí misma, su palabra se refiere interminablemente a situaciones intolerables. En su desesperada o resignada indagación no encuentra salida ni esperanza ninguna de cambio. No podría decir si el escepticismo es su punto de partida o de llegada. De todas maneras, Lira decidió o fue decidido: no olvidemos las circunstancias de su patria, sus circunstancias inmediatas, eligió, digo, o aceptó suicidarse la Nochebuena de 1981, casi a los 33 años, luego de su última cena, por añadidura solitaria. Su poesía está por estudiarse.

Más insólito es el caso de Raúl Zurita. Ha recibido el elogio de un crítico cristiano, militante, casi oficial, más bien suboficial, pero aún respetable. Es comprensible esta consagración, porque es un poeta ambivalente (en un buen sentido). Su escritura puede ser, efectivamente, un comienzo. Zurita no repite contenidos de la poesía chilena anterior, aunque integra a su escritura elementos de Huidobro y Parra. También es notorio que le está añadiendo entresijos al antiguo edificio de Dante. En el frontispicio del *Purgatorio* (1979) nos advierte que Raquel, la puta, está perdida más allá de la mitad del camino de su vida. Su último libro es un *Anteparaíso* de 1982 (naturalmente los juegos pueden continuar: paraíso se llamaba en Chile el lugar más alto de un teatro, allí donde iban los pobres).

En los poemas de Zurita hay una lucha expresiva que a veces, no siempre, alcanza a comunicar poéticamente sus intenciones. Muchos de los materiales con que trabaja tienen origen en la poesía religiosa. Sus poemas suelen adoptar la forma de un himno o una plegaria. Pero se estructuran también como ciertos enunciados de las ciencias exactas. Su recurso expresivo más eficaz es la reiteración deíctica. Es la referencia y no la significación —es decir, una extrema apelación al lector— la que logra constituir las imágenes. Parte de sus poemas instauran un espacio poéticamente inédito e inquietante. Los desiertos, playas pastos y cordilleras *nacionalizan* ese espacio que, por otra parte, alcanza dimensiones cósmicas. También nacionalizan su poesía algunos usos de la lengua (por ejemplo, variaciones de la Canción Nacional). Pero este espacio es, a la vez, el espacio del *Purgatorio* y del *Preparaíso*. Una visión apocalíptica del mundo y de la vida anuncia cierta redención en la tierra (que es a la vez su patria). La poesía de Zurita no sólo es religiosa porque toma formas y contenidos de la tradición cristiana, sino, más radicalmente, por el dolor que traspasa al poeta, arrancado de su religación con la tierra y su comunidad. Zurita es un poeta torturado, masoquista, que reacciona ante un mundo torturado: su obra no está separada de su circunstancia real; al revés, pertenece profundamente a esta circunstancia y toda su conmovedora potencia surge de ella y de su referencia a ella: *Pero escucha si tú no provienes de un barrio pobre de Santiago es difícil que me entiendas tú no sabrías nada de la vida que llevamos mira es sin aliento es la demencia es hacerse pedazos por apenas un minuto de felicidad*. Pero, los poemas de Zurita ¿muestran la destrucción de un mundo y, desde ella, la esperanza delirante de una salvación en la reintegración en la naturaleza y el prójimo o son, por el contrario, más bien sólo exhibición(ismo) de un sujeto y discurso aisladamente destruidos? (Sobre Zurita es interesante leer el artículo "Zurita ¿a las puertas de la esquizopoiesis?", de Waldo Rojas, *LAR*, Madrid, 4-5 (1984), pp. 45-49).

Entre los jóvenes que comienzan a darse a conocer desde principios de la década del 70, echo de menos sólo a Juan Luis Martínez (nacido en 1942), más viejo, es verdad, que los poetas representados en esta antología. Quizás hubiera sido interesante leer sus exploraciones en las fronteras de la intuición y la lógica, del espacio y el tiempo que convergen y se cruzan, se adelantan, atrasan, etc. Así nos hubiéramos asombrado ante las posibilidades de absurdo y sin sentido que contienen nuestras lenguas y nuestra relación con lo que llamamos realidad (más amplia, por supuesto, que la realidad de los *realistas* obstinados). Creo que las proposiciones de trabajo poético de Juan Luis Martínez están en la base y son la motivación de una de las tendencias más importantes de la poesía nueva de Chile.

Tampoco quisiera terminar estas notas sin destacar el interés que en mí producen los poemas de Eduardo Llanos Melussa. Ciertamente —entre los poetas seleccionados por Moro— es el más afincado en cierta línea nuestra de indagación poética, física y metafísica, vinculada a autores como L.O. Cáceres, el Neruda de *Residencias* o últimamente Enrique Lihn. No significa ello que los imite.



Todo lo contrario: como ellos, sabe acercarse y dejar resonar en sus palabras la extrañeza del espacio cósmico y el mundo familiarmente extraño que le rodea.

Repito que con toda probabilidad esta antología es incompleta (y con ello también estas notas. Ahora percibo que faltan en ella, por ejemplo, poemas de Diego Maquieira y poemas más recientes de Juan Cameron y Llanos Melussa). Más que a otras, puede objetársele que no están todos los poetas que debieran y sobran otros. Pero ya sabemos qué dificultades existen para reunir un material extraordinariamente disperso, sólo a veces publicado y a veces en publicaciones de circulación limitada, difundido en forma manuscrita u oral, no impreso o simplemente oculto en espera de tiempos mejores. Con todo creo que la antología accede a mostrarnos parte significativa de los vicios y virtudes, novedad y repetición, esperanza o desesperanza que se expresan en la poesía de los jóvenes que escriben en el Chile de hoy, bajo un régimen autoritario que impone, sin tolerar réplica ni cambio real alguno, una economía de mercado libre (y sus consecuencias).

*FEDERICO SCHOPF. Osorno, 1940. Docente de Estética y Literatura en las universidades de Chile y Austral de Valdivia. Miembro de Trilce. Crítico relevante. Entre 1973 y 1985 enseña literatura hispanoamericana en las universidades de Frankfurt, Marburg (RFA) y Mesina, Italia. Obra poética: Desplazamientos (Stgo., 1966); Escenas de Peep-Show (Stgo. 1985).*

Estas notas fueron publicadas como prólogo a la antología Diez Poetas Chilenos, editada por Enrique Moro, Frankfurt/M., Zambón Verlag, 1984. Para su reimpresión las he disminuido y aumentado levemente. Aspiran a entregar materiales para una probable discusión crítica en torno a la producción poética de los escritores jóvenes de Chile a partir de 1974.



# HUMBERTO DIAZ CASANUEVA

## *El niño de Robben Island (fragmento)*

*Hermano:  
te devuelvo tu humanidad  
restaurada en mi perdón.*

**Obispo Winter de Namibia.**

Los miro fijamente  
uno es motudo y tiene la nariz ancha y le brillan  
los traslúcidos dientes  
el otro parece recién lavado..... agítase su pelo  
como pelo de antorcha

Están sumidos uno dentro del otro..... pronunciándose.....

¡Dipheko!

¡Jimmy!

Como patronos del mundo bajan a la tierra  
y corren... corren... revolotean en un lugar  
desconocido..... sin mirar hacia atrás  
¡oh nunca!... el verdadero origen está allí delante  
*en la visión de padecidos signos*

Los persigue un ciervo... punzado por azoradas  
mariposas

Tomados de la mano... deslízanse en el sueño de  
una mayor esperanza  
el universo es un remolino de oro  
yo les soplo niebla

Un niño blanco con un niño negro  
desaprensivos  
guiados por una fe absorta... la que se presiente  
cuando una mano inmensa nos acuna

No saben cómo... entran despaciosamente  
en la gran ciudad  
van entre jardines... mansiones.....  
templos..... tumbas que doran con esmero

Voluptuosas figuras van y vienen

niños vestidos de  
azucena  
perros ensortijados aúllan con fruición

Y de pronto ¡zas!  
una gruesa hacha de bronce parte al mundo en  
dos.

El policía separa al niño blanco del niño  
negro  
abofetea al niño negro y le pone esposas  
lo zamarrea..... lo obliga a acuclillarse  
lo hace sangrar

Sangre de lágrimas de sangre... rocío de sangre  
que vomita un pajarillo  
sangre inmemorial ordeñada por hermosos asesinos  
implacables

Piedad por el niño pascual..... piedad por nosotros  
requemados hasta el fondo

No hay costra que mitigue esta sangre sedienta de  
sí misma..... en lo entrañablemente humano  
charco de sangre en donde el niño blanco  
arroja una taza de leche  
*¿nunca nunca nos daremos la mano?*

Zampa el tigre la tierna carne cruda y nadie  
implora  
a lo lejos... un crujido de dientes  
el niño es vejado... le dicen bastardo  
hijo de puta

El niño aureolado..... el niño terrorista.....  
el que osó macular la raza excelsa

*A la prisión de Robben Island es conducido*

Allí lo arrojan al estercolero  
las moscas se abalanzan y beben las gotitas de  
sangre.

*HUMBERTO DIAZ CASANUEVA. Santiago, 1908. Premio Nacional de Literatura en 1971. Incorporado recientemente como miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Se doctoró en Filosofía en la Universidad de Jena, Alemania, donde fue alumno de Heidegger. Ha enseñado en universidades chilenas, latinoamericanas y estadounidenses. Embajador de Chile en Argelia, Egipto y ante las Naciones Unidas.*

*Dice el autor de El niño de Robben Island (Stgo. 1985), su último libro: .*

*"Este poema se basa en un episodio auténtico. La segregación racial (apartheid) en Sudáfrica impide la convivencia entre negros y blancos, y significa, para los niños negros, crecer, si sobreviven, en la angustia, la enfermedad, la miseria y la abyección. Robben Island es una prisión política, lóbrega, con túneles subterráneos y fortificaciones. Desde hace siglos allí se tortura y asesina a seres humanos que sólo reclaman dignidad y justicia. Soy miembro hace años, del Grupo de Seis Expertos Mundiales de las Naciones Unidas que estudia los efectos del apartheid en Africa Austral. Hemos recorrido todo el continente, excepto el país del apartheid en donde se nos niega el acceso. Dolorosa ha sido mi experiencia, pero el testimonio vivo de tan horrendo drama, ha fortalecido mi fe en la emancipación del hombre".*



# GONZALO ROJAS

## *Cerámica*

Lo importante no es el nylon en la ventana sin vidrios sino la calavera

humeante de la luz, el polvo  
de los enterrados, el viejo polvo  
en el aire de Quinchamalí, la  
mañana quirúrgica, lo estridente  
de la quebrazón, el cuándo  
ya sin ojos, el  
sucio cuándo

del

que Hilda y Tuly hablan bajito, tierra  
con tierra, paloma  
con paloma. –Gonzalo!, aúlla el perro, ¿y  
Gonzalo?

Casi todo

es otra cosa.

Texto escrito unos días antes del terremoto ahí en Quinchamalí.



*GONZALO ROJAS. Lebu, 1917. Ha dejado Chillán y el cordillerano Torreón del Renegado para establecerse temporalmente en Provo, Utah donde está ejerciendo la docencia. En 1984 apareció en Chile la segunda edición de su libro Del relámpago. Se proyectan próximas ediciones españolas y traducciones al inglés y al alemán, de su obra.*

# ARMANDO URIBE ARCE

## Uno que es...

Uno que es un Don Juan  
de Buen Alma no halla un alma compasiva  
un ángel que haga con sus manos de ángel la cama de laca y espejos  
pero halla en cambio que le han hecho --sin más (y lo echan)-- la cama.

Y el Convidado de piedra es el padre de uno  
que, tirándose punes, a mansalva, le dice:  
*Tu padre es pehuento* y bailando en la punta  
de los pies en la calle pronuncia  
las palabras del caso: *¿Te cuento un cuento?*  
*Te cuento un caso: Y es que tu padre es un Payaso.*

Las mujeres se ríen cuando duermen y hasta tiran  
la sábana por los pies y en la cama se ríen en las filas y se destrenzan  
y se sueltan el pelo y se les sueltan  
las carnes: Es la muerte que es Mujer.

Que, vestida de lentejuelas y comiendo un sandwich de pechuga de pollo  
(robado en la pastelería de Torres)  
se pasea por la Alameda (la de Ciudad de México  
del joven Diego Rivera? No— la de Santiago  
de las Delicias por donde pasa un carro y un chino por  
la vereda de Chile).

Y yo soy matador. Pero me como el buey.

El buey de la muerte tiene costillas de chancho porque es una chanchada  
que a uno lo maten chanchito lechón en la sartén  
cayendo sin reparo en los barrancos escarpados del hoyo sodomita  
de la Muerte  
—que no es *la* ni *el* ni *lo* ni hermafrodita ni neutro ni neutral  
ni neutralista ni neutralizado  
sino nunca, nonada frita pero  
sin Papas ni Perlados  
ni Emperadores otros que los muertos.

Santiago, de luto, luctuoso, delictual  
ineluctable excrutable por todos sus poros de piedra  
lavapómez. Sólo en el Sur hay una Fresia Gómez  
con la que vamos a buscar agua para llorar ¿a los nueve?  
a los equis o ene ene años  
y para lavarme las manos poco más o menos.

Pero a pesar de todo, pese a quien pese y pase lo que pase  
(y a mi me pesa y a mi me pasa)  
permanecen pequeñas manchas de la caca que me apresuro a limpiar en la taza  
del excusado, el retrete feliz donde (ubi sunt?)  
me lavé las manos. Ahimé.



Una punta de paño o pañuelo de papel colorado sobresale  
(y no es un día, tío Rey de los Reyes Basoalto,  
hermoso y viejón Neftalí, gallardo  
enhiesto paladín Ricardo, en breve en suma  
a-teológico Pablo Neruda! . . .)  
Ven y háblame de ti y del jovenzuelo Federiquillo el bellissimo  
mariquita Lorquito Don García; y dime  
por qué, gran Nerón tañendo tu vihuela o laúd o guitarra o  
tus dedos de los pies con gota,  
escribiste la *Oda a Federico*  
que es una Elegía anticipada y una predicción presagiando proféticamente  
la Muerte discernible  
del que sigue muriendo a las 5,5 de la tarde?

Recojo del suelo las cenizas del granadino en su granada  
militar estallando yo mismo en mil pedazos o mil y uno o  
*mille tre*  
por amor de Don Juan de corbatín y calzas  
verdosas, pintiparado —él— y bien parado yo en mis dos pies  
tomando granadina o sorbete o jarabe o leche magnesia o bilz —(prefiero  
la papaya en dulce de La Serena con su plaza hecha trizas  
por terremotos inevitables)— y oyendo a uno que toca guitarra

¿a Quién?

A la Muerte es evidente y dijo Basta-basta y Fuera y  
me llama, pero yo don Juan Segura, seguro  
que no voy.  
Y vivo muchos años.



ARMANDO URIBE ARCE. Santiago, 1933. Abogado y diplomático. Fue embajador de Chile en la República Popular China durante el gobierno de Salvador Allende. Aún en el exilio, en París. Tiene libros de ensayos sobre Montale, Pound, y Leautaud. Sus últimas obras son: No hay lugar (Stgo. 1971) y Ces Messieurs du Chili (1978).

# ENRIQUE LIHN

## *Tres postales del Ganges*

1

Dios, qué dioses  
tengo en una cajita de cartón  
Son ocho a una rupia por cabeza  
y sus originales están hechos  
del eslabón perdido de los árboles  
duro como la Ley que corta al mundo en dos.

Los ocho contra Heráclito, bañando a una ciudad  
la misma una y mil veces en lo inmóvil del río  
que no sabe aun de donde brota:  
ni se evapora ni propaga la muerte.

Con dedos rojos y amarillos y azules  
juegan a combinar en un mismo collar  
de flores, a los vivos y a los muertos  
sin que esa artesanía se niegue a la carroña.

2

Pesadilla de ver lo que nunca se ha visto:  
Un perro le está comiendo la cara  
al cadáver de un viejo. Un cuadro de costumbres  
Sus personajes mismos no lo ven  
Simplemente se bañan en la muerte  
en que el Ganges florece, meciendo con sus cantos  
como si fueran dioses  
a la carroña.

3

Santidad y lepra  
cólera y minoría de edad  
causales o no de la muerte emparentan a los cadáveres que no pasan por el fuego purificados  
por el agua

su Ganges común  
Algunos, hinchados de río, reflotan y se confunden en la lenta corriente  
con los muertos de mala muerte:  
cadáveres sin familia  
víctimas de un crimen no identificado  
Unos y otros se mecen a la orilla sin llamar la atención de los bañistas  
o de quienes hacen sus abluciones  
indiferentes a la carroña entre las flores que constelan el agua.



# Camino de Agra

En el camino de Agra una mendiga se lleva sus gestos a la boca, en forma de flores  
La muerte  
Nunca he visto una mujer más bella en la India  
y una teoría de ciclistas escualidos  
El perro más grande se come al hombre más chico  
El sagrado recuerdo de las moscas  
Aglomeraciones increíbles seguidas de campos que parecen de trigo  
Unas como bostas manufacturadas, de paja y barro, industria floreciente e incomprensible por ahora  
muestras de lo que hace la artesanía, del cosmos  
A lo lejos, ángeles. Mujeres que arrastran sus divinos vestidos por el polvo,  
sacrificadas a la tierra  
Aquella torre, una especie de rábano  
Casas. De construcción reciente, en las que nadie vive y a las que les faltan  
pedazos como si las hubieran mordisqueado  
Las mujeres bañan a la diosa de la fecundidad con su sangre menstrual. La juntan  
para traerla al templo —  
Luego, orgías que nunca están permitidas  
Hoteles de un solo ambiente que no necesitan de sus columnas para sostener el techo  
El arte de la almacenación  
Depósitos de estas bostas manufacturadas combustibles, en forma de casitas compactas  
Dibujadas a dedo con bajorrelieves prehistóricos  
Son los artistas modernos los que pasaron de moda  
Mantenerse en el no saber. Por muy inadmisibles que sea la extrañeza cuando proviene  
sólo de la ignorancia  
Un guía que responda a las preguntas más estúpidas  
Ancianidad trashumante. O es un prejuicio; porque todos vamos en la misma dirección  
Ante una tal oscuridad de referencia, palabras y cosas se igualan y el escriba goza  
de la letra como de un fetiche.  
Ovejas pintadas de rojo  
Se arriendan camas en cualquier parte del paisaje  
Olores que parecía imposible oler  
Restos que amenazan con ser incomprensibles  
El Museo. Otra nube de polvo  
No salirse, en la descripción de la conjetura  
El arte de amontonar, que cambia de un tramo a otro  
Casas de las que se ve, por partes iguales, el exterior y el interior  
Niños que venden serpientes y abanicos de plumas de pavo real  
El dictado automático de las cosas  
El inconsciente exterior.  
¿Qué significa llegar a Agra?

India. Febrero 1985.

*ENRIQUE LIHN. Santiago, 1929. Después de una estadía en Austin, Texas y una visita a India, volvió a establecerse en Chile. Su libro más reciente es Al bello aparecer de este lucero (Hanover, 1983, USA). En los últimos años ha escrito, dirigido y representado dos obras teatrales: La Meka (1984) y actualmente Nueva York: Cartas marcadas (1985).*

# WALDO ROJAS

*Esta conversación con Waldo Rojas realizada por Gonzalo Millán, forma parte de un libro en preparación, compuesto por entrevistas a poetas emergentes de las tres últimas décadas. Convenida de antemano en abril de 1983 con ocasión del Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam, se efectuó tres meses después durante la estación estival europea en el mismo puerto holandés.*

*La conversación fue realizada en una sola sesión de dos horas y media en el domicilio de Hugo Bascuñán, quien generosamente nos facilitó la sala de su casa con vista al lago Kralingen y una radiograbadora Grundig. Las cintas registran además de las antiguas erres premonitoriamente francesas de Waldo y la voz cavernosa del entrevistador, el cantarino sonido de un refrescante vino blanco al verterse en los vasos, el fragor de los fósforos —lucifers— encendiendo sucesivos cigarrillos, y a partir de la segunda cassette los balbuceos, gorgoritos y exabruptos de Emilio Bascuñán, quien despertando de su siesta nos acompañará con su contrapunto gárrulo hasta el final.*

WALDO ROJAS nació en Concepción en 1944. Realizó estudios secundarios y universitarios en Santiago. Su trayectoria literaria estuvo vinculada a diversas revistas y grupos poéticos que desplegaron sus actividades durante el decenio del sesenta *Orfeo, Trilce, Arúspice* y *Tebaida* y en especial al conjunto de poetas que él mismo llamó *promoción emergente*. Actualmente y desde 1974 reside en París y ejerce la docencia en la Universidad de París I (Sorbonne), en el Departamento de Historia Contemporánea.

Es autor de *Agua removida*, 1964, *Pájaro en tierra*, 1966, *Príncipe de nipes*, 1966, *Cielorraso* 1971. A estos títulos editados en Santiago de Chile se agregan *El puente oculto y otros poemas*, México, 1976, y *El puente oculto*, Madrid 1981. *Almenara* su último libro acaba de aparecer, —junio de 1985— en Ediciones Cordillera, Ottawa, Canadá.

Como un preámbulo y con el fin de ubicar a un lector desinformado acerca de la poesía chilena de las últimas décadas, deberíamos tal vez referirnos en primer lugar a esa generación que llamaste emergente hace años y a la cual perteneces. ¿Podrías situar a este grupo de poetas dentro de la poesía chilena y señalar algunas de sus características?

—Primero haría falta aclarar o poner a punto ciertas nociones, por ejem-

plo, la de *generación*. La idea de generación no es teóricamente inocente, supone una cierta visión del curso de la historia, un cierto modo *legal* de modificación de las ideas. Es un *a priori* que evacúa una periodización que se aplica luego a la comprensión del movimiento de la historia. De manera que cuando yo empleo la noción generacional lo hago con una prudencia extrema, casi hablo de generación en un sentido biológico, es decir la constatación de que cada cierto tiempo una sociedad produce un cierto número de jóvenes que dejan de serlo paulatinamente para dar paso a otros. Un movimiento rítmico natural que no habría que confundir necesariamente con el movimiento de la producción espiritual, por ejemplo, literaria. Ahora sucede que los años 60 configuran curiosamente un bloque muy compacto de hechos de todo tipo, en lo político, lo social, lo religioso, en las relaciones entre Latinoamérica y Estados Unidos, entre Latinoamérica y Europa. Es en cierto modo una zona de fechas como diría Ortega, en la que se plasman y solidifican una serie de evoluciones que conocen su nacimiento a partir de fines de la Segunda Guerra Mundial. En Chile esto es muy notorio; yo creo que durante los años 60, en el orden social, cobra su primer resultado un proceso de democratización, de modernización, de la sociedad chilena que va a repercutir muy profundamente en el destino de una generación. Esto es muy importante para comprender el conjunto de los comportamientos cul-

turales de un grupo. Habría que pensar nada más en lo que pasa con la universidad, y nuestra generación literaria está íntimamente ligada a la universidad y sobre todo al fenómeno de descentralización universitaria, es decir al desenclavamiento de la universidad y su extensión hacia provincias con todo lo que ello implica en cuanto a la dispersión de los efectivos intelectuales que comandan el saber en un país. Luego, a la aparición de la universidad como una especie de alma tutelar de las letras, lo que no es frecuente: la universidad generalmente es percibida como el recinto de la academia, de lo vetusto y conservador. Esta universidad curiosamente parece dispuesta a proteger a los poetas, lo que no deja de ser interesante. Esta universidad reformada tiene que ver también con la conciencia que van a tomar estos jóvenes de la poesía ligada más al saber que al soñar, una poesía, yo diría que tiene que ver más con el *logos* que con el *pathos*, y que en cierto modo marca una ruptura, tal vez la última, con la tradición romántica que nunca estuvo muy lejos de la poesía chilena. Eso como primera cosa. Segunda aclaración: está el hecho de que esta generación tampoco constituyó un conjunto *a priori*, es decir preconcebido. No fue una tribu formada con ánimo excluyente y con vocación de vanguardia reductora. Es un grupo que va a constituirse de manera muy compleja, con criterios muy distintos, manteniendo todo tipo de diversidades, a partir, yo diría de afinidades electivas. Grupo que se da como primer principio no explicitado el de no ser un grupo. La promoción del 60 que se confunde con Trilce, no es el grupo Trilce; el grupo Trilce, según mi punto de vista, comienza a ser tal precisamente cuando deja de ser el grupo Trilce, aunque parezca paradójico. Es decir, cuando abate todas sus barreras de grupo y se permeabiliza completamente hasta disolverse prácticamente con una generación. Paso ahora a responder directamente tu pregunta. ¿Qué podría caracterizar a este grupo? Primero que nada, y fueron algunas de las ideas que yo traté de reunir en una conferencia pública dada en la sala Barros

Arana de la Universidad de Chile en una fecha que tal vez convendría señalar, en agosto de 1967. En esa fecha yo traté de reunir lo que a mi juicio me parecían los perfiles, los rasgos de una partida generacional y en ese momento tenía las mismas previsiones y sentimientos de duda y cautela respecto al uso de la palabra generacional que ahora. Una de las ideas era constatar la aparición de un grupo de poetas que se definían sobre todo por un estado de ánimo frente a la poesía chilena y por, yo diría, una apertura hacia la tradición más que hacia la renovación vanguardista. Es una generación compuesta en ese momento por una docena de jóvenes poetas, y algunos más que giran en torno, que muy claramente han aceptado el papel de continuadores, rescatadores, en lugar de hacer enmiendas en la memoria colectiva de la literatura chilena; y que sin ninguna animosidad deciden "reclamarse" como se dice en francés, deciden postularse a sí mismo como los continuadores críticos de una tradición que al mismo tiempo ellos completan por el trabajo de la investigación, de la lectura sistemática, rompiendo de ese modo todas las barreras que se habían elevado entre los treintaiochistas y los cincuentistas, o entre ambos y la generación del 20, por ejemplo. De este modo poetas tales como Omar Lara, fundador del grupo Trilce, Jaime Quezada, de Arúspice, Oscar Hahn, Floridor Pérez, Gonzalo Millán, etc. . . . (la lista de nombres es mucho más extensa y ha ido aumentando con el tiempo) coinciden por lo menos en esto, en que la poesía chilena constituye una suerte de tronco riquísimo de expresiones y tradiciones y que nada hace necesario enviar a retiro a los poetas mayores o menos mayores, y que es posible convivir, que se pueda cohabitar perfectamente en un clima extraordinariamente fecundo adonde reflorece la poesía de Gabriela Mistral, de Huidobro, de Pablo de Rokha, de Neruda. De lo que se trata entonces es de emerger en el extremo. Y la noción de *emergente* tenía ese sentido. Había una connotación de urgencia también que el tiempo ha hecho más evidente que la otra, pero en el origen la idea era esa.

—Esta promoción del 60 ha recibido con posterioridad al año 1973 en Chile los nombres de *quemada violentada, diezmada*. ¿Qué opinión te merecen estos términos?

—Yo no soy muy partidario de esas etiquetas por lo siguiente: filiar dos hechos no significa explicarlos. Poner en

relación el golpe de estado en Chile con la condición dispersada de un grupo no es explicar la actividad productora de estos mismos creadores. La relación es seguramente obligatoria pero todavía habría que explicarla y sobre todo hacerlo texto en mano. Por otro lado hay una suerte de nimbo romántico en esto de identificarse con una condición un poco desmedrada.

El poeta siempre trata de reescribir el mito del hombre y de allí entonces la particular seducción de calificaciones como ésta. Ahora, lo que es cierto es que la promoción del 60 o emergente o como queramos llamarla, no llegó a cumplir en Chile lo que podría haber sido su propio proyecto; es decir no llegó a ocupar la escena, se dispersó antes de que su propia comunidad llegara a establecerse como tal, y no alcanzó a convertirse, para emplear todavía un término orteguiano, en la generación en el poder. Lo cual es muy importante puesto que justifica el hecho de que las producciones poéticas de Manuel Silva, Lara, Quezada, Hahn, Pérez, tú mismo, para nombrar sólo a los más dinámicos del grupo, sean prácticamente desconocidas todavía en Chile y fuera de Chile. Si hubiera que hacer por ejemplo una reconstrucción histórico-literaria verdadera, sociológica, de lo que fue la promoción del 60, el investigador que emprendiera la tarea encontraría inmensas dificultades primero para saber que existió esta promoción, puesto que aparte de la revista *Trilce* y *Arúspice* y uno que otro diario en edición dominical, no hay documentación, no existen críticas literarias fechadas, no existen estudios, hay muy pocos libros publicados y libros muy pequeños editados en tiradas prácticamente ridículas y de circulación secreta. Hay muy poco impacto provocado por el conjunto de estas producciones en el sector tradicionalmente consumidor de literatura. Lo que seguramente se habría producido más tarde por el trabajo de inserción en el plano cultural que todo grupo, que toda comunidad cultural realiza queriéndolo o no.

El año 1973 corta violentamente esa posibilidad de asunción por parte del grupo de su rol dispensador de imágenes o creador de valores de expresión literaria. Esto es indudable, pero esta promoción ha seguido trabajando en sus distintos lugares de exilio y curiosamente ha hecho menos cuestión en su trabajo literario del impacto emocional del desarraigo, en cambio ha sido mucho más atenta en continuar un

trabajo ya comenzado, en reconfigurarlo antes que en lamentarse por escrito de las desdichas del mundo. De modo que yo veo poca coincidencia entre el estado de ánimo de estos poetas y el tono necesariamente lastimero de esta denominación.

—Quieres decir que la poesía que practica esta promoción dispersa, empuñada en soldar lo fracturado, pero sin evidenciar lastimeramente el dolor de la fractura, ¿no sería la que se toma como típica del exilio, es decir una eminentemente elegíaca o nostálgica?

—Por cierto que la fractura, como tú dices, se inscribe seguramente pero en un nivel otro que el de los enunciados explícitos. Yo creo que hay de hecho en la poesía de Oscar Hahn, en tu libro *La ciudad* por ejemplo, en los poemas de Omar Lara, que es tal vez el más explícito de todos por un trabajo de voluntad propia por inscribir este episodio de la historia en el episodio de su historia personal. En el conjunto de los poemas y libros publicados por los distintos integrantes de esta promoción, hay, repito pese a todo, poco, muy poco de este tono plañidero, de esta especie de épica negativa del exilio. En cambio hay por cierto una modificación muy profunda de sus respectivos lenguajes, muy fácil de advertir y que habría que establecer en relación a lo que fue su trabajo anterior.

—Seguramente las recolecciones que de sus obras están publicando actualmente los poetas del 60 permitirán seguir las huellas del proceso que mencionas a lectores atentos y constatar además las relaciones entre sus producciones y las recientes de los poetas más jóvenes. Y ya que hablamos de fractura, en mi visita a Chile el año 1979 y durante el encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam, me extrañó el desconocimiento y muchas veces, falta de interés que demostraban los poetas más jóvenes hacia el pasado y en particular hacia los poetas de las promociones precedentes.

—La explicación es simple. Tú te das bien cuenta que la circulación de literatura poética en Chile era ya secreta. No hay que hacerse ninguna idea demasiado optimista al respecto. Había nombres de poetas conocidos como Neruda, por ejemplo, que al mismo tiempo que un poeta es una figura de muchas facetas, es un protagonista histórico, es un militante político, un hombre que impone su nombre de poeta a través justamente de una praxis cultural que no es necesariamente

la de la poesía. Pero lectores de poesía y circulación sistemática de poesía, ambas cosas eran muy escasas en Chile. Nuestra generación publicó poco, había una especie de hipercrítica o tal vez de prudencia extraordinaria ligada quizás a la conciencia bastante clara de la gran responsabilidad que implica hacerse el continuador de una tradición poética como la chilena. No olvidemos que durante los años 60 ninguno de nuestros más grandes poetas ha perdido en nada su brillo original. Huidobro y la Mistral, poetas fallecidos, conviven se puede decir con poetas todavía vivos como Neruda y de Rokha, con la misma presencia, con el mismo impacto que tuvieron desde sus primeras grandes obras. De manera que el proponerse continuar aunque sea inconscientemente esta tradición es una responsabilidad tan grande que llega a ser algo enmudecedor. Nuestra generación publica muy poco y está desposeída de afanes vanguardistas. No se deja entusiasmar por la conquista violenta de la calle o del público, y acepta entonces una especie de sordina, de existencia velada y secreta que no hay que confundir con ningún elitismo tampoco. De modo que el contacto con su público fue siempre muy limitado. Este contacto comenzaba a hacerse interesante a fines de los años sesenta, pero viene el proceso de la Unidad Popular que por cierto conlleva una agitación extraordinaria de los espíritus, pero una agitación que es muy poco poética, y se produce una especie de acuerdo, tácito, respecto a la urgencia de las tareas por cumplir. La mayor parte de los poetas de la promoción del 60 son gente de izquierda, son militantes o semimilitantes o compañeros de ruta, o bien simplemente jóvenes entusiastas de las buenas causas sociales. Y ellos aceptan de buen ánimo, posponer, yo diría, la urgencia literaria, la emergencia de su acción, por la aceptación de tareas de otro orden, muchas veces limitadas, pero tareas de orden político. Lo que hace que en esos tres años se pierda en cierto modo, para el beneficio de nuestro trabajo literario, el impulso ganado durante los años 60. Ahora yo pienso que esos tres años son decisivos para entender la conexión o desconexión de estos trabajos con los que vendrán. Estos hechos más el golpe explican entonces que la promoción que se preparaba y la que surge hoy día, estos nuevos grupos de poetas que tienen entre 20 y 30 años hoy nazcan en un



ambiente extremadamente hostil, ambiente creado por la dictadura respecto de la expresión libre, literaria o no. Y ellos tal vez se preocupan más por refundar una realidad, y esta tarea de refundación es poco propicia a la documentación. Hay una contradicción aparente ahí entre reflexionar, estudiar, documentarse y manifestarse, gritar su presencia, hacer cosas en el presente mismo; ese *presentismo* de los nuevos jóvenes en cierto modo se opone a nuestra *pasadismo*. Yo creo que la explicación está ahí y el encuentro de Rotterdam mostró en cierto modo la necesidad de reatar esos cabos. Porque los poetas más jóvenes, y no voy a nombrarlos para no tener tampoco que señalar excepciones, no solamente desconocen a los poetas del 60 que los preceden, desconocen además, la gran tradición de la poesía chilena del año veinte al cuarenta, como desconocen también buena parte de la poesía latinoamericana de los años 60 no menos importante, o bien las fuentes literarias de la poesía latinoamericana de estos años, lo que redundará muchas veces en sucesivos descubrimientos de la pólvora.

— **Hernán Castellano Girón en una reseña de *El Puente Oculto* (Trilce, 17) constatando tal vez que tu puente no es el de troncos de la aldea de Esenin, te ubicaba con los poetas ciudadanos (Hahn, Manuel Silva, quién habla etc...) contraponiendo éstos a los poetas de los lares. ¿Es posible hablar de tendencias urbanas o provincianas dentro de**

#### **esta promoción del 60?**

— Sí, pero habría que entregar también ciertas explicaciones previas. Es verdad que el fenómeno de urbanización, de la aparición de las grandes ciudades, de su implantación e identificación con objetos y espacios de la modernidad se adelantó a la conciencia de esa misma modernidad urbana. Hay un descalce profundo entre los contenidos de conciencia del habitante de las ciudades chilenas y la mentalidad urbana. La mayor parte de los poetas chilenos vienen del sur o del norte, del sur básicamente, a estudiar a Santiago y se quedan en la ciudad, se insertan en ella. Lo mismo han hecho miles sino cientos de miles de campesinos y de trabajadores de distinto orden. Ahora esa gente se demora por lo menos una generación en integrarse, en adquirir mentalidad urbana. Esta es una realidad socio-histórica que no hay que descuidar y que constituye por cierto una forma de imaginario. Hay una imaginación nostálgica de pérdida por el desplazamiento físico, expresamente geográfico, que se retrata en varias generaciones de poetas chilenos. Así como hay también un imaginario urbano, pero de una ciudad en construcción, de una ciudad en permanente andamios, yo diría. Y esas dos fuentes imaginarias, hechas de imágenes primeras configuran un panorama muy complejo que no habría que polarizar, que no nos permitiría distinguir entre *urbanos* y *rurales*, urbanos o lárlicos, como tú lo quieras

llamar. Aunque hay, en efecto, dos horizontes que se identifican con la distinción bipolar, dualista, de campo y ciudad en la poesía chilena, no hay que hacer de ella una norma. Yo pienso que son dos polos que van a actuar mucho más claramente en la poesía en la medida que la poesía permite precisamente estas reconstrucciones mitológicas del mundo. Si tú analizas bien la poesía de Jorge Teillier ella no habla de un referente rural muy concreto sino más bien de una especie de dimensión rural mundial, universal. Hay una cercanía extraordinaria entre la poesía de Teillier y la de Trakl o la de un poeta bretón, René Guy Cadou. El campo de Teillier es casi el campo de sus antepasados franceses mucho más que el campo chileno. No hay entonces una recuperación folklórica, nostálgica, realista, del villorrio: es una recuperación nostálgica mítica; producida por el encuentro del pueblo y la ciudad, en donde la ciudad aparece como el significado ausente en esos poemas. Yo sostengo que la literatura, la poesía, en particular, nacen de sí mismas, es decir, nadie inventa la poesía un día determinado; uno escribe porque otros han escrito y porque uno ha leído. Y es claro que cuando este sentimiento se hace patente en la obra de Jorge Teillier, Rolando Cárdenas y otros, es evidente que quienes reconocen allí su propia experiencia de nostalgia migratoria adopten este tono o esta poesía y que se cree entonces una corriente literaria. Lo otro forma parte tal vez de un juego positivo, necesario a todo fenómeno cultural, en el que diversas estrategias epistemológicas se encuentran, y a veces de manera menos pacífica que lo deseable, y entonces lo que era nada más que una orientación respecto de puntos de referencia comunes y muy vagos se hace causa bélica y se produce una especie de repartición bipolar: los unos rápidamente se ubican en un lado y los otros en el opuesto, en afán tribal de reagrupamiento de fuerzas. En verdad hay una dimensión de opciones literarias que hacen más atrayente para la expresión del mundo literario de algunos el fenómeno urbano, para otros es la dimensión bética, pastoril del campo chileno. En mi experiencia personal yo puedo decir que a un poeta absolutamente urbano como Manuel Silva, por ejemplo, que no ha salido nunca del barrio Alameda, no puede pedírsele que se sienta motivado particularmente por la poesía que tiene como referente

los verdes campestres y el apacible mugir de las vacas.

— **Pese a que Manuel Silva ha escrito poesía que literalmente sería pastoril, sus Lobos y ovejas.**

— Exactamente. Por ahí tú ves de nuevo cómo hay siempre un filtro que tiende a elevar los referentes realistas a una dimensión mitológica. En Jorge Teillier es igual: los riachuelos o las luciérnagas de Teillier no son las luciérnagas concretas, son entidades elevadas a la categoría de seres mitológicos; hay una reconstrucción a partir de ellos. Son signos de otra cosa. Que hay mayor profusión de ellos en Jorge Teillier que en Lihn es evidente. El caso de Lihn es el de un poeta que trabaja más con elementos Urbanos pero allí entramos en otra cuestión que me parece más de fondo. Yo no creo que la poesía se haga a partir de reflejos, de imágenes de



cosas. La poesía se hace a partir del lenguaje y se hace a partir de la conexión muy especial entre la dimensión significativa del lenguaje y la multitud de significaciones y de ecos que los significantes abren cada vez. La poesía trabaja en esa dimensión del lenguaje y en eso se diferencia de la prosa. Creo que allí reside el problema especial, donde habría que trazar una frontera, si frontera hay, entre un grupo de poetas y otros.

— **En una autoexposición poética ya antigua tú relacionabas tu poesía con una dimensión criptica. Enrique Lihn en el prólogo de *EL puente oscuro* señala también que la tuya es una poesía que se opondría a la claridad. ¿Podrías abundar sobre esto?**

— Primeramente, en poesía no hay claridad ni oscuridad, hay oscuridades necesarias y falsas oscuridades. Me

explico, el lenguaje poético no es lenguaje de la interpelación inmediata, no es el lenguaje de la simple apelación, de la simple documentación. No es, para decirlo en una palabra, el lenguaje de la comunicación con C mayúscula más una serie de adornos que lo aligeran o lo vuelven más pesado. La poesía es otra cosa. En la poesía operan otras líneas de fuerza otros propósitos que los de la comunicación directa, inmediata y cotidiana, no se escribe poesía como se habla. Ahora sucede que esta oscuridad necesaria del poema, oscuridad que el poema no quiere pero que el lector desaprensivo encuentra cuando él quiere encontrar otro producto que el que la poesía ofrece, esta oscuridad necesaria se presta a veces, para la expresión incierta, para algunos fraudes, algunas imposturas. En un libro muy interesante de Roger Caillois que se llama justamente *Las imposturas de la poesía*, se denuncia la tendencia a confundir con poesía cualquier expresión oscura en el sentido gramatical y oscura en el sentido de lo incierto, cuando un contenido claro es dificultado en su expresión por una torpeza o una ambigüedad arbitraria. Cuando se habla de la oscuridad de la poesía, evidentemente se quiere señalar el fracaso de la intención de comunicar claramente. Yo pienso que no hay tal claridad comunicable en la poesía, hay niveles, dosificaciones, en que lo poético se vierte en el poema. Primera cosa entonces, yo no creo entonces mucho en esto de la claridad y de la oscuridad en poesía. Sí creo en lo que con modestia puede constituir una suerte de proyecto personal. Yo parto de la idea de que no hay referentes objetivos para el poema, no los hay en la medida en que la poesía no habla de un algo, no glosa sobre algo. Aunque tú reconozcas en las palabras los objetos que las palabras designan, el poema tiende a operar sobre ellos de otro modo que el diccionario. No hay puestas de sol poéticas, no hay realidades poéticas, la poesía es algo que le pasa al lenguaje. Y la poesía expresa entonces una curiosa conexión, para mí todavía misteriosa, y entiendo que incluso para Heidegger, entre el lenguaje y el ser del hombre. En esa dimensión misteriosa ocurre el poema y ese misterio es auténtico puesto que no resuelto. No es algo escondido que el día de mañana el progreso técnico-científico permitirá conocer. Es un misterio permanente que se desplaza constantemente. y la poesía

trabaja ahí. Eso es en lo esencial, evidentemente no todos los poemas tocan abiertamente con el dedo aquella materia, algunos se limitan a reflejarla, a acercarse a ella. Hay un grado de intensidad. Mi proyecto ha sido, inconscientemente en un principio, un poco más conscientemente ahora, el de jugar con esa intensidad justamente. Hay textos míos que son aparentemente muy explícitos, pero que vistos de cierto modo ya aparecen más oscuros, permiten varias lecturas y la poesía consiste justamente en eso, creo yo, en jugar con la polisemia, como dicen los técnicos, la polisemia de los signos, de los significantes.

— Cuando terminó la cassette estábamos tratando de dilucidar el sentido de la palabra *críptico* que tiene una especial connotación para ti.

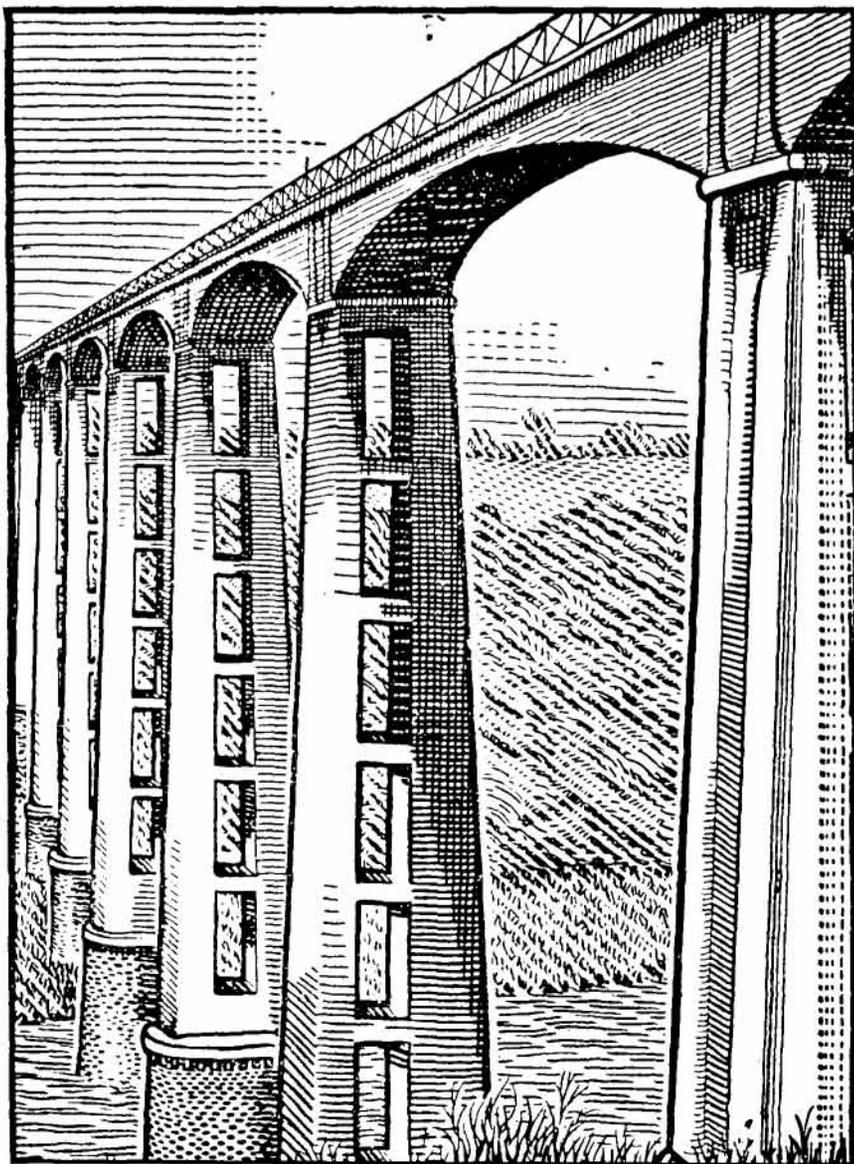
— Críptico significa encerrado. ¿no es cierto? y aquello que está encerrado puede ser abierto a condición de poseer ciertas llaves. Solamente a partir de una ingenuidad demasiado grande se puede suponer que el acceso a la poesía es algo inmediato, a cualquier poesía quiero yo decir. No hay tal acceso al poema como se accede a la apetitosa presencia de una manzana, mordisqueando simplemente. El acceso a la poesía se hace necesariamente a partir de un conocimiento, infuso muchas veces, de la tradición poética puesto que cualquier persona que lee un poema sabe que está leyendo un poema y al hacerlo inconscientemente está reconstruyendo en cierto modo la andadura de la poesía hasta ese poema, con mayor o menor conocimiento de esa andadura. Ahora, cuanto mejor es el conocimiento es evidente que el provecho de la lectura o el acercamiento a la verdad poética de ese texto va a ser mayor. Cuando yo decía *críptico* quería decir, y ahora lo tengo mucho más claro, que leer un poema mío suponía conocer otros poemas míos también, conocer la poesía que se hacía en Chile últimamente y un poco más que últimamente. Significaría conocer qué es hacer poesía en el siglo XX, y significaría también saber qué significa que se haya hecho poesía en algún momento desde los primeros poetas griegos, por ejemplo, hasta nuestros días. Emplear esa palabra, era en cierto modo establecer las reservas de la operación específica de leer poesía. Yo creo, y lo repito, que el consumo de improviso del poema no existe, es una simple ficción y el poeta puede, tiene el derecho a trabajar dando por sentado que un lector, hipotético o no, posee ya cierto ejercicio y cierto adiestramiento en la

cultura literaria y poética en general. Eso quería yo decir tal vez con *críptico*.

— Hay en la poesía chilena conocimiento de un encuentro de dos poetas mayores, Gonzalo Rojas y Nicanor Parra, durante el cual ambos intercambiaron simbólicamente bajo un árbol las llaves de lo que llamaban Poesía Negra y Poesía Blanca. ¿A cuál de estas llaves poéticas sería posible adscribir la dimensión *críptica*?

— Yo recuerdo muy bien ese episodio. Por lo demás Gonzalo Rojas hablaba siempre de él. Consiste en cierto modo en desactivar por medio de un acto ritual un peligro que comenzaba a cernirse sobre la nueva poesía de esos años. Este peligro era el maniqueísmo que traslada sus polos intactos a todos los terrenos, en el de la poesía implicaba entonces una especie de juicio moral: hay los poetas *positivos*, los

poetas blancos, que luchan por el lado de las buenas causas, que conciben la poesía a partir de un espíritu expedicionario, que se dan por misión la de blanquear justamente los negros de la humanidad. Esta poesía se opone entonces a una poesía de la oscuridad, del ombligo, del retorcimiento, de la noche, en fin, a una poesía individualista, subjetiva, y todo aquello con sus respectivas máculas morales. Yo creo que ese acto tuvo como misión simbólica la de desactivar justamente esta bomba y de decir que no hay bipolaridad blanquinegra, que toda poesía se hace del día para la noche y de la noche para el día, es decir, que toda poesía contiene ambas cosas, contiene porciones de subjetividad muchas veces inexplicables y de claridades *explayadas* abiertas a la visión de todo el mundo. La poesía no es tal en tanto no contenga estas dos dimensiones de



lo secreto y de lo expuesto yo diría.

— ¿O sea el anverso y el reverso de la realidad, no es cierto?

— Justamente, la poesía puede mucho más que otras labores creadoras hacer aparecer lo que es más propio del hombre que es la complejidad de lo humano. Como decía un personaje de Shakespeare a propósito de la explicación del pasado, en toda explicación sobre la vida de los hombres siempre hay otra cosa, y en la poesía también siempre hay otra cosa, ninguna explicación tranquiliza el poema. Ninguna comprensión detiene el texto. Un buen poema es eso, un texto que se reactiva con cada lectura.

— Tu confirmación de lo *críptico* como cerrado reafirma ciertas lecturas que yo he hecho de *El puente oculto*. Y las reafirma porque yo veía estructuralmente en tu poesía una figura fundamental que es el círculo. En *Príncipe de naipes*, tu primera obra incluida en esa recolección, hay justamente al final del libro un poema llamado *Aquí se cierra el círculo*. El círculo al cerrarse encierra en su interior otra figura, la del Príncipe de Naipes. Yo creo que esta figura del Príncipe de Naipes concuerda perfectamente con el carácter de reclusión, de englobamiento circular que presenta este hablante autorreferente, autorreflexivo. Este personaje me parece una ilustración cabal de lo críptico en tu poesía. Por lo demás creo que Jaime Concha se ha referido a él. Yo no recuerdo en detalle su referencia. Me gustaría que la recordaras.

— Efectivamente, Jaime Concha fue uno de los primeros y muy raros críticos literarios que se aventuró en una revista universitaria a hablar de lo que era prácticamente el primer libro de un joven poeta. Y yo le estoy muy agradecido y creo que su texto, tanto por su valor intrínseco como por el acto que implica, habla también de un nuevo valor generacional. Jaime Concha es un hombre de la generación nuestra, crítico literario, poeta a sus horas. El partía justamente de esta imagen del Príncipe de Naipes para explicar lo que él concebía como la imagen simbólica, heráldica casi del poeta y de un poeta. El hablaba justamente de este poeta que era un príncipe pero de naipes solamente, y retrotraía esta imagen, esta metáfora, a una de Neruda: *el cisne de fieltro*, un cisne de mentira, artificial, de fieltro. Imagen descaecida de un protagonista de sí mismo, pero de un sí mismo reducido a un universo cerra-

do, al del juego de naipes, que no tiene ningún dominio, que no ejerce ninguna tutela, que carece de poder. Es un príncipe depuesto para todo lo que no sea el interior del juego. Jaime Concha hacía ver el valor que tenía para la interpretación de esta poesía esta figura heráldica del príncipe, y yo estoy de acuerdo, me parece bastante lúcido y me reconozco en cierto modo con la imagen que yo mismo me hago del protagonista del poema que es el propio poeta: un hombre que vive al interior del lenguaje y no de lo real, tradicionalmente real, como me reconozco, en esa idea de la clausura, ya que el poeta es un hombre que se hace fuerte, por así decir, tras los muros de la casa del lenguaje, como diría Heidegger.

— O en su torre de palabras, su ciudadela, término que empleas mucho.

— Justamente. Hay un poema en *Cielorraso* mi segundo libro, que se llama *Una noche del príncipe* que ilustra bien esta condición aterrada del habitante de la *Ciudadela del lenguaje* que es el poeta, aterrada en la medida en que protagoniza un asedio constante del exterior.

— Eso es...

— Y el poema habla justamente de eso. Aunque sus referentes sean concretos, muy concretos, su tema es algo muy distinto, es el tema del asedio, la inminencia del embate, de la caída...

— La intrusión violenta, pensaba yo, de lo externo. La ruptura posible del círculo protector.

— Justamente, la intrusión de lo externo y el poema habla de eso a la hora de hablar de algo.

— Precisamente. Yo advertía la figura del círculo actuando como un baluarte, como la frontera que este hablante fija a las invasiones de una realidad que le es amenazante, y veía que este perímetro no está inmóvil, este círculo se construye y se expande dependiendo de que la conciencia que guarda se sienta ya amenazada o segura, se aventure fuera de sus límites para hacer suyos nuevos territorios poéticos, partes inéditas de la realidad.

— Exactamente.

— Y en ese poema llamado *Aquí se cierra el círculo* yo creo que se establecen unas coordenadas que serán fundamentales en tu poesía. Me refiero a las oposiciones espaciales y temporales, arriba, abajo; dentro, fuera; pasado, presente; futuro, etc...

— Sí, es verdad, uno de mis sentimientos, no quiero decir nociones, es la de

un mundo relacional como verdadero espacio donde ocurre el poema. *El puente oculto* es eso. Mi poesía, mis poemas, no trabajarían entre lindes, al interior del perfil de objetos o especificidades muy concretas, sino en un mundo de relaciones. El poema sería entonces esa tensión que se establece entre dos polos, entre dos objetos, entre dos personas, entre el hombre y la naturaleza, lo alto y lo bajo, entre el ayer y el ahora, etc... A mí me interesa mucho ese universo, esa tensión.

— Que es un intercambio, una forma de trato como tú decías hace tiempo.

— Sí, un flujo tenso que no es claro y en cierto modo aquello reproduce en el nivel de los significantes esta tensión que se establece entre la palabra y la cosa.

— Yo advierto este proceso constante de equilibrio y desequilibrio, que para mí da cuenta del comercio establecido entre lo interno y externo, entre lo poético y lo prosaico, entre el signo y su referente, expresándose por la balanza, por ejemplo, el vaivén de la marea, el ascenso y el descenso de lo alado, ese nivel de las aguas que sobrepasan y recobran su nivel. Pero resumiendo, en lo fundamental sigo viendo a este príncipe recluso, amenazado por un asedio y un saqueo, retrocediendo y avanzando siempre, saliendo de correrías para compensar con sus conquistas las pérdidas ocasionadas por las intrusiones ofensivas. Y advertía también que hay momentos o estados en que este personaje es más vulnerable, durante el sueño por ejemplo, en una pesadilla, cuando la vigilancia consciente es menor y las defensas están descuidadas.

— Es muy así en efecto. Yo no me he dado cuenta muchas veces al escribir esos textos, pero después se me aparece con cierta claridad que ellos configuran siempre el mismo cuento. Y tú con mucha perspicacia describes ese mecanismo que yo advierto después. La idea de que algo amenaza desde afuera a alguien, a un protagonista que sería el hablante de los textos, y que esta amenaza es casi una causa perdida ya con antelación. Que algo fundamental va a perderse con esa intrusión. Lo que es interesante es que el lenguaje, dice Heidegger, es la ocasión de un riesgo; la poesía es lenguaje, el poema tiene como misión hacer aparecer, y lo primero que se hace aparecer es el ser. Es lo primero, lo primario. Metafóricamente el poema descontracta el yo y

lo *expone*, en el doble sentido de la palabra, de hacerlo visible y de hacerlo vulnerable. Entonces hay momentos en que estas defensas del yo, que se quiere esconder, son más frágiles, son por ejemplo los estados hipnagógicos, el sueño, los estados de gran exaltación, etc... y muchos poemas hablan justamente de esa exposición del yo a la mirada, al peligro, a la desaparición en el otro, al secuestro. Aquí aparecerá lo erótico como una amenaza de parte del otro, ese secuestrador sería el deseo. Yo he hecho muy pocos poemas directamente eróticos o de amor, pero en uno de los últimos poemas que se llama *Dormida*, se trata justamente de la vulnerabilidad total de un otro que puede ser uno mismo, porque es un tú: se habla en segunda persona en el texto. Después me di cuenta que había empleado de manera opositiva *laberinto* y *llanura*. Es el laberinto que desaparece al volverse llano.

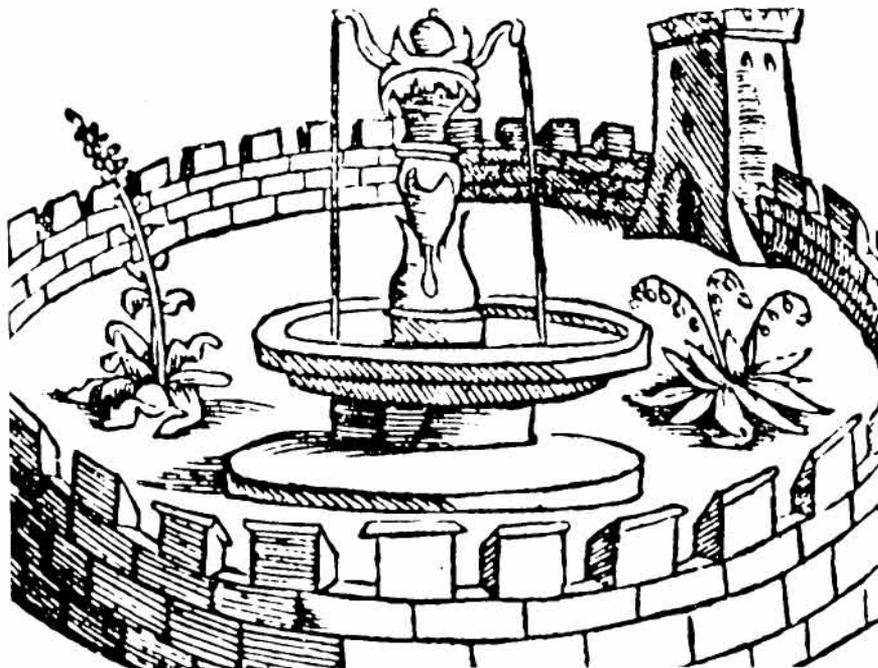
– Es el lenguaje poético que cambia en llaneza idiomática también.

– Era el temor justamente de ese proceso de exponer lo escondido. La poesía oscilaría, según algunos estudiosos, entre dos grandes tentaciones, la *tentación clasicista* que es la de mostrar, hacer transparente, la de volver evidente, y la *tentación manierista* que es la de retorcer, esconder, ocultar: Yo creo que mis poemas son manieristas, hay en ellos un afán críptico en el sentido de lo críptico manierista. Hay un retorcimiento a veces deliberado que explicita esta doble tentación, esta tensión. Ahora, estas son cosas que yo no domino totalmente.

– Yo creo que siempre hay un juego, una relación. Todo laberinto requiere del afuera así como el lenguaje poético necesita del cotidiano.

– El laberinto se define por el exterior más que por el adentro. Ahí mismo en *El puente oculto* hay un poema que es explícito en eso, se llama *Ariadna paradójica*. Ariadna es la ninfa del laberinto, la que posee la clave, el hilo, al mismo tiempo es una víctima expiatoria, puesto que entra al laberinto de los sacrificios. Pero es una víctima que se hurta a la expiación. Todo ese juego que es muy banal, si tú quieres, dicho así, no es sino la reescritura de un sólo tema presente en todos los textos y que tú descubres muy bien con esa lectura hecha a partir de *Príncipe de Naipes*, de hace 20 años.

– A medida que avanzaba en la lectura de tu obra advertía cómo en los poemas escritos fuera de Chile el círculo



se endurecía, se volvía borde de piedra de la fuente o vidrio de pecera, y sumido en el contenido líquido, dentro de rígidos límites, el príncipe se transfiguraba en pez, para mí un símil de la lengua fuera de su medio natural, en su elemento, pero encapsulado. Tú lo explicitas en ese poema *Acuarium: Peces rojos en su isla esférica, / dos veces cautivos*. Y en ese otro llamado *Círculo de boj* donde la fuente está cercada por un círculo de arbustos, pétreos además, creando otro círculo concéntrico, formando así una estructura laberíntica de encierros sucesivos donde la comunicación con el exterior, el intercambio, se produce sólo por medio del desdoblamiento. Forma de autoconciencia presente, por lo demás, ya en *Príncipe de Naipes* en las reflexiones de los espejos y ventanas. En relación con esto último se me hace patente también el valor de lo agudo y cortante del cuchillo, la espada, causando la separación en hemisferios y partiendo todo en mitades, en un lado de allá y otro de acá.

– Yo sólo tengo una semiconciencia de esos procedimientos, algunas veces han sido utilizados desapercibidamente; otras veces aparecen ya en la primera imagen que inaugura y que sostiene el texto. Los que enumeras son realmente tópicos y yo sé que están ahí. Hay efectivamente la idea del encierro concéntrico, del mundo circular en el sentido de espacio clausurado por todos sus lados. Hay también la idea del mundo escindido, de un mundo reflejo, del desdoblamiento. Todo aquello

es constitutivo de mi discurso, salta a la vista. Hay también cierto privilegio de los objetos cortantes como cuchillos, espadas que dividen en dos. Incluso uno de los poemas, supuestamente de amor, de *El puente oculto*, *Hotel de la Gare*, no sé si lo recuerdas. En él, los amantes luego del amor se miran como se miran los dos hemisferios de una fruta cortada en el espejo de un cuchillo. Esa imagen de separación me surgió como la expresión misma de la *otredad*, de aquello a lo cual se vuelve después de la ilusión de la mutua encarnación que es el abrazo amoroso. Pero en realidad, como el poema siempre habla de otra cosa, ilustra otro significado, ese significado es la idea de un mundo escindido, cortado limpiamente y ese es casi el tema del poema. Ahora en los poemas del exilio, (yo los llamo del exilio porque son poemas escritos fuera de Chile) hay tal vez una preeminencia de esos textos y recuperaríamos lo que estábamos diciendo al comienzo, es decir que la poesía tiene otra manera de hablar del exilio.

– Sí, pero estos tópicos ya estaban presentes en tu poesía, en forma explícita, antes del exilio; ese pescado en el mercado, ese pájaro en tierra por ejemplo, tú dices que son desterrados. Ahora respecto a la relación con el otro recuerdo estas líneas: *Uno es el otro pero a la fuerza de un desdoblamiento*.

– Pero adquieren después una nueva relevancia. Y lo segundo es exacto, es un rechazo en cierto modo a la fusión con el otro, ella es posible pero hay que desdoblarse, hay que dejar de ser

uno, perder la unicidad esencial del individuo. Yo no sé si tú conoces un trabajo que escribió José Correa, leído en un congreso de hispanistas realizado en Budapest. El allí trabaja sobre un poema que se llama *Spionnetjes*, que significa en neerlandés *pequeños espías*, espejos que ahora en Rotterdam podemos advertir en casi todas las ventanas. El nacimiento, justamente, de este espejo y la ventana, que es otra forma de espejo, para señalar una línea tópica de mis poemas, y descubre justamente cuál es la dinámica, cómo en esta poesía hay un desplazamiento de un interior cerrado, de un mundo de reflejos y ecos pugando por alcanzar un exterior.

— Que a la vez teme.

— Que a la vez teme, claro, teme que ese exterior penetre. Pero existe un paso de la opacidad a la transparencia y de la transparencia al exterior de la ventana abierta. Lo que implicaría que se trabaja efectivamente en un proyecto fundado en una gradación de intensidades, que los poemas que son unitarios en sí aspiran a constituir.

— Yo creo que existen muchas afinidades, muchas coincidencias temáticas entre varios autores de la misma promoción. Habría que examinar cómo estos tópicos comunes varían en cada caso de acuerdo a sus distintos contextos.

— En el último libro de Oscar Hahn, *Mal de Amor* sobre el cual estoy escribiendo un pequeño ensayo, encuentro mucha similitud con dimensiones que trabajas tú, que trabajo yo. Yo creo que básicamente los tres poetas más cercanos de esta promoción son Hahn, Millán y Rojas.

— Estoy de acuerdo. Yo reconozco que entre tu poesía y la mía por lo menos existen unas especiales relaciones de hermandad; hay reflejos, guiños, complicidades que constituyen un verdadero diálogo y esto ha pasado totalmente inadvertido hasta ahora. Sin duda esta resonancia podría extenderse a la poesía de Hahn.

— En esos poemas domina un tópico que es el de la destrucción física y violenta del otro por el acto del amor. Este acto aparece fundado entonces en la dispersión, en la disgregación, *l'éclatement*, dicen los franceses, del otro. Y todo lo que se refiere al acto mismo del amor es violento. El otro es destruido literalmente, simbólicamente, por una serie de palabras que remiten al mundo de la desarticulación, del desmembramiento, de la explosión. Ahora lo curioso es que esa dispersión,

esa pulverización es también la del exilio, es la de una ruptura con el lazo original, con la tierra y hay que verlo en esos términos. Es una figura mayor que se expresa por medio de esta figura menor que es el amor; el amor físico remite a otros amores, por así decirlo, y el amor mayor es el que remite al mito del hombre con la tierra, al mito fundador, a un arquetipo que está presente siempre. Esa es la lectura que habría que hacer y que se impone a esta altura de nuestra historia personal.

— Se trataría entonces de un tópico compartido que superaría las poéticas individuales.

— Exactamente, el poema hace una serie de guiños hacia un tópico arquetípico y construye sus significaciones a partir de esta significación menor. Yo creo que sólo la poesía opera así. Evidentemente, la poeticidad de la cual participan la novela y el cuento y aun otras formas de expresión literaria, no escapan a este tipo de juegos, pero la poesía intensifica y hace esto muy explícito en su textualidad misma. Así habría que ver entonces el modo cómo trabajan conscientemente los poetas de la *generación de la diáspora*, más que en el lenguaje que habla explícitamente del sufrimiento carnal, de la separación geográfica o bien del nostálgico gusto de las empanadas.

— Antes de pasar al exilio mismo, hay algo que me interesa y que constato en relación a este hablante sitiado y amenazado, es un hecho que me parece muy curioso y es el fenómeno de la conjura y del grito. Cuando esta irrupción aterradora ha franqueado todas las defensas lo único que le queda al hablante es el grito, que podría ser precisamente la negación, el desgarramiento del tejido poético...

— El grito es el eco del silencio.

— ... el grito es una expresión visceral frente al terror absoluto, expresión de lo inefable frente a lo irracional y varios de tus poemas terminan con esta vertiginosa apertura al vacío, es un hablante que gritando hace una pregunta exorcizadora.

— Yo no había advertido hasta hace muy poco tiempo la conexión entre ese poema *El grito*, que fue siempre muy misterioso para mí, y la connotación muy a la letra de la dinámica de la angustia, en la medida en que el grito es la explosión, el desenlace de una situación progresiva de angustia, pero vivida desde adentro de la angustia. No se me había ocurrido lo que tú dices: considerar el grito como la posible ne-

gación del lenguaje articulado.

— Sí, podría ser eso, así como una regresión a la animalidad también.

— Es la irrupción definitiva de *lo otro* respecto del lenguaje, lo que no es el lenguaje, lo indecible. Justamente, Federico Schopf decía en un ensayo sobre mis poemas que mi poesía aspiraba al orden, prefiguraba la existencia de un orden y este orden sería el orden del lenguaje, es decir, el lenguaje tendría como primera función la de aplacar la multiplicidad de lo existente, la multiplicidad del sentido, y el poema sería entonces una muestra de la capacidad de actuar por el lenguaje sobre lo caótico e inorganizado. El poema sería entonces un orden propuesto. Ahora, el grito en la medida en que es una forma de enmudecimiento y negación del lenguaje articulado, sería en cierto modo, invirtiendo los términos, en cuanto impacto de la ruptura del lenguaje, el origen de la angustia y no su resultado final. Esto me hace pensar en un texto llamado *Mirlo*, de este año (1983), el último poema que yo he escrito. El mirlo es uno de los pocos pájaros *naturales* de París, yo diría, porque ni las palomas ni los gorriónes son ya naturales; en París hay muchos mirlos. Los mirlos cantan muy temprano en la mañana, cantan al sol, a la salida o a la puesta del sol, y en este poema, después de escrito yo pensaba en el mirlo como un curioso cantor. El suyo es un canto desgañado y melodioso, pero extraordinariamente angustioso, cortante, tajante, es como si escindiera la noche del día y el día de la noche con su canto. Una imagen lo dice casi todo: *A la hora del mirlo/el arbol sangrado a blanco de ojo/aplaza la devastación efímera,/suspende en su ventura la derrota del dormido./Asoma el sol con tranco de repatriado./Y es en todo nuevo la novedad de todo./Por él el mirlo trina un aire degollador,/las horas se apegan a las horas etc...* Bueno, casi todos los tópicos de los que hemos hablado ahora están resumidos en ese texto. El grito que se convierte luego en el aire degollador del mirlo. Es muy curioso, no se me había ocurrido antes. Lo que revela la utilidad de estas conversaciones.

— Yo veo el grito como una posibilidad extrema de tu poesía; consiste en el desafío de llegar a articularlo, es decir, dominarlo, conseguir decir lo que ahora es inexpressable, llegar incluso a superar integrándolas todas las oposiciones que el grito desharía.

— Porque al mismo tiempo el grito lo

contiene todo, es una especie de super lenguaje. El grito de guerra, de amor, el grito de terror son condensaciones supremas de lo dicho, pero de un decir que no se dice, que aparece, que explota ante los ojos, en los oídos. El grito es la subversión total del logos a la que precisamente la poesía aspiraría ya que la poesía es una lucha permanente desde el interior del lenguaje contra lo que no es el lenguaje pero guarda sus apariencias.

— Es lo mismo que tú dices en otra forma en tu último libro, al final de *Umbrales emboscados: Acerca cada día la Ciudad al Bosque*.

— Es decir, entre otras lecturas posibles, recuperar la naturaleza en el sentido que ésta tenía para los presocráticos, lecturas de las que yo nunca me he apartado mucho: Parménides, etc. y que me han sido muy preñadoras. Una naturaleza que lo envuelve todo, que no es solo lo indomado pero domeñable mañana. Naturaleza a la que estamos integrados y nos incluye, que no está constituida por una oposición salvaje-civilizado. No es la idea dieciochista de naturaleza, es la presocrática del mundo que nos envuelve y del cual formamos parte sin poder salir.

— Ahora que te refieres al mundo del que formamos parte, recordaba algo escrito por Walter Hoefler en *Araucaria* sobre tu obra. Allí se decía, si mal no recuerdo, que para entender cabalmente tu poesía se necesitaba un contexto que fue hasta hace unos años el chileno. ¿Qué importancia tuvo este elemento en tu poesía y ahora qué sucede con aquello viviendo en París? ¿Qué nuevas claves hay para entender tu poesía?

— Hay nuevas claves eso es evidente. El contexto inmediato es el del lenguaje vivo, por eso yo no acepto de muy buena gana la clasificación de mis poemas como herméticos, porque una de las claves que permite justamente entrar en la cripta es la del lenguaje vivo. Y en *Príncipe de Naipes*, por ejemplo, yo utilicé mucho la descomposición de frases hechas, el lenguaje ordinario, con un propósito que no era muy claro técnicamente en el momento, pero que lo es hoy día. Es la idea de que no hay jerarquías de lenguaje ante el poema, no hay lo que la sociología del lenguaje establece como niveles de lengua; esto no tiene sentido para el poema.

— Al terminar la cassette estábamos en la presunta necesidad de contexto o distintos contextos para poder enten-



der tu poesía.

— Sí, estábamos en el contexto chileno, y dentro de esta concepción de la poesía que me es personal en cierto modo, el contexto parecería tener poca importancia en la medida en que el poema se constituiría a partir de una materia primera que es el lenguaje y no los referentes histórico-sociales, o lo que llamaríamos el contexto físico, el contexto ambiente. Sin embargo, no es tan así, puesto que el lenguaje no es una abstracción, es una concreción, la primera concreción con la cual se establece la relación con lo real. Yo soy muy sensible a esta textura del lenguaje chileno vivo de todos los días. No quiero decir con eso que mi poesía pretendiera utilizar la materia prima de ese lenguaje coloquial como lo hace la poesía coloquialista o la antipoesía de Nicanor Parra. El contexto para mi poesía fue siempre la puesta en escena general de la lengua chilena, su ritmo, sus implicaciones, sus particulares ambigüedades. Acerca de esto por ejemplo hay una contradicción interesante entre la buena fortuna de la poesía chi-

lena y los valores del habla chilena. Yo tengo acá un texto de Jaime Concha, *Poesía chilena* (1973) que me gustaría citar en este sentido. Dice Jaime Concha: *Síquicamente reprimidos por razones históricas y sociales, nuestra poesía estalla sobre un fondo de silencio, de vida taciturna, de hablar desmadejado e inexacto, hablamos horriblemente mal tantas veces se lo ha comprobado, entre otros el reciente Premio Nacional de Literatura el poeta Humberto Díaz Casanueva, quien en su discurso de recepción escribe:* porque resulta curioso de constatar lo siguiente: *somos un pueblo del que han brotado grandes poetas de gloria universal con el poder de sus visiones y la riqueza y magia de su verbo, pero nosotros mismos somos parcos; con uno de los léxicos más restringidos del continente, tímidos y pudorosos de que nuestras palabras sean excesivas o broten de nuestros labios demasiado inflamadas, con nuestra imaginación o nuestros sentimientos.* Bueno yo no sé si es muy pertinente la cita, pero tiene que ver con el desafío que presenta justamente hacer poesía

en este país de hablar *deshadado e inexacto*. El contexto de la realidad chilena no aparece inmediatamente tal vez en mis textos, sí aparece una cosa que a mí me interesa mucho más y es el valor de la naturaleza chilena. Chile es un país con mucha naturaleza y con muy poca cultura, en el sentido alemán del término cultural. Chile es un mundo casi sin pasado, la naturaleza está en presente permanente, es un mundo sin ruinas, sin memoria. En Chile las ciudades se van con los terremotos, las inundaciones, las marejadas, los aluviones. Desaparecen fácilmente los archivos, las memorias históricas, o simplemente se olvidan. La constitución de una memoria colectiva choca justamente con la falta de verdadero espíritu histórico de los chilenos. El nuestro es un universo difícilmente documentable en su pasado. Esta permanente presencia del presente en Chile sugiere lo que para mí es la naturaleza. Ortega dice que la naturaleza es una textura permanente. Yo me siento seducido más por esta concepción de una naturaleza presocrática, textura permanente de la que nosotros también somos parte y que supone un orden imbatible. Concepción otra que la construida por el racionalismo del siglo XVIII, de las Luces y por el positivismo cientista del siglo XIX, es decir, del caos y la dispersión, naturaleza que se opone a la cultura, y cultura que se define como negación de lo natural. Desde Marx a nuestros días el hombre aparece definido por la negación de la naturaleza, en acción humanizadora que la destruye para construirse a sí mismo y construir la historia. Ese Chile me ofreció a mí la imagen, la ilustración de esta idea de naturaleza. Por ejemplo el mar (y tú recordarás que juntos, en Concepción, solíamos mirar esta rara cosa que es el mar chileno) especie de furor permanente. Bueno, el cambio de mundo, vivir en Europa me ha sido particularmente impactante en este sentido. Europa es la negación total de Chile en el sentido en que es un mundo historizado en que la condición historizada de sus habitantes brota a cada paso. Es un mundo que arrastra pasado y se propone permanentemente un pasado como modelo del futuro. Es un mundo de monumentos y de ruinas, de veneraciones. Y yo he sido particularmente golpeado por esta presencia continua del pasado. En este último libro todavía inédito, *Almenara*, en el último poema que se llama *Cifrado en*

*la Villa Adriana* el primer texto dice justamente: *La naturaleza no deja ruinas*. En ese sentido el contexto ha estado presente y se ha modificado en una percepción otra que la puramente inmediata de la nostalgia o de los elementos terrestres al alcance de la mano. — A mí me ha llamado la atención en Europa y sobre todo en Francia el carácter de permanente acotación cultural de la realidad; por ejemplo al ir por una carretera hay señalizaciones que dicen qué animales hay en esa región, aquí ciervos, aquí jabalíes, qué tipo de árboles componen los bosques, bosques de encinas. Está todo inventariado y fechado, ciudad del siglo XIV, vía romana, etc. de modo que el viaje es la lectura de una guía y lo visto siempre la ilustración de lo ya catalogado. Incluso junto a la carretera hay mangas que nos indican en qué dirección está soplando el viento...

— Es un mundo acotado. Exactamente, y a mí esto no ha dejado de impresionarme. Y no es poca cosa, es nada menos que el problema de la percepción de la temporalidad. En nuestro mundo chileno hay una temporalidad ausente, un presente perpetuo que jamás llega a constituirse totalmente en pasado. También hay una lengua que parece hablar desde ningún pergamino. Esto que señala Jaime Concha citando al poeta Díaz-Casanueva es efectivo, denuncia el habla de un pueblo que hace caso omiso de sus monumentos históricos de lengua, desde *La Araucana* hasta nuestros días. Un pueblo que al hablar no tiene presente las ruinas venerables de su idioma y que no ha asumido su poesía para integrarla a su diálogo porque es un habla que no se documenta a sí misma, de ahí quizá sus dificultades para expresarse, es insegura, avanza trastabillando, le cuesta asumir la diversidad de lo real y utiliza comodines como *huevo* y *huevo* permanentemente, una sola palabra *mágica* para abrir todas las claves. — Después de haber vivido casi diez años en este mundo tan acotado ¿cómo se te aparece lo chileno en la memoria o la visitación onírica?, ¿llega a ser acaso la encarnación de lo otro, de lo terrorífico incluso?

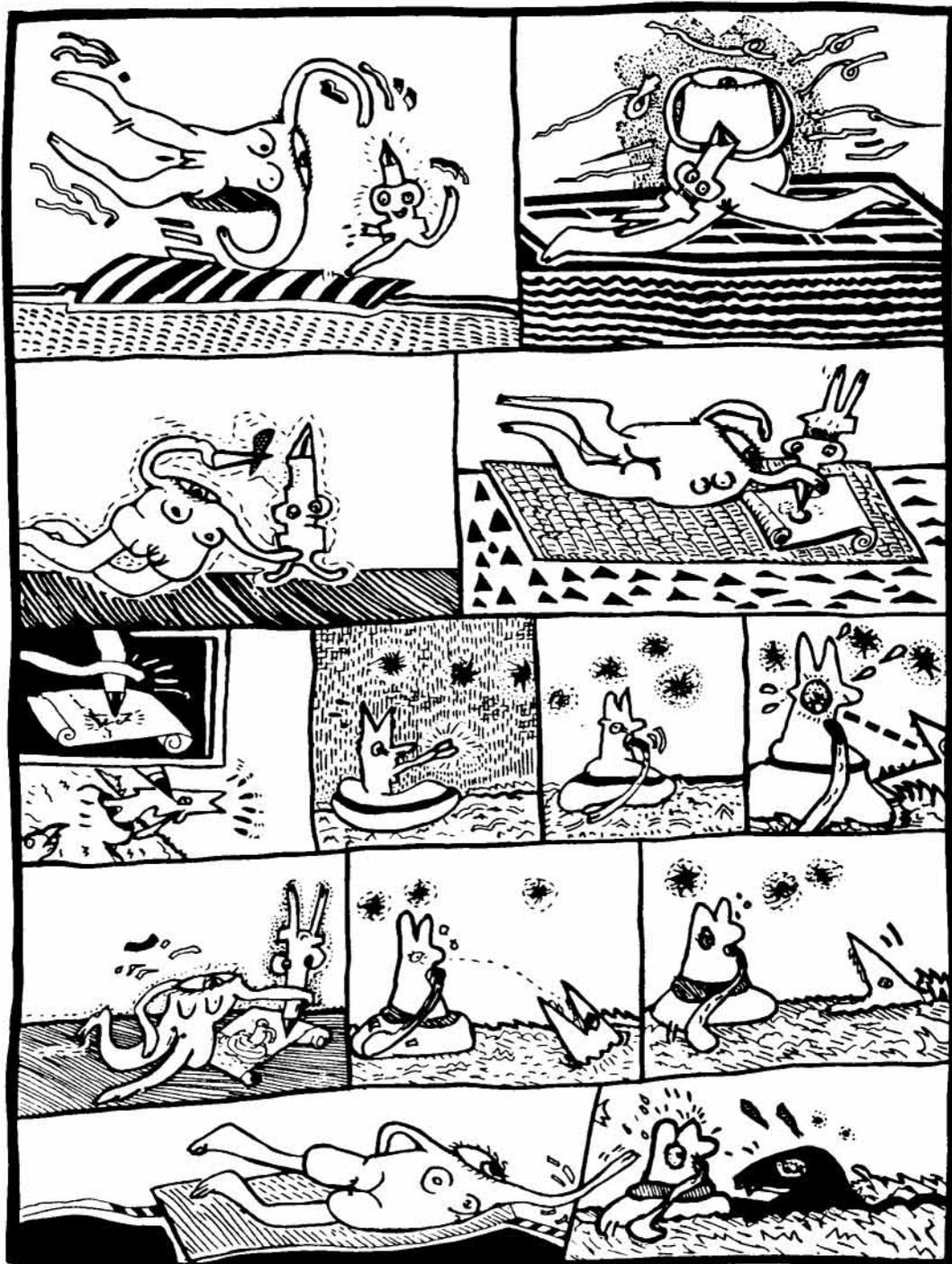
— Muy curiosamente yo me siento más seguro en este mundo y si nostalgia tengo de Chile es una nostalgia entretejida de fascinación por el horror. En cierto modo yo creo que buena parte del rasgo angustioso de mis poemas chilenos, por así decir, se debía justa-

mente a la presencia psicológica de ese contexto, de un mundo adonde gana la naturaleza sobre la cultura, sobre la historia. Europa no es en la realidad palmaria menos peligrosa que Santiago de Chile, pero como estamos hablando a nivel de los símbolos y de las percepciones mitológicas esa peligrosidad europea es menor que la chilena por esta acotación permanente de la que hablamos, mundo señalado y trazado, con permanencia y claro está, aquí yo he perdido ese miedo cerval, literalmente, provocado por la alteralidad constante de la geografía primitiva de Chile. Mi temática ha cambiado de eje hacia una recuperación de aquello por la nostalgia. Pero no es una nostalgia geográfica, inmediata, no es una nostalgia por el olor del toronjil y de otros productos de la tierra, es una nostalgia de todo un mundo. Yo no me siento demasiado desgarrado, dicho sea de paso, entre el allá y el acá. Mi memoria tiene que ver con las imágenes primarias que son una obligatoriedad. Yo creo que todos, los poetas en particular, se deben a sus primeras imágenes fundadoras. Hay una captación de lo real que se establece a muy temprana edad y que es marcadora para siempre, definitiva. La vida es demasiado corta y no tenemos tiempo para hacernos de nuevas imágenes que tengan la misma validez. Tal vez si viviéramos 300 años pero vivimos 50, 60 ó 70. Y esas imágenes primarias siguen ejerciendo su pulsación constante y son irrenunciables, aparecen bajo cualquier forma, no se pueden negar. Para un poeta son fundamentales.

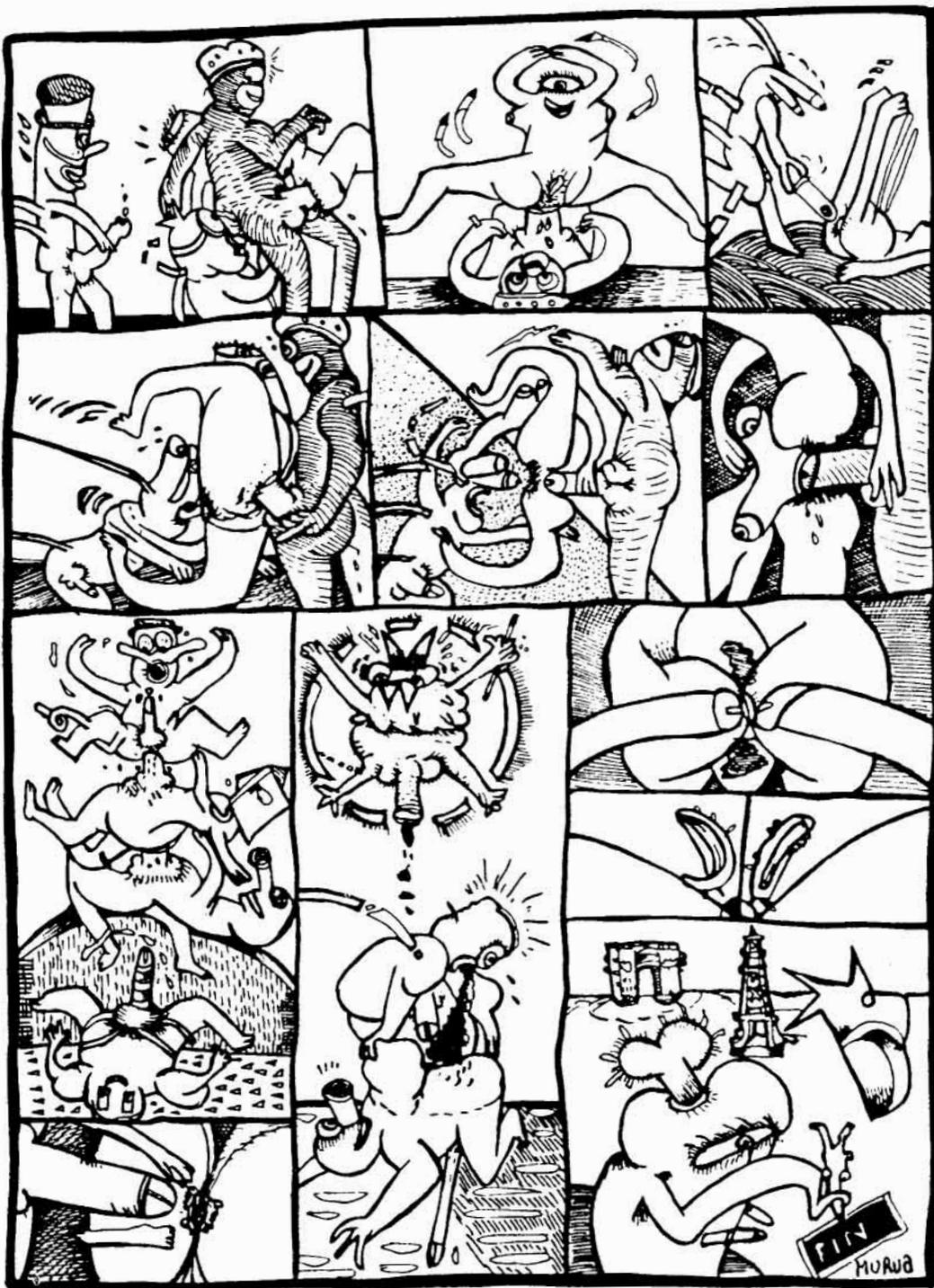
— ¿Podrías nombrar algunas de tus imágenes primarias?

— Sí, yo creo que entre las más poderosas está la del mar, la presencia del agua, el foso marino. Después, está la de la profundidad de la noche y la de ese horizonte que confunde las copas de los árboles con la bóveda nocturna. Después está ciertamente la imagen de desolación del mundo natural que yo viví muy fuertemente, puesto que de muy niño pasé largas temporadas en zonas campesinas deshabitadas y agrestes. Sin duda alguna creo que son las tres grandes imágenes fundadoras y que son sobre todo visuales, visuales más que auditivas o de otro orden sensorial. El mar básicamente.

# MURUA







MARIO MURUA. Valparaíso, 1952. A las exposiciones individuales y colectivas realizadas en Quito, Bogotá, Caracas y Buenos Aires, deben sumarse las numerosas exposiciones efectuadas en Europa, especialmente en París donde reside desde 1977. Un libro a su haber: Poemas de embargo (Temuco, 1972).

# Diez poetas DISPERSOS

*Abrimos con esta muestra –la primera de tres o de cuántas sean necesarias– una recolección de la obra de los poetas llamados dispersos, pertenecientes al heterogéneo período de emergencia poética que se extiende desde la década del 60 hasta nuestros días. Creemos que al cumplirse veinte años del Primer Encuentro Nacional de Poesía Chilena Joven, realizado por el grupo Trilce en 1965 en Valdivia, ya es posible distinguir tres etapas en este período de más de treinta años de colectivo ejercicio poético:*

**1a. Etapa: La emergencia fundadora;** comprendida entre los años 1961 y 1973 caracterizada por una actitud de continuidad crítica respecto a la tradición; por las activida-

*des grupales realizadas con apoyo de las universidades; por el contacto, la comunicación y el encuentro amplio, sin rechazos ni exclusiones.*

**2a. Etapa: La dispersión de la emergencia;** desde 1973 hasta 1983, caracterizada por la disgregación; por el recelo hacia el pasado inmediato y el desconocimiento y olvido de sus contribuciones; por la postergación y el retraso emergente de los que hoy llamamos dispersos; por la divergencia exceptuadora de la fracción neovanguardista; por los efectos de la represión –censura y autocensura– el exilio y el aislamiento, en los poetas de la etapa anterior y en los poetas jóvenes que irrumpen.

**3a. Etapa: La reconstitución de la emergencia;** etapa hipotética que se comenzaría a perfilar a partir del año 1983, caracterizándose por el rescate de los olvidados, la reaparición de los diferidos y el reagrupamiento de los dispersos; por el desafío abierto a la represión y al silencio; por el restablecimiento de la comunicación entre poetas del interior y exterior, capital y provincias; por la confluencia de los poetas de las tres etapas y diversas promociones emergentes.

Los poetas que componen esta primera muestra tienen en común haber nacido todos entre 1940 y 1950, y el no haber publicado libros entre 1961 y 1973, con la excepción de Hernán Miranda. Sin embargo, estos autores en su gran mayoría empezaron a escribir, publicaron en diarios y revistas, ganaron premios literarios, participaron en actividades grupales y talleres, entre esas dos fechas. Si estos poetas integran o no una segunda promoción emergente, como lo afirman Miguel Vicuña N. en *Trilce 17* (Madrid, 1982) y Gonzalo Millán en *Posdata 4* (Concepción, 1985) y lo pone en duda Javier Campos en *Cuadernos Hispanoamericanos 415* (Madrid, 1985), es un asunto cuya dilucidación dejamos en manos de los historiadores literarios.



# RAUL BARRIENTOS

## Zapatos

Me dije:

*Largamente he permanecido mirando mis largas piernas, y mis pies, el dedo gordo: lo extranjero y lo hostil comienza allí.*

Piernas colgando, balanceándose, y reflejada la planta del pie en el río, leyendo sus líneas, frente a Candem, N.J.

Y me dije también:

*Estarás borracha mirando mi zapatos vacíos para siempre.*

Y conté y reconté los zapatos de mi vida, los zapatos importantes de mi vida.

Eché al aire un silbido, y después de un silencio para contemplar las aguas, para constatar que el silbido no fue reflejado por las aguas,

silbé nuevamente. Y así fui engarzando frases con el vaivén de los pies al compás: bajo mi dedo gordo hay una muchacha *she has just changed her ways*, cantaron los Rolling Stones, rodando.

Se pregunta uno a dónde va. Lo inmediato: cruza el río, visita a Walt, vuelve a casa por el mismo puente.

Comenzaré la semana como lo que soy: el pajarero de las jaulas con el canto secreto de unos pájaros que nadie escucha. Caminando.

En otras palabras: cuando el león entra en la jaula de los cangrejos, el futuro pinta tan incierto como el presente.

Zapatos más, zapatos menos, recontándolos va uno haciendo la maleta.

Estaremos quizás celebrando la semana del zapato, ciegos frente a los días que vendrán, si es que vienen?

Y quién le dará cuerda a la estrella del norte, si es que hablamos de amor?

Perdidos frente al espejo, es decir el río, mirando lo que dejamos atrás, la mala estrella.

Eso fue lo que vieron dos borrachos como en los cuentos chinos, una cajita dentro de otra:

borrachos en Amtrak desde Montreal, cuando Leandro se vio prisionero en los reflejos del zapato de Gonzalo.

*Me siento más liviano caminando con dos espejos en los pies, volando.*

Y frente al río, New York entró al tren y se concentró en la punta del zapato izquierdo de Gonzalo.

Era señal favorable de los dioses en el umbral de las tinieblas, era la señal formidable?

La presencia de unos jueces con uniformes macabros, era indicio del pasado al que apostamos y perdimos?

Simulacro del maromero de los ojos, donde este mar es otro mar, y donde las aguas condenadas te rozan con la gracia, los nenúfares, el perdón.

Con el lenguaje de los gestos cuando preguntamos por qué a mí, en los sueños, cuando es hora de morir, y brilla un aleteo de remos en aguas oscuras.

Tensos meses tuve mirándome en la ventana, la pecera, con la lienza de pescar ensartada en el corazón, la campana de quién la tocaría.

Y estos mocasines todavía los tengo, desde la tarde que salí del hospital con la cicatriz en el lomo que decía: *Todo se ha consumado.*

*Camine*, me dijo Humberto, *camine mucho. Le hará bien.*

Y cuando pasaba por Newark, N.J. rumbo a Philadelphia, entre in-

mensas fábricas, usinas y humo envolviendo la telaraña de cables,  
bajé la vista y contemplé largamente mis mocasines con la paciencia que nunca ningún novio tuvo antes de casarse. Ni la tendría por siglos.  
Como viudo reciente antes del desayuno he permanecido mirando mis mocasines.

Me refiero a cicatrices curtidas al sol; por las noches brillan locuras inéditas, perdidas: un incendio de mapas de carreteras.

Desenvainé mis pies y estuve olfateando el cuero de mis mocasines, oloroso el aire con el aroma de la curtiembre que había en la calle Guillermo Gallardo, por ejemplo.

Por esa calle vi una noche navegar un buque de arte, desplegando mil luces de colores como llaves y música del otro mar, el grande amor.

Mi cabeza iba por la manga del mago, con el pelo volcán tornasol; era el iluminado de las aguas.

Te acuerdas, Javier, muerto ayer no más cuando recién saboreabas las primeras palabras de amor que así de golpe fueron las últimas?

Vimos el velero loco, el barco de las mil llaves delirantes. Te acuerdas, Javier? Con un cuchillo había escrito: "Espinazo mío te me vas".

Te acuerdas, Jorge? Hablábamos del mundo en las horas aciagas del mundo.

De otro mundo hablaríamos en New York, de la basura hurgando en la basura, hambrientos.

Y Jutka caminando en el borde sonámbulo del abismo, chocando y contrachocando en la jaula de los espejos, borracha en el barril del amor, con un carrusel de luces en la cabeza:

*No. Esas botas te servirán mucho, Jorge. Para cuando entres en Managua.*

Y tú que me las regalabas, cosidas a mano, cuero de Costa Rica. Estuvimos leyendo nombres de muertos y de vivos, con lupa las fotos, el día que entraron a Managua.

Y me quedé con estas botas que nunca han entrado a ninguna parte, como si hubiera estado caminando en redondo.

Y después fuiste a Granada. A palos le molieron el lomo a la pobre Granada. Caminaste por su lomo.

Qué hace este hombre abrazado a las flores, de espalda al cielo, de verdad a las flores?

Delenda est Cartago, pensó Henningsen, comiéndose unos a otros en acre catedral, y antes de arrancar como rata de un incendio, clavó un letrero entre tizones: *Aquí fue Granada.*

Ratas de la irrisión.

Como la ceremonia de juramento a la bandera de la República Independiente de Sonora, el 28 de los corrientes,

con honores militares y horrores militares bajo un arco de flores de papel, viento levantando polvo,

y con alemanes y con húngaros tocando marchas en acordeones y violines, con armónicas de pistoleros.

Hambrientos, en harapos, y William Walker —el presidente de la República de Sonora— con una bota en un pie, y en el otro un zapato.

Y pisándole los talones, Meléndrez: los quería matar, no arrancarían hacia el norte así nomás. Ladrones.

33 sobrevivientes de la fama —sólo 33— lograron cruzar la frontera,

y se abrazaron y rieron con las tropas del Mayor McKintry como verdaderos hermanos.

Y Walker –Willy, hijo dilecto de estas universidades– con una bota y un zapato. Ratas de la irrisión.

Esto quería decirle, Walt.

A veces vaqueros perdidos pasan por Cocupa y encuentran huesos relumbrando, un colt relumbrando al lado, y unas suelas y badanas de zapatos, hebillas de botas;

otras veces, huesos de caballos y herraduras, sin tùmulo ni olvido que metan bajo tierra, relumbrando.

Nada más que imágenes de generaciones livianas con tatuajes que hicieron polvo. No importan sus nombres.

Filibustero. De *freebooter*, dice el diccionario.

Ladrones: una bota en un pie, y en el otro un zapato.

RAUL BARRIENTOS. Puerto Montt, 1942. Estudió literatura en la U. de Concepción, donde participó en las actividades de los grupos El Maitén y Arúspice. Ha sido además actor y director teatral. Vive en Philadelphia donde termina actualmente sus estudios de doctorado. Lo esperan en Chile sus amigos y una tierra en Chiloé.

Obras: *Ese mismo sol* (Nueva York, 1981) *Histórica relación del reino de la noche* (México, 1982); *Pie del efímero* (Santiago, 1985).



## Llevo estas mujeres admirables envejeciendo a mi lado

*stream of silent journey  
cruzando tu mente  
and your heart warm and pounding  
life's blood surging  
caliente  
your sudor suddenly arrested by  
escalofrío*

*Evangelina Vigil*

y  
veo a la Olivia sonriéndome  
la melena colorina al viento en cámara lenta  
como en un comercial de shampoo  
esboza una sonrisa  
tropieza  
y  
cae  
y  
se agujerea las medias  
y  
se vuelve a levantar  
y  
sigue corriendo con dos agujeros en las rodillas  
y  
sacándose un mechón colorín de la boca  
me vuelve a sonreír haciéndome señas  
y  
nos decimos adiós sin decirnos nada  
y  
miro hacia la izquierda  
y  
diviso a la Carmen  
sería  
y  
con minifalda llorando  
en el espejo del baño  
está mirándose  
y  
no corre  
y  
levanta dificultosamente una mano  
que no me toca  
y  
me alejo a medida que levanta la otra  
para tomar la mía entre las suyas  
pero perezosamente me alejo  
y  
no alcanzando a tocarme  
cae  
y  
se rasmilla la frente  
y  
trato de volver para ayudarla  
pero una fuerza irresistible  
me arrastra desde la meta  
y  
la veo de boca levantar los ojos

para mirarnos por última vez  
y  
desesperado me vuelvo hacia la izquierda  
y  
veo a mi mami bañada en sudor  
mirándome a los ojos  
con una expresión muda  
en los reflejos de su llanto  
sentada inmóvil con  
un ejemplar del manifiesto comunista  
en el regazo  
y  
me abalanzo en sus brazos  
en el instante que perezosamente  
y  
contra su voluntad se levanta  
y  
me estrello de a poco en su silla  
y  
veo una mano suya irse de a poco  
y  
la vuelvo a mirar a sus ojos dados vuelta  
y  
un grito a la derecha me hace volver la cabeza  
y  
veo a la Sonia en bicicleta  
sonriendo alegremente  
con el Mukti en brazos  
y  
mientras me trato de poner en pie  
se aleja rápidamente  
y  
cuando miro hacia la izquierda  
diviso el polvo  
y  
las plantas de los pies de mi mami  
alejándose en una tempestad de arena  
y  
una voz me saca del sufrimiento  
es Lucía  
que ha vuelto de Norteamérica  
con la guagua de su hermana en brazos  
y  
me dedica una serena sonrisa de las suyas  
al mismo tiempo que suelta el bulto  
era una sandía  
y  
levanta su mano izquierda en señal de despedida  
y  
yo levanto ansiosamente mis brazos  
como mi hermana  
y  
ruedo por la pista de cenizas  
como un atleta filmado en cámara lenta  
y  
entre el humo  
y  
el polvo que levanto

y  
mis piernas  
y  
brazos que pasan delante de mis ojos  
diviso a duras penas  
y  
a distintos lados  
a la Ninon  
con un chaleco blanco ceñido  
en el piso 23 de un edificio de departamentos  
en Vicuña Mackenna  
mirando la cordillera de Los Andes  
y  
diviso a la Ivonne en COCEMA  
debajo de un poncho araucano  
y  
durmiendo encima de la mesa  
o de su escritorio en la oficina  
junto a una carta inconclusa para Cecilia  
y  
diviso a la Tití  
con un *baby doll* calypso  
friccionándose las espaldas en el baño de la Olivia  
y

logro ponerme de pie cuando el sol está por esconderse  
y  
presiento a mi lado estas sombras que aparecen  
y  
desaparecen en cámara lenta  
haciéndome doler su presencia el doble  
cuando escuchamos un grito que nos paraliza  
y  
nos miramos fijo  
por un instante  
como estatuas  
y  
las nombro a todas  
y  
cada una  
una por una  
y  
a todas de una sola vez  
las aprieto contra mi pecho  
como a un montón de plumas!

Agosto, 1975.  
París.



CLAUDIO BERTONI. Santiago, 1946. Ha formado parte de grupos de jazz-rock en Chile y Francia, como tumbadorista. Varias exposiciones, colectivas e individuales, de fotografía. Publicaciones en revistas y antologías. Integró en los años 60 junto con Cecilia Vicuña el Grupo No,Obra poética: El cansador intrabajable (Londres, 1972).

# JAVIER CAMPOS

## El Parque

El parque es una gran estación de trenes  
Con pasajeros que esperan al lado de millones de líneas férreas  
Pasan hombres de un lado a otro sin mirar los árboles  
Se detienen cerca de estatuas con espejos  
A contemplarse sus cabellos  
Miran a las mujeres que toman el sol o cuidan a sus hijos  
Las mujeres son rubias o morenas luego llegan mujeres pelirrojas  
A esperar un tren que no trae pasajeros  
Los hombres y las mujeres pasan unos cerca de otros  
Se sonríen como si miraran a la nada  
Como si contemplaran las colinas de la luna  
Desde una nave espacial  
En el parque hay un río que hace ruido siempre  
Es el agua cálida que baja desde las montañas de los sueños  
Es amarilla en su superficie cuando es verano  
Hay hojas que flotan solitarias cuando es otoño  
En la primavera las mujeres miran allí  
El reflejo de los hombres que corren en las tardes  
En las mañanas llenas de brumas  
En las noches cuando arden los deseos de los pasajeros  
Y el tren nunca llega

El parque es un desierto lleno de boletos  
Para lugares y tierras desconocidas

Es una casa con grandes ventanas  
Desde las cuales los hombres y las mujeres se ven pasar envejecidos  
Pasan los hombres mirando a una mujer con un caballo blanco  
El caballo se transforma en una paloma invisible  
Pasan las mujeres contemplando a un hombre en un carro  
En el automóvil va sentada muy alegre la muerte

El parque es un aeropuerto construido en un planeta sin nombre

Los hombres y las mujeres sin conocerse  
Son astronautas vestidos con trajes herméticos  
Mirándose tras de una ventana de plástico  
Como sus ojos  
Quizás nunca llegue el tren a este parque  
Tal vez nunca se suban con sus paquetes y maletas  
Ni se sienten a contemplar por sus ventanas  
El paisaje de las ciudades en llamas  
El reflejo de los edificios plateados  
El paso veloz de las estrellas en las carreteras  
La luna que vuela como sus corazones blancos  
Los jardines del paraíso que todos sueñan frente a la T.V.  
Tal vez nunca se siente un hombre solitario  
Frente a una mujer en ese tren que ambos esperan

El parque es un desierto verde que está en medio de la ciudad

Parece un cementerio de gente viva tomando el sol  
Leyendo dormidos el periódico  
Contemplando a sus hijos que se ponen aros de oro en las orejas  
Viéndose nadar bajo las abrasadoras aguas de sus deseos

Siguen pasando los hombres al lado de las mujeres  
Algunos ya son ancianos y miran caer la nieve

Ven algo lejano que hace mucho ruido  
Es un tren invisible que pasa veloz sin detenerse  
Por este parque que es un desierto verde  
Con un río que baja de las montañas de los sueños  
Y está en el centro de una ciudad  
Llena de hombres y mujeres  
Esperando con sus maletas desde hace mucho tiempo  
Para irse a un lugar sin nombre

El parque es un aeropuerto verde  
Donde los sueños de los hombres y las mujeres  
Arden como la lava de los volcanes del sol.

JAVIER CAMPOS, Santiago, 1947. Estudió literatura en la U. de Concepción, donde participó en el grupo Arúspice. Obtuvo su doctorado en la University of Minnesota con una tesis que pronto será libro: "Poesía Chilena 1961-1973 (O. Hahn, W. Rojas, G. Millán). Actualmente es profesor de la California State University.

Obras: *Las últimas fotografías* (Montevideo, 1981).

Flash... Tres, seis, uno, cinco,  
nueve, es la corrección normal  
de curso.

Perfectamente, señor. ¡Listo  
para el lanzamiento!



# TORTURADO

por el peligro de una  
vejez prematura



Hom bres jóvenes, agotados físicos y espiritualmente, no tienen apego alguno por la vida. Son en realidad fracasados, sin voluntad, muchos de ellos a causa del vicio de los alcaloides, por graves perturbaciones en su sistema nervioso, o porque han perdido su

## JOSE ANGEL CUEVAS

### Un tipo de la época

Un trozo de vida demos por terminado.  
Y levanten su mano los que han sido felices.

Haré un recuento

Setenta; una montaña se detiene junto a mi ventana  
setentauno chispazos de alegría colectiva.

Setentaidós, un fantasma recorre el territorio gente se congrega en plazas públicas.

Algo pudiera pasar.

Setentaitrés La ciudad estalla, no me pertenezco ni a mí mismo.

Se hace un pesado silencio,  
cuatro, cinco seis, estoy absolutamente solo y miro las nubes  
siete, ocho, nueve borro de mí todo sueño etc., etc.  
ochenta y más, converso con los árboles.

Debo consignar alejamiento de Vásquez, Espíndola,  
González, Pérez y darlos por muertos para mí definitivamente.

Soy un espantapájaros

Recorro Londres por las noches  
atraveso el mar a pie  
cantando con la gente de mi barrio.

Parado en la Torre Entel

dirijo la palabra a mis conciudadanos.

Hay ovejas que balan contra el Matadero Público.

Yo guardo una garrafa detrás de la puerta  
y busco algo en qué trabajar.

Puedo señalar uno o dos amores.

pan, ají cerveza añeja.

Dejo constancia

cada cual puede contar sus amores.

Yo entré puro al setenta y

soy un ánima

no me atrevo a alzar la voz si alguien fuma en el bus.

Tampoco hablo con desconocidos.

Agradezco sí al Señor por enseñarme a trabajar el cuerpo  
y traer algo de plata a la casa en estas horas duras.

¡Fíjate cómo he vivido Señor!

me veo pasar por estos años de una oreja y  
aturdido bajo el cielo

encender un cigarro.

Hecho un guiñapo público.

Yo entré puro al setenta

y apenas soy un padre.

Tapo a mis hijos sus pies de madrugada

les lavo las manos,

los llevo a la escuela a la una y media de la tarde.

Soy un padre que espanta las moscas

y carga bolsas de verdura

(escucho pasos, soy un animal asustadizo

temo a los poderes públicos).

Años y años de zarandeo

ya mis manos están blancas

Años y años de zarandeo.

Tarde o temprano caerán en el olvido.

JOSE ANGEL CUEVAS. Santiago, 1944. Estudió Filosofía en el Pedagógico de la U. de Chile. Poeta urbano, "de las catacumbas" según Ignacio Valente. La verdad es que como hombre de la década del 60, a la que llama "La incomparable", sus sentimientos oscilan entre la nostalgia y la esperanza.

Obras: Efectos personales y dominios públicos (Stgo. 1979); Introducción a Santiago (Stgo. 1982); Contravidas (Stgo. 1983).

# WALTER HOEFLER

## Ni la codicia ni el amor

consuman estas palabras.  
Gratuidad e inercia,  
azar y ejercicio  
sin el orden calculado  
no imponen al pecho  
sus condecoraciones.  
Bajo la piel otro aire,  
sobre la hoja un susurro,  
plantitas que nunca terminan  
de posarse.  
Palabras a cambio de aire,  
el hueco en que se posan,  
cimbrando en el vacío.

## Narciso absorbido

por el encanto del espejo  
ignora los poderes del rostro,  
su resonancia opaca  
en aquellos que lo inquietan.

## Pasan los años y en el recuento

de las nuevas cosas vistas  
aprendo a ver lo viejo,  
leo en el acopio de otros ojos,  
la tibia incertidumbre de mis  
propios recuerdos:  
opaco y empañado sin saber,  
lo que en vano recupero.

## No podría contar la historia.

Escribo desde otra orilla de la vida.  
Pasan aves refrenando el vuelo,  
palpando el aire y la llovizna.  
Ya no regresarán.  
Otro tiempo empieza al margen del reloj.  
Pausado, interior, reiterado.  
La historia ahora sólo es carne en  
los pequeños recuerdos,  
algún trozo de hueso entre los  
dientes.  
La boca no está para palabras.  
Las aves se detienen y dejan de  
croar las ranas.  
Sólo los peces, sordos a todo rumor,  
prosiguen su labor.

## La simetría del concreto

no alcanza a preservar  
la discreción de la naturaleza:  
es decir de los árboles,  
de ciertos árboles  
que se alinean solidarios  
encabezando una larga marcha  
siempre tronchada.  
Desde lejos  
la hoja es la ventana y viceversa,  
y el ojo discrimina  
entre sus distintas tersuras:  
rasmilleos de la luz  
y simulacros de la clorofila.  
Por ahora el cielo gris  
juega a ser la sombra del concreto,  
pero la primavera ya se insinúa,  
es algo en el aire,  
es algo en la mirada,  
quizás como ese cáncer que te roe.



WALTER HOEFLER. Valdivia, 1944. Fue profesor de literatura Hispanoamericana en la U. Austral e integrante del grupo Trilce. Vive en Erzhausen, República Federal Alemana, donde trabaja en una biblioteca. Seleccionó, tradujo y comentó la muestra de poesía alemana actual que abre este número. Publicaciones en diarios y revistas. **Dos Cantos** (Valdivia, 1972) en colaboración con Enrique Valdés.

# HERNAN MIRANDA

## Que los panales le sean propicios



*A Julio, ex prisionero del Estadio, ahora apicultor en Valparaíso.*

Un enjambre se levanta de las manos de Julio  
La dulce miel, la perfumada cera  
El néctar del Valle del Paraíso  
Dentro de los panales de este Julio  
Que ahora duerme en medio del campo  
Cuidando sus enjambres.

Julio traslada reinas de panal en panal  
Abejas de sus colmenares yendo y viniendo  
Por los cerros de Valparaíso  
Julio aísla abejas comunes  
Para convertirlas en reinas.  
Julio estampa celdillas en un molde  
Para ayudar al trabajo de las abejas.  
Julio reparte el alimento en las colmenas  
Equitativamente.

Las abejas ya picaron a Julio cuarenta veces  
Y el veneno de los agujijones  
Ahora no puede afectarle.

Que haya siempre más flores  
Para las abejas de Julio  
Que el néctar se entregue pródigo  
A sus pequeñas enviadas  
Que sus colmenares crezcan y se multipliquen  
Y el veneno de todas sus obreras  
Se concentre un día en el cuerpo de los tiranos.

## Reflexiones

Este es un hombre que nunca alcanzará la velocidad de la luz  
ni llegará a comandar un submarino.  
Es también el que siempre rebotó y rebotará en los espejos.  
Este mismo que no volverá a nacer  
y se aleja más y más pero no puede olvidarse  
de un vientre materno.  
Este que a usted se acerca, amiga imagen,  
decidido a traspasar el vidrio.

El espejo vuela una y otra vez en mil pedazos  
en una escena mental  
que sólo en el cine o el video llega a realizarse.  
¿Es que el espejo es un altar de nuestra realidad?  
La vida, cosa muy sabida es, se va prolongando  
por las superficies bruñidas y los desagües.

HERNAN MIRANDA, Quillota, 1941. Periodista titulado en la U. de Chile. En 1971 participó en el Taller de Escritores de la U. Católica. Entre 1973 y 1980 residió en Argentina donde ejerció el periodismo. En 1976 obtuvo el premio Casa de las Américas. Obras: *Arte de vaticinar* (Stgo. 1970); *La Moneda y otros poemas* (La Habana, 1976).

## Divagando

Raspando la huella lujuriosa del caballo viejo  
que apuró su galope hasta el confín del miedo  
y enterró su última palabra aguerrida  
averigua contornos y rectifica cuerpos  
apurado en una simbología de entretecho.

Elude toda visceral remolienda  
que haga arder su artillería principal  
porque se ha obligado al destiempo  
y aún no comienza a recortar  
el perfil sinuoso de su época.

Malos vientos le soplan historias  
entretejidas de leyenda  
que acaso constituyen mitos esenciales  
en la caligrafía loca de la especie.

A punto de extinguirse  
los hermanos poetas se sacuden los plenilunios .  
Reyertas de sobremesa en que inapreciables duendes  
fornican y gesticulan  
hacen de la actividad inconfesable una comunión.

Tango y arroz con tomates.  
Alrededor de la mesa se contorsiona la poesía  
porque una edición sencilla  
trabajada, eso sí, en forma meticulosa  
significa tanta esperanza.

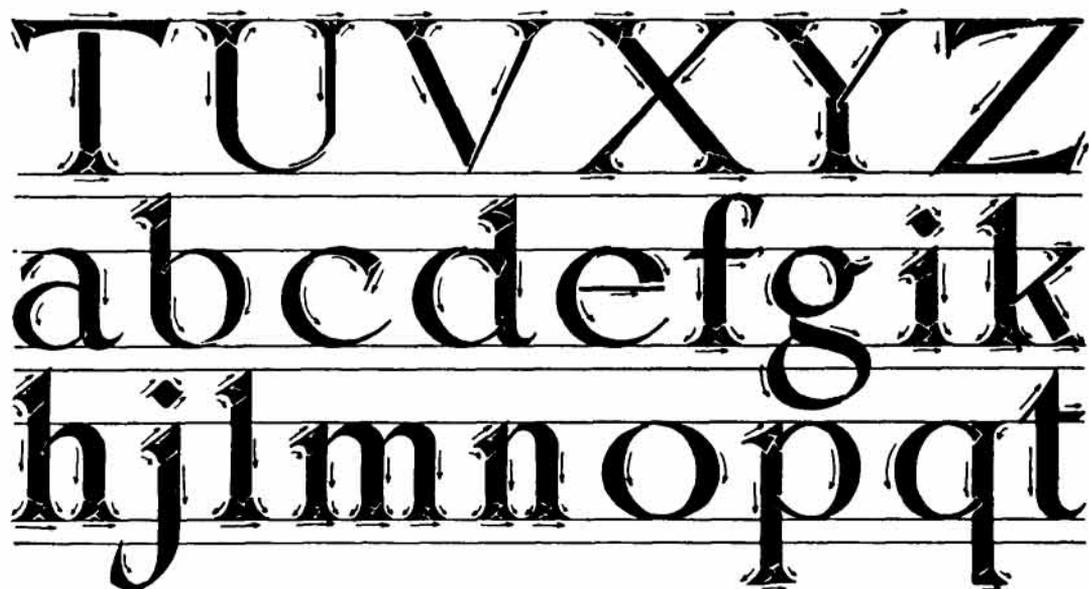
## Carcomido de alfabetos

Pasajero decide el tranco fuerte y seguro  
coge el acordeón original que cuelga del parrón  
y comienza a darle como tarro a la melodía  
en que cuerpos desnudos se oponen al control  
de la natalidad  
y fabrican instantes como perlas de un collar  
glorioso.

Aquí se encuentra desnudo el sinvergüenza  
a caballo sobre los lomos de su aventura  
dispuesto a arrostrar cualquier catástrofe  
sea ésta gigante o molino inconcluso  
o venga disimulada detrás de un par de ojos  
rabiosos de puro lindos.

Carne que encuentra, carne que no perdona  
y arremete con furia animal contra todo lo viviente  
para enseñarle su música visceral y desconocida  
al que se asoma.  
Se arriesga integridad física y envolturas psíquicas  
pueden ser despojos si él no enmudece  
a tiempo.

Está solo, sin embargo,  
carcomido de alfabetos inmundos  
y comienza a balbucear  
olvidando  
significados.



# JAIME ANSELMO SILVA

## Anduvieron

Anduvieron apaleando el aire por aquí,  
con largas cañas de bambú  
asustando.

Anduvieron por todas partes, registrando  
si las casas tenían salidas al crepúsculo,  
si, acaso,  
arriba de las azoteas,  
las ventanas se abrían en las madrugadas.

Anduvieron,  
cerrando todas las puertas,  
las del fondo, donde se orina el entorno de la noche.

No han dejado nada abierto,  
ni la luz de los ojos, mirando el reflejo de las aguas,  
donde pestañea la luna de todos los días.  
Han pintado de negro las murallas,  
las viejas murallas de canas rubias,  
donde colgaba una hoja labrada de amarillo.

Anduvieron clausurando las clínicas veterinarias de  
la tarde,  
donde ladra la vida.  
En rápidos pájaros verdes  
y todo en silencio.

Se han ido de tarde,  
cuando el sol golpeaba las maderas  
con su puño enguantado de fuego  
y todo era un mundo pegado en el hombro del  
olvido.

## Halloween

Es el día de los muertos,  
es el día, en que nos vienen a visitar a nuestras casas,  
es el mes de los fantasmas,  
de las hadas,  
de los duendes  
y del demonio,  
es el Halloween.

Hay que buscar una calabaza  
disfrazar a nuestros hijos  
regalarles caramelos y chocolates  
y esperar en la puerta que pasen las profecías.

Los moradores pasarán esta noche a buscarnos  
e iremos a encender una fogata  
cerca del cementerio de automóviles.

Allí, entre la nieve y el casco seco de un auto abandonado  
cantaremos antiguas canciones inglesas  
que hablan del cuento de las hadas,  
del rumor de los difuntos  
y de la sombra de los desaparecidos  
que nosotros conocemos  
con nombres y apellidos.



JAIME ANSELMO SILVA. Vallenar, 1945. Egresado de Sociología en la U. de Chile. Integró la Academia de Letras del Pedagógico. Fundó un diario y limpió oficinas en Edmonton, Canadá, donde vivió unos años. Poeta urbano y del retorno.  
Obras: *Visa temporal* (Stgo. 1982); *Astillas* (Stgo. 1985).

# MIGUEL VICUÑA NAVARRO

## VII

Bebo y bebo la leche de la muerte  
En ánforas de humo y en la luna  
Veo vagar un sol perverso y una  
Ilusa sola voz retumba inerte

Pasa inmóvil la hora de esta suerte  
Lecho del río oscuro que me acuna  
Y el reverso del sueño con su uña  
Muerdo y remuerdo cada vez más fuerte

Y en la leche del sueño y en el humo  
Escribe mudo el sol la luz del río  
Extensa vacación por la que zumba

Todo el silencio del azar y el zumo  
Terrenal ilusorio del vacío  
Que en el fondo resuena de esta tumba

## Abschied (soneto)

la unión  
para el caso  
digo  
sublime

connivencia bar  
el ocase  
no fue  
más que una

total  
cero a cero  
soberana

con patas  
digo  
peluda

## VIII

Atrás  
Por la parte de dentro  
Es la caída un eco  
Al fondo de la noria  
Un ojo de la carne  
Transportando el desierto  
De la ira

Adentro  
Por la puerta de atrás  
Es el vuelo una sombra  
Reverso del espejo  
Ombbligo el de la risa  
Que en la luna naufraga  
De la muerte

HACHETTE 1930

124

## OSCOPES GRATUITS

*Lecteurs de cet Almanach.*

Le professeur ROXROY, l'astrologue bien connu, a  
pour le plus de favoriser les habitants de ce pays  
des essais gratuits.

La réputation du Professeur ROXROY est si répandue  
que l'induction de notre part est à peine nécessaire.  
Il est de lire la vie humaine à n'importe quelle dis-  
tance simplement merveilleux.

Les astrologues les plus réputés le reconnaissent  
comme maître et

traces.  
Il dira ce dont  
vous êtes capable et  
atteindre le  
vous nomme  
vos ennemis  
bonnes et les  
périodes de

description con-  
venable des évènements  
passés et futurs,  
il dira et vous

pour diriger, direc-  
tion Psychique  
Paris, écrit :

Je vous prie de m'indiquer les dates à venir  
pour lesquelles l'Horoscope que vous m'avez adressé m'a



MIGUEL VICUÑA NAVARRO, Santiago, 1948. Nieto, hijo, hermano y primo de poetas. Licenciado en Filosofía en la U. de Chile donde enseñó algunos años. Residió en París donde hizo estudios de postgrado en La Sorbonne. Vivió también en España donde fue impulsor de la revista Fosa Común de Barcelona y colaborador en Madrid con la reaparición de Trilce.  
Obra: *Levadura del azar* (Barcelona, 1980)

# ANTONIO VIEYRA

## Fango

El aire sustenta al lodo vivo aún;  
digo el habla, esa es la vida, toda.

De costado sobre el fango me entero,  
oigo los tiempos enormes, los siento  
moverse, todo eso en presente,  
los murmuro, aún estamos en viaje,  
en orden. Se acaba. Mal murmurada  
la época de antaño no pudo continuar;  
creemos estar más tranquilos y  
estamos en lo más hondo, al borde  
digo. La muerte si es que llega,  
alguna vez, eso es todo.

Imágenes de todos tamaños huyen,  
la tortura las calla, las escucharía  
siempre, sin negar y sin creer.  
Estamos ahí, en alguna parte, vivos.  
Un tiempo enorme vino, luego.  
Todo lo demás se acabó.

Si los muros desaparecen,  
sólo harapos de vida quedarán a la luz.  
Estuve antes en alguna parte donde había  
luces, pero, oscuridad, propiamente,  
había dicho: ruinas; de repente,  
en el fango, entre entonces y ahora.  
Hubo que esperar muchas veces,  
desesperar otras.

Breve fue la claridad  
y luego henos ahí de nuevo,  
sentado de lado, bajando  
la cabeza, el pene negro  
y sin fuerzas; más aún,  
medio vuelto hacia adentro.

Sin embargo, el sol ansía el muro,  
desea abrir los brazos, penetrar  
los troncos y llegar a la hojarasca.  
Pero el mar aún no se dispara  
a nuestro encuentro, pues la sangre,  
hermética, lleva años y ni un ruido,  
y no escucho ni una luz y desencajo  
los ojos a golpes.

Me veo ahora dormido,  
no sé qué insecto enroscado,  
harto de esperar para empezar  
mi larga jornada de vida presente  
sin nada. Pero no se seca,  
me agarro de la primera señal,  
verdadera o no; pero: ah!  
el espíritu que tenía antes.  
El día menos pensado me preparo,  
me marchó. Fin del viaje.

Y así es como ha caminado el tiempo.  
Pero buenos ratos, eso sí. La guarida,  
vacía de dioses, ha dado un universo  
entero tras esta portezuela.

Es mejor volver a la tierra  
de la infancia: debe haber calor allí.  
Pero sólo me hundo un poco más  
en el mismo lugar de siempre;  
sin embargo, a menudo soy feliz,  
pero nunca más que entonces;  
no obstante, me quedaría a gusto  
así, aunque no puede ser.

Volveré al fango,  
durará un rato, serán buenos ratos  
y no tan buenos también, son de esperar;  
tales detalles son mejor que nada.

No obstante, qué lejos está todo,  
salvo la cuerda y unos breves movimientos,  
ojalá fuesen los últimos; sólo cabe  
retroceder o dar vueltas en redondo.  
Y tantas cosas, además, imaginadas;  
sin oír, sin decir, sin poder nada.

Con todo, a veces del lodo carcomido resurge  
el guerrero, ciertamente para soñar y danzar.

Un fuerte puñetazo me hunde en el fango.

Enero 1984.

## HERNAN RIVERA

### *Fábula del zapatero y la costurera*

Cada vez que  
se le pasa la lezna  
corre ella presurosa  
a sorber la sangre de su amado

lo mismo que él  
cuando ella se clavaba  
la aguja en un dedo

cuando ella se clavaba

porque de un tiempo a esta parte  
pálido el rostro  
temblorosas las manos  
largos sus colmillos  
el zapatero tiene la sospecha  
que la muy zorra  
—gorda y colorada  
como una chinche—  
está usando dedal

que está usando dedal

### *Palta negra*

Dice que la muerte no está no figura  
no predomina entre sus desvelos  
empero sin embargo no obstante  
siempre que pela tritura  
y se come una palta  
termina tallando en su hueso  
una linda calavera humana

### *Palomas de mausoleo*

Mensajeras de epitafios  
yo las he visto salir  
desde sus losas secretas  
y con su vuelo de aves comunes y caseras  
desbandarse hacia sitios públicos  
y particulares domicilios

Azuzadas desde sus nichos  
por angelotes de auras polvorientas  
y rostros invertebradamente estólidos  
—tocadores de liras, por supuesto—  
las he visto emerger  
buchonas de silencio y mármol  
haciendo en su aletear  
el mismo y oscuro ruido  
de los puñados  
de tierra

Civilmente blancas  
llevan las patas peludas  
de posarse sobre la muerte.

### *Camisa blanca*

En dejo de paloma desmayada  
con sus manchas color de vino  
formando la geografía  
de una trasnochada de ángel  
cuelga lírica en la percha mi camisa  
En dejo de ave descoyuntada  
—con sus manchas color de sangre—  
cuelga sonámbula de la viga mi camisa

# SERGIO MEDINA

## Metropolitano

Está terminado la mujer terminó con él antes de que pudiera traer su mirada desde el fondo cayó y se reventó sobre el piso

yo vi sus sienes duras y brillantes

yo las vi pedir perdón a la escalera como si ella no les hubiera leído y como si yo mismo no hubiera visto las luces que no puedo dejar de mirar al final de la escalera

toda esa gente que viene y que sale parece que todo estuviese allí y sin embargo nada se mueve al final del túnel

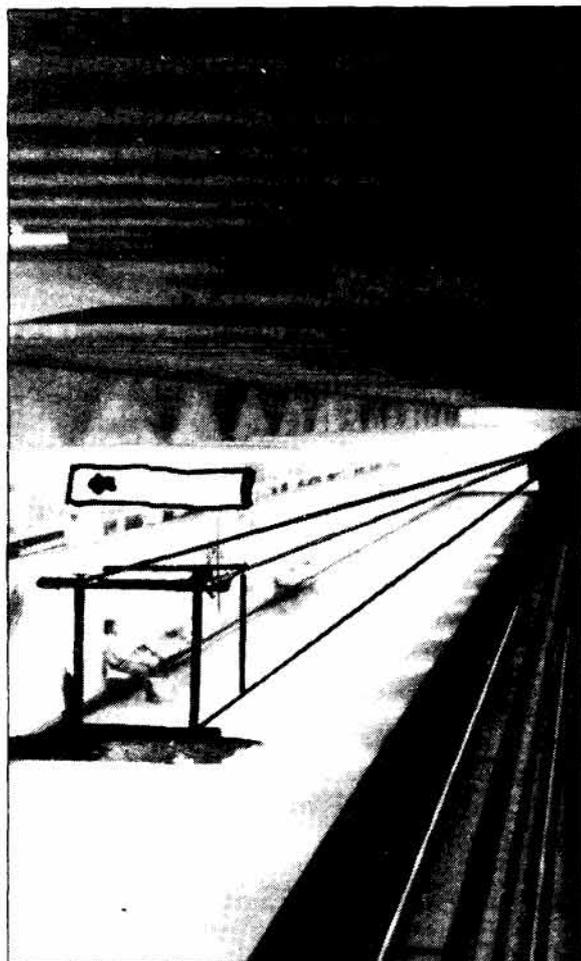
la escalera se escapa del túnel y de las luces azules se va por el borde del pasamanos sin que yo pueda evitarlo mis ojos se me van y no pueden dejar de mirar las luces que brillan al final

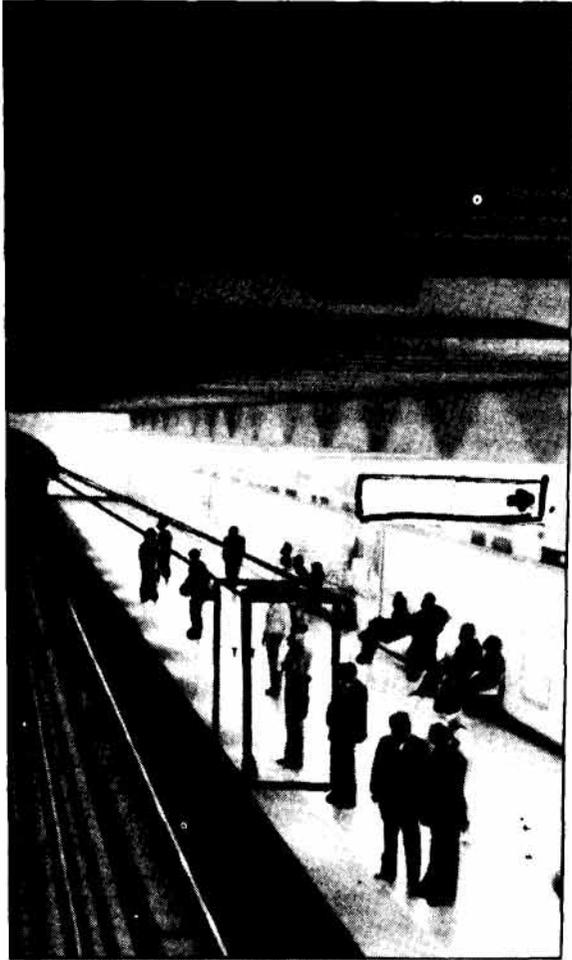
los guardias visten camisas azules y llevan porras colgadas a la cintura

ellos parecen ser los amos de la escalera

el túnel está lleno de guardias que pasan como luces azules y yo no puedo dejar de verlos

la gente no ama a la escalera por eso es que ella los lleva hacia donde todos





¿Alguien sabe de dónde salen los guardias que custodian el túnel como luces azules?

quizá ni ellos mismos lo sepan puesto que han debido emerger de algún lugar de la estación y la estación ha escapado por la orilla del pasamanos

ellos son los únicos que pueden causar daño a la mujer yo mismo soy la mujer cuando paso junto a ellos y siento que se cierran las puertas y me cortan las piernas mientras el hombre pequeño mira desde la ventanilla sin que pueda hacer nada

ellos han traído la escalera y la han puesto allí y yo debo amarles y mostrarle mis piernas para que así no me echen al pasamanos ellos aman a sus porras y se besan con ellas en lo caliente cuando nadie los mira como hace el hombre pequeño con las piernas de la mujer llevan sus porras pegadas a la cintura y tienen las manos untadas con el agua oscura del túnel ellos son los dueños de la escalera y custodian el túnel en toda su extensión como luces azules

por él pasamos el hombre pequeño y yo sin que podamos hacer nada

SERGIO MEDINA QUEZADA, nació el año 1953 en Rancagua, donde reside. Realizó estudios universitarios en la U. de Concepción. Esta es su primera publicación. "Me inclino sobre lo más azul de las gardenias/ porque no hay otra forma de llamar al diluvio universal/ y porque yo mismo no soy más que una nave/ perdida en el mar de los patriarcas"

# ¿Una autobiografía fantástica?

por Miguel Vicuña Navarro

Aunque el formato, la paginación correlativa, el Índice, las notas a pie de página, la portada/contraportada logren producir la impresión de aquel característico volumen que cualquier lector desprevenido puede reconocer con plena naturalidad como un libro, este volumen que Patricio Marchant nos entrega (1), si configura un libro, es uno ciertamente insólito. Y no sólo por respecto a los hábitos conocidos en esta parte del mundo, sino inusual en toda región terrestre vinculada por el rito pre- y postgutenbergiano que reproduce la mitología del Libro. No se crea que con esto pretendo decir que el trabajo de Marchant sea algo absolutamente inédito, no. Piénsese en grandes obras del Renacimiento, como el propio *Quijote*, en algunas novelas del romanticismo, piénsese sobre todo en Mallarmé y en la formación de la poesía moderna. Todo auténtico libro, en cuanto riesgo de una conexión imaginaria con el mito del Libro, es sin duda desconcertante, pues su operación consiste en la producción de la realidad de su ilusividad, en el efecto de realidad que obra su propio carácter ilusorio. Dice Maurice Blanchot comentando una frase de Mallarmé:

La evidencia del libro, su manifiesto brillo, por tanto, son tales que de él ha de decirse que es, que existe en presencia, ya que sin él nada sería nunca algo presente, pero, a la vez, que se encuentra siempre en falta con respecto a las condiciones de la existencia real: ente, mas imposible (2)

Desde antes que pueda reconocer algunas de las operaciones que se cumplen en su textura, el lector que hojeara en una librería el volumen en cuestión será rápida presa de más de algún desconcierto, a poco que se detenga en las primeras marcas o índices inscritos en su superficie, los que retornan y se encadenan anafóricamente en su tramado textual. Así, la marca "Ediciones Gato Murr" en la portada, seguida en la solapa anterior por un escolio de apariencia marginal y anónima que atribuye los más audaces pensamientos de los autores a la benevolencia de sus tipógrafos, quienes "contribuyen al vuelo de las ideas por medio de las así llamadas erratas". A más de darnos una clave, por la advocación de las *Lebensansichten des Katers Murr* de E.T.A. Hoffmann, para adscribir ARBOLES Y MADRES en el género de la autobiografía fantástica, este índice inicia aquella anáfora —figura de la que Marchant usa y abusa en su libro en todos los planos, tanto en los

mecanismos connotativos como en los denotativos, así en los índices como en los temas, igual en los períodos y en la reiterativa intercalación de textos que en la repetición infatigable de numerosos signos elementales, sobre todo nombres propios— que conduce a una nota de la pág. 41 en la que se relacionan *errata* y *lapsus*, conectándose a la vez con otra serie de índices inscritos en el libro como una paginación complementaria y en clave (la serie de iniciales de nombres propios, "prestados nombres", a que nos referiremos más adelante), así como con una serie de notas a pie de página en las que se corrige una reiterada "errata" en la que incurre el académico Roque Esteban Scarpa al referirse a Gabriela Mistral. Para medir el *genio* de Patricio Marchant, *genio* de su escritura, conviene que nos detengamos un poco en estas notas (entiéndase bien: su *genio* en el sentido de su humor, su buen o mal *genio/humor*, es decir, su sentido del *humor*). Estas (cinco en total) surgen a propósito de citas y comentarios que hace Marchant de algunos textos de R.E. Scarpa sobre Gabriela Mistral, en los que este autor trata el nombre del poeta con excesiva familiaridad al llamarla simplemente "Gabriela". Cada vez que esto ocurre en los textos citados, Marchant fustiga al infractor con una nota a pie de página. Cito las dos principales:

Errata, debe decir: Gabriela Mistral. No podemos pensar, ni siquiera imaginar, que un Premio Nacional de Literatura trate de esa manera a Gabriela Mistral: se debe tratar, sin duda, de una errata de la Editorial (p. 152 n.). — Errata, debe decir: Gabriela Mistral. No podemos pensar, ni siquiera imaginar, que una Editorial sería como la Editorial Andrés Bello trate tan mal a Gabriela Mistral; se debe tratar, sin duda, de una errata de Roque (ibid.). (3)

(1) Patricio Marchant, *Sobre Arboles y Madres*, Sociedad Editora Lead Ltda., Santiago, 1984, 319 p. Daremos en lo sucesivo las referencias a esta obra indicando únicamente la numeración de las páginas aludidas.

(2) Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, París, p. 279.

(3) Por similar descuido castiga Marchant también a un segundo infractor. Se trata del hispanista norteamericano Martin C. Taylor, quien comete el mismo *lapsus* en su obra *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral* (1975) (cf. p. 158 n., 197 n.). Merece la pena señalar que una errata semejante, tanto o más significativa que la acusada, configura un *lapsus* en el que el propio Marchant incurre con frecuencia: me refiero al uso despectivo del artículo femenino "la" (muy generalizado en Chile): "la Mistral".

Insólito por lo desconcertante de algunas de sus operaciones, el libro de Marchant lo es también en el conjunto de su gesto. Libro de aspecto misceláneo en el que conviven, yuxtaponiéndose y asociándose, lecturas de obras de Nicanor Parra y Jorge Luis Borges, exposiciones de las teorías psicoanalíticas de Imre Hermann y Nicolas Abraham, la obra de Georg Groddeck y el comentario del trabajo de Jorge Guzmán sobre Gabriela Mistral (4), el análisis del "Retablo de Issenheim" de Mathias Grünewald, historias diversas relativas a la gestación misma del libro, sucesivos agradecimientos, referencias a personas que intervinieron en la producción del libro, referencias a la poesía de Raúl Zurita, lectura del ciclo del *Anillo de los Nibelungos* de Richard Wagner siguiendo a Groddeck, lectura de *Desolación* de Gabriela Mistral (por cierto, la parte más extensa del libro), numerosas citas y comentarios de textos de Martin Heidegger y Jacques Derrida, crítica del libro de Roberto Torretti sobre Kant, muchas referencias a Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Jacques Lacan, Emmanuel Lévinas, etc. Esta simple enumeración basta para sugerir que ARBOLES Y MADRES se ofrece como una abigarrada *summula* en la que se reúnen el psicoanálisis, la obra de Borges, el pensar de Heidegger, de Derrida, de Lévinas, la poesía chilena bajo la figura central de Gabriela Mistral y un conjunto de otras series enunciativas: la escritura musical de Wagner, Mozart, Mahler; el mencionado retablo de Grünewald; la *Pietà* de Miguel Ángel; el discurso de profesores universitarios chilenos de literatura (Guzmán), filosofía (Torretti), psiquiatría (Armando Roa); una serie de anotaciones más o menos íntimas de Patricio Marchant que se refieren a la gestación de su libro y, al parecer, a "su" inconsciente. Inmediatamente surge la pregunta acerca de cómo se organiza esta miscelánea, qué clase de libro es éste, a qué género literario pertenece. Pregunta inquietante que el propio libro se encarga de provocar para enseguida suprimir su respuesta. ARBOLES Y MADRES, como aquellos *mélanges littéraires* que constantemente remeda, es un libro *de-generado* o, al menos, pretende serlo. En su gesto, en el marcamiento de su generación/gestación, hay un rechazo de la división de los géneros, una defensa de la preeminencia de la escritura y la inscripción como un más allá de la retórica de los géneros. Hay en el gesto de ARBOLES Y MADRES una voluntad de ruptura, una negatividad y violencia que convierten a este libro en un anti-libro. Y sin embargo es él un libro, es decir, una ciudadela y un laberinto.

Ya he aludido al uso y abuso que hace Marchant de la anáfora, así como a la posibilidad de inscribir su libro, pese a su carácter degenerado, en el género de la autobiografía fantástica. Con el objeto de alcanzar una caracterización más ajustada del estatuto de esta escritura, me parece oportuno destacar el empleo sistemático de algunos procedimientos retóricos, como el anacoluto y la elipsis, a los que, juntamente con las reiteraciones anafóricas, el texto de Marchant recurre permanentemente produciendo a menudo un resultado en el que se rozan los límites de la inteligibilidad. ¿Cuál es el sentido de esta operación? Sabido es que, por ejemplo, la elipsis se ha considerado como un modo natural de la lengua, como un estado de la palabra que es el normal en el "lenguaje" del sueño y en el lenguaje infantil. Asimismo, las reiteraciones y las inconsecuencias sintácticas, a más de ser rasgos distintivos del discurso desviante de los psicóticos, pueden fácilmente asociarse con características de lo que sería el "lenguaje" natural del inconsciente(5). Creo que estos recursos retóricos que Marchant emplea a diestro y siniestro en todo lo ancho de su texto y que configuran verdaderos *tics* de su escritura, cumplen justamente la función de remedar el len-

guaje del inconsciente, son un medio de significar connotativamente el inconsciente y sirven para producir un efecto de *verosimilitud* propio de la retórica narrativa, a saber, la impresión de que *realmente* el inconsciente "de" Patricio Marchant está hablando a través del discurso de su texto.

Este mecanismo debe ponerse en relación con otros procedimientos de carácter inscriptivo empleados en ARBOLES Y MADRES y que cumplen la misma función. Me refiero, en primer lugar, a la operación del subrayado de signos y frases a lo largo del libro, procedimiento que, a más de multiplicar la relación anafórica entre los signos, constituye un mecanismo connotativo cuya clave el propio Marchant se encarga de revelar al lector: estos subrayados no serían más que índices de las compulsiones de su autor (p. 307 n.) (6). Hay que señalar, en seguida, la intercalación de un discurso segundo, impreso en caracteres tipográficos diferentes, sobre un discurso continuo de carácter expositivo. Este discurso segundo está directamente asociado con aquella serie de iniciales de nombres propios inscritas como índices y como clave en los márgenes superiores de muchas páginas del libro, puesto que en él se despliega esa serie y se contiene su explicación. A más de reiterar *ad nauseam* el tema del "nombre propio" y del "prestado nombre" (7) por la vía de la insistencia en las iniciales M.M. (que corresponden al nombre de la madre de P. Marchant, a María Magdalena y a una serie de nombres de personas ligadas afectivamente a P. Marchant, y significan a la vez "mi madre" y "muerte de la madre") y en la inicial Cl. (que corresponde a una serie de otros "prestados nombres") — todos nombres sustitutivos del nombre propio, principalmente el de Patricio Marchant y "su" inconsciente—, este discurso segundo se presenta a sí mismo como una explicitación de las condiciones de la "propia" escritura (la de P.M.), explicitación que se cumpliría a través de la exposición de "su" inconsciente. Leamos algunos textos significativos al respecto:

... a mi inconsciente le faltaba confesar, esto es, conocer o reconocer su nombre, su verdadero nombre, su nombre propio; tratar de convencerme de que M.M. era el nombre verdadero, propio, de mi inconsciente (p. 39). (...) La necesidad de mi escritura, mis reite-

(4) Jorge Guzmán, "Gabriela Mistral — 'Por hambre de su carne' " (1980), ensayo incluido en su libro *Diferencias Latinoamericanas*, Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, Santiago, 1984/. Sobre este trabajo el propio Marchant confiesa: "... en sayo que su autor /J. Guzmán/, su generosidad, puso a nuestra disposición hace ya más de dos años y que constituyó el origen directo de la idea de escribir este libro" (p. 65 n.).

(5) Cf. Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", en *Communications*, 16, París, 1970, p. 220; Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1971, pp. 75-87.

(6) Cf. p. 113 n.: "... el subrayar es un quemar o, es lo mismo, un escribir la madre ..."

(7) Es permanente la insistencia de P. Marchant sobre el problema del nombre y del nombre propio, al que se alude a través de textos de Borges, pero se menciona y refiere a la vez en conexión con Derrida, Lévinas, Heidegger, así como con la obra psicoanalítica de Abraham y con la propia poesía de G. Mistral. Por desgracia esta cuestión no recibe un tratamiento explícito y temático en el libro que comentamos: el propio Marchant reconoce la falta de elaboración de esta cuestión en su texto: "Alegría de no haber tenido tiempo —linda excusa— para leer, releer, los textos de estos últimos años de Derrida, todos ellos sobre el nombre alegría de no haber tenido tiempo para trabajar a Heidegger como lo que Heidegger es, problema, cuestión, del nombre propio; adorada falta de tiempo que me impidió retomar un trabajo sobre los nombres en Lévinas; alegría, en una palabra, de afirmar esta necesidad: mi necesaria irresponsabilidad ..." (p. 266).

raciones, mis elipsis; imposibilidad de escribir de otra manera; escribiendo de otra manera, otra cosa sería lo que diría y no podría dejar oír, como lo no dicho, lo que quiero que se oiga y no podría, creo, o lo espero, dejar oír, eso, que no sé qué es, lo que no quiero que se oiga (p. 47). (...) Si varios días perdido entre tumbas, equivocándome entre la tumba de Marta M. y la tumba, vacío de tumba, de Claudia M., sin embargo ahora, Viernes, Sábado y Domingo de Mayo de 1983 puedo, extrema desolación, certeza, vomitar mi nombre un instante, el instante necesario para firmar lo que he escrito; mi firma, mi nombre, esa ilusión, esa comedia: mi pequeño, mi propio *Requiem* (p. 240). (...) ... se puede contar las veces que la palabra "nombre" como el problema del nombre se lee en el texto .. (p. 274). (...) M.M. y Cl. que, cruzándose dejan aparecer, producen, naturalmente —es decir, así está construido, como iniciales, "mi" inconsciente— dos iniciales de dos nombres absolutamente decisivos: C.M. y M.C., la inicial del nombre de mi hija y del nombre "civil" (...) de mi madre (p. 307). (...) Y necesidad de escribir de este modo: que en lo escrito, ni aquí ni allá, sin embargo, como en un algún lugar de ninguna parte, en un lugar diferente para cada inconsciente que lea, lo escrito quede atravesado por un cierto desarmante, anárquico hueco o murmullo: la torturante ausencia; que el inconsciente del que lea pueda escuchar sus "propias", "verdaderas", ausencias en la escritura de las "propias", "verdaderas", ausencias del que escribe (p. 309).

Resulta evidente —lo dicen sus textos— que este discurso segundo responde al propósito de dar un espacio al inconsciente del escritor y del lector; pero no menos evidente es el hecho de que dicho inconsciente no es únicamente tema de nominación sustitutiva e invocación encantatoria, sino objeto de un remedo por el discurso, objeto de un *simulacro de inconsciente*, de tal suerte que ese discurso segundo produce el efecto de *verosimilitud* señalado más arriba. En cuanto a la serie de índices inscritos en los márgenes superiores de las páginas, aquella serie de iniciales de nombres propios que se presenta como una inscripción en clave que prolonga y resume al mencionado discurso segundo, cabe asimismo preguntarse por el sentido de su operación. Tal como lo explicita dicho discurso, se trata de una clave "inconsciente" de la "propia" escritura (de P. Marchant), es decir, una vez más, de la producción por vía connotativa de un efecto de "inconsciente". Pero, como sugieren algunos textos del libro (8), se trata a la vez de una clave en el sentido musical de la palabra: clave en el sentido en que se habla de "clave de do" o "clave de fa". Es decir, clave "inconsciente" que se asocia con registros, claves y tonalidades musicales (por ejemplo, *mi bemol mayor*).

Creo que asociando estos caracteres de la escritura de ARBOLES Y MADRES que hemos intentado destacar —su referencia o guiño a aquella *autobiografía fantástica* que son las *Consideraciones del Gato Murr* de Hoffmann; su violencia contra la retórica de los géneros que lo convierte en un *anti-libro*; su recurso a procedimientos retórico-inscriptivos que producen un efecto de *verosimilitud* semejante al de las obras de ficción narrativa; su referencia a la música y a *claves musicales*— con algunos otros de sus rasgos más notorios —su proposición y ejecución de un discurso *psico-crítico* basado en las teorías *psicoanalíticas* de Hermann y Abraham y referido a la poesía chilena y a Gabriela Mistral; su constante referencia al problema *filosófico* del nombre propio en Heidegger, Lévinas, Derrida y el psicoanálisis— podemos encontrar una vía para aproximarnos al estatuto literario de esta obra. Una primera hipótesis, por lo demás perfectamente *falsable* y, en esta misma medida, aceptable como tal, puede elaborarse al operar un ensamblaje de estos diversos elementos así enu-

merados. Atendiendo a los procedimientos retóricos que examinamos más arriba, a la alusión a la autobiografía hoffmanniana y a la autobiografía en general, así como al hecho de que ARBOLES Y MADRES está construida en buena parte sobre un registro metalingüístico y autorreferencial en el que se trata del relato de su propia gestación y producción presentado como un fragmento de la biografía de su autor, no me parece de ninguna manera descabellado el asumir que ARBOLES Y MADRES constituye una novela autobiográfica. Por cierto que no es ésta una novela como las otras, ya que no hay en ella ni mimesis de espacios de acción, ni héroes o personajes tradicionales, ni una acción novelesca con trama, historia, desenlace. Los únicos personajes de esta novela *sui generis* son el escritor, su inconsciente y su libro; no hay en ella otro espacio que el de su propia escritura; y en cuanto a la acción dramática, ésta se reduce, por una parte, al proceso de generación del libro mismo y, por otra, a la serie de nominaciones sustitutivas del inconsciente que oscilan entre el nombre de la madre, el de la hermana, el de la hija y el hijo, el de María Magdalena, Cristo y la Virgen María y varios otros "prestados nombres", para culminar de forma melodramática en la firma del autor, en el *prestado* nombre "propio" de Patricio Marchant, es decir, inscrito en clave "inconsciente", P.M., esto es, *padre muerto* (p. 282). Por lo demás, si su radical diferencia con respecto a cualquier novela tradicional sugiere su asociación con operaciones de escritura como las obras de un Michel Butor o un Claude Simon, es decir, con la *nueva novela* (9), su propio gesto rupturista, su rechazo de todo género literario y su inscripción en *anti*-, obligan a entender ARBOLES Y MADRES como una *anti-novela*. Pero no es ésta tampoco una antinovela como las otras, sino una *sui generis*, puesto que incorpora en su diegesis un discurso psico-crítico, teorías psicoanalíticas y cuestiones filosóficas. Apurando la hipótesis, habría que decir que ARBOLES Y MADRES es una "anti-novela autobiográfico-filosófico-psicoanalítico-psicocrítica escrita en clave 'inconsciente-musical'". Ahora bien, ¿cómo caracterizar esta clave? Al no haber más remedio que señalarla, así no fuere más que de forma rudimentaria y casi inverificable, intentaremos hacer justicia a la polirritmia y al híbrido *tempo* de la obra, contentándonos con un mero enunciado provisional. La clave: M.M.—C.—P.M. El *tempo* (muy aproximativamente): *allegro scherzando ma non tanto*.

No bien se ha formulado la primera hipótesis, cuando de inmediato surgen serias objeciones que tienden, ya a ampliarla, ya a modificarla, ya a refutarla. Más de algún lector puede preguntarse por el estatuto de ciertos nombres propios —¿o personas?— mencionados en la obra. Si el sistema literario de ARBOLES Y MADRES puede leerse como una (anti-)novela, ¿no habría acaso que entender también como personajes a todos aquellos nombres que figuran en ella? ¿Tienen algún estatuto narrativo todas

(8) Cf. la referencia al "amor de la música" en la pág. 41; p. 307, nota; la relación entre música, autobiografía y sujeto en el ensayo "L'echo du sujet" (*Le sujet et la philosophie*, Aubier-Flammarion, París, 1979) de Philippe Lacoue-Labarthe, p. 308 n.

(9) Causa extrañeza comprobar que una obra aparentemente tan atenta a la "nueva poesía chilena" como ARBOLES Y MADRES (ténganse presentes, por ejemplo, las referencias que contiene a la poesía de Raúl Zurita) no ofrezca ninguna mención del importante libro de Juan Luis Martínez, *La Nueva Novela*. Obra que en su título hace un guiño irónico al "nouveau roman", bien que, en lo esencial, constituya una ex-posición de las paradojas poéticas de la literatura y el Libro, entendiendo a éste no sólo en relación con la mitología teológica del Libro, sino a la vez como Volumen en el que se configuran unos espacios "topológicos" en virtud de los cuales el Libro se exhibe en su presencia/ausencia.

aquellas M.M. y todas aquellas Cl. aludidas en el libro? ¿Son de similar rango los nombres de Cristo, María Magdalena, Juan, Judas, Gestas y los de aquellas personas aparentemente ligadas a la gestación y producción del libro y referidas en él? ¿Estas últimas encarnan personajes, nombres o son personas reales? ¿Y cuál es el estatuto de los Borges, Nietzsche, Guzmán, Wagner, G. Mistral, Heidegger, Bataille, Mozart, Derrida, Lévinas, Mahler, Groddeck, Hermann, Abraham, Freud, etc.? ¿Habría acaso que entenderlos como meros personajes de ficción y no más bien leer en ellos nombres, firmas que señalan determinados discursos y obras? La cuestión de fondo expresa las dudas que parecen surgir en torno a la suficiencia de la hipótesis o modelo novelesco para dar cuenta de la totalidad de la obra, del conjunto de su textualidad, puesto que *bien pudiera suceder* que extensos fragmentos del libro (por ejemplo, aquellos discursos expositivos continuos que se refieren a las teorías de Hermann y Abraham o a algunas obras de Groddeck o al lenguaje de Heidegger o a la poesía de Gabriela Mistral) deban quedar excluidos de dicho modelo, lo que implicaría la insuficiencia de éste.

Un segundo escrúpulo, además, procede del hecho de que un pasaje del propio texto de ARBOLES Y MADRES rechaza expresamente todo carácter autobiográfico en su escritura. En tanto que la autobiografía persiste como escritura del *sujeto* que se mantiene precisamente *sujeto* en la clausura de los conceptos de la metafísica, ARBOLES Y MADRES, por el contrario, asumiría la tentativa de exceder dicha clausura y de sobrepasar lo que Heidegger llamaría la *época del sujeto* (p. 308). Precisamente el gesto suyo de dar un espacio al inconsciente, explicitando las escenas inconscientes radicales e inscribiendo en ellas otras escenas más particulares, estaría intentando desplegar la escena inconsciente de la "propia" escritura, es decir, las condiciones de posibilidad de ésta en cuanto *escenas* (cf. *ibid.* et pp. 37, 41). Este propósito de producir la escritura de ARBOLES Y MADRES estableciéndola en el espacio que diseña un sujeto de/con/struido en múltiples escenas conexas, conduce justamente a Patricio Marchant a proponer la substitución del modelo autobiográfico por el *esceno-gráfico* (cf. p. 308). Entonces, ¿no sería una autobiografía fantástica aquello con que tenemos que habérmolas, sino más bien una anti-novela *escénica*? Creo que la cuestión se embrolla, entre otras cosas, por la insuficiente elaboración del concepto de *escena*, cuya referencia psicoanalítica y tratamiento por Derrida en *Freud et la scène de l'écriture* y en otros ensayos, así como su referencia artaudiana y conexiones con la noción heideggeriana de *Geschick* y de *don*, no acaban de esclarecerse. Resulta lamentable el hecho de que el libro de Marchant, a pesar no sólo de insistir con reiterada frecuencia en el término de *escena*, sino de elaborar, además, en sendos capítulos la exposición de dos escenas principales (la escena de la Crucifixión en el "Retablo de Issenheim" de Grünewald y en dos relatos del *Informe de Brodie* de Borges, escena de la Pasión de Cristo que se conecta con la teoría hermiana de la "pérdida de la madre" y de la "unidad dual"; y la escena de la *Pietà* de Miguel Ángel, según los estudios de Groddeck), dedique únicamente algunas escasas e insuficientes líneas a la exposición de este concepto.

Se me ocurre que un buen expediente para salir del embrollo nos lo ofrece la posibilidad de rescatar del olvido a nuestro desprevenido lector, quien con la ingenuidad del mirón ocioso podría tal vez manipular el volumen de tal manera que diera de pronto con una buena entrada en el laberinto. Así, tras su lectura del escolio inscrito en la solapa anterior, decida a lo mejor examinar, por prurito de simetría, el texto inscrito en la solapa posterior del libro.

Texto de apariencia banal que entrega aquella típica información biográfica sobre el autor que suelen poner algunos libros en sus contraportadas o solapas para satisfacer la característica curiosidad del público. De esta suerte nuestro desprevenido e imaginario lector se enterará de que el autor del libro ha nacido en Santiago en 1939, tiene una sólida formación filosófica obtenida en virtud de extensos estudios superiores realizados en la Universidad de Chile, Universidad de Montréal (Canadá) y Escuela Normal Superior de París, y se desempeña como profesor e investigador en la Universidad de Chile. Satisfecha su curiosidad, creará saber que tiene en sus manos un libro universitario y, hojeándolo, sentirá confirmadas sus expectativas al comprobar el sinnúmero de eruditas notas a pie de página, sin las cuales todo libro universitario perdería su razón y su ser. Tal vez logre avanzar en la lectura de la obra y se instruya en las novedosas doctrinas de unos autores muy poco populares en Chile que se llaman Hermann, Abraham, Groddeck, Ferenczi. Entonces no abrigará ya la menor duda de que lo que se ofrece a su mirada es uno más de esos sesudos *tractatus* universitarios, lo que le hará temer por su excesivo precio. Quizá su lectura primera le haya provocado algunas confusiones que atribuirá a su ignorancia, a lo novedoso de aquellas teorías y al estilo "profundo" de su autor. No poco acongojado, tal vez busque materno asidero en esa bendita guía que ofrece todo Índice. Pero allí no hallará sino muy poca luz. Comprobará que hay unas *escenas* que asociará con piezas de teatro, seleccionará el enunciado *poemas*, verá unos *árboles*, leerá *Judas*, aprenderá la existencia de otro desconocido autor de apellido sueco (*Runeberg*), detectará a la famosa cantante *Cecilia*, contará cinco *desolaciones*, observará que se habla de *poesía chilena* y se sentirá completamente perdido. En su extrema desolación, tal vez intuya confusamente la posibilidad de la función, del índice, de la relación anafórica, y busque desesperadamente en el texto las palabras claves: "universitario", "Universidad", "Universidad de Chile". Tras alguna nerviosa búsqueda, descubrirá con asombro que en varios pasajes de la obra se habla en efecto del "Discurso Universitario", del "Discurso Filosófico Universitario", de la "Universidad" y de la "Universidad de Chile". En un primer momento se sentirá halagado por su descubrimiento que vendrá a corroborarlo en su primitiva impresión, mas al cabo de una rápida lectura de dichos pasajes entenderá que ha incurrido en un error, que ha cometido una errata deslizándose en un *lapsus*. Ahora sabrá que el volumen que manipula no es un tratado universitario como los otros: "escrito directamente contra el Discurso Universitario" (p. 111), sabrá que el libro se ofrece como un tratado disidente y perverso que intenta desarrollar un "anti-discurso-universitario".

Cabe preguntarse si este "anti-discurso-universitario" llega a impregnar la totalidad textual de la obra, explayándose no sólo a través de aquel discurso primero de carácter expositivo y continuo que constituye la mayor parte del texto, sino asimismo a través de ese discurso segundo examinado más arriba, el que juntamente con los mecanismos retórico-inscriptivos antes descritos invita a que se lea ARBOLES Y MADRES como una anti-novela "esceno"-gráfica. No entraré en el análisis del conjunto de dicho discurso primero, tarea que desbordaría los límites de esta ya extensa nota. Bástenos con tener en cuenta aquellos procedimientos retóricos (elipsis, anáfora, anacoluto) que tachonan el conjunto de la *elocutio* del libro y con referirnos a aquellos pasajes en los que se tornan expresos la alusión al "discurso universitario" y el propósito de construir, frente a éste, un contradiscurso. Retengamos, además de la declaración recién citada de la pág. 111, la formulación de la intención de "producir una escritura

que sea intratable, inaguantable, para ese Discurso (universitario), para la Universidad” con el objeto de “abrir (...) la Universidad a la realidad”, es decir, a “la poesía chilena” (p. 261). Observemos en seguida que el ataque contra el discurso universitario se manifiesta principalmente a través de una crítica no poco virulenta de dos obras de profesores universitarios chilenos, el ensayo “Gabriela Mistral: ‘Por hambre de su carne’” (1980) de Jorge Guzmán (cf. nota 4) y el libro *Manuel Kant. Estudio sobre los fundamentos de la filosofía crítica* (Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1967) de Roberto Torretti (10). Con respecto a la primera de ellas, hay que decir que Patricio Marchant reconoce su deuda frente a ella (cf. nota 4), así como los méritos de esta obra (“la única interpretación global, seria e importante de los poemas mistralianos”; “el texto de Guzmán obliga a pensar”, p. 75). Por lo demás, es notorio que la interpretación que Marchant propone de la poesía de G. Mistral se entrelaza con su discusión del ensayo de Guzmán, como lo demuestran los extensos comentarios críticos que dedica a dicha obra (pp. 64-76, 191 s., 222-235), y, por lo tanto, depende de ella. Por el momento nos reduciremos a destacar, más allá o más acá de la discusión textual sobre poemas de Gabriela Mistral, los motivos y argumentos que Marchant esgrime para rechazar de plano el estudio de Jorge Guzmán en tanto *ensayo universitario* que se mantiene prisionero de la “clausura del Discurso Universitario” (p. 75). Ellos son, en primer lugar, el hecho de que la interpretación de Guzmán no exhibe como supuestos filosóficos suyos el estudio del inconsciente y el trabajo de los nombres propios (ignorando de esta forma al inconsciente como fundamento de la poética) (p.67), es decir, no pone en juego aquello que conformaría los supuestos filosóficos del



Martin Heidegger, tras de ser promovido al doctorado en 1914

propio Marchant. En seguida, y he aquí un reproche que viene a ser una especificación del anterior, el hecho de que en su estudio del tema del padre en la poesía mistraliana Guzmán se limite a señalar la “ausencia del padre”, sugiriendo la posibilidad de una interpretación antropológica de este fenómeno en términos de “diferencia latinoamericana” o del “ser femenino latinoamericano”, en lugar de ver en ello, siguiendo a Hermann y a Abraham, la “pérdida de la madre”; la “perdida Unidad Dual”, es decir, en lugar de entender el nombre del padre (y su ausencia) como un nombre sustitutivo para la originaria “muerte de la madre” (pp. 67-69). En definitiva, la siguiente objeción:

Ausencia, entonces, de un trabajo filosófico nietzscheano, ausencia de un trabajo psicoanalítico que le impiden leer a Guzmán en su radical profundidad lo escrito por el poeta (p. 72). (11)

Resulta, por lo menos, sorprendente que lo que se exhibe en estos reproches pueda proponerse como un elemento suficiente para caracterizar el texto de Jorge Guzmán como un “ensayo universitario” que se mantiene prisionero de la “clausura del Discurso Universitario” (loc. cit.), ya que no parece de ninguna manera convincente que la adopción de un discurso psico-crítico inspirado en las teorías psicoanalíticas de Hermann y Abraham hubiese de ser la condición necesaria de toda obra ensayística sobre poesía chilena que permaneciese libre y ajena respecto del “discurso universitario” y su “clausura”.

A la segunda de las obras universitarias (el libro de R. Torretti sobre Kant) dedica ARBOLES Y MADRES las págs. 90-98 y algunas notas a pie de página, construyendo una suerte de “interludio ilustrativo” que viene a interrumpir y complementar una serie de “consideraciones varias” sobre la filosofía de Heidegger (pp. 79-89, 99-111), cuyo objetivo no es otro que el de exhibir —por contraste y para vergüenza— “la situación del Discurso Filosófico Universitario chileno”. Antes de referirme a estas “consideraciones varias” y a la caracterización del “discurso filosófico universitario chileno” que propone Marchant, conviene que examinemos la crítica que dedica al libro de Torretti, pues ello nos permitirá introducirnos en el debate planteado. No hace falta que recorramos el detalle de esta crítica, la que se reduce a citar y comentar tres pasajes del libro de Torretti (el primero se refiere al conocimiento de los autores clásicos de la filosofía que poseía

(10) Dejamos de lado la crítica del libro de Armando Roa, *Formas del pensar psiquiátrico* (Santiago, 1971), p. 131 s., ya que ésta tiene menor entidad (se reduce a señalar una errata, por lo demás, grosera de A. Roa: emplear el término “subconsciente” en lugar de “inconsciente” al referirse a la obra de Freud). — En cuanto a los otros dos profesores, resulta curioso comprobar que ambos son o han sido colegas de Patricio Marchant en el mismo Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile: Jorge Guzmán es actualmente profesor de literatura en ese centro, en tanto que Roberto Torretti fue el fundador de dicho Departamento, desempeñándose como profesor de filosofía y director del mismo hasta 1970. Tal vez pueda verse en ello un indicio de la “mala puntería” o del “corto alcance” de los disparos que efectúa P. Marchant: sus tiros no logran sobrepasar el círculo de su propia casa.

(11) La cursiva es mía. Quiero señalar con ella una errata constante en la que incurre Patricio Marchant, quien permanentemente escribe “sicoanálisis, psicoanalítico, etc.”. Llama la atención que un lector tan entusiasta de Borges, como es Marchant, despache de esta forma la ortografía borgiana. Se recordará que Borges reclama que se escriba “Psalmo” en lugar de “salmo” y sostiene que la superioridad del idioma americano sobre el peninsular reside precisamente en su capacidad de pronunciar ciertas combinaciones consonánticas como la contenida en la palabra “psicoanálisis”.

Kant; el segundo expone y comenta una bibliografía kantiana; y el tercero formula algunos de los supuestos en que descansa el análisis que propone Torretti de la *Crítica de la Razón Pura*. Tendremos bastante, en lugar de ello, con destacar algunos momentos en los que se hacen visibles los motivos que parecen sustentar las objeciones dirigidas a descalificar la mencionada obra. Señalemos, en primer lugar, que Marchant saluda el libro de Torretti como "el producto filosófico más importante de las Universidades chilenas en este siglo" (p. 90), afirmación que parece un adecuado complemento retórico de su dictamen reprobatorio final: el libro de Torretti constituye "una obra maestra (...) de la escritura universitaria como *género literario*", lo que precisamente la convierte "en una obra filosóficamente estéril" (p. 98). Dejemos de lado la discusión acerca de la probable "fecundidad" o "esterilidad" filosóficas del libro de Torretti y recordemos que esta obra, considerada por muchos como *ejemplar* "por su rigor, por su aparato conceptual, por su claridad expositiva" (p. 90), se ofrece expresamente, sin hacer gala con ello de ninguna retórica de la "falsa modestia", como un manual que asume un propósito menor y modesto, a saber, el de contribuir de forma pedagógica pero rigurosa al trabajo de los estudiantes y estudiosos de habla española que se propongan conocer la filosofía moderna y, particularmente, el pensamiento de Kant (propósito que dicha obra parece haber cumplido y estar cumpliendo aún de forma reconocidamente eficaz). Atendamos, en cambio, a la función que asume la crítica del libro de Torretti en relación con el objetivo perseguido por Marchant: mostrar "la situación del Discurso Filosófico Universitario chileno" (p. 86) —que sabemos es calamitosa. La crítica del libro de Torretti pretende ser una *ilustración* que, tomando a una obra considerada como *ejemplar*, ejemplifica precisamente la "clausura" del discurso filosófico universitario chileno (aunque de hecho no lo enuncie en estos términos en las págs. 90-98, resulta evidente, por las páginas que les preceden, que no otro es el sentido de la argumentación de Marchant). Dicha "clausura" dependería del predominio de la "historia de la filosofía" en las universidades chilenas en la década de 1960, predominio que sería una mera reproducción tardía de la dominación del neokantismo en las universidades alemanas hacia la década de 1920. Ahora bien, el libro de Torretti vendría a ser algo así como la "máxima expresión" de dicho predominio: el hecho de que adopte como marco de su escritura la disciplina de la "historia de la filosofía" pondría justamente de relieve el neokantismo infuso en él; esta obra, por consiguiente, expresaría la "clausura" neokantiana, origen, al parecer, de la "clausura" del discurso filosófico universitario chileno. Sucede, sin embargo, que el libro de Torretti, por *ejemplar* que pudiere parecer, constituye una *excepción* casi absoluta en el medio filosófico universitario chileno, un islote que, por contraste, no viene a confirmar otra regla que la de las inmensas carencias que han aquejado y aquejan a los estudios filosóficos en Chile. Aun si se concediera que el libro de Torretti obedece a una inspiración neokantiana, suposición que habría que matizar y diseñar de forma mucho más articulada de como lo hace Marchant, mal podría dicha obra, dado su carácter único y *excepcional*, expresar el predominio de una "historia de la filosofía" de raíz neokantiana en las universidades chilenas hacia los años 60; por el contrario, respecto de esta tendencia en Chile, la aparición del libro de Torretti no estaría demostrando nada, sino a lo sumo el brillo de su ausencia. Con ello pierde gran parte de su asidero aquella tesis de Marchant que relaciona la "clausura" del discurso filosófico universitario chileno con el neokantismo: de este modo, el calamitoso estado de las cosas filosóficas y teóricas en Chile poco y nada tendría que ver con la men-



GABRIELA MISTRAL.

Premiada con la flor natural.

Recibió la medalla de oro de la I. Municipalidad y una corona de laurel.

cionada escuela, sino más bien con otras circunstancias que sería oportuno ponerse a investigar con ojo más certero.

Merece la pena retener, en segundo lugar, un aspecto de la argumentación de Marchant que, por lo menos, resulta incongruente con la tendencia teórica más visible de su libro (su afirmación de la escritura, su proposición de una *de/construcción* del sujeto, su recurso al concepto *derridiano* de escena). Me refiero al hecho de que por tres veces se sirva Marchant del concepto historiográfico de "generación" para situar la figura y la obra de Torretti. Recurso insólito, ya que dicho concepto pareciera deber quedar excluido del léxico de ARBOLES Y MADRES: por lo demás, Marchant arremete de hecho al menos en dos oportunidades contra dicho "pseudo-concepto de generación" (pp. 309 n., 316). Tres son las ocurrencias de este término en los pasajes en cuestión. En la primera de ellas se señala que Torretti perteneció a aquella *generación* que inició en Chile la práctica de estudiar a los grandes filósofos en sus textos originales (p. 92). Propósito laudable, pero carente del único fundamento que podía darle solidez: una comprensión de lo que significa la lectura, de las conexiones históricas, de lo que constituye un texto. En efecto, y he aquí la segunda ocurrencia del término, dicha *generación* se habría caracterizado por desconocer a Nietzsche, leer mal a Heidegger, ignorar el modo de operar de un texto, de una escritura, y adoptar en forma indiscriminada un método de lectura a-histórico y a-crítico que fue el que inculcaba en sus representantes el profesor alemán Ernesto Grassi (p. 93 y nota). La tercera ocurrencia se contiene en el siguiente pasaje:

... Torretti no fue capaz de tomar el papel para el cual él —y sólo él en su generación— parecía designado: inaugurar, o reinaugurar, después de Andrés Bello, los estudios filosóficos en Chile. (p. 98; yo subrayo).

Pues bien. Aunque resulta obvio que el libro de Torretti dedica cerca de 600 páginas a estudiar la filosofía de Kant en sus textos originales, circunstancia que haría plausible el reconocer en dicha obra el primero de los rasgos generacionales que Marchant destaca, me parece enteramente injustificado achacarle los otros "pecados" que, según Marchant, serían propios de su "generación". No sólo es falaz, sino del todo impertinente, la sugerencia de que el libro de Torretti revela un desconocimiento de Nietzsche, una mala lectura de Heidegger, una ignorancia del operar de un texto, etc. Y, por cierto, resulta ridículo imaginar que la lectura que Torretti propone de la *Crítica de la Razón Pura* tuviese siquiera remotamente algo que ver con el método pedagógico empleado por el profesor Grassi durante el tiempo en que enseñó en la Universidad de Chile. La noción de *generación*, que Marchant no define ni especifica en el caso concreto del grupo de filósofos a que pertenecería Torretti, opera aquí como un fantasma untuoso que impregna de todos sus fantásticos humores a toda persona que pudiere, aun imaginariamente, rozarle. En cuanto al texto citado, creo oportuno poner en duda que Andrés Bello haya jamás inaugurado los estudios filosóficos en Chile (12). A Roberto Torretti, en cambio, se debe la fundación del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, centro que en su época menos desdorado dio impulso no sólo a los estudios filosóficos, sino a los de otras disciplinas humanísticas, haciendo posible, entre otras cosas, algunas de las condiciones que han permitido la existencia del propio libro de Patricio Marchant.

Pero atendamos a las dos series de "consideraciones varias" que dedica Marchant a la filosofía de Heidegger para poner al desnudo la calamitosa "situación del discurso filosófico universitario chileno". A más de preparar el terreno para la crítica del libro de Torretti al ver en las revolucionarias lecturas de los grandes filósofos que propone Heidegger no sólo un rechazo de la "historia de la filosofía" que practicaban sus contemporáneos, los neokantianos, sino la invalidación pura y simple de toda "historia de la filosofía", la primera de ellas (pp. 79-89) se reduce a reseñar el tránsito del lenguaje de *Ser y Tiempo* al de los ensayos heideggerianos posteriores y a señalar sucintamente el debate entre N. Hartmann y M. Heidegger. La serie se abre con una cita completa del párrafo final del parágrafo 7 de *Ser y Tiempo*. Conocido texto en que Heidegger se refiere a "lo tosco y 'feo'" de la expresión empleada en el lenguaje de sus análisis y recuerda, como justificación, "lo inaudito de las formulaciones que requerían de los griegos sus filósofos", mencionando los pasajes ontológicos del *Parménides* de Platón y el capítulo cuarto del libro séptimo de la *Metafísica* de Aristóteles. Este texto permite proponer el tema del lenguaje de Heidegger, así el de *Ser y Tiempo* como el de sus obras posteriores a la analítica existencial. Ahora bien, aquel lenguaje de *Ser y Tiempo*, que como él mismo declara en la *Carta sobre el Humanismo* continúa siendo el lenguaje de la metafísica, es el que Heidegger tuvo que abandonar tras la incapacidad del pensar para decir de forma suficiente la conversión (*Kehre*) de *Ser y Tiempo* a "Tiempo y Ser", es decir, tras el fracaso de la composición y publicación de la anunciada tercera sección de la primera parte de *Ser y Tiempo*. Al abandonar el lenguaje de la metafísica y dejar de lado los neologismos, Heidegger aprende con Hölderlin, al decir de Beaufret en *Les séminaires de Le Thor*, el retorno a la "simpli-

cidad esencial de la lengua". Por su parte, Marchant entrega nuevas precisiones: el lenguaje que Heidegger abandonó es el de la metafísica en su forma moderna y contemporánea, a saber, el lenguaje de la universidad alemana en la época de *Ser y Tiempo*, en la que dominaba el neokantismo. De este modo, la pugna de Heidegger con el lenguaje (de la metafísica) se vincula a su confrontación con el neokantismo y, particularmente, al debate entre Hartmann y Heidegger (debate que, a su vez, se asocia con la historia de la "extraña publicación de *Ser y Tiempo*": su publicación apresurada, requerida por el ministerio berlinés para aprobar a Heidegger como sucesor de Hartmann en Marburgo). Desgraciadamente Patricio Marchant no expone suficientemente el contenido de dicho debate, limitándose a señalar las referencias a Hartmann presentes en *Ser y Tiempo* (primer párrafo, parágrafo 13 y "continuas alusiones directas e indirectas") y a destacar dos objeciones de Hartmann a Heidegger (la subjetivación del ser; la crítica de la noción de "sentido del ser") que éste habría refutado anticipadamente en *Ser y Tiempo*. Para el lector lo único importante, al parecer, es saber que Hartmann interpretó erróneamente el pensamiento de Heidegger y que la confrontación entre ambos filósofos pudo ser válida en la década de 1920 y 1930, pero evidentemente hoy por hoy ya no lo es. Ahora bien, ¿de qué manera se relacionan estos grandes párrafos en torno al lenguaje de Heidegger y el debate Hartmann-Heidegger con el propósito expresado de exhibir la "situación del discurso filosófico universitario" en Chile? Patricio Marchant explica que habría un malentendido entre las universidades chilenas y la filosofía, el que se manifestaría en el hábito de continuar considerando como válidos una serie de discursos, análisis, errores del pasado que datan de 40 ó 50 años atrás —hábito que se reduciría a elegir un pasado de tercera categoría (p. 84 s.). Ello parece darnos a entender que dicho malentendido y mal hábito consistiría, por ejemplo, en la reproducción tardía de la mala interpretación de Heidegger por Hartmann. De hecho Marchant deplora que en nuestro país se desconozca el pensar de Heidegger, predominen erróneas interpretaciones de su obra y falte todo trabajo serio sobre su pensamiento. En sustancia, la tesis de Marchant se reduce a sostener que la incapacidad filosófica

(12) Aunque algunos fragmentos aparecieran ya en *El Crepúsculo* a partir de 1843, la *Filosofía del entendimiento* de Andrés Bello fue publicada en Santiago póstumamente en 1881 como primer tomo de la edición de las obras completas y no llegó a ser conocida realmente sino hacia finales del siglo pasado. Elogiada por Marcelino Menéndez y Pelayo en 1911 como "la obra más importante que en su género posee la literatura americana", dicho tratado no es por sí sólo suficiente para documentar el aserto según el cual Andrés Bello habría inaugurado los estudios filosóficos en Chile. Con iguales o mejores derechos podrían pretender a ese título otras obras filosóficas no menos valiosas que la precedieron: *La Venida del Mesías en Gloria y Majestad* (1812, 1816), de Manuel Lacunza, o las obras de Juan Egaña *El Chileno Consolado en los Presidios* (1826), *Tractatus de re logica metaphysica et morali* (1827), *Ocios filosóficos y poéticos en la Quinta de las Delicias* (1829), por no mencionar a otros autores y obras anteriores o coetáneos. Si en lugar de la mencionada obra se adujera como prueba la labor que cumpliera Andrés Bello en el rectorado de la Universidad de Chile (la que se extiende desde 1843 hasta poco antes de su muerte, acaecida en 1865), habrá de tenerse en cuenta que durante dicho período la Universidad de Chile funcionó como la Superintendencia de Instrucción Pública que establecía la ley de 1837: por esta razón no impartió enseñanza superior de ninguna especie y sólo propició unos concursos destinados a fomentar la escritura de obras historiográficas relativas al nacimiento y evolución de la nueva república. Atendiendo a estos hechos se podría a lo sumo sostener con alguna legitimidad que Andrés Bello inauguró desde su rectorado en la Universidad de Chile los estudios históricos en nuestro país, pero en ningún caso que hiciera lo propio con los estudios filosóficos.

*chilensis* deriva del “negarse a aceptar las exigencias fundamentales del pensar”, las que, en nuestro caso, consistirían en pensar, conjuntamente con el trabajo teórico (europeo) de nuestro tiempo:

... lo que es primeramente real para nosotros: el español, nuestra lengua, y Latinoamérica; y como chilenos, pensar la poesía chilena, poesía conceptual como pocas, regalo para el pensar ... (p. 86).

Y, por cierto, triste resultado, el Discurso Filosófico existe en las Universidades chilenas sólo como rechazo de la realidad. Definamos aquí la operación de la realidad, de nuestra realidad; realidad es ahí donde fuerza, dolor, pasión y concepto se soportan y se mantienen; ahí donde el nombre de Chile, es decir, de Latinoamérica, es cuestión y el no preguntar por él, el no proponer nombres, acusación ... (ibid.).

Pues bien, aunque fácilmente podamos sentirnos proclives a suscribir a esta visión del estado de las cosas filosóficas en Chile y en las universidades chilenas, y aunque este subitáneo interés por la poesía chilena entendida como “nuestra realidad” pueda halagarnos en cuanto poetas y en cuanto chilenos que nos aferramos a lo poco que nos va quedando de realidad, confieso que por ninguna parte logro ver la conexión entre la pugna de Heidegger con el lenguaje (de la metafísica y del neokantismo) y estas tesis sobre la realidad, la poesía y la incapacidad filosófica chilenas.

Respecto a la segunda serie de “consideraciones varias” sobre la filosofía heideggeriana (pp. 99-111), me limitaré tan sólo a discutir el comentario de algunos textos de Heidegger y a señalar las proposiciones de Marchant sobre el discurso filosófico universitario y sobre la Universidad de Chile. Los textos en cuestión son, en primer lugar, dos pasajes del parágr. 12 de *Ser y Tiempo*, en el que se ofrece un “diseño preliminar” de la estructura fundamental del “ser-en-el-mundo” a través de una explicitación del “ser-en” como tal. Con la expresa intención de poner de relieve “una escena (...) de (...) la (...) escritura” de *Ser y Tiempo* (p. 99), Marchant comenta dos grupos de ejemplos que emplea Heidegger para explicar el carácter existencial y no categorial de la “ineidad” o “ser-en”. El primer grupo (“el agua ‘en’ el vaso, el vestido ‘en’ el armario”; “el banco en el aula, el aula en la Universidad, la Universidad en la ciudad, etc., hasta: el banco en el ‘espacio cósmico’”; cf. *Sein und Zeit*, 11a. ed., 1967, p. 54) responde precisamente al propósito de ejemplificar una relación de ser de tipo categorial, a saber, la relación espacial entre entes extensos en el espacio, para distinguirla del “ser-en” como existencial, vale decir, como estructura del ser del *Dasein*; en efecto, mientras aquella relación espacial entre entes presentes en el espacio constituye un carácter ontológico propio de aquellos entes que no tienen la estructura del *Dasein*, el “ser-en” “es la expresión existencial formal del ser del *Dasein*” y, lejos de significar aquella relación categorial, tiene el sentido originario de habitar, ser, existir (“in” /en/ procede de “innan”: habitar; “an” /en/ significa *colo, habito, diligo*; “bei” /en/ se vincula con “bin” /soy, habito/) (cf. ibid.). Pues bien, de este pasaje a Marchant le interesa destacar los ejemplos para diseñar una “escena de la escritura” heideggeriana: “agua en el vaso” es mujer, madre aprisionada, retenida; “vestido en el armario” es vestido de fiesta guardado; y “el aula en la Universidad, etc.” viene a revelar el sentido de la serie de ejemplos: muy naturalmente Heidegger, “como universitario”, piensa en la universidad, pero, también “como universitario”, se guarda de la mujer (vestido de fiesta guardado en el armario) y de la madre (agua aprisionada en el vaso) (p. 100). ¿Interesante aplicación de la

*Traumdeutung* freudiana a la interpretación de unos ejemplos aparentemente inocentes? Tal vez. El segundo grupo lo forma una enumeración de múltiples modos del “ser-en” que ponen de relieve el carácter existencial de esta estructura (cf. *Sein und Zeit*, p. 56 s.); ellos son, según la versión preparada por Pablo Oyarzún para ARBOLES Y MADRES, “tener-que-hacer con algo, producir algo, encargar y cuidar de algo, gastar algo, dispensar y dejar ir a pérdida algo, emprender, llevar adelante, explorar, inquirir, observar, discutir, determinar...” (p. 100). Marchant cree descubrir que “tres series se constituyen rigurosamente en estos ejemplos”, las que se escaparían a Heidegger como auténticos *lapsus* que vendrían a revelar la “escena de su escritura”. Estas tres series serían la producción y cuidado de un hijo, la fiesta y el gasto, y el trabajo teórico, lo que diseñaría un movimiento que va de la primera, pasando por la tentación de la fiesta, a una limitación del deseo que se reprime o sublima como trabajo teórico universitario. Me parece, no obstante, que ese movimiento que quiere diseñar Marchant no puede sustentarse en el texto citado. Aunque resulta aceptable leer en los verbos que conformarían la tercera serie (“emprender, llevar adelante, etc.”) el “trabajo de la teoría”, ninguno de ellos tiene un sentido preferente o exclusivamente teórico. Menos convincente resulta leer la segunda serie (“gastar /*verwenden*: emplear, servirse de/ algo, dispensar /*aufgeben*: abandonar, dar de lado, renunciar a/ y dejar ir a pérdida algo”) como “cuestión de fiesta y de pérdida”, pero ¿sea y aceptémoslo! En cambio, de ninguna manera puede recibirse la lectura de la primera serie (“tener-que-hacer con algo, producir /*herstellen*: fabricar, elaborar/, encargar y cuidar de algo”) como “producción y cuidado de un hijo”: no sólo la continua repetición de la palabra *etwas* (“algo”) señala que estos modos del “ser-en” proyectan referencia a entes que no tienen el carácter del *Dasein* (y por lo tanto, no pueden ser “hijo”), sino que basta leer la inmediata continuación del texto citado y comentado por Marchant (v.gr.: “Estos modos del ser-en tienen el tipo de ser del *Besorgen*, el que se ha de caracterizar aún detenidamente”, *Sein und Zeit*, p. 57) para advertir exactamente lo mismo. En efecto, todo lector de *Ser y Tiempo* sabe que *Besorgen* (“curarse de”, traduce José Gaos), en cuanto carácter existencial del ser-en, pertenece a la proyección de la mundanidad y permite la ocurrencia en ésta de entes *zuhanden* (disponibles/a mano) y *vorhanden* (presentes / ante la mano), es decir, entes que no tienen el carácter de ser del *Dasein* (y no pueden, por consiguiente, ser “hijo”). Precisamente por esta razón reserva Heidegger el término *Fürsorge* (“procurar por”, traduce Gaos), que se distingue netamente de *Besorgen*, para señalar aquel carácter existencial del ser-en en que se proyecta la ocurrencia en el mundo de aquellos entes que tienen el carácter del *Dasein* (cf. *Sein und Zeit*, parágrafo 26). La “producción y cuidado de un hijo” no puede leerse, pues, en aquellos ejemplos del *Besorgen*, sino que habría que buscarla en otros que pertenezcan a la *Fürsorge*.

Otro texto que Marchant cita *in extenso* (p. 105 s.) es un pasaje de *Was heisst Denken?*, en el que Heidegger presenta a Sócrates como “el más puro pensador de occidente”, distinguiéndolo de los grandes pensadores que le sucedieron, los que señalan el ingreso del pensar en la literatura. La pureza del pensar, según Heidegger, se cumple en la atracción hacia lo que, ocultándose, interpela al pensar, es decir, en “el tracto hacia lo que se-retrae”. Pues bien, Sócrates no hizo sino “instalarse en el tornado de ese tracto, y mantenerse allí. (...) Por eso no ha escrito él nada. Pues quien empiece a escribir desde el pensar, tiene indeclinablemente que igualarse a los hombres que, ante un tornado demasiado fuerte, fúganse al amparo del viento” (cito

la versión de P. Oyarzún para ARBOLES Y MADRES). Del comentario que dedica a este texto, en el que se refiere al tema heideggeriano de la presencia y de la *Entfernung* citando algunos textos de Derrida, así como a la relación entre "voz" y "escritura" que trabaja Derrida en *De la grammatologie, La voix et le phénomène*, etc., retendrá tan sólo, por su gran interés, el enunciado que propone Marchant acerca del diálogo de Gabriela Mistral con Heidegger. Inmediatamente a continuación del referido texto de Heidegger, cita Marchant dos versos del poema "La Bailarina" de *Lagar*:

*Sacudida como un árbol y en el centro  
de la tornada, vuelta testimonio.*

Acto seguido irrumpen (p. 106) sendos textos inscritos en columnas: el primero se refiere a aquellos "que dicen ocuparse de la Mistral" (yo subrayo: cf. nota 3), pero ignoran el "diálogo del poeta con Freud y con Heidegger"; el segundo señala algo que parecería desprenderse ostensiblemente de los versos citados: el corresponder, la respuesta efectiva del poeta (G. Mistral) a Heidegger: "su saber del 'origen' de la escritura, del árbol de la escritura o de la escritura como árbol"; ello estaría haciendo patente que Gabriela Mistral sostuvo "el más alto diálogo" con el psicoanálisis y con Heidegger. En lo que respecta a Heidegger, la proposición me resulta, desde luego, inmensamente atrayente, aunque en ningún caso me parece que esos dos versos constituyan un documento bastante para exhibir ese "diálogo". La mera coincidencia verbal de la versión de Pablo Oyarzún ("el tornado de ese tracto") con los versos 20 y 21 de "La Bailarina" ("... en el centro / de la tornada, vuelta testimonio") hace plausible que se relacione al Sócrates de Heidegger (*instalado en el tornado del "tracto hacia lo que se-retrae"*, no busca refugio en la literatura, como los otros filósofos fugitivos de "un tornado demasiado fuerte") con aquella "loca mujer" ("la bailarina") que presenta en su poema Gabriela Mistral, pero considero que haría falta una lectura minuciosa y completa del referido poema para mostrar no sólo que en él se hace presente el tema de la literatura y la escritura, sino que dicho tema se conecta dialógica o dialécticamente con el tema heideggeriano del pensar, la escritura y la voz. Por desgracia este enunciado sobre el diálogo entre la poesía de Gabriela Mistral y el pensamiento de Heidegger, a pesar de la magnitud de su importancia, no recibe en ARBOLES Y MADRES ninguna elaboración y, mínimamente formulado, aparece tan sólo en los textos que acabamos de comentar, lo que me parece deplorable.

¿Y el discurso filosófico universitario? Además de las tesis que ya hemos señalado, las proposiciones de Marchant se contienen en algunos pasajes que referiré en seguida. Desde luego, el discurso filosófico universitario se caracteriza por su silencio sobre Artaud, sobre Bataille y por su gran capacidad para mentir sobre Nietzsche (p. 109). Y es necesario, en todo caso, tener presente que hay una serie de transformaciones que conducen del "discurso filosófico moderno" al "discurso filosófico universitario", el que a su vez acaba desplumándose en mero y "simple discurso universitario". Aunque Marchant no describe ni explica el proceso de estas transformaciones, sí nos dice en qué consiste este "discurso universitario", a saber, en todo aquello que se escribe en las universidades contemporáneas como filosofía (tesis, papers, ensayos, etc.), producción en la que se torna manifiesta la dominación de la "interpretación técnica del pensar" en las universidades contemporáneas occidentales, y también en las chilenas (cf. pp. 81 et 102). Lamentablemente el propio Patricio Marchant viene a frustrar nuestra ya imperiosa cu-

riosidad sobre la cuestión universitaria, puesto muy pronto nos declara:

Ahora bien, la cuestión decisiva, aquello en que tanto —o todo— se juega: el estudio, la crítica, del Discurso Filosófico Universitario no podemos, fuerzas que nos faltan, cumplirla aquí. (p. 102).

¿Y la Universidad de Chile? En mi opinión el texto más elocuente, presentado como una provocación y ciertamente halagüeño para los poetas, es el siguiente:

¿y si acaso la autonomía de la Universidad, si acaso la posibilidad de una nueva, real, primacía de la "Universidad de Chile" —eso sí, se trataría de una primacía distinta de aquella, ya pasada— significara esto, esencialmente esto: defensa, cuidado, de la poesía chilena, porque "poesía chilena" como el nombre de ese modo propio del pueblo de Chile de pensarse a sí mismo, el modo, la marca, su inscripción en la historia, su habitar? (p. 111).

Entre tanto nuestro desprevenido lector no sólo ha leído ya en la portadilla aquella inscripción ("—poesía chilena") que, pese a su marginalidad y mínima apariencia, viene a proporcionarle certera luz adicional sobre el contenido del libro. Además, ha descubierto en la dedicatoria a Jacques Derrida (p. 43) una declaración según la cual el libro que tiene en sus manos se ofrece como un "primer momento de una lectura de la poesía chilena". Este imaginario lector, por otra parte, tiene que haber ya detectado que ARBOLES Y MADRES dedica no sólo las pp. 64-76, sino asimismo las pp. 135-282 (es decir, los tres capítulos de su Segunda Parte) al estudio de la poesía de Gabriela Mistral, principalmente la publicada en su obra *Desolación* (1922/1923/1926). Persuadido de que el volumen que manipulan sus dedos es una obra de crítica literaria y poética, es muy probable que lo pillemos adentrándose en la lectura de la mencionada Segunda Parte. Pero nosotros, por desgracia, enredados como hemos quedado en las anáforas y en los índices, en las erratas y en los lapsus y en las solapas del libro, no podremos seguirlo en su propósito. Antes de despedirnos y deseárselo solaz en su lectura, seremos buenos de recordarle que aquella es "la parte de María", es decir, "la mejor parte" del libro, y no sólo por su cercanía de Cristo. No hay allí, en efecto, la profesoral lectura académica que interpreta de forma tradicional y filológica un cierto número de textos de un autor, sino la puesta en juego de unos presupuestos estéticos que derivan directamente de la obra psicoanalítica de I. Hermann y de N. Abraham. Dichos presupuestos son, en primer lugar, las concepciones hermannianas acerca de la "unidad dual" (es decir, la perfecta unidad complementaria de madre e hijo), a la que sucede el traumatismo de la separación de la madre (desaparición o muerte del término maternal de dicha unidad dual), así como aquellas relativas al "instinto filial", instinto de "agarrarse a", fundamental instinto del hombre que gobierna a todos los demás y cuyo término u objeto es siempre una "madre", un sustituto de la "madre perdida", ya que dicho instinto fundamental expresa la necesidad de buscar realizaciones simbólicas de la perdida unidad dual. En el traumatismo arcaico de la pérdida de la unidad dual, Hermann supone la situación arcaica de la muerte violenta de la madre primitiva (similar a la hipótesis freudiana de la muerte del padre en la horda originaria). Asimismo, la hipótesis hermanniana reconoce en los árboles a los primeros sustitutos arcaicos de la madre perdida, de suerte que el objeto primario del instinto de "agarrarse a" es siempre un árbol/madre. Al traumatismo arcaico de la muerte de la madre y

de la pérdida de la unidad dual, sucede en los umbrales de la hominización el traumatismo de la separación del árbol-madre, es decir, el fin traumático de la vida arborícola, que implica no sólo la pérdida de la selva, la imposibilidad de "agarrarse a" los árboles, sino que refleja asimismo la pérdida de la madre, la muerte de la madre arcaica. Por otra parte, la lectura que propone Marchant, reconoce como supuestos suyos, en segundo lugar, la teoría de Nicolas Abraham acerca del lenguaje del psicoanálisis como lenguaje anasémico, es decir, la noción de que los conceptos fundamentales del psicoanálisis no son metáforas ni metonimias, sino anasemias, esto es, términos que intentan, en virtud del conocimiento de la operación simbólica, remontar a la fuente del sentido, al origen de donde emana el lenguaje y que lo hace posible. Teoría que convierte al psicoanálisis en condición de posibilidad de toda ciencia y, a la vez, en una poética y una estética. No sólo Abraham se propone entender a todos sus pacientes como poetas, y como poemas su decir y callar en el diván, sino que de esta suerte el psicoanálisis mismo se vuelve una poética de la autocreación. De esta forma diseñase una estética psicoanalítica que, al extender en el diván analítico a la obra de arte, concibe que ésta comporta siempre una doble faz consciente/inconsciente, manifiesta/latente, y constituye una solución ejemplar de conflictos ejemplares, en la que se vuelve simbólicamente patente la dialéctica universal de la simbolización. (Cf. pp. 26-30, 34-35, 113-117).

No podremos recorrer en detalle la lectura marchantiana de la poesía de Gabriela Mistral, pero conviene que diseñemos someramente el camino que ella sigue. En el primer capítulo ("Árboles") de la Segunda Parte se ofrece una lectura de cuatro poemas de *Desolación* ("El Dios Triste", "La Cruz de Bistolfi", "Árbol Muerto", "Tres Árboles") que, asumiendo la distinción abrahamista entre contenido latente y manifiesto de los poemas, la expresa a través de un doble comentario estrofa por estrofa que da cuenta de sus dos faces, consciente e inconsciente, mediante sendos discursos acerca de la "representación" (contenido manifiesto) y del "temblor" (contenido latente) del poema—distinción, no obstante, que ya a partir del tercer poema se abandona, confundándose ambas faces en un solo discurso. Merece la pena destacar que la lectura de estos cuatro poemas exhibe una clara dirección. El Dios Triste es una presencia que oculta otra presencia, a saber, la del inconsciente como Dios; el poema sugeriría, a la vez, en contraste con la tristeza del Dios-Padre (varón), la posibilidad de que el inconsciente fuese, como fuerza primaria, mujer y madre. Además, la Cruz no sólo es lo mismo que Cristo, sino que significa el inconsciente (1.ª estrofa de "La Cruz de Bistolfi"); la 4.ª estrofa señala que la Cruz es madre y, por lo tanto, que Cristo es madre. En el tercer poema el árbol se identifica con Cristo; en definitiva, el árbol muerto no es otra cosa sino Cristo, la madre y el inconsciente; más aún, Cristo es la madre suprema, la madre-muerta que vive de su muerte. Por último, en "Tres Árboles", el árbol herido en "su costado abierto" y, por asociación, los tres árboles caídos, vuelven a identificarse con Cristo, a la vez que se diseña la escena del Gólgota: los tres árboles son Cristo, Dimas y Gestas. Se echa de ver, pues, que estos cuatro poemas quedan reducidos a un solo contenido central: el inconsciente / la madre (muerta).

Del segundo capítulo ("El Sendero")—harto más extenso que el anterior— a más del comentario en forma de glosas referido a cuatro poemas y algunos textos en prosa de *Desolación*, y particularmente al poema "Extasis", cabe destacar la lectura de los poemas "El Suplicio", "Gotas de Hiel" (de *Desolación*) y "Una Palabra" (de *Lagar*), que

también quedan reducidos a un solo contenido (a saber, la muerte de la madre), así como el comentario de "Los Sonetos de la Muerte" (incluidas algunas versiones inéditas recogidas por R.E. Scarpa). En este caso la interpretación también es fuertemente reductiva: el "amado muerto" no es sino el "padre que abandonó", el padre muerto; pero a la vez éste se convierte en hijo: el poeta (G. Mistral / la hablante) es madre que puede saber a través del hijo la verdad del padre (su muerte); entonces, la madre es madre-muerte del padre; y el padre no es sino un nombre sustitutivo de la madre que falta, es decir, de la *muerte de la madre*. Creo que, a pesar del interés que ofrece la lectura de la poesía de Gabriela Mistral que propone Marchant (en especial su proposición de conectar la teoría hermänniana con el obsesivo tema—en el sentido bachelardiano del término— del árbol en la poesía de G. Mistral), ella se debilita decisivamente por su notorio carácter tautológico: en definitiva Marchant no descubre en los poemas mistralianos sino los propios presupuestos de su análisis: el inconsciente hermänniano, la muerte de la madre (arcaica).

En cuanto al tercer capítulo ("Desolación") de la Segunda Parte, dividido a su vez en cinco desolaciones, hay que decir que contiene una serie de citas y glosas de poemas y fragmentos de poemas de Gabriela Mistral, pero está marcado principalmente por la irrupción de aquel discurso segundo referido más arriba. En él no sólo retorna el tema del nombre, del prestado nombre y de los nombres "propios" M.M. y Cl., sino que la misma palabra "desolación" cobra una relevancia mayúscula: su infatigable repetición parece señalar la efectiva desolación del autor ante la escritura del referido capítulo (desolación de "Desolación"), pero a la vez la *disolución* de dicha escritura; en todo caso, esa palabra se propone en definitiva como un enunciado: "desolación" como nombre de la poesía chilena.

Bella, misteriosa; con todo, como una palabra entre otras palabras, vacilaba, sin desolación, "desolación". Desde ahora, vive ella de otro modo: como nuestra angustia, nuestra fatiga, nuestra historia, nombre de una experiencia fundamental, nombre de la poesía de un país—país sin esa poesía, país sin nombre—, "desolación". (p. 248).

Progresivamente ocupado por ese discurso segundo, el capítulo tercero tal vez permita incorporar esta lectura de la poesía de G. Mistral en el modelo antes expuesto de la anti-novela esceno-gráfica. En efecto, el final de dicho capítulo es idéntico al patético *finale* de aquella (anti-)novela que columbrábamos:

Pura alegría, entonces, al escribir, escribo escuchando "e non voglio più servir", escribir como fin de un texto en M.M., su última palabra, su último nombre, su último funeral: el nombre del amado muerto como padre muerto de mi lectura de *Los Sonetos de la Muerte*. Padre Muerto, es decir, P.M., Patricio Marchant. (p. 282).



Naín Nómez (ed.), **LITERATURA CHILENA EN CANADA/CHILEAN LITERATURE IN CANADA**. Antología Bilingüe, Ediciones Cordillera, Ottawa, 1982.

por Basil Mogridge.

Esta antología bilingüe atrae la atención hacia un fenómeno nuevo en la escena literaria canadiense: poesía y prosa en español. Doce chilenos que viven en Canadá figuran, representados, seis por narrativa y siete por poesía. Con la excepción de Ludwig Zeller, que llegó a Canadá en 1970, todos abandonaron Chile después del golpe militar de 1973. Nacidos en su mayoría a mediados de la década del 40; algunos estaban imponiendo sus nombres como escritores antes de dejar el país natal. Con la excepción del mayor (y bastante más surrealista) Zeller, ellos componen casi una generación completa de escritores chilenos.

No es sorprendente que la experiencia de solevantamiento político, opresión y exilio impregne sus trabajos y que algunos de estos textos por consiguiente sean eficaces y poderosos. Pero junto con la angustia y el horror (casi siempre sordos) este volumen también contiene narrativa de un humor desencantado, lirismo irónicamente nostálgico y sátira agridulce. Y cuando se enfoca Canadá, es Canadá vista con nuevos ojos. Los doce escritores incluidos hacen accesible a un público de habla inglesa un amplio panorama de estilos

y actitudes, temas y preocupaciones. La introducción lo expone un tanto ostentosamente: *más que una antología, este libro quiere ser una señal de producciones en diverso estado de desarrollo, que muestre la problemática del artista escindido culturalmente y obligado a reconstituir su mundo con los fragmentos de la memoria y la experiencia cotidiana*. Lo apuntado por esta cita es interesante, sería desafortunado si el estilo o la modestia editorial descorazonaran a potenciales lectores. El libro (incluyendo la informativa introducción) está libre casi del idioma *traducciónés* y en conjunto las traducciones aparecen realmente como excelentes. Esto hace las excepciones más lamentables. En particular el poema *La vigilancia* merece una versión inglesa más convincente que la proporcionada. Con mayor frecuencia el corrector de pruebas ha pasado por alto algunos errores.

En lo que se refiere a los textos escogidos para la inclusión, todos constituyen una iluminadora lectura y algunos son ejemplos de sobresaliente escritura respecto de cualquier criterio. Uno de los poetas, Gonzalo Millán, tiene algunos poemas breves capaces de compararse con los mejores de Kurnert o Kunze, textos como *Campo de concentración en primavera* o *La Pausa*. Otro colaborador, Jorge Etcheverry (el único representado por prosa y verso) tiene un poema llamado *Etnical blues*, que parece destinado a figurar en otras antologías canadienses. Uno

de los poemas más impresionantes, también de Etcheverry, describe —en lo que parece en ciertos momentos un fantasmagórico lamento, pero que es al mismo tiempo semidesesperanzada celebración— la batalla emprendida por el pueblo:

Frente al poder armado de ametralladoras y  
/calculadoras  
Que puede controlar las mareas, no el  
/crecimiento de los mares  
Que puede cosechar las espigas y no sabe  
eliminar la necesidad del trigo  
Que se tapa la cabeza bajo el sol y no sabe  
eliminar la fuente de los rayos  
Que sabe quemar libros ya escritos pero no  
/ puede escribir otros.

Hundidos hasta la cintura en el barro de la  
/ historia  
Haciendo alarde de la posesión del tiempo  
/ en los genitales  
Ostentando la fuente de toda fuerza en los  
/brazos  
Guardando la reina de las abejas en la caja  
/del corazón  
El incendio voraz en la oscuridad de las  
/pupilas  
La voz de las multitudes tras los labios  
/cerrados.

Entre los textos de prosa narrativa incluidos hay un par de largos extractos de una novela de Leandro Urbina, titulada *El pasajero del aire*. Ambientada en Buenos Aires —tal vez una estación de tránsito para el protagonista chileno así como para su autor— estos

tractos lo hacen a uno interesarse vivamente en leer el texto completo de esta primera novela. Promete al mismo tiempo estar hermosamente escrita y por la clase de libro que no se abandona fácilmente.

Los otros escritores en prosa de la colección son representados por textos completos, algunos ambientados en Chile, otros en Canadá. Uno de los más memorables es *Ley de fuga* de Carlos Pasten. Otro tiene el simbólico título: *De aquí y de allá*. Pero personalmente mi favorito es un cuento que a medida que sucede carece de referencias visibles a la revolución o la represión o al exilio (a pesar de implicar bastante acerca de la sociedad): *Cementerio* de Manuel Alcides Jofré. Este cuento evoca una adolescencia latinoamericana con extraordinaria viveza. La traducción del texto de Jofré se deja leer bien, pero se toma ciertas libertades con el original: en particular, omite numerosos adjetivos y frases, un importante párrafo, y una oración completa.

Debe mencionarse también el acompañamiento visual (ilustraciones sería una palabra engañadora) que aportan Susana Wald y Ludwig Zeller. Es una de las más atractivas —y adecuadamente perturbadoras— características de este importante libro. Cada sección de los autores está encabezada por un par de estas viñetas: sobre la traducción inglesa en la página izquierda un diseño en negro sobre blanco; y sobre el original en español en la página opuesta el mismo diseño pero esta vez en blanco sobre negro. Ambas cosas, los diseños, extraños en sí mismos (en la tierra de nadie entre la abstracción y la representación) y el provocador efecto de su desconcertante disimilitud, intensifican la desorientación ofrecida por la selección de textos. Uno de los poemas es una pequeña obra maestra de tal desorientación productiva: en *La pausa* de Gonzalo Milán el asalto a la percepción convencional tiene una intensidad poética igualada plenamente por su fuerza como declaración política:

Se alejan como moscas  
caminando por el cielo raso  
y bajan el volumen de la radio  
para escuchar música  
y no mis gritos por un rato.

Pelan frutas y fuman  
bromeando entre ellos  
y conmigo, mientras cuelgo  
de los pies cabeza abajo

Traducción del inglés de la reseña aparecida en *Canadian Forum Magazine* No 37, julio 1983, Toronto, Canadá.

## Carmen Berenguer, BOBBY SANDS DEFALLECE EN EL MURO, Edición del Autor, Santiago de Chile, 1983.

por Eduardo Briceño

He plantado ya la bandera  
de Irlanda en los acantilados  
libre mar de mi celda

(Ultimo día)

Para abordar la obra de Carmen Berenguer, el lector debe manejar algunos antecedentes extraliterarios que lo introduzcan en el mundo poético propuesto por el hablante lírico. En efecto, el poemario está dedicado al *pueblo de Eire*. Pero las intenciones de la autora, así como el testimonio del mismo Bobby Sands, rebasan, como suele ocurrir con las grandes obras, el marco de la intencionalidad declarado.

Bobby Sands, personaje histórico coetáneo a la autora y eslabón de una sarta de suicidas heroicos autosacrificados por la libertad de Irlanda, aún con su conciencia plena, escribe:

Mañana es el undécimo día  
y hay un largo camino que  
recorrer.

Alguien podría escribir un poema  
de las tribulaciones del hambre.  
Yo podría, pero ¿cómo terminarlo?

Efectivamente el hecho concreto que punza las entrañas de Bobby Sands es el hambre. Y, en ese sentido, la construcción poética del poemario es ejemplar. La literatura española dio origen a innumerables obras que desarrollan en diversos grados y circunstancias, el motivo del hambre: baste el recuerdo de *El Lazarillo de Tormes*. Sin embargo, la estructuración narrativa de esta obra, fue pensada como motivación vital. Es decir, Lázaro vive para aplacar su hambre; su cosmovisión se funda desde este hecho. La obra de Berenguer, por el contrario, invierte el proceso, a través de la configuración poética de una conciencia libertaria. Bobby Sands se deja morir de hambre para seguir viviendo en la conciencia de la humanidad.

No es fortuito, entonces, el paralelo de conciencias que queremos establecer. Para el lector latinoamericano, el hambre es un hecho cotidiano de sus vidas, no una bandera de lucha, o el referente que motive e impulse a causas mayores. Para la conciencia europea, que por el desarrollo económico-social desconoce la escasez, el no consumo aparece como una actitud excepcional que los conmueve hasta la raíz de los fundamentos esenciales de su forma de vida. El motivo del hambre es un cues-

tionamiento eficaz y terrible de sus utopías.

La dedicatoria no es inofensiva, ni excluyente. Por el contrario, es una bofetada en el rostro. ¿Acaso no estamos acostumbrados a dedicar nuestras obras a la noviciada, a la amistad, a la fiel esposa, o a cualquier ser que, generalmente, nada tiene que aportar a la obra misma? La actitud del hablante lírico, en el caso que analizamos, es denunciadora, comprometida. Forma parte de la simulación poética.

La conciencia estructuradora no se refiere a nadie en particular y a todos, al mismo tiempo. ¿Quiénes son el pueblo en Eire? La actitud lírica nos envuelve a todos pasando por sobre el nacionalismo y fronteras inútiles. La experiencia poética deshace, con la palabra, estos engendros, hermanándonos en el dolor.

El epitafio, de autoría de Bobby Sands, nos inserta poéticamente en la circunstancia concreta, en el espacio y en la conciencia lúcida del sujeto lírico.

La elección de esos seis versos es otro logro importante de Carmen Berenguer. Los elementos básicos de su obra basados en el epitafio, permanecerán incólumes e inculcados durante el plan poético trazado:

### Epitafio

Estoy esperando la alondra  
que en Primavera lo es todo  
para nosotros.  
Ahora en mi lecho de muerte  
sigo escuchando aún a los  
negros cuervos.

La conciencia poética de este condenado a muerte por voluntad propia, a riesgo de condenarse y cerrarse las puertas del cielo y de la vida eterna, ejerce su opción por el libre albedrío proclamado por el cristianismo.

En una conciencia que, debilitada por no alimentarse, filtra la realidad circundante a través de sus exacerbados sentidos: Quiere escuchar el canto de la alondra, heraldo de la Primavera, símbolo de florecimiento vital.

Pero los cuervos negros, célebres avechugas de la muerte, hacen sentir sus graznidos.

La perspectiva del condenado es horizontal. Sólo avizora el cielo de una celda hecha por manos de hombre. La certeza de que no verá la luz floreada de la Primavera, no le quita valor a su opción.

Sin embargo, el hablante lírico vacila en su decisión (*Yo no lo quise amada Irlanda*) y prefigura en los cuervos todo lo que no es naturaleza (*Entrar en los jardines / y lo destruyen todo*).

El recurso estilístico de numerar los días de agonía es de una fuerza lírica y

dramática incontestable. La determinación del primer día, en el proyecto poético es simbólica: día once (es doblemente uno).

Resulta cabalística, también, la distribución de los días restantes. Pasada la cuarentena, ya no interesa identificar con certeza los días; para la conciencia en disolución ya los días son iguales. Por eso, el hablante básico habla de día 45, Séptima semana, o vuelve a repetir el día 45.

Terminado el día 10 e iniciándose el 11, a la usanza del Antiguo Testamento, Bobby Sands avizora que su fin sea el inicio de una composición poética. Labor que cogió Carmen Berenguer.

El día trece muestra la amalgama con que el hablante lírico crea las objetividades de sus versos: el elemento físico imperioso que da cuenta de la vida nutriente (la garganta, la lengua, los ojos, el humor vítreo, las cuencas vacías, los labios, el estómago, la cara, las entrañas, los dientes, el cuerpo, etc.); frente al elemento cultural que acompaña el itinerario de la conciencia en apagamiento de Bobby Sands (el sol, los jardines, Belfast, el pan, la risa, las calles, el campo sembrado, el maíz, la masa, el silencio, el tapiz, el block H, los labios pintados, un vaso, unos barrotos, etc.).

La nominación cultural que debería suavizar y humanizar el vía crucis de Bobby Sands, antitéticamente, construye un eje paradigmático entre la violencia de la vida y la fatalidad de la muerte:

Los ojos los ojos  
de qué sirve el pasto  
en los jardines  
El humor vítreo  
lleno de cuencas vacías.

En tal sentido, el hablante lírico realiza sutilmente un paralelo poético entre una idílica escenografía de Irlanda en que, Bobby Sands por su ansia de vivir, sobrevaloriza la naturaleza en abierta confrontación con la civilización-ciudad-urbanidad y la letra mítica-mágica del Himno Nacional de Chile:

Día 26: Débil veo el campo  
sembrado  
el maíz en la copa de los cerros  
(... y tu campo de flores bordados...)

Día 30: Débil llega el mar  
hasta mi cuarto  
mejiéndome  
entre sus algas dedos  
(... y ese mar que tranquilo te baña...)

Día 31: Puro mar es tu aroma  
en mi cuarto  
Son tus fauces dientes  
es tu espuma la roca  
que tapiza tu cielo feraz  
(Puro Chile es tu cielo azulado / Puras brisas  
te cruzan también / y tu campo de flores

bordado / es la copia feliz del Edén...)

El paralelo ironiza cruelmente la situación poética comprometida. En efecto, el hablante lírico, en una segunda lectura, nos compromete subliminalmente.

La situación poética, a partir del día 14, aproximadamente, objetiva la exterioridad del sujeto lírico: conceptualiza la realidad.

El proceso de demolición física se parcializa a través de elementos vitales de lo que rodea al doliente.

A partir del día 34 el discurso se hace directo, cambiando a primera persona. Las aprehensiones, los valores, el manifiesto harán carne del verbo.

Los fundamentos cristianos —vida pura— se imponen en tan trágico trance. La esperanza de vivir junto a la sospecha cierta de que todo termina, y la utopía de derrotar a la violencia de la pólvora con la paz, no son suficientes: él debe dejar la actitud contemplativa de lado y ponerse en acción; enfrentar la violencia con un acto violento, aunque sea contra su propia integridad. *Bobby Sands desfallece en el muro* privilegia por sobre otros grandes valores cristianos, el del amor por los demás. Sólo el amor salvará el alma en *peligro de Bobby Sands*.

Diego Maquieira, LA TIRANA, Edición Tempus Tacendi, Santiago de Chile, 1983.

por Tomás Harris

Entre las múltiples publicaciones de poetas jóvenes o emergentes después de 1973, casi en su mayoría autoediciones, hay un texto que es, a nuestro juicio, fundamental en el desarrollo dialéctico de la poesía chilena: el poema *La Tirana* de Diego Maquieira.

De este poema se habían publicado algunos fragmentos en revistas (*Cal* N° 2 *Paula* y *Posdata* N° 3) y a este respecto es interesante observar las diferencias que muestran estos fragmentos con los publicados en forma de libro, en tanto mostración de una poesía concebida como desarrollo, textualidad en continuo deshacerse y hacerse. Pero asentada la escritura en su forma actual —quizás ni siquiera la definitiva por la extrema movilidad que muestra el poema— tenemos un libro estructurado en dos docenas de fragmentos y una sección intermedia que puede operar como eje: Primera docena; El Gallinero; Segunda docena.

Sobre este poema hemos consultado dos referencias críticas; una de Ignacio Valente, a nuestro juicio inexacta, y otra de Enrique Lihn que nos parece, sí da cuenta cabalmente de la

significación global del poema. De esta última tomamos dos elementos para nuestra aproximación: el humor como constante estructuradora y la percepción de *La Tirana* como texto barroco.

Para una primera aproximación a tan complejo poema, nos parece acertada la categoría de barroco, con la salvedad que, hace Octavio Paz en *Corriente Alterna* sobre si acaso conviene a un escritor contemporáneo la denominación de barroco, pero este texto, además de su textualidad o textura, quebrada, imbricada, retorcida y disociada, es de esos extraños textos omnibarcantes que no por eso se desmembran, sino por el contrario logran una extraña simetría en su aparente dispersión. Una escritura como *La respiración de la esponja*, que dice Cortázar en *La vuelta al mundo en ochenta días*, dando cuenta así de aquel horror al vacío, propio del barroco del que habla Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*.

Dentro de esta contextualización nos interesa, por ahora, destacar cuatro aspectos a nuestro juicio claves en *La Tirana*: el humor, la fiesta, el erotismo y la esquizofrenia, como constantes estructurales de su escritura.

El humor de *La Tirana* se distancia bastante, nos parece, del humor de la antipoesía, en tanto su modelo parriano, si bien es cierto que participa de los aspectos básicos de su manifestación literaria: la ironía y la parodia. La distancia reside en su máxima extremación y la relación de esa extremación, *violenta con los otros elementos* mencionados como estructuradores del texto; así ya no es posible, como efecto, ni la sonrisa ni la risa, sino sólo la carcajada que finalmente deviene en mueca. El gesto se retuerce. La causa de toda extremación máxima es un disloque, siempre un acto de violencia. Si como dice André Bretón el humor es un espacio de resistencias, de victorias parciales del principio de placer sobre el principio de realidad, en *La Tirana*, ese espacio de resistencia opta por su extremo derecho y termina torciendo el signo y agrediendo sin ambages: el cuerpo, otro protagonista del poema relacionado directamente con su fuerte connotación, erótica en su extrema degradación, se ríe, pero esa risa no puede ser escatológica, espasmódica, cargada de sentimiento de muerte. (Ver los poemas insertos *Sorrow's Headquarters* y *Examination at the Womb-door*), haciéndose el texto poseedor de esa conciencia extrema de Quevedo de la que habla Octavio Paz en *Poesía de soledad y poesía de comunión*, que expresa la certidumbre de que el poeta ya no es uno con sus creaciones, que está mortalmente dividido. *Una gozosa conciencia del mal*

que se constituye como una respuesta intelectual y estoica.

El espacio en el que se despliega el poema *La Tirana* es el de la fiesta, el enunciado del título nos remite a la fiesta religiosa pagana de la Virgen de la Tirana del norte de Chile. El grupo musical Quilapayún en una entrevista al referirse a esta fiesta insiste en un aspecto clave: *Es una fiesta donde la Virgen y el Demonio bailan de la mano*. La fiesta como espacio de excepción, de unión de los contrarios, de amalgama de realidades disímiles, de fusión de polaridades encarna en la fiesta hispanoamericana. Invierte las formas de lo habitual en su connatural sincretismo. Así la fiesta referencial halla en el poema su homología al desplegarse de una fiesta textual que transpone la topografía, la fiesta es ahora en hoteles y hospederías de Santiago de Chile y no en el norte de Chile e imbrica y confunde a través de toda la escritura significantes perversos y sádicos y significantes religiosos y sacros en la red total del texto.

En todo el poema *La Tirana* se despliega, además, una fuerte significación erótica y referencias a su vehículo privilegiado: el cuerpo. En principio la erotización significa liberación del principio del placer, desadormecimiento de la conciencia enajenada por los paraísos preimpuestos del consumo y el progreso: significa en suma una instancia de desalienación y por lo tanto peligro para el sistema. Lo erótico y su representante, el cuerpo, es así relegado por las instituciones hacia lo oculto, tabú y prohibido (*Nos educaron para atrás, padre/ Bien preparados, sin imaginación./ Y malos para la cama*) y vedado como transgresor. *Pero tú conoces a los desadaptados a la vida, es el fin, es absoluta devoción al placer*. Frente a la vida esta vida, a fin de cuentas confundida con el sistema de dominación, el poema *La Tirana* opone entonces como opción marginal, la devoción al placer, al principio otro de la vida al estallido del eros. La devoción absoluta al placer se opone de esta manera a las estructuras represivas posibilitadoras de *aquel ascetismo interior que constituye la base mental de la dominación y la explotación (Marcuse)*.

El cuerpo reprimido responde, entonces, como puede, en el arte. Reaparece insultante, provocativo, santo y pornográfico en el santuario tradicional de las sublimaciones. Y su reaparición es, sin duda, reivindicativa, política, subversiva. Es la exhibición del enfermo, del enrostramiento de la pústula: es el llagado que enseña su maceración, como el Cristo pringoso en descomposición paulatina, en un vía

Crucis exhibicionista, que Severo Sarduy hace entrar en La Habana, un demonio chillón que profiere su discurso desde el hotel Valdivia de Santiago de Chile, reclamando por la vida: *Que el cielo será un día mi nombre/ mi iglesia pintarrajeada por Miguel Angel./ pobres vidas se amontonan en mi mente/ en el Más Allá nadie se verá más/, y Dios no será más Dios*.

El resultado debe ser totalizador y se programa ya desde la fotografía de la tapa (Anónimo Open Door) la locura. El último texto remite a Kubrick y la locura —¿El Resplandor?— cuyo producto es la disgregación y un silencio cargado de tensión y deseo. *Contéstame/ me estoy volviendo loca*.

**Patricio Ríos Segovia, NUDOS, Ediciones Minga, Santiago de Chile, 1984.**

por Fidel Sepúlveda

Cuando un poeta nomina *Nudos* a su poemario es porque algo ha percibido entre la operación verbalizadora que lo hace sentir los enunciados poéticos como operación de anudar o desanudar palabras. Y una manera de leer esta poesía es ceñirse a esta propuesta de la poesía como operación dialéctica de anudamiento, desanudamiento, o viceversa o entreambas o como radical desnudamiento.

En esta operación, el poeta Patricio Ríos Segovia anuda o desanuda una ejemplar enumeración en un poema inicial que termina en *y un ratón*. En otro texto nos arrinconan, bloquea y desanuda: *y luego el baño/ la pared del frente/ y aquella lluvia*. Luego: *un adobe cruzando con pereza*, como quien dice, intentando decodificar, distendiendo el nudo que es la vida; en este urbanismo sin urbanidad que es vivir en Santiago, el poeta se encuentra en este doble no lugar: *Conocido es el hecho/ de que en la ciudad no hay arbustos/ y que en el campo no hay teléfonos*. Desde aquí se destila una conclusión que encarna la realidad como un delgado nudo que (se) asfixia: *He decidido que el mundo es todavía más delgado*. Esto es, el nudo se corta por la parte más débil y esta parte es precisamente y nada menos que el mundo.

Mas, no ha terminado aquí el itinerario por este laberinto —espacialización y episodización del nudo— sino que el poeta experimenta la relación de su yo con el mundo como un encuentro con el mundo que muere: *Y por allí, por un resquicio de esta lucha sorda/ yo le doy de patadas al azul del cielo/ y me siento a pensar/ doliéndome el pie atrevido*. Y he aquí la realidad sentida como nudo ciego: *Y en*

*medio de todo, señores,/ sobre el sol,/ el cielo y el canto*. Nudo ciego y nudo revenido, porque *sobre el cielo han derramado sal*.

Sin embargo, ha habido itinerancias en procuras de *saber* desanudar el mundo-nudo, o sea, operación de desnudamiento. Así es como se han entendido itinerancias por desanudar, por desnudar la ciencia de la mujer, encarnación del nudo: *Y cuando el hombre hace la ciencia de la mujer hace la ciencia de la creación*. La mujer, nudo entretejido en y con el entre de la creación, instigadora principal de la operación *entre* de la procreación, o sea, de la continuidad del nudo-especie. Y la especie homínida se desnuda, se desanuda y se anuda en tropismo irrestañable para ¿conducir? en esta ¿evidencia?: *Así es que la creación entera/ es una respuesta que antecede a su pregunta/ y puede ser considerada/ una respuesta inútil*. Conversión de los opuestos: la respuesta no responde, la solución no soluciona. ¿Resolución o nudo? ¿Desnudamiento por desanudamiento o recubrimiento por anudamiento primordial?

Alteridad, otredad, extrañamiento del otro, de lo otro, en donde el desanudamiento, desnudamiento de lo otro nos deja *encerrados anudados afuera*: *Para que un pájaro funcione necesita volar/ y cuando un pájaro vuela, nadie sabe hacia dónde se dirige/ y a veces los pájaros se marchan y ya no vuelven más*.

Pero no es problema del mundo. O no es sólo ni principalmente de los otros y de lo otro. El nudo, el anudamiento está en nosotros, y dentro del género, en la diferencia específica, que es el poeta. Este, en cuanto hombre, está *encerrado afuera*: *Mientras en el subconsciente del hombre, / trepaba el amigo a la casa del amigo/ y desvestía silenciosamente a la esposa se dejaba hacer/ como la cosa más natural del mundo / y era feliz, / y en tanto, en el consciente del hombre, / el amigo trepaba a la casa del amigo/ y desvestía silenciosamente a la esposa/ y la esposa no se dejaba hacer, / porque quería que apagara la luz/ como la cosa más natural del mundo/ y no era feliz*. La operación de desanudamiento, de desnudamiento, de alumbramiento, es una pulsión, una *pasión inútil*, imposible.

Sin embargo, hay un pero, hay un tropismo otro que desplaza al poeta por *plazas y plazas y otras plazas sin muros*, como señalara el granadino. Y por eso Ríos Segovia proclama: *Mi poema es, pues, / un poema para una ventana abierta*. No hay forma de desanudarse la esperanza. Unión de los contrarios, este es el nudo que desnuda, invierte y convierte: *Por la plaza*

*pasa un perro/ que le huele los huesos./ El poeta está tan triste que le mueve la cola.* Esto ocurre porque todos los días, en algún lugar del planeta desde siempre y, es de esperar, para siempre, *las mañanas amanecan cargadas/ de muy densos nubarrones de poesía.* Tales nubarrones son nudos que se desatan en descarga de temporales y tempestades que fulminan el smog que inútilmente intenta anudarnos.

En la poesía, en esta de Patricio Ríos Segovia, la inteligencia duerme el insomnio de los injustos, mientras la vigilia con las líneas curvas de la vida traza la escritura derecha de la búsqueda del desnudo anudamiento del ser.

### Omar Lara, FUGAR CON JUEGO, Ediciones LAR, Madrid, 1984.

por Víctor Ivanovici

He intentado demostrar en otra oportunidad(\*) cuál es la funcionalidad del motivo del Viaje en la poesía de Omar Lara: la de colmar, mediante el autoconocimiento, el *esquema ontológico* de origen vallejiano, del poeta —*ser concreto y precario*— instaurándose como *epifanía del Tránsito*

Veo confirmada esta hipótesis, que en su momento revestía un carácter en cierta medida provisional en las páginas de *Fugar con Juego*, publicado recientemente en Madrid.

Siguiendo la misma idea, se puede vislumbrar ahora un desarrollo del Viaje-Tránsito a escala de un auténtico principio estructurante de la poesía de Omar Lara, principio que adquiere las características de lo que, en la terminología de Gilbert Durand, suele llamarse un *trayecto antropológico*: *...el incesante intercambio que se produce al nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del ambiente cósmico y social.*

En un poema que el presente volumen retoma de *El viajero imperfecto*, el autor esboza con gran precisión imágica el sentido (simbólico) de su ensueño:

He hecho un hoyo en la tierra  
allí estaremos protegidos de las lluvias  
del viento.

Al confort *meteorológico* (cuyo tinte afectivo se transparente traiciona en el adjetivo *protegidos*) complementan las *pulsiones asimiladoras*: *Así estaremos en el rumor exterior, en el olor exterior y en las formas vegetales.* El mundo exterior —el viento, los rayos— es, pues, reducido a sus metoni-

mias eufemizantes (el *rumor* y el *olor*) y puede ser así asimilado al reino de las *formas vegetales*, esto es, a los virtuales moldes de lo increado. La cavidad protectora encuentra su *doble* —diríase casi *pleonástico*— en una especie de lftote metonímica— las *vasijas de barro* que contiene, además de los alimentos (*frutas*) y líquidos (*licores ardientes*) esenciales, posibles de transubstanciación eucarística, también el elemento primordial de la vida: *agua de mar*. Una interpretación arquetipal de dicho simbolismo se nos impone de por sí ya que el esquema descendente en el espacio significa descenso temporal, el *hoyo en el tierra, la guarida fresca y tibia* no es otra cosa que el útero de la Madre Gleba. Ya que, por otra parte, esta pieza es un poema amoroso, el Eros se convierte aquí en misterio, en *hierophania*, en descenso a los orígenes donde la vida y la muerte, el ser y la nada son lo mismo.

No obstante ello, la dulce voluta descendente parecida a un seno materno o telúrico, comprende en su centro, igual que la curva de un *Concepto barroco*, un objeto innominado, *intimación objetiva del ambiente cósmico, que no es otra cosa que el Tiempo.*

Por consiguiente, el ensueño regresivo y el misterio erótico se vuelven a su vez expresiones del anhelo del *principio del placer* de anular del Tránsito el *principio de la realidad*, de instaurar el goce en la duración constante de la eternidad.

A dicha expresión optativa obedece gran parte del repertorio *gestual* de la poesía de Omar Lara. En el estudio que citaba anteriormente he señalado, por ejemplo, que el gesto indicativo poseía múltiples funciones, entre las cuales esencial me parecía la de instaurar los objetos familiares en una luz más fresca de la percepción. Dicha *enajenación* (la *ostrannenie*, en los términos de los formalistas rusos) puede igualmente ser un resultado del Tránsito, de la distancia objetiva que el exilio hace mediar entre el sujeto y el objeto, y entonces la indicación viene a ser especialización del Tiempo, intento de detener el universo familiar. En el presente libro nos enfrentamos con una *radicalización* de dicho gesto, mediante el motivo recurrente de la foto y la tarjeta postal, o simplemente del recuerdo. Sobre el plano mental, el gesto indicativo se convierte en *rac-courcis* de la memoria, en buceos del recuerdo en el flujo del Tiempo, para de allí *pescar* momentos remotos de gran carga afectiva. *Llave* de este proceso que vence el Tránsito y simultaneiza el transcurrir, es la sensación evocadora, de manera que el recuerdo

describe verdaderas trayectorias proustianas:

He sentido a medianoche el olor de la madera podrida de Boroa...  
Son las llaves para abrir una puerta...  
He sentido el galope, despierto  
a medianoche por la lluvia imprevista...

(LLAVE DE LA MEMORIA)

Pero más que al autor del *Tiempo perdido*, este movimiento recuerda a otro gran poeta de la memoria, Kavafis, por obra de cierta *circularidad de la sensación*:

He robado así otra adivinación de mi tierra  
otro golpe de aroma funesto

(IDEM)

Al final de su trayecto, impulsado por la sensación, el recuerdo encuentra, como referencia, constante, nuevamente la sensación. Pues cualquier intento de trasladarse de la misma a niveles más complejos de la representación, revela otra vez la acción destructora del Tránsito, operada sobre el propio reino de la memoria, como ocurre en los siguientes versos, de incuestionable timbre kavafiano: *Y vuelven a ordenarse las figurillas gastadas y estropeadas.*

Todas las *pulsiones asimiladoras* que hemos examinado hasta aquí nos mostraron siempre que el reverso de las imágenes surgidas de la ensoñación de la intimidad es la sorda amenaza de la *intimación objetiva*, el rumor de los *pesados galopes* del Tiempo. Recorriendo el *trayecto antropológico* en sentido inverso, conforme al postulado metodológico enunciado inicialmente, veremos que estas imágenes ambivalentes se convierten en jalones constantes opuestos al Tránsito en emblemas de la constancia del Tránsito. La ansiedad relacionada con las terminaciones temporales parece ser un dato ontológico de los *viejos lugares, una perpetuidad más fría que el delirio* la regresión eufemizante viene a figurar la caída en la nada interior, de modo que la epifanía de la intimidad se convierte en una epifanía del vacío: *una cabeza echada sobre un libro o un niño/ sobre su propio pensamiento que lo tira hacia abajo*; incluso la *guarida* subterránea del Eros aparece como sórdido lugar de *achecho del fondo de una alcantarilla*. Y he aquí al propio *ser precario*, al sujeto, ya totalmente presa del Tránsito, e *intimándolo*, esta vez él, en un desesperado anhelo, a arrancar las precarias anclas de la constancia

y aquí están mis mejillas  
el polvo de mis mejillas  
para que el viento azoyt  
para que el viento azote  
en tu nombre y el mío  
nuestro pobre recuerdo

(HIJO)

Porque en nuestro siglo, testigo de tantas traiciones y tantos crímenes la nostalgia y la esperanza son trampas, y la desesperación se llama *Lucidez*. *Nur um der Hoffnungslosen willen* — escribía Walter Benjamín al iniciarse la era fascista — *uns die hoffnung gegeben*. Sólo gracias a los desesperanzados nos es dada la esperanza.

(\*) Prólogo a *El viajero imperfecto*, ed. bilingüe rumano-español, Ed. Univers, Bucarest, 1979.

Clemente Riedemann, KARRA MAW'N, Editorial Alborada, Valdivia, Chile, 1984.

por Jorge Narváez

Carente de todo complejo vanguardista — como él mismo lo ha señalado —, la poesía de Clemente Riedemann, y en particular su libro *Karra Maw'n*, constituye uno de los aportes principales a la poesía chilena de este período histórico y literario. Su importancia proviene de su verdad estética y del rigor intelectual en el trabajo de escritura; su novedad y su fuerza innovadora, se hayan en el lirismo profundo con que realiza una *poesía ancilar* escribiendo la historia y expresando la complejidad de la formación cultural de La Frontera sur, así como en la acertada introducción del *exteriorismo* en el sistema de la poesía chilena. Destaca en su trabajo la habilidad para lograr con bella armonía la sintaxis de la integración intertextual de diversos documentos, slogans, lenguas y segmentos o citas de textos culturales en el discurso global de la construcción poética del proceso histórico aludido.

Publicado en febrero de 1984, en una elegante edición de 500 ejemplares, *Karra Maw'n*, pese a su considerable valor que lo hace un producto literario ineludible, ha sido diferido por los divulgadores y comentaristas de libros en los diarios y revistas metropolitanos, haciéndose de ese modo señal de una ignorancia que llama la atención. Conocidos, en cambio, son sus poemas que han circulado en el vehículo de la canción, musicalizados y cantados por el dúo Schwenke y Nilo entre 1980-82, y editados por el sello Alerce.

Clemente Riedemann — también ha usado el seudónimo de Clemens Papamació en 1953, en Valdivia. Perteneció allí al taller *Murciélago* entre el año 1971 y 1973. Estudió teatro con Juan Guzmán Améstica — a quien está dedicado el libro *Karra Maw'n* —, y posteriormente Antropología en la Universidad Austral. Desde 1975, comienza a destacar como poeta. Su texto *Composiciones*, fue incluido en la antología

*Poesía Joven del Sur de Chile*, de 1977. En 1978, se publica su obra de teatro *La hija de Lot*, y el Taller Municipal de Teatro de Valdivia estrena ese mismo año *La Hamaca*. En 1979, circula como entrega oral en una cassette el conjunto de poemas *Hacia la casa ninguna parte*, traducido en 1982 al alemán por la Universidad de Münster, en Alemania Federal. Y en 1981, por el mismo artesanal medio, se conoce su conjunto poético *En cualquier momento de la vida*.

*Karra Maw'n*, es su primer libro de poesía. *Es un libro tardío en mi trayectoria escritural. Los poemas bases fueron escritos entre 1974 y 1976. Hube de estudiar antropología para poder concluirlo, pues los contenidos ideológico-políticos primaban con desmesura por sobre los contenidos culturales más amplios que yo siempre pretendí asignarle al poema. Hoy es, así lo entiendo, un poema abierto a múltiples interpretaciones que acepta más de una lectura y más de un lector. La mentalidad dogmática encontrará en él lo que desea encontrar, pero un desprejuiciado lo entenderá mejor*, dice Riedemann.

Como en el conjunto del corpus lírico sureño, las indigestas cerezas de la poesía del sur, vuelven a madurar en este texto de Riedemann; sin embargo, aquí están integradas a un sistema poético que las trasciende rescatándolas de la sensiblería y la celebración ingenua frecuente en algunos poemas característicos de los años '60 — candoroso lirismo que acabó haciéndose empalagoso y afortunadamente evolucionó —, a los cuales hace una señal de simpatía y una cita en los primeros versos, al mismo tiempo que dialoga por alusión intertextual con Eliot:

No era baldía aquella tierra.  
Bastaba con mirarla, sostenidamente  
durante tres o cuatro lunas  
y reventaban en los tallos  
las metáforas.

Apenas con poner  
un gramo de roja tierra en la palma de  
la mano  
acontecían cerezas.  
Hablar en mapudungu,

era hacer vibrar en el aire  
la canción de la tierra.

Este *lirismo lírico* citado en estos versos, es sin embargo acotado por un *hablante autorial* autodefinido como *el cronista*, el cual mantiene su presencia en todo el texto, y quien a la vez que origina la unidad de discurso, diseña también el marco definido de la expansión escritural, acogiendo

a la *función ancilar* de la escritura de la historia, propia y superior función característica de nuestra escritura latinoamericana. Así trasciende el lirismo, para incorporar el texto a un sistema de significación y de escritura mayor. Esta operación está realizada inicialmente como enunciación del código de escritura: *De lo que acontece cuando el cronista se aleja de su tierra*, fundando el estatuto textual de la relación lírica entre el poeta/cronista y los elementos del texto o historia de la crónica. En este mismo nivel, y como un apéndice textual: *Otros escritos de suyo pertinentes en el plan jeneral desta obra* — donde la grafía de intención arcaizante es un cita explícita al sistema de escritura en el cual se inscribe el texto como vínculo de identidad —, aparece el segmento *Infancia del cronista*. El hablante pasa así a formar parte de la historia que se escribe:

1953

aquí comienza la Edad Dorada  
la época de la más lúcida locura, molino  
de oscuridades que iluminan  
las musgosas vastedades del otoño.

Refuerzo también de esta relación de participación en la historia cultural narrada, es el segmento *El hombre de Leipzig*.

Aunque sistema textual cerrado que enuncia las leyes de su propia génesis, es *Karra Maw'n*, sin embargo, un texto de una gran fuerza referencial, cuya función se cumple en su ingreso al proceso de elaboración y escritura del texto de la cultura regional, en lo particular; y en una dimensión semántica mayor, en la interpretación de la cultura de nuestra zona latinoamericana. En este nivel, el poema reconoce y analiza la pluralidad cultural como parte de la *realidad cultural de la región*, viendo en el proceso de integración la producción de un sistema cultural complejo:

Centro Español, Club Alemán  
Peña Folklórica de los hijos de la Meja,  
lugares donde el varón comió y bebió y  
/arrojó bolos

o:  
el mudai, el vesperbrot  
la merienda.

son los elementos que integran este sistema cultural. Pero la integración es deficiente, pues el sistema está organizado por una lógica en la que domina la presencia del *Wekufe*:

La maldad del *Wekufe* residía  
en los siglos de diferencia.

Diferencia económica  
diferencia política y moral  
religiosas diferencias.  
no mejores, ni peores

sólo diferentes,  
como lo son entre sí, el Martini on the  
/Rocks  
y la chicha de maki.

Esta última oposición, constituye el signo que nos permite descubrir el ideograma del texto. Por un lado, la cita publicitaria al *Martini* (rasgo *pop* no ausente en la estética *exteriorista* compleja de Riedemann) señala una época, un grupo social y una situación global de colonización cultural y dominación; mientras la *chicha de maki*, indica la cultura popular. Esta coexistencia —sólo diferencia—, se resuelve sin embargo en el *Blues mapuche: Pero no pudieron con el Wekufe!* y hubieron de adscribirse al *Folklore & Turismo*. Se nos indica así la situación de degradación de la cultura popular, y con ello la deficiencia fundamental del proceso cultural que se explora.

La flexibilidad del verso tal como lo trabaja Riedemann, flexibilidad que le permite incluir elementos diversos de carácter documental extratextual sin romper el flujo del discurso lírico, es una de sus mayores habilidades estéticas. De ese modo su lenguaje se hace funcional al *proyecto ancilar* de escribir la historia —en tanto *testigo* participante, atendido al código de *lo visto y lo oído*— de *Karra Maw'n*. Historia que constituye uno de los libros más atractivos de nuestra nueva poesía. Admira el rigor de Riedemann, frente al dilettantismo fácil de gran parte de sus congéneres, para quien la historia ha sido poco generosa.

Un desacierto lo constituye la inclusión de *ilustraciones*, ingenuas en su uso: expresa con ello una limitación en la comprensión del valor necesario del lenguaje icónico cuando es utilizado, exigiéndole operar aún un nuevo proceso de expansión del verso hacia la imagen visual.

---

**Jaime Lizama, LLAMA SALIDA DE LA MUERTE**, Ediciones Analogía, Santiago de Chile, 1985.

---

por Juan Cameron

Del mismo modo que la ciudad es el territorio donde la comunidad se instala para construir su propio código, el poeta urbano —de lenguaje ciudadano y construcción literal referida al habitante— alza sobre la página en blanco, y solamente en esos límites, su conjuro y sus signos.

Lo urbano, como enfrentado a las tendencias lírica y sincrónica, es una opción estética intermedia en la promoción poética nacional posterior al Golpe, que a la vez permite dar cuenta del comportamiento social, del proble-

ma ontológico y del lenguaje utilizado. Jaime Lizama (Santiago, 23.10.54) es uno de ellos. Su libro *Llama Salida de la Muerte* se inscribe formalmente en esta predisposición hacia el discurso en la cual su voz, alejada un paso de sí mismo, intenta desdoblarse y comprometer al mismo tiempo, su calidad de emisor, dando a la emotividad un tono menor y más objetivo, en una tradición que continúa el intento de Waldo Rojas o Hernán Miranda Casanova en la promoción inmediatamente anterior:

Hago el amor de vez en cuando  
Me paro la miro y le pido permiso  
(Una de mis características es la de  
ser muy respetuoso)  
(Amante, pág. 14)

*Llama Salida de la Muerte* es la primera muestra de Lizama. Si bien en 1979 el autor había obtenido el Segundo Premio del Concurso de Creación Artística de la Universidad de Chile (donde estudiaba Filosofía) y había sido publicado en la selección de dicho certamen, constituye su primer libro individual. Con anterioridad, en 1984, el Colectivo de Escritores Jóvenes le había editado la plaqueta *Versos para Molly Shakespeare* y sus poemas aparecen en un par de revistas (véase a manera de ejemplo, *Hoja por Ojo* N° 2, Nov. 83 y *Solidaridad* N 175, abril 84). Lizama, a pesar de su escasa muestra, era ya un poeta conocido y respetado en el ambiente literario de la capital.

El texto contiene 28 poemas separados en tres capítulos: *Desde el Ojo*, *Hambre Perdidas* y *Cenizas Ardientes*. El hombre, la ciudad y la esperanza corresponden en esta estructura al *potulado* estético que sustenta. En su discurso, mensaje y contexto van unidos en una figuración retórica precisa y selectiva, cuyo eje combinatorio denota un trabajo lato y cuidadoso de su parte.

Desde las aliteraciones más o menos cercanas hombre-hambre, horrores-errores, hasta aquellas de mayor contenido semántico —cercan y acercan, por citar alguna—, los tropos privilegiados elipsis y la oculta antanálisis contextual en *llama*, constituyen una muestra no ajena a la joven poesía actual. Estos procedimientos provienen, en nuestra segunda mitad de siglo, de Enrique Lihn y Gonzalo Rojas, y es allí donde podremos encontrar las fuentes locales

de Lizama, si bien su apretada armazón rítmica puede tener antecedentes en la poesía anglosajona contemporánea (pienso más en D.H. Lawrence que en el Dylan Thomas citado) y en ciertos poetas chilenos más recientes como en el caso de Oscar Hahn y Armando Uribe Arce, a los cuales su lectura nos remite a ratos, por referencias más culturales que literales.

---

**Nicanor Parra, HOJAS DE PARRA, Ganymedes, Santiago de Chile.**

---

por Floridor Pérez

*Hojas de Parra* reúne textos escritos desde 1969, año del Premio Nacional a Nicanor Parra y de la publicación de su *Obra Gruesa*.

Los libros posteriores —unos más, otros menos— continúan la empresa de demolición iniciada en los *Antipoemas* y que parecía destinada a culminar en los *Artefactos*. Como respuesta a ese lenguaje destructivo surgen los *Sermos del Cristo de Elqui*, intento de echar las bases de un nuevo discurso poético fundado en la palabra heredada, lo que el autor llama *el lenguaje de la tribu*.

Sin embargo, como lo popular es asumido desde el punto de vista particular de un solo personaje, por representativo que sea, no es posible abarcar el mundo humano total, y los *sermos* resultan flechas indicadoras de una dirección deseable más que la ruta misma.

Esto queda de manifiesto, a mi entender, en los *Ecopoemas*, que al no encontrar aún un lenguaje de signo positivo, creador, deben apelar a la expresión *antipoética* rupturista, explosiva —del enfrentamiento diría tal vez su autor— terminando por aparecer como una representación verbal de la misma destrucción que condenan.

Por mucho que esta contradicción formal agregue encanto expresivo, ella indica que lo que un día fue antipoesía —revolución triunfante del medio siglo— no encontraba, al establecerse como el nuevo orden poético, un lenguaje capaz de emprender su etapa (re)constructiva.

En tan delicado punto de su evolución sorprende a esta poesía insoslayable la aparición de *Hojas de Parra*, ofreciendo una buena oportunidad para analizar —sin ebriedades parrianas ni antiparras— su desarrollo actual.

*Hacia una Ubicación Adecuada*, El regocijo con que se leen muchos versos de Nicanor Parra ha llevado a celebrar el *humor* de los mismos, confundiendo ese efecto externo en el lector con un elemento poético del texto.

Si bien esto le ha sumado más de algún lector extra, ha tenido, a la larga, un efecto contraproducente en la valorización crítica de esta poesía. Ella no se funda en lo humorístico ni mucho menos en lo cómico, sino en el absurdo. ¡Otra cosa es que las situaciones absurdas produzcan efectos humorísticos en el lector!

Así por ejemplo, ocurre con muchas situaciones del teatro del absurdo, sin que nadie hable de teatro del humor a pesar de las similitudes entre el discurso de sus personajes con el del hablante lírico antipoético.

El absurdo legitima artísticamente textos como *no tomaría en brazos una guagua aunque todo el mundo se estuviera viniendo abajo* o aquel admirable Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt.

Un elemental sentido del prestigio de las palabras reclama el reconocimiento de una poesía del absurdo —hermana mayor, por varios años— del teatro así llamado, y como él, hija de un tiempo absurdo. Solo allí la poesía de Nicanor Parra encontrará su justo lugar en la literatura contemporánea.

*Algo más que ejercicios retóricos.* Releyendo sus tres décadas de creación fundamental, admira comprobar que ni en su época de más cruentas embestidas a la tradición lírica, el antipoeta abandone las formas establecidas por la métrica del idioma, que conoce al dedillo y maneja a la perfección.

Ignoro —¿o simplemente no deseo averiguar?— hasta donde los poetas jóvenes que lo admiran habrán recogido éste, uno de sus más aleccionadores legados poéticos. Pero es un punto que ni el crítico serio ni el lector atento podrán pasar por alto, si desean dar o formarse una idea cabal del significado de las recientes *Hojas de Parra*.

Su trabajo con las formas es visible, en primer lugar, en su intención expresarse de lograr nuevas significaciones a partir de una determinada disposición formal del texto. Eso ocurre en aquel poema-balance de contabilidad que es *Misión cumplida*, y más drásticamente en ese poema-cementerio que es *Cuatro sonetos del Apocalipsis* catorce hileras de cruces que, dentro de la tradición chilena, han de leerse como nuevos sonetos de la muerte. Pero una muerte multitudinaria, más real y cercana que toda palabra que pudiera mentarla.

Sin embargo, no me refiero a éstas, sino a una expresión más tradicional del juego significativo de las formas elegidas.

El autor recurre al artesanal métrico que le es característico: endecasílabo,

eneasílabo y otros metros visibles. Pero, de modo más encubierto, practica reiteradamente una combinación muy particular de sus versos preferidos.

He aquí algunos ejemplos:

Atravesamos unos tiempos calamitosos  
imposible hablar sin incurrir en delito  
de contradicción  
imposible callar sin hacerse cómplice  
/del Pentágono

(pag. 23)

Es fácil ver que, haciendo un corte vertical podría eliminarse de la lectura lo marcado en cursivas, sin desmedro de un significado básico posible:

imposible hablar sin incurrir en  
/delito  
imposible callar sin hacerse cómplice  
/plíce

Pero los versitos cortos, añadidos no resultan meros injertos rítmicos, sino que cumplen la función de señuelos, indicadores de un giro muy particular que el hablante desea dar a la situación.

Un caso extremo de estas alianzas métricas en el interior de un verso se da un poema tan importante para el autor como inolvidable para sus lectores *El hombre imaginario*.

En este texto clave se produce lo que echábamos de menos: el hallazgo de un lenguaje de signo positivo acorde con sus motivaciones antidestructoras. Y lo curioso es que esa visión universal de un día después de la hecatombe, se recompone al vaciarla en los moldes más tradicionales de las formas heredadas, ya que este gran poema está escrito en seguidilla, ¡que es la estructura propia de la cueca!

Todas las tardes tardes imaginarias  
sube las escaleras imaginarias  
y se asoma al balcón imaginario  
a mirar el paisaje imaginario  
que consiste en un valle imaginario  
circundado de cerros imaginario

Al ocultarse sabiamente la seguidilla formada por un heptasílabo más un pentasílabo:

Todas las tardes tardes  
imaginarias

no solamente alcanza el prestigio literario de un verso de arte mayor, sino que el giro especial de la situación ya señalado, alcanza altura cósmica con ese imaginario usado como señuelo, como decirle al lector *abrocharse el cinturón* ante el glorioso despegue lírico.

Descendiendo de la altura alcanzada en este texto —y sólo por ejemplificar

el corte vertical propuesto—no resisto la tentación de mostrar el posible poema usado como *plataforma de lanzamiento* del poema real.

Todas las tardes tardes  
sube las escaleras  
y se asoma al balcón  
a mirar el paisaje  
que consiste en un valle  
circundado de cerros...

Con sólo esta pintura descolorida y prosaica, más la imaginación aportada por un adjetivo exacto, Parra ha hecho un monumento lírico. Interesa recalcar aquí que sus materiales se han vaciado en un molde tan tradicional y popular, que no pocos miran con franco desdén.

(Al revés, es justo señalar el uso que han hecho de una forma como la seguidilla, entre otros, Pablo Neruda en *Manuel Rodríguez* o Gabriela Mistral, en *Mar Caribe*, Viejo León, Niño chiquito...)

Pero el uso encubierto señalado en Parra no es más que la expresión más elaborada de su trabajo con la tradición puesta al servicio de un arte nuevo.

*Unidad en la dispersión.* Injusto sería exigir unidad a un texto notoriamente presentado como antológico, pero aún así, tras la aparente dispersión temática se adivina una profunda unidad interior, dada por la búsqueda de un lenguaje acorde con la actual visión del mundo poético de su autor.

Como sería capitular buscar dentro de las fronteras de un territorio lírico que la antipoesía pretendió arrasar, Parra se lo salta olímpicamente, cayendo en esa tierra de nadie y por lo tanto de todos, que es el folclor. Dos elementos le interesan de modo especial lo popular y lo vulgar.

En una primera etapa, muy cercana a lo que viene haciendo hace años, se deja atrapar por el hechizo de las palabras, y así lo vemos abriendo al azar una página del diccionario que nadie ha escrito:

Murió:  
Se dio vuelta pal rincón  
estiró la pata  
entregó la herramienta...

En total, 16 acepciones del acto de morir en el vocabulario popular y vulgar... Pero las palabras aisladas —como los objetos sueltos en la tienda de antigüedades— no alcanzan a recomponer todo el mundo afectivo del usuario; se precisa un contexto, que Parra encuentra en las formas heredadas. Y la primera forma importante que descubre más atrás de todas las vanguardias es el romance al que consagra momentos

culminantes de estas hojas.

Aclaremos sí que el suyo no es el romance que procede de los clásicos españoles y va de un Góngora a un García Lorca, porque eso sería una vuelta al *Cancionero sin nombre*, que ni siquiera incluyó en su *Obra gruesa*. Su interés se centra en el romance popular y vulgar investigado brillantemente en Chile por Vicuña Cifuentes, forma que proviene de la tradición medieval, un tiempo de formación del idioma. Detalle importantísimo, pues prueba que la vulgaridad —tan menospreciada por unos y tan cara al poeta— tiene legítimos antecedentes en la tradición artística de la tribu.

La primera declaración pública de esta preocupación está en *Yo me sé tres poemas de memoria*, una especie de arte poético a préstamo. Sin títulos, sin autores y sin puntuación, es decir, apropiados está allí el lirismo amoroso refinado y lo popular, representados en *Canción* de Guzmán Cruchaga y *Nada* de Pezoa Véliz, santo de toda su devoción. Junto a ellos, Víctor Domingo Silva, más que por el tema de arraigo (*tierra querida en que nació*) llegó allí por la forma de este *Romance del regreso* (Tan poco leído hoy que no es de extrañar que el corrector de pruebas haya convertido al huinca en inca: *el huinca odiado venció al fin*.)

Todo esto no sería más que nostalgias personales o aspectos anecdóticos, si no apareciera en estas *Hojas de Parra* una seria, legítima y bella versión personal de *El huaso Perquenco*, uno de los primeros romances de autor chileno, aunque desconocido. Frente a él publica su propio romance *La venganza del minero*, escrito en la más pura tradición popular y vulgar, con un toque personalísimo:

Los grillos hacían cuic  
y los guarisapos cuac...

Todo lo que en el libro hay de juego y tragedia, de absurdo y lirismo —las grandes vertientes de esta poesía— vuelve a encontrar su expresión popular en ese hermoso poema *Amor no correspondido: huainito*, como lo clasifica el autor, pero también romance o romancillo de metro alternado con estribillo, muy del agrado de Gabriela Mistral que —digámoslo para los que crean que estamos hablando de detalles— escribió en romance más del 90 % de toda su obra posterior a *Desolación*, como ha señalado Tomás Navarro. Se trata, pues, de un aspecto formal que entronca con la más noble tradición poética del idioma.

Por aspecto formal no ha de enten-

derse sólo la forma externa, sino la lengua poética que impregna de ecos populares incluso los textos de mayor lirismo. Así, en Clara Sandoval (¡la misma madre Clarisa de las décimas de Violeta Parra!).

cuando no se la ve detrás de su máquina  
cose que cose y vuelta a coser ..

el último verso corresponde a la descripción de Inés, *esa que coloradita, se pone cuando la ven*, en el romance tradicional *Las tres hermanas*...

*Nota sobre la lección de la antipoesía.* Bajo este sugerente título leemos hoy: *La poesía pasa la antipoesía también, y es lo que los lectores de Parra veníamos pensando hace años.* Cuando más eficaz una empresa de demolición, más pronto quedará cesante...

Emprendida en 1954, con la publicación de *Poemas y Antipoemas*, la revolución parriana está triunfante ya hacia 1969, año del Premio Nacional y de la aparición de *Obra Gruesa*. Tras un período equivalente, la lectura de *Hojas de Parra* viene a demostrarnos un hecho que el profesor de matemáticas podría reducir a teorema: como la suma de muchas búsquedas divergentes dan por resultado un encuentro. Lo universal ¡otra vez! estaba en casa. Era el lenguaje de la tribu en sus formas heredadas en sus moldes, las más futuristas preocupaciones existenciales no se añejan, se ennoblecen.

Tanto el número de poemas como el tiempo que abarca, hace que el libro ofrezca otros muchos puntos de interés, pero en estas notas abordo éste del encuentro de un idioma poético de signo positivo y nacional capaz de expresarlo todo en chileno, desde la tradición pedagógica cuestionada en *Los profesores* hasta las dudas de Hamlet a orillas del Mapocho, en *Ser o no Ser*.

Mi elección de este aspecto se justifica tanto por la importancia que le asigno en el desarrollo y valoración de la poesía de Parra, como por ser un punto que hasta el momento, no encuentra en la crítica la atención que en mi opinión merece.

Asumir la tradición, renovarla, trasvasiarla en el futuro ¡si hay futuro! es la última novedad de este poeta que tan acostumbrado nos tenía a ellas. Antes, claro, hay que conocerla, lo que constituye su invitación y su desafío para los poetas de hoy, bombardeados por la publicidad que quisiera hacernos creer que todo está partiendo de cero. Lo malo es que esta falacia esconde la aceptación de que todo acabará, también, en cero.

Si hace tres décadas el *Soliloquio*

del individuo planteó la antipoesía, *El hombre imaginario* regresa hoy del futuro a matricularnos en una gran cruzada *pro-poesía*.

**Diana Bellessi, DANZANTE DE DOBLE MASCARA, Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, 1985.**

por Jaime Quezada

Autora de tres o cuatro poemarios, Diana Bellessi es una de las poetisas argentinas (nació en Zavalla, provincia de Santa Fé, 1946) que ha logrado imponer una voz y un estilo en las actuales generaciones de la literatura poética de su país. Desde sus primeros libros (*Destino y propagaciones*, 1970; *Cachorros de alacrán*, 1973) había ya en ella una singular búsqueda de un lenguaje lírico muy propio y motivador. Lenguaje que adquiere una proyección definida en su obra más reciente: *Tributo del mudo* (1982) y, de nivel muy especial, en *Danzante de doble máscara* (1985). Aun cuando este último libro está constituido por varias instancias o secciones capitulares es, orgánicamente, un todo unitario y de fundamento poético innegable.

Escrito a la manera de una crónica poética *Danzante de doble máscara* reúne textos que tienen mucho de lo histórico, lo geográfico, lo testimonial-americano, lo familiar. Un acercamiento a su tierra natal habitada por sus habitantes primeros en una etapa indígena originaria y primigenia. Allí también sus ritualidades y relaciones mitológicas a través de lo simple, lo humano y lo natural. Y en su cosmogonía cotidiana: la noche, el sueño, el cielo, las aves, los animales. O en la vasija de barro y su simbología recreadora y fecundadora.

Luego la otra etapa: la invasión de la conquista y sus consecuencias transculturales. El nuevo dueño de la tierra que impone su arcabuz y su batalla. La danza de la amazona tan sólo es una danza. Y el canto del Gran Andante es ya un eco lejano.

Es sin duda, hacia el final de este libro donde la voz poética de Diana Bellessi logra una decantación y finura de lenguaje: *Detrás de los fragmentos*, en un estar y reconstruir lo más pleno de la memoria y lo más lúcido del recuerdo. Historia lugareña del tipo de una saga familiar, con todo un rescate de antepasados, presencia natales, situaciones usuales y domésticas. Y todo en una sencillez de escritura conmovedora y dramática y en un ahorro de palabras necesarias para que el verso tenga su propio resplandor: *Palabras italianas, guaraníes/ quechuas/ se mezclaron desde niña en mi alfabeto.* Lo

autobiográfico enriquecido por lo íntimo del trabajo poético, lo bellamente sencillo y nuevo en un puñado de historias que rescatar.

Lo importante aquí es la escritura que Diana Bellessi hace del tema: siempre evocadora y de un pasado remoto pero actualizado en la inmediatez de la anécdota o el hecho verosímil. Y, lo trascendente también, en una actitud de conjugar la palabra poética con una conciencia vigilante, aguda y crítica. Así lo de geográfico, lo de antepasado, lo familiar adquiere un maravillamiento exteriorista y actual, en su realidad contemporánea y vitalizadora. El testimonio poético de una Diana Bellessi que a través de su *Danzante de doble máscara* logra desmitificar y deslumbrar al mismo tiempo. El yo lo vi, yo lo viví, viene desde sus raíces milenarias que nuestra autora no echa por la borda. La magia de una poesía que conlleva a la reflexión y al latido.

**Juan Cameron, CAMARA OSCURA, Ediciones Manieristas, Santiago de Chile, 1985.**

por Guillermo Trejo

Se trata de una poesía escrita en el otro costado del lenguaje. Esta *Cámara Oscura* refleja una larga experiencia poética, macerada en lo interior, que podemos sentir en el latido de vívidas experiencias, propias y ajenas, debidamente machihembradas, hechas materia de poesía y, por ende, poemas, perfectamente descritos a partir de esta metafórica alegoría de una cámara destinada a descubrir los secretos pandóricos de la verdad vital, a partir del oscuro silencio interior.

Allí —todo, hasta el vino que entre el ojo—, todo queda silencioso. Y esa lente lenta observa su través, sin observarte a ti lector, ni al poeta. Y también es un himeneo ciego, sin *nova nupta* en secreta complicidad con la imagen que no cesa, la sonrisa venérea que el mundo venera perfecta como el mármol.

Así se va pergeñando el mundo, al través de esta observadora cámara oscura, plena de vivencias y visiones de un entorno cuidadosa y melancólicamente mirado. Se logra que el retrato de una realidad sea el resultado de la *metáfora de mí*: la cámara investigadora.

A veces el misterio de una verdad corriente se oscurece dentro de esta cámara, donde nace la fotopoesía de esta obra:

El graznido de este motor  
un Cannabis de Gaula galopando  
sin despertar tus almas

tus doncellas  
El graznido deste motor  
sino el golpe  
en tu sueño febrero se incendiaba

El poeta tiene sus propios signos lingüísticos (& por y, además de las formas arcaicas *deste* y *do*), pero ello se conlleva bien con el clima de su poesía.

La idea de cuervo, su graznido, el buey y su contraparte, la vaca, de pronto cubriendo los paisajes del idioma reproductor del presente-pasado en la fijación del bromuro de plata, en la fotografía: realidad congelada. Y la recurrencia del cuervo-retrato, como *leit-motiv* o *ritornello* melancólico. O tomar a las manos con valor de sinecdoques vulgares del cuerpo. Recursos muy personales, pero muy eficaces en su instancia y momento. También aparecerán los siniestros jotes, esos cuervos sureños chilenos, y la mandrágora como sitio para sus inventarios mortuorios.

Luego, la descripción de la soledad que nos entrega el poeta, cuando toda nuestra compañía es la foto. Una soledad que invade al entorno de la obra:

La distancia entre tu & yo es exacta  
porque no existe porque tu piel de bromuro  
de plata solamente sonríe en bromuro  
de plata  
& mi corazón de materia se corroe  
en otros  
elementos químicamente impuros

Y todo ello para culminar en una definición de la distancia como inexistente entre tú y yo, porque tú no existes. Lo impersonal del inicio, agresivamente personificado.

El libro se compone de una segunda parte que es un pequeño segundo libro, intitulado *Paraíso Vano*, en donde flota un mayor clima de lirismo.

En el poema *Linos*, donde yo cambré el vocábulo francés *vitreaux* (usado con valor singular en el texto pero escrito en plural), por el español *vitral*, ese lirismo de corte clásico alcanza su mayor logro. Es un texto pleno de hallazgos de alta melancolía poética. De igual manera hay hallazgos logradísimos en *Pasaje* (*En el profundo patio la ropa está de siesta*). Y aquí el tiempo, lejos de amarillar los papeles, los blanquea. Es un tiempo lustral.

Y un trasfondo porteño en donde planea la melancolía con ascensores y climas de misterio, la doliente voz del poeta se cierne sobre las palabras y el tiempo.

Cameron ha logrado mostrar un libro de expresión muy propia a la vez que muy contemporánea, sin descuidar el estilo. Hay una severa estructura en

cada una de sus dos partes. Y en él se puede detectar la raíz primigenia e irracional de toda auténtica poesía, pero sometida a las reglas del arte, lo cual completa y justifica la presencia del poeta como intermediario.

**Juan Luis Martínez, LA NUEVA NOVELA, Ediciones Archivo, Santiago de Chile, 1985, segunda edición.**

por Enrique Lihn

*Si le monde est un livre tout livre tout livre est le monde.* El sacrificio de todos los libros a un libro no es un ritual que se pueda realizar en el día de hoy; pero sí se puede editar un libro, cualquier libro, que sea un paradigma del libro, si se tiene para ello el Umor necesario. Y se entiende por humor aquí, como el prólogo de *Compact* de Philippe Sellers, *esta forma de libertad, de indiferencia sonriente que es el juego mismo jugado en su profundidad escrita. Ainsi est pratique ment surmonté ce que nous ne devons pas, pourvu que se soient les notes, prendre jamais aux sérieux: la maladie, la douleur anonyme, l'abandon, la mort.* Si, doctor angélico: ¿el mundo existe para llegar a un libro? Este, por lo menos, existe para llegar a un mundo, que no es, ciertamente, el de todos los lectores. Literatura elevada al cubo y a la vez esfuerzo por integrarla en una unidad mayor: la escritura según el orden de la semiología, que es la ciencia de las formas significantes; lenguas entrelazadas como en *La Nueva Novela* en un lenguaje mixto. Este es un libro de recortes y montajes, de frases y figuras que se correlacionan. Un libro que se inscribió en 1977 y ahora en 1985, *indudablemente como un acto poético marginal*, rompiera o no todas las formas tradicionales de la poesía en Chile, fundador de una mirada, *proponiendo un lenguaje, cuyo trasfondo tenía la validez de una negación profunda.* Las frases que ne

citado conservan quizá el gusto mitológico por la profundidad y algo del gusto por la Novedad como piedra de toque del valor de un libro. De todos modos, hacen falta señales que apuntan a la complejidad del trabajo poético en este país y no en una o dos direcciones únicas. Ya lo decía Vicente Huidobro: los cuatro puntos cardinales son tres: Norte y Sur. ¿Vamos a decir, ahora, que se limitan al Norte?

Desisto de la empresa de burlar la evasividad estratégica y táctica de *La Nueva Novela* y me excuso, por adelantado, de los esfuerzos que haga por describir este libro, remitiéndolo a sus posibles fuentes. Mejor sería limitarse a la presentación, a una indefinida presentación de lo indefinible; sólo que

presentar lo indefinido es tanto o más problemático que fracasar en el intento de su definición. Me voy a permitir, entonces, la facilidad del fracaso y quede esta reseña, de ser así, como un simple llamado de atención sobre el libro de Juan Luis Martínez.

¿La Nueva Novela? Una manera ya tradicional de abandonar la división de géneros, consiste en llamar a un poema *Prose pour des Esseintes*,<sup>4</sup> en llamar *Prosas Profanas* a un libro de poesía y en el recurso de la anti-antipoesía —tan bien empleado por Nicanor Parra. Los escritores que protagonizaron ese episodio? Llamado la Nueva Novela y también la escuela de la mirada fueron definidos por su parte, como antinovelistas, autores —dijo Sartre— de la novela de una novela que no se hace. El propósito de Juan Luis Martínez, sin embargo, al apropiarse del cartabón Nueva Novela, puede haber sido el de matar dos pájaros de un tiro. 1) Repetir que un libro ya no pertenece a un género: todo libro depende exclusivamente de la literatura, como si ésta poseyese por anticipado, en su generalidad, los secretos y las fórmulas, únicos en conceder a lo que se escribe, realidad de libro, enseñanza de Maurice Blanchot en *El Libro que Vendrá*. 2) Proceder a la negación de la negación, citando negativamente la negatividad de la nueva novela. Es bien sabido que ésta procedió a blanquear el estilo de los procedimientos que lo ligaban a una tradición literaria, para hacerla —en el propósito de Robbe Grillet— el instrumento de verificación de un mundo, que no es significativa ni absurdo, que es, sencillamente. El código de la nueva novela obligaba a la supresión, por otra parte, del personaje. *Tenemos ante todo los objetos, tomando la palabra en su sentido más amplio, siendo, pues, objeto para el sujeto que habla absolutamente todo, incluidos los seres humanos, y estos con el mismo título que las cosas. En su Nueva Novela, Juan Luis Martínez hombre esencialmente literario, como dijo Blanchot de Borges —Juan de Dios, el nieto de Jorge Luis— toujours prête a comprendre selon le mode de compréhension que autorise la littérature*, es un autor en el sentido arcaico, o medieval, de la palabra. Copista y comentarista. Consagrado a restituir —cierto que irrisoriamente— la imagen del libro total, mediante el reprocesamiento de viejos materiales, un hiperliterato doblado por un bricoleur —consecuencia lógica lo segundo de lo primero. La letra es lo único real. El sujeto de los textos de Juan Luis Martínez es sólo un yo de papel, denominación que inventó Barthes para encarecer, justamente, la noción de texto, quien habla, y detrás de él (¿de quién?), en *l'inmi-*

*nence d'une révélation que ne se produit pas*, todos escriben. *Para Mallarmé, el mundo existe para llegar a un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y este libro incesante es la única cosa que hay en el mundo; es, mejor dicho, el mundo.*

Aunque sea aconsejable, al escribir sobre cualquier poeta de alguna importancia nacido en Chile, olvidarse de la llamada poesía chilena como marco único de referencia, sería posible sostener para el gusto de los desarrollistas, esta hipótesis de trabajo. Juan de Dios Martínez, el troquel anónimo de alguno que es ninguno, es quien lleva más lejos aquí, con mucho de lo que ello implica, la desconstrucción de la personalidad individual, uno de los últimos recursos del realismo. Este (aún bajo sus formas más sofisticadas) no se resigna nunca a sacrificar los Derechos de Autor en nombre de los deberes de la anonimidad y la pluralidad, a producir un libro antes por obra de los mecanismos de la lectura que por los de la escritura. Consulto a *La Nueva Novela* al respecto, abriendo el libro en cualquier página y poniendo el dedo sobre estas líneas: *Es posible que un poco de pureza en rebelión contra el orden de la casa y la familia quede tal vez en el instinto que impulsa a los niños más viriles a robar los huevos y destruir los nidos que descubren*. La apropiación, sin embargo, de los discursos ajenos, orales o escritos ha sido uno de los procedimientos básicos de uso en Chile en los últimos veinte años, del que nos hemos servido ya sin más trámites. Lo que tiene de particularmente inquietante *La Nueva Novela* es la proliferación de un sujeto múltiple que se atomiza en la medida de la discontinuidad de los materiales que toma de todas partes y el vacío que así abre entre esos congelados islotes de sentido. ¿Qué tendrían que ver unos con otros, qué nos dicen cada uno de sí mismos? El libro repite el gesto totalizador de los Libros Sagrados pero nos sonríe en su inmovilidad siempre a punto de desaparecer como el Gato de Cheshire —¿su emblema?— sin llevarnos a ninguna parte. El libro estático nos invita a recorrerlo, pero se abstiene de orientarnos o de conducirnos a través de él como si no tuviera través ni, mayormente, espesor. Nunca sé qué lectura he hecho realmente de *La Nueva Novela*. Siempre voy a salir algo desconcertado de ese laberinto o Torre de Babel. Los materiales de que está hecho a diferencia del bosque en *Correspondences* de Baudelaire, responde a la manía del orden al que pertenecen, pero no insinúan para nada una vasta y profunda unidad de base. Los materiales de la Nueva Novela es-

tán ordenados, pero como las piezas de una heterotopía, de una manera en que atentan al orden a que pertenecen, no sin dejar de sostenerlo e imponerlo. Voy a citar, en este punto, un escrito que acabo de recibir, de Rodrigo Cánovas sobre mi novela *La Orquesta de Cristal* —*Esta marginalia construye una voz narrativa polifónica. A fin de cuentas, en ningún párrafo se sabe exactamente quién es el responsable último del enunciado. No hay voz central, sino ecos de su ausencia*. De otra manera esto ocurre en *La Nueva Novela*. El orden de *La Nueva Novela*, sin la unicidad de un sujeto que lo rige —¿alguien?—, se impone autoritariamente, pero está intrínsecamente desautorizado. *Porque el autor —R.B.— reputado por padre y propietario de su obra, está aquí denegado, sus imposiciones no se fundan en ningún derecho. El texto se lee sin la inscripción del padre. La metáfora del texto se despega, una vez más aquí de la metáfora de la obra: esta remite a la imagen de un organismo que crece por expansión, por desarrollo (palabra significativamente ambigua: biológica y retórica) la metáfora del texto es la red; si el texto se amplía, es por efecto de una combinatoria, de una sistemática (imagen cercana, por otra parte, a los puntos de vista de la biología actual sobre el ser vivo); ningún respeto vital se debe, pues, al texto; puede ser roto (por otra parte es lo que hacía la Edad Media con dos textos, sin embargo, autoritarios: La Sagrada Escritura y Aristóteles). En una mimesis del libro, la mimesis de la autoridad de los libros totales como éstos, no es inocente. Proviene de autoridades varias, localizables o no, verdaderas o apócrifas, pero la falta de respeto al texto, hecho de roturas, lo compromete desde adentro, se extiende desde el modo de citar al contenido de las citas y a la forma en que la diagramación de las mismas atentan contra los criterios de verosimilitud y el concepto de verdad. La suplantación de unos signos por otros —aritméticos por icónicos— en *Lecciones de Aritmética*—, continuidad en el razonamiento por la discontinuidad de las imágenes en el empleo del silogismo; todos estos son juegos del intelecto que lo localizan en el absurdo; modos de caminar, como lo decretaba Baudelaire, de la poesía entre la Moral y la Ciencia, pero torciéndoles la mano. Esta especie de enciclopedia del no poder saber en los marcos del saber, testimonio del poderoso poder de ir hacia lo que es, por la infinita multiplicidad de lo imaginario (Maurice Blanchot).*

Se ha hablado aquí, en varios puntos, de imitación. Debe agregarse que como la imitación es imposible (la de las Sagradas Escrituras, la de Aristó-

teles), aquélla produce el modelo, por así decirlo; es una imitación modélica, algo así como la *copia original* (concepto que se cita con demasiada frecuencia). Sólo puedo decir, de una manera todavía provisional que es el humor el que incluye lo imitado en la cosa imitada, el que propone una autoridad que, como la del castillo de Kafka, no se encuentra en ninguna parte. *La Nueva Novela* lo dice por sí misma en un punto cualquiera de su itinerario. Averigüe dónde se encuentra ese punto.

Otro concomitante problema de lectura. En el libro *total*, el totalitarismo, aberración de cualquier *weltanschauung*, de toda visión global de las cosas, Hitler y Napoleón parecen ser los emblemas de esa aberración. ¿Sí o no? Explique por qué razón la pregunta podría estar mal planteada. Y, dado el caso de que pudiera aceptarse el planteamiento, ¿en qué situación de sentido se encuentran en el libro las repetidas efigies de Rimbaud y Marx en la página 7 (no foliada), en la 46 y en la 48, en la 50, en la página 147, titulada *La Nueva Novela: El Poeta Como Superman*. La Nueva Novela, en otras palabras, ¿es la apología de los propósitos de transformar la historia y de cambiar la vida o el balance de la bancarrota de éstas y de todas las revoluciones? ¿Cómo y de qué hablan los iconos siempre indiferentes al medio ambiente textual en que aparecen inmersos? ¿Corrigiéndolo? ¿Anulándolo? Con ellos se mantiene en la *contradicción la cosa contradicha*. ¿Se trataría de señalar ciertos puntos de convergencia de la palabra y de la realidad y/o la acción, donde ellas se refractan mutuamente poniendo de manifiesto su mutua incompatibilidad? La historia no ha sido transformada ni la vida ha cambiado; no, al menos, en el sentido que podría inferirse del marxismo y de la *caza espiritual*. En la página 7, al pie de la imagen de Rimbaud se lee *Bibliografía Sumaria: Le mythe de Rimbaud en Russie tszariste* y al pie de la de Marx: *Marxism and Poetry*, de Etiemble y George D. Thompson, respectivamente. Estos malos entendidos en que la historia lo hunde todo, ¿dejan en pie a los mitos o los vuelven constantemente superfluos?

**Waldo Rojas, PRINCIPE DE NAIPES, Ediciones Grillo, París, 1986, segunda edición (en prensa).**

por Jaime Concha

*Helo aquí* Así, con un gesto impreciso y retórico, se abre este *Príncipe de naipes* que su autor, el poeta chileno Waldo Rojas, vuelve ahora a publi-

car, a casi veinte años de su edición original (1966). Como viejo licor empañado en renovar sus odres, *helo aquí* con sus añares a cuestras, solemne e irónico cual su autor lo entronzara. Revienta —*revenant* él mismo— en otra orilla del planeta, pues se ha desplazado ecuatorial arriba.

Situado entre *Esta rosa negra* (1961) de Oscar Hahn y *Relación personal* (1968), de Gonzalo Millán, *Príncipe de naipes* compone con esos libros un trío magistral de la poesía que surge en Chile a partir de 1960, ya que, echando las bases de una lírica nueva, traza rutas decisivas para manifestaciones más recientes, actuales aún. Rojas, como Hahn y Millán, es jalón necesario en la contemporaneidad poética de Chile. Esto, en un país que muy pronto iba a ser remecido por una contradictoria encrucijada de renovación social y de la peor carnicería humana de su historia. Pero esto ya es sangre de otro costal.

Lo que une a *Príncipe de naipes* con aquellos libros es posiblemente esto, el tratarse de libros. No hay para mí, mayor marca de poesía. En la rotunda arquitectura que lo ciñe, en la sucesión de sus poemas, en la unidad de su personaje y en la variedad de sus figuras, *Príncipe de naipes* se presenta como un haz y un arte de tensiones, como una gran experiencia de tono y de lenguaje donde se advierte un modo concreto y personal de respirar la poesía. Aliento único que es fácil verlo, tiene vías peculiares para vivificar una lengua que se habla allá bien lejos al sur de la cicatriz ecuatorial.

En su aspecto exterior y numeral, el libro de Rojas es sólo una docena de poemas. Sin embargo, entre el *aquí* liminar y *Aquí se cierra el círculo* —casi un epitafio— hay muchas cosas comprendidas, un territorio mayor de exploración y conocimiento. Por ejemplo, una precoz adivinación del exilio por ejemplo también, un inconcluso balbuceo de la Irrealidad y de la Nada. (Nada menos).

Desde el comienzo de *Príncipe de naipes*, comprobamos la formulación de una tenaz ontología del exilio. El *soberano*, efigie sustentadora del libro, aparece barquiembotellado en la actitud de su gesto más corriente...

Como velero en una botella, enjaulado sin duda, pero —es bien curioso— *corriente* a pesar de todo. Esta reclusión moviediza, esta inquieta pasividad ¿no son acaso signo de los avatares de la conciencia y, sobre todo, de las antinomias de la subjetividad poética? En cualquier caso, pasamos lentamente en vértigo retardado, desde la extrañeza del poeta en medio de las cosas a una ecología dislocada, en que la disociación de la conciencia (los espejismos

del adentro y del afuera) tiene su cuota de ingerencia, cuando no de responsabilidad Rigurosa y libérrima la serie se escalona en las metamorfosis del pez, del pájaro y del árbol —exilados vitalicios de sus medios naturales—. Visto desde la transparencia interior, todo el paisaje se vuelve alegórico. El mundo, para este *príncipe* ambulante y condenado, es una gigantesca, redundante alegoría de sí mismo. En el corazón del universo, según esta visión, yace un radical trasplante del ser. La profusión de sombras, ventanas y espejos está allí para probarlo son las piezas —vestigios— de la pérdida y la desposesión. En el primer poema, es posible verlo, los *despojos* se entrelazan con los *ojos* éstos son apenas su eco funeral.

Hay un gozne más. Como un velero en la botella, acabamos de decir. En efecto, a las velas antiguas de la navegación poética (Curtius *dixit*) al velero del *Arte poética* huidobriana (1916), *espejo de agua* todavía, sigue y sucede este *barco* secuestrado en la jaula de vidrio de la conciencia. Gesto inicial, tal vez, de una parálisis que, por atajos y desvíos, conducirá a la encarnación del personaje de *La ciudad* (1979), con que Millán va a configurar un símbolo de muda y encarnizada impotencia histórica. Es que la realidad, en 1979, ha dejado de ser paisaje y espejismo y se ha tornado catástrofe real, desplomándose sobre el sujeto y envolviéndolo en sus ruinas. No sólo el *príncipe* de 1966 entonces, sino que todo lo real se desmorona ahora como un castillo de naipes.

En poesía, los detalles constituyen, si no palabras, poderosos alfileres de Arquímedes. Comentaré uno, para poner en evidencia la ingeniería con que el poeta ha construido el espacio y los meandros de su obra.

En la plaquette de 1966, la colección comenzaba *helo ahí*. El cambio es mínimo, ¿pero qué ha llevado al poeta a escoger más bien *aquí*? ¿Sólo el hecho de que el primer poema esté montado predominantemente sobre las bisagras de este adverbio? Por supuesto, el *switch* del *ahí* al *aquí* da al poema homogeneidad en sus articulaciones. La onda es más amplia, sin embargo, pues se trata de un caso más —estupendo— en que el conjunto y el todo repercuten sobre una partícula al parecer insignificante. En 1966 el libro finalizaba con el poema *Calle*. Ya en 1981, al incluir sus doce poemas en *El puente oculto* (Madrid, LAR), Rojas cambia el desenlace: *Aquí se cierra el círculo*, de poema precedente, pasa a ocupar el puesto terminal. En poesía también, los penúltimos han de ser los postreros.

¿Qué ha ocurrido, en suma? Es posible que el nuevo adverbio inicial y el título del poema se hayan reforzado mutuamente. El poeta habría descubierto, así, una virtual circularidad en su conjunto y la prefirió a la elongación que antes diseñaba el poema *Calle*. Es posible... Pero como siempre, y también en este caso, la forma depende, por lo menos en parte, de las duras constricciones de la realidad. En efecto, hacia el final de *Calle* sobresalta, separado y en relieve, el término *desterrado*. *Honni soit qui mal y pense* —ha debido pensar Rojas en su destierro parisino. Con pudor, pulcramente, dio entonces un leve toque de baraja. Y por esta sutil combinatoria todo cambia. El libro de 1981 ya no es el mismo de 1966. No es el desterrado lo que se graba en su extremidad, sino el grave

*instante del entierro*. El libro no concluye en un espejo como antes, sino a tres metros bajo el suelo. Los juegos de la Irrealidad han dado cauce al duro núcleo que era su contenido: la Nada pura y seca.

Exilio, formas de la muerte impresionante coincidencia de la gran poesía chilena. Porque desde Pezoa —alba lluviosa de nuestra lírica— hasta el día de hoy; desde Cruchaga hasta la intensa desconsolación de Teillier; en el mejor Neruda como en la más profunda Mistral, escuchamos siempre lo que se vislumbra en las formidables variaciones de Hahn, de Millán y de Rojas. Cual si fueran ecos de una misma inquebrantable elegía, todos estos poetas revelan una descarnada y carnal costumbre de la muerte. Por ellos habla Ella, y no

otra cosa. Con razón, con justicia, la Vida está a años luz del sentido fundamental yacente en esta poesía. En la trágica fenomenología de una cultura y una sociedad que elaboran las figuras y momentos decisivos de nuestra conciencia poética, la Verdad es todavía —y lo será por mucho tiempo— la gran caricia, la caricia infinita y oscura de la Tierra. *Amor Mortis* el amor es aún subterráneo. La trayectoria de este *Príncipe de naipes*, que exagera sin duda su artificio, no es una excepción. En él, la *risa sediciosa* de la infancia termina, una vez más, con el silencio retumbante de la tumba. Su centro serán sus huesos: es la máxima dignidad humana que un país subecuatorial (valga el eufemismo) ha brindado a sus héroes y a su gente.

# BIBLIOGRAFIA 1985

por Juan Cameron

AUTOR	TITULO	EDITORIAL	LUGAR
Omar Abelkhayn	PARA ENCANTAR SERPIENTES	Autor	Concepción
Ximena Adriazola	LUGAR Y TIEMPO DE POETAS (1)	PEN Club	Santiago
Marjorie Agosin	BRUJAS Y ALGO MAS	Latin American (2)	Pittsburgh
Fernando Alegría	LOS TRAPECIOS	Nascimento	Santiago
Ana Iris Alvarez	TIEMPO DE OLVIDO	Autor	La Serena
Gregorio Angelcos	HACIA EL PROYECTO	Autor	Santiago
Emilio Antilef	MI MUNDO DE NIÑO	Autor	Santiago
Antonio Arévalo	DOMUS AUREA	Ripostes	Roma
Maruja Arriagada	ESCALANDO MI VOZ	Autor	Chillán
Miguel Arteche	ANTOLOGIA PERSONAL DE LA POESIA CHILENA CONTEMPORANEA	Zig-Zag	Santiago
Alberto Baeza Flores	VARIACIONES SINFONICAS (3)	Correo Poesía	Valparaíso
Jaime Barrientos	CACTOS DEL SOL Y DE LA LUNA	Universitaria	Santiago
Mauricio Barrientos	EL HOMBRE INVERTIDO	Manieristas	Santiago
Raúl Barrientos	PIE DEL EFIMERO	Del Maitén	Santiago
Viviana Benz	VIENTO GENTIL DE PRIMAVERA	Autor	La Serena
Pablo Brodsky	AMMI	Autor	Santiago
Marcos Cabral	LA CASA SOLA	Autor	Concepción
Violeta Cáceres	ATOLETE	Etcétera	Concepción
Toño Cadima	SOBRE SEBASTIAN ACEVEDO Y OTRAS COSAS	Autor	Santiago
Violeta Camerati	MAS ALLA DE LA VENTANA	La Noria	Santiago
Juan Cameron	CAMARA OSCURA	Manieristas	Santiago
Juan Cameron	POESIA DISPERSA	LAR	Concepción
Ana Luisa Camus	BUSQUEDAS, HALLAZGOS Y ASOMBROS	Autor	Santiago
Ramón Carmona	CANTATAS DE UN ULTIMO GOLIARDO	Autor	Santiago
Manuel Casanova	BALADAS DEL PARQUE FORESTAL	Autor	Santiago
Hernán Castellano Girón	OTRO CIELO	LAR	Concepción

Claudio Castro y José Morales	MENSAJES ESCOLARES (4)	Alfa	Santiago
Genoveva Cepeda	HUELLAS DEL TIEMPO	Autor	Santiago
Fanor Contardo, Luis Silva y			
Horacio Eloy	TRESPOETAS	Autores	Santiago
Mario Contreras Vega	PALABRAS PARA LOS DIAS VENIDEROS	Archipiélago	Castro (5)
Guillermo Chávez	MALDITOS Y BENDITOS	Autor	Carahue
Bárbara Délano	EL RUMOR DE LA LLUVIA		Canadá (6)
Fernando de la Lastra	FERIA DE JUGUETES	de Lafourcade	Santiago
Elena de Latorre	DESDE LA SOLEDAD	Etcétera	Concepción
Paulo de Jolly	LOUIS XIV (7)	Autor	Santiago
Humberto Díaz Casanueva	EL PAJARO DUNGA	Universitaria	Santiago
Humberto Díaz Casanueva	EL NIÑO DE ROBBEN ISLAND	Manieristas	Santiago
Víctor Hugo Díaz	TEXTOS	U. Católica	Temuco
Delia Domínguez	PIDO QUE VUELVA MI ANGEL	Universitaria	Santiago
Eugenia Echeverría	CUECAS DE MAR AFUERA	Villacaña	México D.F.
Isabel Edwards	MISERIAS Y DONES	Grupo Fuego	Santiago
Aristóteles España	DAWSON	Bruguera	Santiago
Blanca Espinoza	OJOS DE AGUA	LAR	Concepción
Pancho Fabres	CON DEDICATORIA	Del Cuco	Valparaíso
Soledad Fariña	EL PRIMER LIBRO	Amaranto	Santiago
Alexis Figueroa	VIRGENES DEL SOL INN CABARET	Autor	Concepción
Amanda Fuller	HASTA CERRAR LA SOMBRA	Autor	Santiago
Gustavo Gaete Drago	ENTRE LOS SUEÑOS Y LA REALIDAD	Autor	Santiago
Hernán Galilea	ASOMBRO	Nascimento	Santiago
Claudio Giacconi	EL DERRUMBE DE OCCIDENTE	Del Maitén	Santiago
Antonio Gil	CANCHA RAYADA	Del Ornitorrinco	Santiago
Enrique Giordano	EL MAPA DE AMSTERDAM	Del Maitén	Santiago
Jaime Giordano	REUNION BAJO LAS MISMAS BANDERAS	LAR	Concepción
Enrique Gómez Correa	LA PAREJA REAL	Mandrágora	Santiago
José González Carvajal	CANTOS REGIONALES	Grupo C. Mondaca	La Serena
Fernando González Urizar	ESCRITURA SECRETA	Aconcagua	Santiago
Sergio José González	SEÑALES DE HUMO	La Castaña	Barcelona
Carla Grandi	CONTRAPROYECTO	Gato Murr	Santiago
Tomás Harris	ZONAS DE PELIGRO	LAR	Concepción
Catalina Iglesias	CANTOS A ORFEO	Círculo Literario	Quillota
Alvaro Inostroza	PATIO DE LUZ	Autor	Santiago
Patricia Jeréz	JAQUE	Grillom	París (8)
Jorge Jobet	LOS SONETOS TEOLOGALES	Nascimento	Santiago
Jonás	EL CORAZON ENTERRADO	Altamarea	El Tabo
Jonás	CARTA A UN POETA	Altamarea	El Tabo
Jonás	10 POETAS (9)	Altamarea	El Tabo
LAR	ANTOLOGIA CONCURSO POESIA (10)	LAR	Concepción
Omar Lara	SERPIENTES, HABITANTES Y OTROS BICHOS (11)	LAR	Concepción
Lucía Lezaeta	POEMAS DE LA TIERRA	Círculo Literario	Quillota
Aileen L'Huillier	TRILOGIA CARDINAL	Unicornio	Santiago
Jaime Lizama	LLAMA SALIDA DE LA MUERTE	Analogía	Santiago
Enrique Mahou	ARAUCO TIERRA AGREDIDA	Unicornio	Santiago
Pedro Mardones	LETANIA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES DE PUERTO CLARO	Océano	Villa Alemana
Juan Luis Martínez	LA NUEVA NOVELA (12)	Archivo	Santiago
Erik Martínez	TEQUILA SUNRISE	Cordillera	Ottawa
Marcela Maya Véliz	PINTANDOME EL CORAZON	Autor	Antofagasta
Carlos Meissner Grebe	CON SU LADO PARTICULAR	Etcétera	Concepción
José María Memet	LOS GESTOS DE OTRA VIDA	El Volcán	Santiago
Galvarino Merino Duarte	CANTAROS EN LA LLUVIA	Autor	San Carlos
Luis Merino Reyes	UNIVERSO PRIVADO	Grupo Fuego	Santiago
Juan Meza Sepúlveda	ALMUEZA POETICA	Autor	Valparaíso

Nicolás Miquea	TEXTOS	LAR	Concepción
Ennio Moltedo	PLAYA DE INVIERNO	Meridiana	Valparaíso
Carlos Montes de Oca	BRABUVARA	Amaranto	Santiago
Mario Mora	PEQUEÑAS VOCES	I. Profesional	Chillán
Tulio Mora	PEQUEÑO LIBRO PARA MAMA	Nahuelbuta	Temuco
Andrés Morales	LAZARO SIEMPRE LLORA	Universitaria	Santiago
Gustavo Mujica	ESCRITO POR LAS OLAS	Grillom	París
Luis Muñoz Díaz	SUEÑOS DE ARENA (13)	Autor	Antofagasta
Manuel Muñoz Astudillo	PRESENCIA INADVERTIDA	Autor	Talcahuano
Fernando Onfray	CALIGRAMAS (14)	Grupo Fuego	Santiago
Luis Osses Guíñez	ENTRE TUMBES Y LENGAS	Autor	Talcahuano
Alejandro Palavecino	OPERACIONES BASICAS	Etcétera	Concepción
Nicanor Parra	HOJAS DE PARRA	Ganymedes	Santiago
Floridor Pérez	CARTAS DE PRISIONERO	LAR	Concepción
Jaime Quezada	HUERFANIAS	Pehuén	Santiago
Daniel Ramírez	POEMAS Y CONTRAPOEMAS	Minga	Santiago
Víctor Ramírez	LA ASOMBROSA MASCARA	Nuevo Extremo	Santiago
Nira Reyes y Marcela Toro	PRIMERIZAS	Autoras	Talca
Waldo Rojas	ALMENARA	Cordillera	Ottawa
Carlos Ruiz Saldívar	ROMANCERO HEROICO DE ACONCAGUA	Nueva Línea	Santiago (15)
Juan Samuel	EL FUEGO DE MIS QUEJIDOS	Taller x Correspond.	Dinamarca
Cristóbal Santa Cruz	FRAGILIDAD DE LA TIERRA	Grillom	París
Gonzalo Santelices	SUEÑO EN LA TORRE	Malvarrosa	Valencia
Gonzalo Santelices	NOCTURNO EN MARRAKESH	Instituto Juan Gil-	
		Albert	Jaén
Gonzalo Santelices	UNA FIESTA PARA LA MUERTE	Club 63	Jaén (16)
Federico Schopf	ESCENAS DE PEEP-SHOW	Manieristas	Santiago
Hans Schuster	TRAS LA MURALLA DEL PAISAJE	UDES	Valdivia
Mahagaly Segura	LA CUERDA FLOJA	UDES	Valdivia
Marco Antonio Sepúlveda	UNA AVENTURA LLAMADA CHILE	Alternativa	Villa Alemana
Jaime Anselmo Silva	ASTILLAS	El Beso de	
		Chocolate	Santiago
Manuel Silva Acevedo	PALOS DE CIEGO (17)	LAR	Concepción
Rolando Silva	ADEMAN DE PRESENCIA	Autor	Santiago
Patricio Sobarzo	SELECCION DE POEMAS	AGECH	Santiago
Claudio Solar	PARA CAMINANTES Y ENAMORADOS	Autor	Valparaíso
Fausto Soto	ANTOLOGIA DE SU POESIA	Grupo Fuego	Santiago
Gastón Soublette	EL FUHRER	2001	Santiago
Taller Nacimiento	LAS CINCO CARAS DE SANTINO	Autores	Santiago
Jorge Teillier	CARTAS PARA REINAS DE OTRAS		
	PRIMAVERAS	Manieristas	Santiago
Jorge Teillier	SEPARATA (18)	Contramuro	Santiago
Nelson Antonio Torres	LIRICANALLADAS	Aumen	Castro
David Turkeltaub	LA GUERRA DE LOS POEMAS DE AMOR	Del Rectángulo	Santiago
Nelson Ubilla	PORQUE SOY UN SOÑADOR	Autor	La Serena
Armando Uribe Arce	SEPARATA (19)	Contramuro	Santiago
David Valjalo	EL OTRO FUEGO	Metáfora	México D.F.
Sergio y Valeria Vergara	VAGABUNDOS EN EL INFINITO	Autores (20)	Santiago
Sergio Vergara	EL REINO DE LAS PALOMAS ASUSTADAS	Autor	Santiago
Varios (antología)	PUENTE AEREO (21)	Chonxton	Barcelona
Juan Villegas	ANTOLOGIA DE LA POESIA CHILENA (22)	La Noria	Santiago
Adelaida Vivar	VISION POETICA DE PABLO RUIZ	Minga	Santiago
Fernando Viveros	LA RATA ALMIZCLERA	Oscuro Mongol	Santiago
Arturo Volantines	PACHAMAMA (23)	Autor	La Serena
Agnes Wasley	BOLIVAR INMORTAL	Autor	Santiago
Alex Weibel	MIS PRIMERAS LETRAS	Autor	Antofagasta
Eliana Yañez Eterovich	ESPEJOS Y SUEÑOS	Autor	Punta Arenas
Renato Yrarrázaval	SOLA SOMBRA TRANSFORMADA	Universitaria	Santiago

Alejandra Zarhi  
Verónica Zondek  
Verónica Zondek  
Raúl Zurita

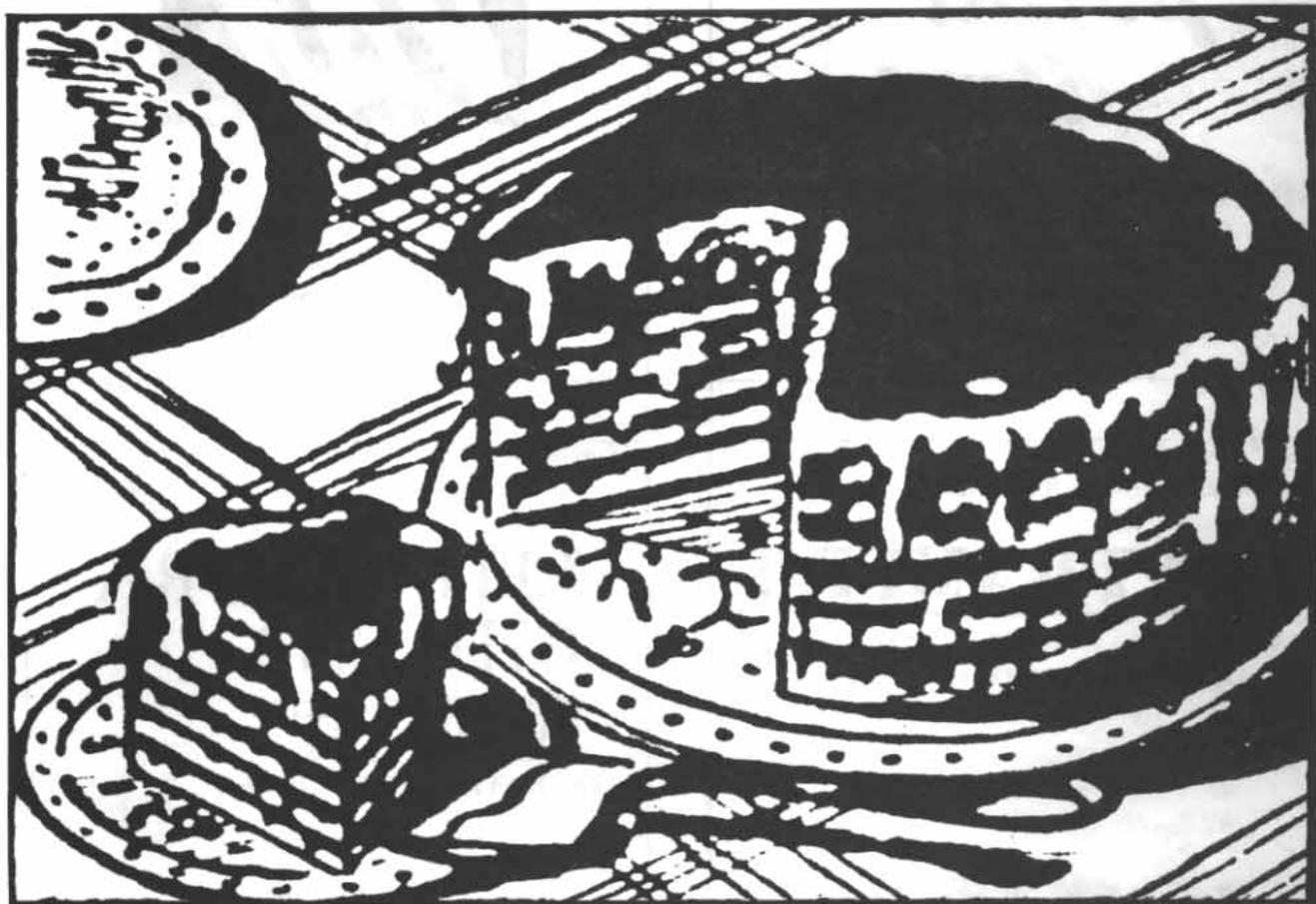
CALICHE ENCANTADO  
ENTRECIELO Y ENTRELÍNEA  
LA SOMBRA TRAS EL MURO  
CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO

Autor  
Minga  
Manieristas  
Universitaria

Antofagasta  
Santiago  
Santiago  
Santiago

## NOTAS

- (1) Recopilación. Varios autores. Una entrega en 1984, dos este año.
- (2) Latin American Literary Review, Pennsylvania, EE.UU.
- (3) Separata de *Correo de la Poesía* N° 1
- (3) Separata de *Correo de la Poesía* N° 13, dirigida por Alfonso Larrahona Kasten.
- (4) Cuarta edición.
- (5) Impreso los últimos días de 1984. Corresponde al Premio Gabriela Mistral.
- (6) Se desconocen otros detalles.
- (7) Plaquettes fotocopiadas. Varias entregas.
- (8) Editorial dirigida por Gustavo Mujica, ubicada en los alrededores de París, Joinville Le Point. Ha publicado anteriormente *Jaula de Papel*, de Radomiro Spotorno y *Aisla* de Federico Tupper.
- (9) Manuscritos en off-set.
- (10) Ricardo Manhke, Egon Mardones, Margarita Cruzat, Sergio Gómez y Jorge Ojeda.
- (11) Anunciado para Diciembre de 1985.
- (12) Segunda edición, la primera es de 1977.
- (13) Cassette
- (14) Dos entregas este año.
- (15) Quinta edición.
- (16) Con estos libros obtuvo los premios Cavallers de Neu, del Instituto Juan Gil-Albert, de Jaén y el Organizado por el Club 63, también de Jaén; todos en su versión de 1985. Nació en Santiago en 1961.
- (17) Anunciado para diciembre de 1985.
- (18) Separata de la *Revista Contramuro* N° 13, correspondiente a diciembre. Selección de Damián Moreno.
- (19) Separata de la *Revista Contramuro* N° 13. Selección de Jorge Montealegre.
- (20) Se trata de padre e hija.
- (21) Antología de poetas chilenos residentes en España.
- (22) Incluye solamente poetisas.
- (23) Edición fotocopiada y encuadernada por su autor.



# La Castaña

Poesía / Gráfica / Humor  
Almirante Simpson 7 (SECH)  
Santiago de Chile

# POSDATA

O'Higgins 2055 - D  
Chiguayante, Concepción  
Chile

# poesía diaria

Casilla 429  
Temuco - Chile



revista de literatura

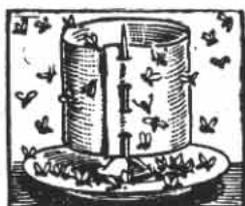
Casilla 2501  
Concepción - Chile

# CONTRAMURO

Taller Urbano - Poesía - Gráfica  
Casilla 4532. Correo 2  
Santiago - Chile

# LITERATURA CHILENA creación y crítica

P.O. Box 3013  
Hollywood, California, 90028  
USA



## ENFOQUE

OFRECE A SUS LECTORES  
ELEMENTOS DE JUICIO VALIOSOS  
PARA ORIENTAR LA PERCEPCION CINEMATOGRAFICA



**ALTAZOR**  
LIBRERIA Y GRAFICA EDITORIAL

libertad 39, local 24  
Fono 973486  
Viña del Mar



## *Ediciones Manieristas*

Autos de Fe,  
**José Paredes**, 1983  
Seudónimos de la muerte,  
**Gonzalo Millán**, 1984  
El hombre invertido,  
**Mauricio Barrientos**, 1985  
Cartas para Reinas de otras Primaveras,  
**Jorge Teillier**, 1985  
Cámara oscura,  
**Juan Cameron**, 1985  
El niño de Robben Island,  
**Humberto Díaz-Casanueva**, 1985  
La sombra tras el muro,  
**Verónica Zondek**, 1985  
Escenas de Peep-Show,  
**Federico Schopf**, 1985

**José Paredes**, Editor. Los Jardines 198 B  
Teléfono 44912 Ñuñoa Santiago-Chile.