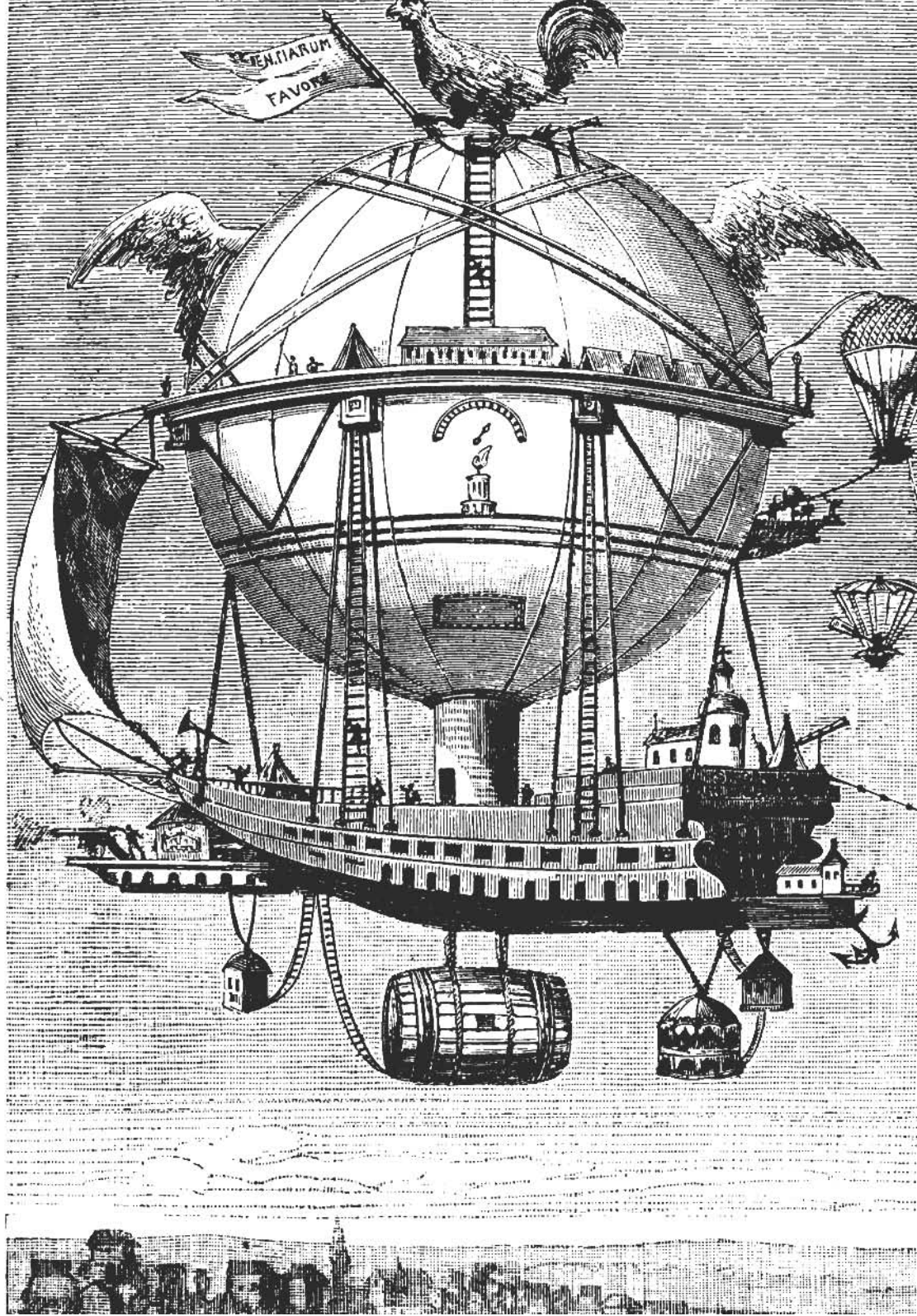




TRILCE



¿ UNO o DIECISIETE ?

Hace diez años se publicó en Chile el último número de la revista *TRILCE* de poesía. O lo que pudo haber sido su última y definitiva aparición sin que por lo tanto nada dejara prever en la voluntad de sus animadores un tal desenlace. Desde 1964 y hasta 1973, con medios materiales diversos y a menudo azarosos, *TRILCE* devino una costumbre tenaz entre sus lectores. Cada uno de sus 16 números fue menos el tema y variaciones sobre un modelo único que el resultado de una actividad literaria multiforme e inquieta. Mezcla incierta de aventura y de orden. Aventura en lo que la empresa tenía de desafío ante la mezquindad mercantil del negocio editorial, inevitablemente renuente a la seducción de la palabra poética. Orden, en lo que *TRILCE* tuvo de valoración serena de la obra de ancestros y dignidades tutelares de nuestras tradiciones de lengua literaria. Ni la tribuna de una nueva generación atronadora y destronadora, ni órgano piasante de vanguardismos mañaneros, en sus páginas se expresaba un cierto estado de cosas concerniente al conjunto de la poesía en Chile y muy frecuentemente en otras latitudes. A la vez que se imponía, en una hora ya desapegada de los manifiestos y ajena a las utopías encandiladoras, una certeza casi banal: que la escritura poética es un oficio de hombre y no una gracia de inspirado.

En la medida de sus terrenas posibilidades, *TRILCE* fue un espacio permeable y receptivo a todas las generaciones y corrientes y supo esquivar las querellas de escuela o de familia. No fue otro su espíritu ni, seguramente, lo más claro de su mérito.

Los tiempos que corren hoy día no guardan gran parentesco con aquellos. Una línea de quiebras profundas nos separa de ese pasado. Por otra parte sus animadores tampoco somos los mismos. Ni la jerarquía de los imperativos históricos.

La reaparición de *TRILCE* en Europa es posible porque su necesidad siguió vigente, se hizo manifiesta largo tiempo y pre-existió a este resurgimiento. Es la prueba, quizá, del hecho que nuestra revista no había desaparecido por causa de desfallecimiento y languidez, sino por obra de una conmoción vasta frente a la cual la palabra poética es inerme.

A menos que ese viejo espíritu campeador vuelva por su fuero a reclamar aquello que cabe a la más cierta expresión de la libertad humana: la insurgencia de la palabra creadora.

Idéntica en la desemejanza, íntegra en la disgregación, *TRILCE* reagrupa así sus efectivos dispersos por el mundo. Por eso este número enarbo-la un muy seguro **DIECISIETE!**



Luis Oyarzún: Recuerdo y Homenaje

*A Luis Oyarzún lo encontré varias veces
oscilando sin precaución al borde de los roqueríos
y al verme me contaba la historia de todas las plantas,
flores, arbustos, yerbas medicinales, cualquier
olvidable, inadvertida hilacha verde,
sorpresivos tesoros silvestres al alcance de sus ojos.*

Omar Lara

Luis Oyarzún murió en Valdivia hace diez años. Recuerdo que los amigos me pidieron que dijera algunas palabras en su entierro, después del discurso del Rector de la Universidad Austral y del de las otras personalidades que querían rendirle su último homenaje. Nadie pudo decir nada. La lluvia caía con furia sobre el cementerio, barría los senderos, azotaba los nichos. La muchedumbre, debajo de los paraguas, no pudo más que asistir rápidamente al encierro definitivo del cuerpo de Luis en el estrecho lugar en donde debía permanecer para siempre, y retirarse casi como huyendo. Pero tal vez fue el mejor discurso que se podía decir ante su tumba. Ninguno de entre nosotros hubiera podido decir mejor que el agua que caía del cielo estrepitosa y triunfante lo que seguramente Luis hubiera querido escuchar en ese momento. Allí lo dejamos y allí está todavía, en esa verde y lluviosa tierra del sur de Chile.

Luis llegó a Valdivia, a la Universidad Austral, un año y medio antes de su muerte, retirado ya de la Universidad de Chile. Lo encontré, recuerdo, un día caminando lentamente por el camino que conduce al campus universitario, camino que supongo existe todavía, junto a unos viejos sauces llorones, y desde el que se domina el panorama de los terrenos húmedos de la orilla del río. No sé por qué no me atreví a hablarle en esa ocasión; me limité a observarlo a la distancia. Se detenía a veces a contemplar el paisaje, a examinar con la mayor atención a una vaca que, con parsimonia y dignidad, comía con las patas hundidas en el fango.

Creo que a mí me ocurría en relación con él lo que a todos nosotros. No éramos amigos suyos, pero desde luego lo conocíamos y lo admirábamos. Luis era el profesor brillante a cuyos cursos asistían muchedumbres que llenaban las salas hasta el extremo de que muchas veces no había más remedio que escuchar desde la puerta, era el orador mágico a quien la Universidad de Chile encargó el discurso oficial de saludo a Gabriela Mistral, con motivo del regreso —breve regreso— de la poetisa, al país, el año 1954 (quién no recordaba ese discurso magistral), era el autor de *Los días ocultos*, de *Mediodía*, de *Mudanzas del tiempo*, de tantos otros escritos admirables.

Yo personalmente tenía de Luis un recuerdo muy agradable. Fui alumno suyo en la Universidad de Chile, en su curso de introducción a la Filosofía. Estaba inscrito en su curso, mejor dicho, porque desgraciadamente no podía asistir con la deseada regularidad a causa de mi doble condición de estudiante y de profesor en un liceo vespertino. De acuerdo con el reglamento de la época —extremadamente riguroso— quedé eliminado por inasistencia. Mi única solución era hablar con Luis. Lo esperé, recuerdo, un día a su llegada. Venía muy rápido por un sendero del jardín, con su inseparable carpeta en la mano. Le expliqué mi problema y él, después de examinar su libreta, cambió uno de los signos de inasistencia por el contrario. «Es lo que pasa por tener buen corazón», comentó. Fue todo lo que dijo. Ese pequeño cambio en su libreta significó, sin embargo, para mí no perder el semestre. Por cierto que Luis, modelo de orden, conservaba esa libreta, y un día, veinte años después, en Valdivia, convertidos ahora en buenos amigos, me la mostró. El no recordaba el hecho. Me mostraba su libreta simplemente como un hallazgo curioso que había hecho entre sus papeles, pero yo distinguí inmediatamente aquella rayita salvadora que Luis había trazado en esa ocasión junto a mi nombre. Se rió mucho cuando le comenté el caso.

Probablemente cada uno tuvo sus propios motivos para acercarse a él, pero el hecho es que al poco tiempo de su llegada a la ciudad, Luis se había convertido para todos nosotros en una persona indispensable. Por mi parte una de las cualidades más admirables que veía en él, era que, siendo un hombre de más de cincuenta años, poseía la más plena juventud, la juventud que consiste en la permanente actitud de curiosidad por las cosas, en la capacidad de observar, de disfrutar con los espectáculos, con las situaciones, de participar con entusiasmo en las iniciativas de los demás, de estimular a otros con sus propias iniciativas. Luis paseaba por las orillas del río todo ojos, todo sensibilidad para gozar con los matices de color, el movimiento del agua, el ir y venir de las embarcaciones, el panorama luminoso, azulverde de los cerros. En el campus universitario (yo no sé cómo se las había arreglado para saber tanto de Botánica) era capaz de hablar largamente de cada árbol, de cada plantita, y, botánico y poeta al mismo tiempo, hacer observar a su interlocutor la belleza, muchas veces inadvertida, de la más modesta flor.

A veces lo encontraba en la calle, en la plaza y venía sonriendo. Le acababa de pasar una cosa curiosa. Siempre le pasaban cosas curiosas. Yo no sé si tales cosas le pasaban realmente o fabulaba un poco, pero él se divertía y nos hacía pensar a todos que la vida, la vulgar vida cotidiana era, por último, una cosa bella. Andaba siempre tramando bromas, anotando en su libreta versos humorísticos.

Los poetas del grupo *Trilce* recordarán y podrán decir mejor que yo lo que significó Luis para ellos. Viéndolos juntos participar en recitales, en mesas redondas uno se olvidaba de las distancias generacionales, y se olvidaba también (y eso es lo más importante) de que los unos eran jóvenes que se iniciaban en la poesía, cuyo

talento tenía que hacer todavía un largo camino para ser reconocido, y Luis era un intelectual famoso, un hombre con una historia brillante y un reconocimiento internacional. Pero Luis no hacía caso de esto, y si los poetas jóvenes partían a dar un recital a un pueblo vecino, allá iba él con ellos, y si había que dar una charla donde se le pidiera, allá iba él y la daba.

Cuánta gente se habrá equivocado con él, por desconocimiento, por ignorancia. Porque el poeta insigne, el filósofo, el profesor profundo y admirado, el conocedor de tantas cosas y laureado oficialmente de tan diversos modos, desempeñaba su cargo de Director de la Extensión Cultural de la Universidad Austral de Valdivia, de la manera menos aparatosa del mundo. El mismo, con la ayuda de Omar Lara y de algunos amigos, instalaba los cuadros en las exposiciones, ponía letreros, escribía los artículos para el diario local, y, si era necesario, no le hurtaba el cuerpo a trabajos tan menudos y prosaicos como el encargar las bebidas o los comestibles para el cóctel de la inauguración. Ninguna dificultad material, por otra parte, era capaz de disminuir en nada el entusiasmo con que se entregaba a sus tareas.

Y esto se relaciona con otro aspecto de su personalidad, que siempre me resultó admirable: su increíble capacidad de hacer cosas. Luis, pese a ser un profundo contemplador, un contemplador poético y filosófico del mundo, no era un contemplador pasivo. Era un hombre de acción. Y quisiera recordar tan sólo un ejemplo. En cierta ocasión inició una campaña en defensa de un árbol. Era un árbol que se veía desde la Plaza de Armas de la ciudad, junto a la torre de la iglesia luterana. Cuando se iniciaron unos trabajos de construcción en ese lugar, Luis se sobresaltó. El árbol corría peligro, y era, a su juicio, un ejemplar muy raro y valioso que no podía desaparecer. Se puso en actividad, habló con éste, con el otro, mandó cartas al diario, hasta que consiguió lo que quería. El edificio que se construyera en ese lugar respetaría el árbol.

Sin embargo, ¿qué había en el fondo de ese hombre alegre, disfrutador de la vida, lleno de entusiasmo y de pasión? ¿Qué era lo que lo atormentaba? Algunos de sus últimos poemas revelan una tendencia lúgubre, una romántica identificación con la noche y la muerte.

*¿En qué hora extraviada me sostengo?
No puedo respirar y no estoy muerto,
visito este lugar y no renazco.
Estoy lanzado al fin contra mi sombra.
Muero por ti, pero agonizo a solas
persiguiendo la nada hasta su fin.
Ah, quisiera vivir dentro de un árbol,
en la oquedad del árbol de la noche.
Me dormiría en este vientre seco*

*regresando otra vez a la corteza
de la tibia quietud que me devuelve
a la tierra final de mi destino.
Tú me dejas crecer, mano de musgo,
enredadera azul entre las aguas
en la humedad del bosque sumergido.
Tú me dejas crecer, no me comprimes
entre las hojas secas y las nuevas.
En el verdor oscuro me sostengo
y me lleno de lágrimas ajenas.*

La última vez que vi a Luis fue el lunes anterior a su muerte. Andábamos mi mujer y yo buscándolo y lo encontramos en el campus, a la orilla del río haciendo clases. Estuvimos observándolo largo rato. Brillaba al sol su pelo canoso. Hacía su discurso accionando con la animación de siempre. Sus alumnos, algunos sentados o tendidos sobre el césped, lo escuchaban. Era un curioso espectáculo entre bucólico y académico.

Cuando terminó fuimos a dar un paseo con él y a tomar un refresco. Nos contó que había donado su biblioteca a la Universidad Austral, que había estado ayudando en el traslado de los libros, y que luego, aprovechando la belleza de ese día primaveral, había decidido dictar su clase al aire libre. Como solía hacerlo, sacó de su carpeta unos papeles y empezó a mostrarnos curiosidades. Esta vez se trataba de poemas, poemas humorísticos que se entretenía en hacer a veces, cuando se aburría en las sesiones de Facultad. Uno de ellos nos llamó la atención. Era una especie de epitafio en broma dedicado a sí mismo. Se presentaba en él con amor y con ironía. Decía que era más amigo de las causas bellas que de las causas buenas y se perdona sus defectos. Y agregaba:

*Es hora de que vuelva a los jardines
con bucólico gesto de becerro.
Su mal quién sabe viene de su encierro
y su bien de estar contra los delfines.
Partirá al otro mundo en volantines
y sentirá nostalgia de los perros.*

Y así fue.

Han transcurrido diez años.

¿Paseas como siempre por los bosques? ¿Cómo son las plantas allá? ¿Llueve mucho? ¿Qué anotas en tu libreta? De aquí, no sé qué te podría decir, profundo y tierno amigo. Ya ves lo que ha pasado.

Francisco Giner de los Ríos

Luis Oyarzun

(Universidad Austral)

Fuente de nuestra amistad
fue tu *Murallas del sueño*
(Mil novecientos cuarenta,
puerta abierta mi destierro,
aquel primer libro tuyo
echó muy hondos cimientos.)
Hace treinta y cuatro años,
y uno hay que contar de menos,
que en medio puso murallas
hace un año otro mal sueño.
Pero aquí sigue a mi lado
vivo y alto aquel desvelo
que te dio jornada plena
de belleza y sentimiento.
Entre estos robles altivos
y ese ciprés ceniciento,
con removida emoción,
Lucho Oyarzún, te recuerdo.
Aquí sonaron tus voces
y desnudaste el secreto
de los bosques y los lagos,
de este río y de su cielo.
Eras alegre en tu trato
y a lo hondo eras tan serio,
que por tu palabra dabas
en claro y limpio concierto
la pasión más desatada
con lo medido y perfecto.

(Rara y celeste armonía
de tu angustia y su misterio
con la ciencia y con el arte,
tu poesía siempre en juego.
Tu armonía era celeste
porque la arrancaste a un cielo
que podría ser divisa
de tu temple y de tu empeño,
siempre tu asombro en su vilo
y en vilo el conocimiento.
Cielo desbocado en nubes
o a su azul rigor sujeto.
Y así entre nosotros fuiste:
rigor cumplido y completo
y aquella alegría o pena
que hacían temblar tu acento.)
¡Qué bien aquí tu memoria!
¡Y qué bien el pasajero
vibrar de un solo minuto
que tu poesía hizo eterno!
El aire traspasa el bosque
ya casi humano y sereno,
porque guarda en él tu vida
y nada humano fue ajeno
a tu paso por la tierra,
camino siempre del cielo.
Estoy escuchando al río
en su canción tu recuerdo.
Y hoy, como el año cuarenta,
frente a tu amistad yo siento
que entre la vida y la muerte
sólo hay murallas de sueño.

Valdivia, 1.º de febrero de 1974

Elegía a oscuras

Ya no deseo abrir esa ventana
al aire frío, sin tiempo, del otoño.
Nueva York no tiene conversación,
está mudo en el calor y el frío.
Sólo una sirena loca se despierta en el Hudson
y las ancianas solas están siempre más locas.
Ya me cuesta abrir esta ventana.
Mi corazón está solo en mí, lejos de este aire,
lejos de mí también.
Sólo sirenas locas conversan en mi sueño.
El dueño del mal quiere que midamos las cosas.
El no me dice nada. Me señala sus cuentas.
Mi madre duerme, rendida por el ángel que la redujo
para negarle el aire, roerle las raíces.
Pero no es la ciudad. Yo soy el malo.
El deseo del cielo engendra monstruos,
soy yo mismo quien envenena el sueño.
Las torres están frías y a mí me quema el soplo
de la guerra vacía entre mi alma y yo mismo.
Razona Lucifer como Poncio Pilatos.
Todo es cierto. Nada es cierto.
Los túneles se abren a otra oscuridad
en las orillas sin pájaros del Hudson.
De un lado a otro del camino, hecho astillas,
respiro. Todo pasa, nada pasa. Todo sucede
y esta voz de sirena con policía y miedo
es la única que escucho. Soy la ciudad.
Soy el sábado frío, la sábana intranquila,
la ventana y el aire desventrado,
soy el ardor sin causa, el otoño sin hojas.
Soy Nueva York en sus ventanas solas.
Pido perdón. ¿A quién?
A la ventana oscura de mi casa,
al sábado, al domingo, a los años,
al jadeante silencio de los gatos insomnes,
en la misma ventana que veo cuando sueño.
¿Perdón? ¿Perdón? ¿A quién? ¿Por qué?
Oh, el perdón de la luz, la oscuridad, el temblor
de las aguas que corren a la podrida playa
donde estoy solo apenas, extasiado, podrido.
Que me perdone el gato en la ventana.

Tranquilidad

¿Quién nos exige tanta prisa?
¿Para qué? ¿Para dónde? ¿Por qué tanta?
¿Hacia qué tanta prisa? ¿Hasta dónde?
¿Hasta cuándo? ¿Hacia quién?
Muéstrame tus estrellas, cielo ajeno.
Sin prisa, en este vaso colmado,
descubro mi propia mirada, sin prisa.
No necesito buscarme ni esperarme.
Estaré contigo, estaremos conmigo.
¿No eres el fin y el comienzo de todo?
Discuten a mi lado sobre Lincoln Center.
Alguien me pregunta:
¿Quién puede ser feliz en este tiempo?
¿Se refiere al verano? ¿Al día de mañana?
Un joven negro corrige mis preguntas.
Para qué preguntar. Yo soy feliz.
Amaestro fieras en la calle.
That's much better!
Yo quisiera mirar por todas las ventanas
cerradas del verano.
Beber con todas las gargantas
este vino tinto trasegado lejos,
ahondarme en el tiempo.
That's better!

Defensa de la Tierra

Generación va y generación viene, cantó el Eclesiastés, mas la Tierra siempre permanece... Ojalá pudiera ser siempre así. El hecho es que ahora ni siquiera sabemos con mucha certeza si durará la tierra como astro. Bien pudiera ser que volara toda por el espacio, insignificante escupitajo sideral, de vuelta al caos. Pero, aunque esta catástrofe no llegara a ocurrir, está desapareciendo debajo de nuestros pies la tierra que amamos, esta capa sensible de minerales y bacterias, hecha con el sudor humano y con hojas milenarias; este migajón germinativo donde crecen la hierba y los árboles con sus ramas, sus flores y sus frutos, este manto delgado que nutrió a nuestros abuelos, a sus crías y rebaños. Esta piel del planeta, que nos fue dada para administrarla con amor, está esterilizándose. La avidez, la ignorancia, la incuria, todos los males del alma empobrecen la tierra y la destruyen. La tierra está enferma de nuestra alma.

La preservación del suelo es un deber sagrado. *Ama a la tierra como a ti mismo*, debió también decirse. Mas los hombres no acertamos a amarnos a nosotros mismos. La tierra que nos rodea es el espejo del alma humana. Mas el hombre quiere romper su espejo. Tala y quema los bosques, suelta cabras de diente ponzoñoso en las quebradas y convierte al humus engendrador de sueños en ceniza muda, en fibras deshilachadas bajo el sol, escarmenador implacable. ¿No tendrán también las plantas un Espartaco que luche por sus derechos? Consuela un poco pensar que ya son muchos, pero siempre pocos frente a la legión de los depredadores deliberados o inconscientes. El hombre violento, el que quiere destruir y destruirse, que no ama sino la vociferación o el goce conminatorio, persigue a los pájaros, no ve ni huele flores, ciega los pozos con basuras. Allí donde cantaban las aves sobrevivientes del paraíso, la lluvia desmenuza los terrones y los arrastra al mar.

No sólo las semillas que vuelan por los aires o que caen en los surcos fecundan la tierra. También la empuñan los rituales, las imágenes de los hombres, las hadas y los elfos. Por eso también nuestra tierra se nos empobrece, se nos escurre entre los dedos y se desmorona debajo de nuestros pies. ¡Oh, tierra nuestra sin fuego interior, tierra opaca, espejo nuestro!

La nuestra, la tierra chilena, es el triste bien de unos hombres tristes. Las almas pobres empobrecen la tierra. Nuestros suelos no recibieron la adoración pagana y el bautismo cristiano introdujo la melancolía y el treno funerario de las campanas de otro tiempo que recitan los males de la esclavitud del alma en la materia. Nuestras tierras han sido regadas con sangres y sudores de duelo. No tienen el légamo de la alegría colectiva, de la comunidad fundada en el amor y la justicia, capaz de detener con sus exorcismos espirituales la degradación angustiosa de nuestra madre gea. Parece que no hubiéramos aún merecido ser sus señores, pues la manejamos mal, tercamente mal, con urgencias y exigencias cortas de visión. Hasta el vino que ella produce se nos vuelve angustioso. No puede producir sino ceguera y obcecación un vino sin danzas, sin fiestas, sin diálogos, sin conjuros liberadores. Nos falta la distancia inspiradora, cosa increíble en este país de largos horizontes, que colinda con distancias marinas y alturas montañosas que deberían estar pobladas de deseos, nostalgias y dioses. El pobre costino, que muele sus terrones para sembrar sus lentejas, chícharos o garbanzos, ni siquiera se arruga cuando ve avanzar las dunas que le comen sus pocas fanegas de suelo y las deja que le estrangulen su finca. Es la naturaleza, piensa, y siempre fue así. Siempre ha sido así. El hombre, aplastado por



un mundo que le pide socorro, porque la tierra no quiere morir, y ama por igual sus trigos y sus yuyos, que son vida que cada año renace, se queda sin responder. Ni siquiera recoge las pródigas setas del otoño. La diosa Ceres no visitó nuestros campos, no nos trajo sus danzas festivas entre las colinas doradas de trigo, rojas de viñas.

En lugar de los ritos de celebración terrestre, nos entregamos a las grandes orda-lías de los bosques en llamas. Desde diciembre sufrimos el calor artificial de unos días sofocantes, de unas noches alumbradas frente a las ciudades y pueblos por la brasa de los cerros ardientes, unos cerros ahora calvos y amarillos, de donde baja-ban en otro tiempo, en la zona central de Chile, mujeres y muchachos que vendían cubos de maqui y cóguiles. Esos y otros frutos se daban en profusión en los bosques húmedos de las quebradas y en los faldeos revueltos de lianas, fuentecillas y hele-chos, que todos igualmente perdimos, ellos, nosotros, nuestros hijos. Los propieta-rios de la tierra —grandes y pequeños— transformaron los retazos de selva en sacos de carbón. Del mismo modo procedieron con la dura y difícil vegetación arbórea del Norte Chico los ilustres dueños de las minas de cobre de Tamaya y otros innu-merables, hasta llevar el desierto a un grado de perfección insuperable en su géne-ro. Entre todos ellos, ¿quién amó a la tierra, que es un bien esencialmente común, apenas prestado? ¿Qué importa que se escurra, que se calcine y se parta, si nadie la sostiene y la quiere, si nadie la siente en verdad suya y de todos, como el terrón na-tal de la patria? Nos habituamos a pensar que la tierra todo lo da, que lo dará siem-pre todo, que siempre habrá tierra. Es inmortal la tierra que mantiene al hom-bre y sus obras. Pero no lo es la tierra-instrumento, traje que se tira cuando se pone viejo, la gleba explotada por el avaro, que sólo se aprovecha de ella y la esquilma, como amante clandestino de mujer de mala vida a la cual se puede inferir agravios sin castigo. No, no merecemos todavía a nuestra tierra.

Los máximos destructores del suelo acostumbran a pronunciar himnos y discurs-os patrióticos en alabanza del viejo régimen agrario. El patriotismo, con todo lo que envuelve, comienza por cierto con la tierra y su gente. Pero habría que pregun-tar, cada vez: ¿has hecho buen uso de esta tierra que dices amar? La respuesta es obvia, y falsa. ¿Canales y obras de riego, tranques? Si, en buena hora, pero casi siempre con fondos del Estado, con el dinero de todos. ¿Y el resto? ¿Ante quién ha-brá que rendir cuenta de tanto cerro arañado por la erosión con todos sus panes y pájaros menos, de tantas tierras enrojecidas sin árboles ni cantos, de tanta quebrada seca, de los alerces quemados, de las araucarias abatidas para siempre sin nada que las reemplace? Sólo clama justicia tanta tierra descuidada, perdida, estrujada; tanto bien de todos que se fue derecho al mar, tanta mortandad de peces de agua dulce, tanto puqui cegado. Quién sabe un día presidirá este tribunal supremo, más severo que otros, un juez que se hará eco de la parábola de los talentos: »Te di un pedazo de la tierra bien plantado de árboles y amenizado por aguas y ahora me lo devuel-ves yermo. Ahora sabes. Te lo di para probarte, para ver quién eras. Te lo di carga-do de flores, liviano de cantos. Mira lo que me entregas. No me importa tanto la tierra como lo que hiciste con ella. Yo puedo crear dondequiera otra tierra, otras tierras. No me cuesta reparar lo que destruyes. Pero tu propia destrucción me im-porta y me cuesta. La tierra es tu retrato. Mírate en estos cerros secos, agrietados, satánicos. Aquí no brotan semillas. Ni siquiera malezas. ¿No es éste tu propio ro-stro?»



Gonzalo Rojas

Almohada de Quevedo

Cerca que véote la mi muerte, cerca que te oigo
por entre las tablas urgentes, que te palpo
y olfatéote con los gallos, cuadernas
y sogas para la embarcación, cerca
nerviosa mía que me aleteas y me andas
desnuda por el seso y
yo ácido
en el ejercicio del reino
que no reiné, feo
como es todo el espectáculo
éste del alambre
al sentido,
la composición
pendular.

Feo que el cuerpo tenga que envejecer
para volar de amanecida con esos trémolos
pavorosos, vaca
la hueca bóveda de zafiro, ¿qué haremos mi
perdedora tan alto
por allá?, ¿otra casa
de palo precioso para morar alerce, mármol
morar, aluminio; o no habrá
ocasión comparable a esta máquina
de dormir y velar limpias las
sábanas, lúcido el
portento?

Tórtola occipital, costumbre de ti, no me duele
que respires de mí, ni me hurtes
el aire: amo tu arrullo:
ni exíjote número ni hora exíjote, tan cerca
como vas y vienes viniendo a mí desde
que nos nacimos obstinados los dos en nuestras dos
niñeces cuya trama es una sola filmación, un mismo cauterio: tú el vidrio,
la persona yo del espejo.

Parca,
mudanza de marfil.

Para Gonzalo Sobejano

Aiuleia por la Resurrección de Georges Bataille

Pueda ser que Bataille me oiga, Georges
Bataille, el que vio a Dios
el 37 en la vulva
de Mme. Edwarda, medias y
muslos de seda blanca, la noche
del cerezo en el burdel, y escriba
lo que no sé voluptuoso en el lino
del papiro la palabra
que él supo y yo no sé, la
Palabra.

Y así todo sea jueves, el mar
jueves, el oxígeno
para arder, el mismo
hueso propicio, el trapecio
donde uno duerme como en la madre el ocio
hacedor.

A él encomiendo mi hambre por
santo torrencial descarado, a él
mi libertino
liberto de todo, por
vidente y riente
que apostó entero el orgasmo al desollamiento
vertiginoso

de ser en el exceso hombre, a él,
escrito como está en el precipicio el Mundo,
pardos los
azules ojos oscuros abiertos.

La palabra placer

La palabra placer, cómo corría larga y libre por tu cuerpo la palabra placer
cayendo del destello de tu nuca, fluyendo
blanquísima por lo vertiginoso oloroso de
tu espalda hasta lo nupcial de unas caderas
de cuyo arco pende el Mundo, cómo lo
músico vino a ser marmóreo en la
esplendidez de tus piernas si antes hubo
dos piernas amorosas así considerando
claro el encantamiento de los tobillos que son
goznes que son aire que son
partícipes del misterio de los pies de Isadora
Duncan la que bailó en la playa
abierta para Sergei
Esenin*, cómo
eras eso y más para mí, la
danza, la contradanza, el
gozo

de olerte ahí tendida recostada en tu ámbar contra
el espejo súbito de la Especie cuando te vi
de golpe con lo lascivo
de mis dedos te vi la
arruga errónea por decirlo, trizada en
lo simultáneo de la serpiente, palpándote
áspera del otro lado, otra
pero tú misma en la inmediatez
de la sábana, anfibia
ahora, vieja
vejez de los párpados abajo, pescado
sin océano ni
nada que nadar, contradicción
siamesa de la figura
de las hermosas desde el
paraíso, sin
nariz entonces rectilínea ni pétalo
por rostro, pordioseros los pezones, más
y más pedregosas las rodillas, las costillas: ¿y el
parto, amor, el tisú
epitelial del
parto?

De él somos, del
misero dos partido
en dos somos, del
báratro, corrupción
y lozanía y
clítoris y éxtasis, ángeles
y muslos convulsos: todavía
anda suelto todo,
¿qué
nos iban a enfriar por eso los tigres
desbocados de anoche? Placer
y más placer. Olfato, lo
primero el olfato de la hermosura, alta
y esbelta rosa de sangre a cuya vertiente vine, n
importa el aceite de la locura:
Vuélvete, palom,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma.

* Léase como en eslavo: Iesénin con el diptongo necesario.

Cifra solitaria (fragmentos)

A comienzos de 1981 se extinguió en Santiago la vida del novelista chileno Juan Godoy, en el umbral de los 70 años. Su obra, «un documento inteligente y amplio del decir popular chileno», según el crítico literario Filebo, cabe en cinco escasos títulos que registran «por lo menos dos auténticas obras maestras de la literatura secreta o sutilmente incomunicada de nuestro país».

Las clasificaciones académicas ubican su nombre entre los escritores de la llamada *Generación del 38* y lo señalan como el fundador de un movimiento literario/espiritual, el *angurrientismo*, del título de su primera novela *Angurrientos*, publicada en 1940. Pero la verdadera obra de Juan Godoy, su mérito perenne, consiste en la tentativa de un lenguaje que reúne en una suerte de síntesis vital la apetencia de estilo y la eficacia descriptiva, volcada en un lenguaje al mismo tiempo exacto, austero, y copioso de imágenes y ecos, castizo en su erudita fidelidad a las mejores tradiciones de la lengua de Castilla, sin desmedro de su carnalidad afincada en la existencia concreta y fechada de seres reales.

«Mi punto de partida —afirma Juan Godoy en un breve apéndice a la única reedición de *Cifra solitaria*, en 1962— es siempre una imagen, un ritmo o un rasgo facial. Allá en lo hondo está toda nuestra vida consciente o subyacente que espera el conjuro de una voz para emerger el hombre estilando alma y sangre y las tinieblas que le entornan... » «Creo que trabajo más bien como un poeta que como cuentista o novelista... » «Mi novela *Cifra Solitaria* se originó en un trozo de prosa 'la lengua de buey'. Siempre se me ha ocurrido pensar que el buey es el símbolo del hombre, a causa de sus largos sufrimientos y sus dolorosos andares históricos. Golondrino el ciego, el personaje central de este libro, olvida su nombre y toma para sí un 'apelativo' de rumiante... » «Transformé en sustancia artística a unos miserables seres —hombres, animales y cosas— de un callejón de Angol. Todos viven ahora en unos frágiles papeles y en unas letras que los sustentan».

De *Cifra solitaria* y de Juan Godoy,
fragmentos para un saludo póstumo

Juan Godoy

¿Habéis visto en el mercado, entre lamada y salobre concreción marina y sangre solar de olor entumecido, una lengua de buey, colgada y solitaria? Parece un mustio pie humano abandonado, la raíz vegetal envilecida, sin el duro gozne del tobillo.

Pues bien, la lengua del buey anda en la boca, y pie pisa el vino y leguas de alimentos, y hacia dentro de sus vísceras circula lo jugoso pastado, el valle, los caminos de polvo, aullidos y sollozos, el aguazal, que en su lento cauce anida.

Sobre unguados pies muge su mundo, bicornio de mansedumbre. Y anda y anda, golpeándose los flancos con la cola, arrima las aguas, la pradera, el olor y sabor de las piedras donde el mineral se cría, idiotas desamparados, dios huérfano, dios solitario!, a su espacio sin espacio, en el tiempo, a su vacío perdido, a otro valle amargo y desolado.

Un silbo erige la ruta del buey hacia la muerte; ásperos lazos, de quebradas fuerzas al vértice de sangre y vísceras rotas le conducen; pajarillas, panas como flores carnosas de pétalos partidos, rosados bofes le atascan, lo retacan, y el ruido astil alumbra de fríos, agudos dolores, la materia de sus intestinos, de lentas cuentas incendiadas, y sus saltados ojos, cuadrados de espanto, funde en gotas. ¡Oh, qué dolor conduce al buey a su destino! Entre los sonoros cuernos cae la mano matarife, armada de punzón artero. Un temblor horrendo estremece al buey en mortales convulsiones, devorándole, estragándole, desde la manchada piel a su alma doméstica, y una hoja helada, el áncora de la vida, la dulce médula, de afables, luminosas relaciones, le poda para siempre. Voltea con furia la campana de sangre y rompe su badajo de latidos otro puñal helado, y el matarife sonríe, emponchado de coágulos, con ojotas de coágulos, cuando al tieso buey derriba como a un mueble.

¿Habéis visto, entre lamada y salobre concreción marina y sangre solar de olor entumecido?...

¡Oh, sí, la lengua cae ahora, cae, y la muerden los dientes del buey!

Es posible que no creáis en el destino; pero el hombre quema sus alas en la luz, y, sabiéndolo, no evita su vértigo. Una palabra, una sonrisa que vaga en los labios, acendran lo inminente. El hombre halla su ser en el acabamiento, en la extinción de la vida. Y hay un terror del ser y no del no-ser. La perversidad, aquel sentimiento inherente al vivir, deslie la imagen del hombre. Destruye las flores más puras de su alma. Y le abandona a la tierra como nuez horadada.

Un tumulto de borrachos, penosamente, había atravesado el puente de cimbra sobre el río de fauces hirvientes de espuma.

En el callejón sumían hasta la rodilla las piernas en el barro clarucho. Los relámpagos iluminaban sus caras y sus mantas que lucían cual manantiales. Llevaban en unas angarillas el cadáver de Serafín, a quien Anastasio, que huyó a la montaña, había arrancado la vida, por venganza, de una puñalada en la espalda, en la cantina de los Pincheyra. Aquel bandido había recogido la ocasión. Y aunque Serafín se dispuso a defenderse, sus débiles piernas dieron con él de bruces en el suelo y sus espaldas recibieron la puñalada traidora y mortal.

A las nueve de la noche, violentos golpes resonaron en la puerta de la Chocholla. Las aguas, el barro, los árboles, la hosca noche, su pieza donde ardían en el suelo unos troncos humosos, todo estaba horriblemente ajeno y baldío. Le traían el cadáver de su hombre, bajo la negra tormenta y los cielos desatados, a su Serafín, a su marido, a ese niño grande y terrible, que ella entrañablemente comprendía.

Sobrecogidos de terror, mi madre y yo, escuchábamos las imprecaciones y los golpes. Mi madre corrió a encender un farol de señalero de trenes, que guardábamos en casa, y salimos a la calle. Le tenían tendido en el umbral. A la débil luz vacilante, brillaba su rostro verdoso y bilioso. Su dentadura podrida, teñida de aguaza negra, sus ojos sanguinolentos y fijos, bajo las espesas cejas, prietas y ramosas. La Chocholla aullaba sobre su cadáver. La lluvia, deshecho el vendaje, lavaba la costral de sal y sangre, que partía su cabeza como una grande y burda costura. A los gritos de la mujer, salieron los parroquianos que merendaban codornices y torcazas rociadas, en la Posada del Nachi, la casa de on Soto. Por el callejón aguijaba su desbocado tropel de potros el viento. Quitaron a la Chocholla de encima del difunto. La metieron en el cuarto y le vendaron recio la cabeza. On Soto ofreció velar al muerto en su casa. Pidió a mi madre dos cajones grandes y cuatro pedestales que él nos había visto.

Ahora Chocholla lloraba silenciosamente, vivía su dolor:

—¡Era tan malo el pobrecito Serafín! ¡Acaso no tenga perdón de Dios! ¡Pero yo, su mujer, ya lo he perdonado!

—¡No, Chocholla, Dios lo perdonará!— dijo la Chopi, consolándola. Y mezclando, a las de la cuitada, sus propias lágrimas.

Conversación con Waldo Rojas

El *Puente Oculto* es un libro resumen, puesto que recoge toda tu poesía publicada desde 1966, ¿qué valor acuerdas a esta nueva publicación? ¿Es una manera de balance y reexamen necesario en una misma continuidad, o el documento de una clausura?

El *Puente Oculto* es antes que nada mi primera publicación en el sentido propio del término: hacer público algo. Mis libros anteriores conocieron sólo una circulación confidencial y privada. Un amigo definió un día mi situación de autor como «la del poeta inédito más conocido de su generación». Ha sido en cierto modo más culpa mía que obra de ajenas negligencias o signo de un destino. Durante largo tiempo me dejé seducir por la autocomplacencia —sentimiento agri dulce— de ser autor de una obra laboriosa y secreta. Soy un poeta de pocos poemas. Y así como un hombre de pocas palabras rehuye la tribuna pública, durante años opuse un mohín no exento de un sesgo aristocratizante a la difusión regular de mi poesía. El fondo de esa actitud, sus razones últimas, quizá no ha variado en lo fundamental. Lo que ha cambiado es lo que hubo en ello de pura inmadurez o de simple reacción psicológica. En una época y un medio ganados por la prosa del mundo, este voluntario eclipsamiento no ha debido ser al fin de cuentas sino una forma de hacer de necesidad virtud. La situación general de la poesía no parece haberse modificado enormemente y la «publicidad» a que puede aspirar la poesía es siempre relativa. Pienso ahora, sin embargo, qué entre aquella actitud y la aspiración a esa relativa publicidad no hay contradicción necesaria. Escribir un poema supone un lector hi-

potético y es natural que el poeta intente encontrarlo en la masa de lectores potenciales.

La publicación actual del conjunto podría tener para mí el sentido de una «retrospectiva» en la que la unidad material del libro favorecería en la lectura la fusión virtual de los fragmentos, y sería en eso una estrategia de la continuidad. Pero mi idea es otra. Para seguir empleando metáforas de ceremonial público, se trata de una clausura oficial.

Un hecho fundamental se ha interpuesto entre mi poesía y yo mismo, un acontecimiento que por lo demás toca diversamente a mis compañeros de generación así como a una parte importante de mis compatriotas. Las circunstancias del exilio, desde hace ya más de siete años, me han convertido en testigo y en cierto modo actor de algunos hechos de la historia de nuestro tiempo que se insertan en el plano mayor de un verdadero fenómeno de civilización. La separación forzosa de nuestra comunidad cultural, la serie de actos que interrumpieron un cierto curso de la historia en Chile, todo ello llama al reexamen de conciencia y de existencia. La hora toca hoy día al borrón y cuenta nueva. ¿Mi poesía se ha distanciado de su propio modelo? Aún no puedo decirlo con certeza, pero a partir del último poema de este libro se abrió otra vía de cuya destinación ignoro todo salvo que su continuación requiere del espectáculo del conjunto anterior.

¿En qué te consideras tú poeta chileno o latinoamericano? ¿En qué tu poesía sería contemporánea y solidaria de la problemática, por ejemplo, político-social del momento o identificable a un espacio cultural determinado?

Los apelativos de «chilena» y «latinoamericana» no tienen para mí mucho sentido en materia de poesía. Ellos remiten a un problema de filiación más o menos inútil. Los productos del espíritu admiten con dificultad el trazado de fronteras. Sobre todo de aquellas que se dibujan con lápiz y regla. Escribo en español, es un hecho concreto y palmario, en el marco de la gran tradición de una lengua que encierra numerosas herencias culturales y ecos de muchos espacios geográficos y de muchos tiempos. Y como, hasta nueva orden, la poesía no floreció sólo en el terreno del español, su cultivo como forma literaria me puso permanentemente en contacto con otras tradiciones de lengua.

Soy nacido y criado en Chile, de donde provienen por y con fuerza mis imágenes de fundación. Comencé a escribir poemas en mi país donde ese oficio tiene su prestigio propio y su galería de próceres; lo cual seguramente no es ajeno a mi opción creadora. (Nadie se descubre un día inventando la poesía.) Hacia los años sesenta, sin acuerdo previo, un grupo de jóvenes poetas entre los que quisiera mencionar a Oscar Hahn, Omar Lara, Jaime Quezada, Manuel Silva, Gonzalo Millán y muchos otros, nos encontramos casi sin conocernos empeñados en cierta tarea no exenta de rasgos comunes. Más que de un *estilo* o de una opción temática, se trataba de una conducta particular hacia nuestra propia tradición chilena en la que reconocíamos todos un espacio fundador. Ahora bien, resulta que dicha tradición es más bien cosmopolita: Chile es un país privado de raíces culturales profundas, una tierra sin ruinas sugerentes de un pretérito esplendor, con un

pasado remoto en el que la naturaleza primó sobre la cultura; un pasado casi desierto de gentes. Nuestra propia identidad cultural está aún en construcción y por ahora es también esta capacidad de identificarnos a los grandes espacios culturales, haciéndolos nuestros de algún modo. Somos un pueblo de grandes fagocitadores de cultura, irreductible, pues, a ninguna de las culturas así entrañadas. Es nuestra peculiaridad. Un ejemplo entre otros: Neruda. Y puesto que la expresión «identidad cultural», subyacente a la pregunta, ha sido ya lanzada a la palestra, valga decir que suscribo la idea según la cual se trata de un problema más bien reciente y en ningún caso de una categoría trascendente susceptible de dictar imperativos de conducta. El tema me interesa tal vez como problema histórico del surgimiento de un nuevo contenido de conciencia en un continente múltiple disociado y disperso cuyas capas dirigentes descubren un buen día la rentabilidad eventual de postular una unidad que en el hecho no es sino aparente. Una tendencia creciente de la «conciencia latinoamericana» actual consiste en insistir en los rasgos que unen más bien que en aquellos que dividen a los pueblos de nuestro continente. Sentimiento complejo de la diferencia con Europa, de hostilidad hacia los países industrializados y en tanto que tales explotadores de los nuestros, la «identidad cultural» es un refugio ideológico y un reflejo defensivo. Pero lo más a menudo se trata de una fórmula globalizante cuyo uso imprudente la vuelve abusiva. Nuestra comunidad de lengua (por lo demás relativa: 270 millones de ibero-parlantes y unos 15 millones de usuarios de lenguas aborige-

nes) contribuye a la ilusión unitaria. La comunidad de la lengua literaria es un muy otro problema. El conjunto de la América Latina y de la hispanidad no consume de hecho más del 4 por 100 del total mundial de los bienes culturales más elaborados, como el material impreso (libros, revistas, diarios); sin embargo, el conjunto de la lengua española y portuguesa cubrían en 1971 el 9 por 100 del total de las lenguas habladas en el mundo.

El problema no es entonces el de plegar las más variadas instancias de creación cultural —en el sentido de la producción más o menos institucional de bienes de cultura— a un imperativo confuso, vago en su legitimidad, sino el de crear las condiciones necesarias para ampliar las instancias de consumo cultural a un conjunto más vasto. Dicho ingenuamente: por cuanto se trata de una cuestión de política administrativa a escala nacional, la «identidad cultural» debería inspirar más la acción de los políticos que la de los escritores. Estos últimos son *naturalmente* fabricantes inevitables de identidad cultural. Entre el peruano Arguedas, el uruguayo Onetti, el colombiano García Márquez y el cubano Lezama Lima, yo no veo otra «identidad» que la de nuestra lengua española; lo único que los conquistadores nos dejaron, como dice Neruda, cuando se lo llevaban todo. El genio de estos mismos y de tantos otros ha mostrado que ganamos en el trueque. Para nosotros, chilenos, se trata con mayor razón de una angustia de empréstito. Fuera del radio donde la aculturación mutilante y predatoria se hizo más clara, Chile es un país biológicamente mestizo a tres cuartos de su población, pero es culturalmente europeo casi

cien por ciento. Lo que no ha impedido que por razones políticas, los sectores progresistas chilenos se sitúen más confortablemente junto a nuestra recóndita raíz indígena que del lado del europeo opresor.

Si en mi práctica literaria no reconozco más identidad cultural que el legado múltiple y viviente de nuestra lengua, mis poemas apuntan siempre a un referente extra-literario más o menos general y a ciertos motivos universales. Es verdad, hay en ellos pocas referencias con valor de crónica actual. Hay, eso sí, la postulación simbólica de ciertos valores que personalmente juzgo irrenunciables: la conciencia activa de la libertad, la comprensión de lo humano como un nudo de realidades extraordinariamente complejo respecto del cual muchas lucideces son necesarias; la vigilia de la *palabra*, la de todos los días, que es la única real. Ella es instrumento de afincamiento en la realidad y al mismo tiempo componente estructurante de esa misma realidad, límite y espacio de lo que ocurre de humano en la naturaleza. Es también suma de valores existenciales en cuanto hecho humano fundamental que hay que conquistar en permanencia contra múltiples males. Ellos se llaman todos: *la mentira*. Todos conducen a su pérdida.

Tus poemas manifiestan con cierta evidencia la fidelidad a algunos esquemas formales, ¿cómo aceptarías definirlos? ¿Encierran ellos una concepción general de la poesía por oposición a otras, vigentes o no? ¿La opción predilecta de una técnica?

Durante mucho tiempo sólo pude definir mis intenciones en materia poética de modo negativo y siempre muy general. La poesía no fue nunca para mí un lenguaje privilegiado des-

tinado a captar experiencias privilegiadas. Enrique Lihn, quien ha tenido a bien prologar mis poemas, apunta con justeza creo, al definir mi poesía como una forma simbólica de anclaje en lo real. Para mí, *lo poético* es algo que tiene lugar en el recinto del lenguaje, como fenómeno objetivo/subjetivo, y sólo allí. Es decir, una capacidad del lenguaje y no un contenido del mundo extralingüístico. Enseguida, *la poesía* cabe entera en el poema y no posee otro espacio que la realidad del mismo. El poema es así cada vez su propio modelo, él es *su* lenguaje. Ahora bien, el lenguaje de la poesía no es otro que las viejas «palabras de la tribu», el habla cotidiana, pero su movilización en el poema hace de él otra cosa, conlleva otro acto. (No se escribe ni como se habla ni de aquello que es mejor comunicar del modo como se habla). El poema ocupa un *más allá* del lenguaje que es un *más acá* de la comunicación tradicional, territorio de la opacidad de la palabra donde las palabras se pierden para otra causa que no sea la de su propia consistencia. Es el fracaso de toda comunicación en el sentido en que ésta reduce la palabra a un puro instrumento transparente. Es para mí toda la diferencia entre la prosa y la poesía. El poema es la postulación positiva de aquella in-utilidad así como la elección deliberada de ese «fracaso». Sin embargo, en el poema todo ocurre en el mundo del sentido, que es el único mundo posible todo lo misterioso que se quiera, todo lo henchido de sugerencia, pero ajeno a toda alquimia, magia, o invocación de poderes ocultos. No hay, pues, categorías poéticas, sólo poemas más o menos felices.

La poesía es, para mí, cosa de le-

tras. Lo confieso: hago literatura. Pero no hay en mis poemas una postulación o un programa rígidos. El vínculo que se advierte entre textos distantes de varios años es quizá lo que podría llamarse su textura visual o su plasticidad. Y ello es sólo un modo personal, irremisible. Mi poesía aspira a la concreción y busca dar cuenta de algunas dimensiones de la realidad tradicionalmente real, respecto de las cuales ella se sitúa. Allí se dan cita, sin poder evitarlo, ciertas obsesiones como la del contrapunto *existencia humana* y mundo físico o *naturaleza*, la oposición del *uno* individual y el fantasmagórico *nosotros* del ser social, o también, la dicotomía *vigilia* y (*en*) *sueño*. Obsesión también por un mundo físico antropologizado por obra y gracia de la imagen verbal, erotizado por acto de palabra. De ahí quizá el recurso frecuente a los travestimientos, los semi-ocultamientos, las revelaciones a medias, las claroscuros nupcialidades de la sonoridad de la lengua y el ritmo del texto.

Mis imágenes «trabajan» los filones de aquellas conexiones como zonas de intercambio de sustancias, interregnos, espacios intermedios y flujo de relaciones. Todo ello entra también en la composición de la realidad. Yo pienso que sólo el poema —o nadie mejor que él— puede penetrar esas regiones donde a veces las fronteras suelen abolirse, donde el sentido entreflota y los sentidos componen algo así como un concierto hacia adentro, implosivamente.

Mis «procedimientos» caben, en verdad, en la historia o intrahistoria del poema. Son su gestación. Con frecuencia no hay *ideas* al comienzo, sólo una *percepción vaga e informe*, desverbalizada incluso. Un ritmo

puro o una suerte de pauta vacía de signos y recorrida por oleadas de sentido. De pronto todo parece aglutinarse progresivamente en torno a una imagen verbal. De ahí en adelante supongo que hago, lo que todo el mundo que escribe: escribo con acuerdo a las exigencias que creo admisibles para el poema, corrijo y reescribo, vuelvo a corregir y a reescribir, a veces hasta la destrucción y aniquilamiento del texto y su retorno a aquel magma inicial. Otro poema podrá surgir de allí, o absolutamente nada. Es también la razón de mi muy poco rentable cadencia de producción. Un poema debe ser necesario o no ser en absoluto.

Soledad y libertad son a mi juicio las coordenadas que sitúan la morada del poeta. No se es poeta so pretexto de la defensa de causas superiores. Basta el saberse capaz de hacer aquello que uno mismo y algunos otros consideran que es un poema. Una ley tan implacable como vaporosa quiere, en efecto, que a falta de un sistema de medición y de sanción canónica sea poeta aquel que lo es a los ojos de otros poetas reconocidos como tales. Y no hay modo de probar que un poeta no es tal. A menos que demos ese nombre a quienes se esmeran en una curiosa conducta verbal que consiste en empecinarse en ofrecer a la sociedad un servicio que ésta no pide; quienes, además, ponen en cuestión la convicción en que viven las sociedades en cuanto a que el verbo debe tener un sentido bien preciso. Quienes hacen de la destrucción pertinaz y del alejamiento errático del sentido propio del lenguaje (del latín *propius*: «de más cerca») la razón de estado de sí mismos y las *preseas* o el *cuerpo del delito* de su clandestinidad verbal.■

De cómo nace un poema o cómo Rilke se reencarnó en Rosenmann

El no célebre poeta David Rosenmann estuvo en París. David Rosenmann Taub.

Trajo sus libros, impresos pero incógnitos aún. Por ahora.

En aperitivo de su fama, que ha de llegar si de mí depende, asumo el piadoso deber de contar la génesis de un poema que lo vi escribir.

Me llamo Armando Uribe y en este instante gozo del buen clima de otoño en un café al aire ventilado del Palais Royal, coté jardín. Lo que no viene al caso ni por nada.

Rosenmann es de mediana estatura, blanco y a veces rosado, cincuentadós su edad, enfermo, sus ojos parecen ostras carísimas. Nació en Santiago y no salió de Chile durante cuántos años? cuarenta o cuarentaitrés. Frágil, de judíos polacos de Plo-tosk su estirpe, ha creído siempre que su nacimiento en Santiago, calle Echaurren, fue una casualidad. Yo le digo: No, David, no. Casualidades no hay. Debías nacer en Chile, mi país. ¿Ves tú? Si hubieras nacido en Polonia, imagínate, nacido en París en milnovecientosveintisiete ¿qué hubiera pasado el treintainueve o cuarenta? Queda sin respuesta. Y luego, ve, Chile te ha sido grato, no te ha destruido, tu obra, tu obra grande has podido escribirla en Chile con toda comodidad. ¿Quién te lo ha impedido? ¿Y cómo habrías tú escrito «flacuchenta», «claro que sí», «el muy volcán» y «¡Epa!», si no hubieras sido chileno? Y lo reconoce. —David, ¿cómo habrías, dime tú, escrito «El grato paragüero es tren y las tarjetas

son boletos de tren. El paquito ladrón ya no se ve», si no hubieses tú sido chileno, país de paragüeros y pacos? Me lo reconoce. Poema XIII de *País Más Allá*, primer poema suyo que yo conocí. Leído por él, oílo en mil novecientoscuarentainueve, por la radio, a los quince años de mi edad. Olorosélo. Me gustó muchísimo. David Roenmann Taub, poeta chileno. Y Armando Uribe, de adonde mismo, escritor. Oírlo y saber que cuanto escribía yo era nimio, fue una sola y misma escena. Seguí escribiendo poesías por no dejar, de puro testarudo, y por angustia no más. (Fuera de tiesto.)

El nombre del poema cuya historia voy a contar es: ¿cómo es? En la versión final: *Fuerza*. Antes: *El Resultado*. Antes aún: sin nombre. Yo lo llamo: el Rilke de Rosenmann.

Rosenmann es Rilke. Más: Hölderlin. Más (o menos): Proust. Yo digo: si Proust estuviese vivo y me dijera: Ven. Dispongo de diez días para que nos veamos. Trabajemos juntos. Tengo que partir en diez días, lejos. Ven. Tengo que morirme luego. ¿No iríamos corriendo donde él?

Es lo que hice. Viajé de Grecia, llegué a París, dile y dime diez días, durante los cuales días me abrevé, me abrevó, sin saciedad, la sabiduría poética de David. ¡Es un genio! El único que conozca, y Dios me libre, librado a Dios, libreme de aquí en adelante, (no jurar su santo nombre en vano), de otro genio.

Harto mal lo pasé. Exigiame cosas. Haz —¿no está claro? clarísimo exclama-

maba yo— esto y esto. No hagas esto. Horror, lo siguiente y lo de más allá. Sudaba yo la gota gorda.

Un buen día —pero, a ver, ¿por qué bueno?— un día, el veintisiete de agosto, a ver, dos, tres, cuatro, veinticinco, veintiséis, el veinticuatro de agosto emprendimos, fuera de París una expedición, tren, taxi, metr que fue, cómo no, un malentendido. Buscábamos un Vernouillet y dimos con otro Vernouillet-Verneuil. Rosenmann escribió un poema en iglesia venerabilísima, poco más que una capilla, a raíz de un crucifijo que ahí había, según él superior al Hot Lauzun de l'Île Saint Louis que vimos antes de partir. Continuó escribiéndolo en el tren de vuelta tanta electricidad emanaba escribiendo que me paré del asiento y pasear dome por el vagón fumaba un cigarrillo tras otro. (Cierto es también que a él no le gusta el humo y que yo quería fumar). Un poema. Va.

Otro poema que había compuesto en mi vista o casi, fue aquel de un día que lo llevé a la Iglesia de Saint Gervais-Saint Protas, cerca de mi casa, señalándole de paso un monje de los de la Comunidad de Jerusalén que cantan —para mi beneplácito (irrisisto, en, ay, entrometerme)— allí su oficio; y dijele: cuanto tú no estás aquí, a ti me recuerda ese monje. Dicho y hecho. Bastó que lo dijera; Rosenmann lanzóse de cabeza, en cuatro pies, cayó como con fatiga en el banco más a la mano y sacó una hoja del papel fino que acababa yo de regalarle y comenzó a escribir ¿qué?, no lo sé hasta el día de hoy como alma que se trae al diablo. O Dios. Da lo mismo. Saliendo de la iglesia me dijo: [las catedrales son las copas de donde beben los dioses, invertidas, boca abajo están, pegados sus bordes al suelo sucio, pero beber

los dioses de ellas, alzándolas y haciéndolas entrechocar con las nubes de nuestros crepúsculos.] Y van dos poemas que lo he visto escribir.

Y el tercero. El veinticinco de agosto, día sábado, partimos de nuevo, en la mañana, vía Chartres, a Combray-Illiers, el pueblo de las vacaciones de Marcel Proust. Teníamos para una hora en el Pré Catelan, el jardín de la tía Léonie que David quería ver, tocar. Quiero recoger un poco de tierra del jardín, me había dicho. Llegados ahí, lloviendo estaba, caminamos de puntillas por los senderos. [Bajo la lluvia, nadie. Comenzó a recoger hojas. En segundos, su figura, de seráfica que es al discorrir de poesía, o cuando lee en voz alta, o si abraza y besa y aprieta su cara triangular y aguda contra la de sus amigos, se hizo antiquísima, el impermeable que le había prestado tomó aires de hopalanda, inclinó hacia el hombro la cabeza, y agachándose, irguiéndose, agachándose, danzaba como un mágico hierbatero, cogiendo una por una las hojas sagradas. «No puedo abandonarlas. Si recojo ésta, la de más allá me dice con su débil voccecita: ¿y por qué no a mí?; las otras debajo del árbol en coro: «¿Y nosotras?»]; y reunía hojas en ramo en la mano izquierda mientras con la derecha las acariciaba. «Es el jardín del Edén, dijo; y nadie nos expulsa. Mira esas flores amarillas como un rayo de sol que se quedó en el suelo», mientras llovía lentamente. «Y el palomar, los palomares». Caminábamos solos. «La música que los árboles tocan para nosotros», la lluvia en las hojas. «Y Proust, Marcel. No quise robarle tierra del jardín —que con el agua está escurriéndose, volviendo al lodazal—, en cambio las hojas han caído por sí mismas y están ahí a disposición,

preparándose a transformarse, tan bellas hoy, en tierra de hojas, tan sospechosa de insectos». Y seguía, cabaquista, delicadamente levantando y tomando en sus manos las hojas varias de clarísima nervadura que parecían entre las suyas palmas de manos.

Al salir me detuve junto a la rústica puerta y leí el Reglamento del Jardín. Artículo Tercero: Se prohíbe terminantemente recoger hojas caídas bajo pena de... No se lo dije. Arreció la lluvia y nos empapamos.

Llegamos al día del poema, el veintiséis de agosto de este año setenta y nueve.

Pero antes, oigamos a David hablar de la poesía y otras cosas (según mis anotaciones, sin orden, al tuntún):

«Lo propio del niño es no aprender. Aprender es adulto, ser hombre.»

«Es positivo, dice David, en poesía: una pizca, ponerse en ridículo; una punta de frases hechas.»

¿Exageraciones? ¿Cacofonías en el verso? Un plato de tallarines puede ser bueno, y hasta muy bueno; ¿pero un pozo de tallarines, una laguna, un Maëlstrom?

[«La poesía es cuanto soy».

Oyeme, y no lo repitas: «Soy (o estoy) mejor poeta que nunca.»]

[Pensar, dijo en la estación de Chartres, que pude haber coincidido en el tiempo con Proust. El año cuarenta y ocho yo tenía veinte años y él habría tenido setenta y siete. ¡Sí! exclamé, ¡cuántas cosas te habría enseñado! —Y yo a él. Pero David, él habría tenido setenta y siete años. —Y yo a él. Pero tú tenías sólo veinte. —Y yo a él.]

Primer poema de David, a los tres años o cuatro (milnovecientos treinta), calle Echaurren cuatro diecisiete (el 417 la llama, la mejor casa que

tuvieran sus padres; y él, un traje con cuello de terciopelo):

*«Los peces buscan las aguas,
el hombre busca su luz,
encontraron las orillas,
jamás las traspasarán.»*

Sobre *País Más Allá*, su antiguo libro inédito. Por qué el País Más Allá es la infancia. «La infancia está más cerca del no ser. La muerte está cerca del no ser. La infancia, como ella, también está muy próxima al no ser.»

«Conviértense todos los seres en mellizos por medio de la muerte. Les sacas la cáscara y te queda el hueso. ¡Mellizos!».

«Y lo otro que ha sido siempre lo más poderoso en mí: el cantar de la casa, tener papá y mamá, y ser uno el hijo, crear una casa para estar juntos: como la trinidad. Y además la visión de que hay otros hijos. Tu dicha no es sólo tuya. Porque en el libro hay dos hijas, las hermanas Ester y Nadja. Nada, interrumpido por una jota; y el verbo ser dos veces, interrumpido por una «t». El fonema «j» es la propiedad más fuerte en *País Más Allá*: sentirte: recuerda el aliento, el estertor, y te asocia a los ruidos, a las cosas; se puede prolongar, mientras te dura el aire, la jota fricativa, prolongada, la fricción. Tiene fin, pero no como el ser. El ser es limitado, como la «t». La nada tiene fin, pero es prolongadísima.

«*País Más Allá* empieza: Madrugada, goznes, país más allá. Pero tiene un prólogo: la llegada de la sombra, intenta comunicarse —es como una comunicación; el cuerpo es más que nunca cuerpo; lo que se llama el alma quiere hablar con la sombra; y se produce toda clase de interferencias. Es el paso del tiempo. Al fin, por una grieta que parte el mundo, se

introduce la sombra y el alma puede hablar con la sombra.

«La materia materia está condicionada por la separación. La fusión del espíritu es lo divino. Aquí la fusión es el hogar: lo divino, lo paradisiaco; la serenidad dichosa. La fuerza del amor va atrayendo las cenizas de todo: Ester y Nadja hermanas, el padre y la madre. [En el fondo del tiempo están todos, las cenizas. El viento del tiempo los avienta. Las personas, como estrellas, de lejos, se saludan.】

[«El infierno se convierte en algo paradisiaco por la compañía»] (David, a raíz de la historia de Ester su tía, que acompañó a la madre de David que se hallaba enferma, de noche, toda la noche, sin decir una palabra).

XIII de *País Más Allá*, primer poema de Rosenmann oído por Uribe en milnovecientoscuarentainueve, tal como lo recuerda en el tren a Combray David treinta años después:

«El grato paragüero es tren, y las tarjetas son boletos de tren: qué de estaciones: el paquito ladrón ya no se ve.»

Le pregunto en el tren a Illiers-Combray cuál fue la idea de tal poema. «¿Te acuerdas, me dice, de la mano con que se encontró Rilke debajo de la mesa en el Malte? (1) Esa mano yo la vi pero no bajo mesa o silla sino entrando por el cielorrasso, abriendo una claraboya y suspendiéndose abierta, enorme, amenazante sobre la cama de mi mamá que me

estaba leyendo un libro. ¡Mire! le alcancé a decir, allá arriba. Chiiit, me respondió y con una manta que nos cobijaba me tapó la cabeza, y me la apretó a su cuerpo; nos quedamos en silencio largo rato; yo por entre dos pliegues miré con el rabillo del ojo al techo y ahí estaba todavía la mano, descendiendo lentísimamente sobre nosotros; pegué la cara a la falda de mi mamá, y ella, después de mucho tiempo levantó con alivio la manta. No había nada. Nunca más me habló de lo que pasara y yo nunca le pregunté lo que había pasado.»

(Sigue el XIIIavo poema de *País Más Allá*):

* * *

*«Y esa mano, mamá,
y esa mano está encima de la cómoda
encima del mármol de la cómoda
encima del espejo»*

*«Qué es eso que aparece morado en
el rincón.
Se parece a la casa donde duerme la
abuela»*

*«Y no me traigas flores como a la
abuela: tráeme
las tarjetas: están dentro del para-
güero»*

«Será un viaje bonito»

*«Dame otra vez tus brazos aunque
sea de lejos,
y no llores, mamá.
Mamá, dame tus brazos y no llores
te digo,
estoy bien abrigado.»*

Así termina el poema que oí recitar por David (era un disco que giraba en el programa de radio de su editor, Cruz del Sur, llamábase Cruz del Sur Revista Hablada, y David, un

poeta de poco más de veinte años) y los cincuentaitantos de su edad, er un tren de Francia, fragmentos, de memoria. Y yo, anotando, que te anota.

Rosenmann y su genio (el genio de Rosenmann): Tiene algo que no se sabe lo que es, que es algo.

Rosenmann habla del «paradisiaco infierno de la estupidez».

Su horror de los insectos. Cómo en los alrededores de la tumba de Proust, en el Père Lachaise, movía los pies, a pininos, sobre las gruesas hormigas, tratando de pisarlas y aplastarlas, hablándoles, diciéndoles: malhadadas. Su terror a las mariposas; su asco de las moscas que caminan volviendo a lado y lado sus cabezas como puntos de interrogación que se anulan unos a otros, nerviosas, desesperadas.

[El horror, dice, de ser insecto. Ser una araña.

¿Cómo, pregunta en el Jardín de Plantas, será ser una cebra?]

Pero no les tiene mucha más piedad a los hombres todos.

En cambio las plantas lo dejan tranquilo. En el Jardín de Semillas, donde señorea el grande y bueno árbol Davidia, se agacha sobre las flores y lee los pequeños carteles latinos que las identifican: «Mahonia Dornarifolia... Estas no podrían figurar en mi poema; porque cuándo voy a acordarme del nombre... Y si lo escribiere no podría leer el poema... ¿Dornarifolia mahonia? Imposible.»

La poesía lo exalta. «Lo mejor en castellano, aún imperfecto. La Vida de Santa Teresa contada por ella misma. Es el mejor libro de la literatura, no sólo de la española. Todos los dones de la literatura, las penas y los méritos. Los Comentarios de San Juan de la Cruz; algunos hay tontos; pero hay otros..., los Comentarios,

(1) «... Puis, soudain, ce visage avait disparu, et sa tête grise roula sur la table, et ses bras la découvrirent comme des morceaux, et en dessous, quelque part, apparut une main flasque, tavelée, et tremblait.»

R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte laurids* Brigue, p. 50. (trad. de Maurice Betz, Paris, 1939).

no los poemas. Y el mejor poema, el de Sor Juana Inés de la Cruz. Algunas páginas de Quevedo en los *Sueños*. Y tal vez, después, mucho después, algunas líneas en prosa de Unamuno (aunque hay otros escritores de otras lenguas mucho mejores que Unamuno), unas líneas de prosa que son de poeta en prosa. Los *Nombres de Cristo*, a veces, de Fray Luis de León. Y la versión de Cipriano de Valera y de la Biblia. Su sonoridad árida».

Lo veo y le oigo revisar los comentarios (para la traducción inglesa) de *El Cielo en la Fuente*. En la nota tres a la estancia XIV habla de «la ambigüedad como certidumbre»; y en otra, de que «el no soportar es un aspecto del caos». Para el verso «ha escondido su lengua» (estancia) tomó más detalladamente notas. ¿Quién la ha escondido? Jesusa. «Se halla oculta para el padre porque el no-ser es rincón oculto para el ser. Los niños juegan a esconderse con el fin de que sus compañeros los descubran: para los unos el juego consiste en buscar; para los otros, en ser, con dificultad, encontrados. En este juego nunca el ser sorprende al ser del no-ser. Mientras el *escondido* ser del no-ser espera ser hallado, el ser ni siquiera sospecha el ser del no-ser: pues-».

Y comentando un poema suyo, ea, llegamos al tema estelar, el poema *Fuerza*, efectivamente, sí, el Rilke de Rosenmann, dice y anota: «Es casi una receta –en poesía–. Es como un sine qua non. Si quieres expresar algo abstracto, una filosofía, tu idea, tienes que recurrir a lo concreto: describir un objeto, una cosa, o contar una historia.»

«Es una regla fatal.»

«Por eso la filosofía no es literatura; no tiene ni un pellizquito –cuando es filosofía filosofía– de

poesía. Ve el señor Heidegger –incluso el señor Descartes. ¿Es literatura? No es arte. O Kant, más claro. No es arte, es pensamiento. En cambio Nietzsche –hay una desinteligencia– es un artista...»

«Y viceversa.»

[En el restaurante al aire libre del Jardín de Plantas, entre los sucesores de los animales que observara tras los barrotes por ambos lados, Rilke a principios de siglo, y los árboles y flores perfumadas y verdísimos, nos sentamos a ordenar un almuerzo frugal. Elegiremos, le dije, crêpes de comida y postres. ¿Y quieres un poco de cidra?

–Sí, es rica la cidra.

–Es un almuerzo a la Rilke. Crêpes y cidra.

–Sí, crepidra.]

El domingo veintiséis, a las diez de la mañana, tiene David un desmayo, de los fatigosos que le dan, y se recuesta. No siente ni manos ni pies, su pulso agitado se aduerme, pero su lengua no se traba y está su mente más despejada que nunca.

Cierra los ojos y dicta, con la voz blanca y entera, palabra tras palabra, ninguna más alta que la otra.

«Se acercó solitico a la mesa en cuanto advirtió que yo colocaba la cartera en la silla a mi izquierda: no había alcanzado aún a sentarme. –¿Qué va a servir el señor?»

–Café con tostadas.

–¿Alguna otra cosa?»

–Eso no más.

¿Dónde había visto a este hombre antes?

El mozo me hizo una venia y se alejó rápidamente.

A pesar de que fue el exceso de preocupación lo que me llevó a entrar al café había decidi-

do para reflexionar sobre un grave dilema inmediato que me exigía una rápida decisión. Se me impusieron molestando la presencia y ademanes del mozo del café. ¿Dónde lo he visto? En cuanto vino a atenderme no pude evitar decirle. –Me parece cono-

cerlo.

–Naturalmente –replicó. –Soy Rilke, ¿sabe usted? Rainer Maria Rilke, y continuó disponiendo la taza

mientras colocaba la servilleta.

–¿Cuántos panecillos de azúcar?

¿No querría un poco de crema, señor?

Y evidentemente deseaba hacerse acreedor de una propina.

–¡Rilke!, dije y apreté los dientes. ¡Rilke! Lama sa-

bactani.

Arrojé la taza al suelo, me paré, volqué la silla, volqué la mesa; me arrojé al suelo.

–No haga eso, señor–, dijo él.

Se acercó a mí y poniendo su boca junto a mi oreja murmuró:

–Yo ya he hecho eso tantas veces. No da ningún resultado.

Casi no conseguía escucharle entre mis maldiciones. Deseaba golpearlo y golpearme. Clamé:

–Necesito un espejo.

–Mirame, gritó él,

y con un pequeño gesto de su mano derecha borró todo alrededor y con una fuerza sin fuerza, colocó mi rostro frente al suyo y oprimió mi boca a su boca matándome, es decir, resignándome, es decir, dándome la vida desde su propia muerte.

Eso es todo.»

A medio día le veo, desmadejado y lívido, en pijamas, con babuchas, recuperándose ya del desvanecimiento y del dictado.

—Escucha.

Ha encontrado unas Correspondencias menores de Rilke con belgas, flamencos, valones.

Qué horror, solloza, tapándose la cara con las manos. Oye estas cartas; Rilke, a quien uno hubiera creído acceder sólo después de pasar por cien secretarios, se tenía, ahí, a disposición de quien quisiera, de quien quisiera, estaba desamparado, se humillaba, pedía un trabajo cualquiera, colaborar a una revista trivial y nueva, o, si no le pagaban las colaboraciones, hacer un trabajo de escribiente, o abrir la puerta o vaciar los ceniceros. Oye estas cartas.

(Pasajes de varias cartas a Pol De Mont)

(...) "Je ne sais d'où me vient la conviction que, en ce moment où je vis comme entouré du brouillard le plus opaque et sans aucun ami vous pourriez m'aider ou tout au moins me conseiller".

(...)

"malgré les efforts déployés depuis des années pour me faire un revenu, je ne pouvais me fier à ce que ma plume nous ferait vivre, si modestes, maigres et irréguliers en étaient les gains. Je dus donc, au moment même où j'avais cru faire ma vie, quitter tout ce qui m'était cher pour tout ce qui m'était étranger, m'en aller sans choix, sans espoir, aliéner ma tranquillité, si précieuse à mes forces et à ma santé pour un plat de lentilles. Et je ne sais même pas à quelle porte frapper. Je me suis adressé ici et là, mais c'est d'autres êtres que l'on a besoin et l'on me laisse attendre derrière les fenêtres grillagées de mon angoisse.

Je le dis sans amertume, mais voulez-vous croire que, bien que mes livres se soient vendus et aient eu du retentissement, aucun d'eux ne m'a jamais rapporté ni honoraires ni pourcentage. Et je puis également me plaindre, sans qu'il y ait infatuation de ma part, de ce que pas un éditeur d'Allemagne (dont certains jouissent d'une grosse fortune) n'ait eu suffisamment confiance en l'une de mes œuvres pour m'assurer au moins une année de travail sans soucis pécuniaires (ce que je sens être de la plus haute importance à ce tournant de mes facultés créatrices). Je sais que mon œuvre est valable et que je n'ai pas le droit, uniquement pour ne pas mourir de faim, d'adopter n'importe quelle profession, qui entraverait le développement de mes travaux artistiques, réduisant ceux-ci au rôle d'accessoires, d'objets de seconde nécessité".

(...)

"Et maintenant, voyons le cas spécial au sujet duquel je m'adresse à votre patiente et bienveillante bonté. Le voici: vous venez de fonder une nouvelle revue, ne pourriez-vous pas m'y employer? Je suis complètement libre et à votre entière disposition, je me remets tel un outil entre vos mains. Je pourrais me rendre auprès de vous (quittant provisoirement mes êtres chers) et vous aider. (...) Mais peut-être cette proposition est-elle trop fougueuse et violente? En ce cas, ne pourriez-vous pas me confier une certaine collaboration régulière à votre nouvelle revue? (...)"

"Ce sont là les deux possibilités que je vois de m'entirer: peut-être que, si vous avez la bonté de vous occuper, ne fût-ce qu'un instant, de ma situation, en verrez-vous encore d'autres. J'ai naturellement mis en branle en Allemagne tous les moyens de m'empêcher de couler à pic, mais l'avenir, telle une inondation montante, est tellement menaçant et ceux de la rive sont les uns indifférents et les autres absorbés par des "passerelles".

C'est dans cette situation, honoré Pol de Mont, que m'a trouvé votre première et si bonne carte et, près de me noyer, je m'y suis accroché. C'était hardi et osé de ma part, mais qui pourrait me le reprocher en ce moment?" (...)

Votre dévoué,

Rainer Maria Rilke

«¿No es horrible?»

«El, un rey del universo, limosneando, pordiosero?»

«¡No! –grita David–, Jeová tendría que ser redimido por Cristo, no los hombres».

EL RESULTADO FUERZA

«El dilema exigía decisión.

Por eso entré al local. Necesitaba reflexiones. ¡Sin tiempo!

Coloqué mi cartera

Sobre la mesa. En cuanto lo advirtió

(Yo estaba por sentarme)

se me acercó solícito:

–¿Qué va

a servirse el señor?

–Un café con tostadas.

–¿Alguna cosa más?

–No, gracias, eso es todo.

–Hizo una venia.

¿Dónde

lo había visto antes?

Su ademán –su presencia– me cubría.

¿Dónde? ¿Cuándo?

No demoró con la bandeja lista.

–Creo... –me acometí– que lo conozco.

–¿Cree? ¡Naturalmente!:

soy Rilke, ¿sabe usted?:

Rainer María Rilke.

Torció la servilleta;

Desplegó el mantel

–Dos

panecillos de azúcar? ¿Lo { prefiere
con crema? { querría

{ se deseaba
{ deseaba

hacerse acreedor de una propina.

–¡Rilke! –Apreté los dientes. –¡Rilke!

¡Rilke!

Lama sabactani

le quité/arranqué la bandeja, la arrojé,

volqué la silla y vecino de mi izquierda,

volqué el café y la mesa,

y, pujando hacia atrás, me fui de espaldas.

–No se apure el señor –sonrió, inclinandose.

Puso sus dedos contra mis orejas:

¿Se ha hecho daño? Este suelo

no es muy blando ni limpio.

–Necesito un espejo –le clamé.

Con un breve y lustroso movimiento

borró mi alrededor y secuestró

y con fuerza sin fuerza secuestró

mi rostro frente al suyo:

Con su boca

y me oprimió la boca

su roja boca me oprimió la boca,

matándome,

es decir, resignándome, es decir,

dándome vida con su propia muerte.

–Sí, gracias, eso es todo.

–Sí.»

Lo vuelvo a ver de noche.

«He casi terminado» –me dice.

«Creí que iba a ser un relato, media

página en prosa. En prosa y poesía.

Tú me dijiste que la oías en verso.

Versículos, te señalé yo. Y no pude

ya descartar el texto, volví, me abandoné y volví a él, estuve con él todo

el día. Está en verso. Y fíjate, me doy

cuenta que todo el poema rima, verso

por verso. Estas son algunas de las

tablas de rimas, las vocales. Mira.

1 Ayer:

2 milnovecientosveintisiete.

3 Diciembre. Mayo.

4 Veintinueve. Tres.

o Milnovecientosveintiséis: entonces.

5 En Santiago. En Valmont. En las ojivas. Desdehacia.

6 ¿Surjo?

7 ¿Fosas? ¿Demonios?

8 Un cuerpo me exigía decisión.

–¿Dos

panecillos de azúcar? ¿El señor lo prefiere con crema?

Se deseaba

seguro acreedor de una propina.

oe ia

ao é

uo ee

oo.

lo prefiere con crema?

Provocaban sus armas

–¿segura?–

la segura propina

–¡Rilke!–. Apreté los dientes.

–¡Rilke! ¡Rilke!

Lama sabactani–.

Le arranqué la bandeja, la arrojé,

volqué la silla y vecino de mi izquierda,

volqué el café y la mesa,

y, pujando hacia atrás, me fui de espaldas.

Siempre: milnovecientosveintiséis.

–No se apure el señor– sonrió, inclinandose

para ofrecer sus dedos

en añicos bajo

a la taza o la nuca en sombra

de

–¿se ha hecho daño? Estos suelos.

este

Discúlpeme estos

suelo

suelos

no son blandos ni limpios.

–Ven, espejo –clamé: La dejadez

de amplitud

con amplitud lustrosa en movimiento

borrando alrededores

borró mi alrededor y secuestró

mi rostro frente al suyo:

Con un breve y lustroso movimiento
borró mi/el alrededor
y con fuerza sin fuerza colocó
mi rostro
frente al suyo
y me oprimió la boca
con su boca
matándome, es decir, librándome,
es decir, resignándome, es decir
dándome vida con su propia muerte.
Si, gracias, eso es todo.

ó	ia	ie	ae	oe	ó	ó			
aa	ao	í	i	ae	ia	uo			
eo	ia	é	ee						
ea	oo	ea	oo						
ó	ee	ea							
ae	é	aa					ia		
io	ie	ae					oe	é	
a	ea	ea					ao	eo	
ó	ó	eo					io	ee	
aa	ee	io					uo	oo	
á									

Pobre Rilke, pobre David. «Murió el año de mi nacimiento. Me hizo nacer. Exigió una decisión, la de que fuera concebido. Yo quería reflexionar. Este poema necesitaría notas infinitas. Pero a la vez, ninguna. La palabra fuerza, que ahora aparece sólo en el título dice lo que un poema debe ser. O lo es o no es nada.

¿Y sabes a quién figura el vecino de la izquierda? ¿Si yo estoy a su diestra? Abba. Dios».

Fuerza

Ayer:
Milnovecientosveintisiete.
Diciembre.
Mayo.
Veintinueve. Tres.
En Valmont. En Santiago.

En las ojivas.
¿Surjo?
Fosas. Demonios.
Un cuerpo me exigía decisión.
Milnovecientosveintiséis: entonces.
Dudo si entré al local. Necesitaba las armellas del tiempo.
Coloqué mi cartera sobre la mesa. En cuanto lo advertió (yo estaba por sentarme) se me acercó solícito:
-¿Qué va a servirse el señor?
-Un café con escarcha.
-¿Alguna cosa más?
-No gracias, eso es todo-.
Brindó una venia.
¿Dónde lo divisara, maldiciones, antes?
Su ademán -su presencia- me cubría.
¿Dónde? ¿Cuándo?
No demoró con la bandeja lista.
-Creo... -me acometió- que lo conozco.
-¿Cree? ¡Naturalmente!; soy Rilke, ¿sabe usted?
Rainer María Rilke-.
Torció la servilleta: desplegó el mantel.
-¿Dos panecillos de azúcar? ¿El señor lo prefiere con crema?-.
Provocaban sus armas
-¿seguras?- la propina.
-¡Rilke!-. Apreté los dientes.
-¡Rilke! ¡Rilke!
Lama sabactaní-.
Le arranqué la bandeja, la arrojé, volqué silla y vecino de mi izquierda, volqué la escarcha y el café y la mesa,
y, pujando hacia atrás, me fui de espaldas.
Siempre: milnovecientosveintiséis.
-No se apure el señor-, sonrió, inclinandose para ofrecer sus dedos

a la taza en añicos bajo la nuca en sombra.
-¿Se ha hecho daño? Discúlpeme: estos suelos no son blandos ni limpios.
-Valmont -clamé.

-Valmont-.

La dejadez
lustrosa de amplitud, jovial de acocho,
borrando alrededores, secuestró mi rostro frente al suyo:
su roja boca me oprimió la boca, matándome,
es decir, resignándome, es decir, dándome vida con su propia muerte.
-Sí, gracias, eso es todo.

¿Quién es, qué es Rosenmann?
¿Una Fuerza? ¿Una Decisión?

No suya. Cierta divino genio lo visita. En él arde su hogar; por él es habitado.

¿Un sefardita que guarda los secretos de la lengua como la llave de su ancestral morada?

¿Un cabalista que pone signos en juego para que los mundos le obedezcan?

Es un visitado, un inocente. ¿Lamasabactaní?

«-Sí, gracias, eso es todo».

París, 13 de septiembre de 1979.
Febrero de 1982

Armando Uribe Arce

Poesía chilena 1982, una muestra

Los solos nombres de Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, comúnmente considerados los mayores poetas chilenos de este siglo, parecen confirmar el hecho de que la expresión «poesía chilena» designa efectivamente un objeto real. Mas esta realidad no se nos manifiesta como si, cerrada en su propia esfera cristalina, guardara intacta y pura su autonomía y autoctonía, pues tampoco mientan esas palabras algo que desde una perspectiva distinta de la chilena, digamos por ejemplo, desde una mirada uruguaya o colombiana o antillana o aun peninsular e ibérica, pareciere un fruto exótico y extraño, interesante y ajeno. (Lo mismo es válido, naturalmente, para expresiones como «poesía peruana» y similares o para obras como las de unos Tablada, Eguen, Reyes, Vallejo, Girondo, Emar, Borges, Lezama, Paz *et caetera*.) En realidad, y permitasenos esta perogrullada feroz, la obra de los poetas chilenos mencionados, así como la de muchos otros que podríamos agregar a ese clásico cuadrivio, sostiene su existencia en el anchuroso e ignorado ámbito histórico de la cultura hispanoamericana: en este espacio abierto al futuro, pero indeciso y entrecortado a la vez por mil cesuras, espacio para el cual todavía carecemos al parecer de vocativo, puesto que su substancia, eminentemente *posible*, es más extensa que su pura raíz: el simple *factum* del castellano como lengua común y plural, lengua cuya existencia va unida a la de otras lenguas y literaturas hermanas, idio-

mas y dialectos, penínsulas enteras, archipiélagos y amazonías. La vocación universal de la palabra poética pronunciada en el castellano ladino y americano y, en este caso concreto, en el de Chile, es una manifestación de aquel trabajo de fundación de las naciones y cultura americanas al que se refiere Octavio Paz en su ensayo *Literatura de Fundación*; trabajo o ejercicio de la palabra y de la imaginación que se enfrenta a múltiples y poderosas resistencias de orden ideológico, cultural, económico, político y militar, las que, entre otros muchos y graves males, obran el efecto de acallar esas voces, dispersándolas en el olvido, la incomunicación y la ignorancia.

La *muestra* que ahora ofrecemos pretende ser una convocatoria y una denuncia. Denuncia, desde luego, de veintitantos años de ejercicio de la poesía en Chile, los que, por la fuerza tremebunda de las calamidades de la historia, han visto descalabrarse su existencia en una dispersión desgarradora. Decimos veintialgunos años —y la presente *muestra*, deliberada y a la vez forzosamente fragmentaria, sólo pretende contribuir a su recolección necesaria, agrupando a unos poetas que representan únicamente un momento parcial dentro de un conjunto mucho más vasto—, pero lo que está en juego es en realidad la recuperación de treinta y cincuenta años y aun un siglo entero de poesía que, como toda la literatura hispanoamericana contemporánea, se ha nutrido de diversas fuentes, pero principalmente de dos fundamenta-

les y propias que han sido el modernismo y la vanguardia, es decir, aquellos momentos fundacionales que determinaron el encuentro, ya definitivo, de las literaturas de América y las de España.

Y se trata también de una convocatoria. Una más entre muchas recientes y no tan recientes que reclaman la recolección de lo disperso, la relectura y reunión de lo aventado, la invención de un espacio que permita el surgimiento de tantas colecciones y zoologías que han quedado privadas de voz y de materia, llevadas por un olvido y un desuso falsamente inocentes. Ante esta tarea de recuperación que marcha contra «la corriente oscura» del sepultamiento y la incomunicación, necesidad imperiosa y urgente para todas las regiones y comunidades de nuestra América *ladina* y su marrana historia, así como también para España y su exilio sempiterno, premeditadamente nos instalaremos ahora en una postura de apariencia nacional y provinciana. Ello habrá de justificarse por la aguda crisis que vive la república chilena desde 1973, la que ha remecido hasta sus cimientos su sociedad y su historia, poniendo en cuestión y en flexión unos procesos socioeconómico-históricos que arrancan de ya remotas, pero no menos actuales fechas nuestras: 1938, 1925, 1891, 1833 (1). Baste la mención de estas cifras para indicar la magnitud de la conmoción, pues no se trata aquí de hacer historia social, sino apenas de la presentación de un mínimo fragmento fragmentario de historia poética hispanoamericana: poesía chilena de los últimos veinte años y, particularmente, aquella que no logró pronunciar con nitidez su palabra antes de 1973 y que hasta la fe-

cha no ha podido sino parcial y escasamente ser comunicada al público. Convocación, por tanto, a la recolección colectiva de la poesía chilena contemporánea, como una de las tantas tareas que el cultivo y conocimiento de la historia cultural americana nos plantea con urgencia. Para explicar este llamado quisiéramos mencionar, entre otras muchas —diversas publicaciones, revistas, ediciones dispersas en Chile, Estados Unidos, Canadá, Europa—, dos convocatorias recientes que, por la obra que están destinadas a cumplir, suscitan un paciente entusiasmo, que es el que impulsa también a esta simple y frágil *muestra* fragmentaria. Nos referimos, por una parte, a las ediciones que a partir de 1977 viene escanciando desde Santiago de Chile, con la generosidad que permiten unos tiempos difíciles, el poeta David Turkeltaub en su colección *Ganymedes*; en el prefacio al volumen 6 de esa colección, fechado en octubre de 1980, dice Turkeltaub: «Creemos no equivocarnos al sostener que la poesía chilena moderna es uno de los hechos literarios más importantes del mundo de habla hispana» y agrega que la editorial *Ganymedes* «nació como una necesidad de documentar esta proposición». Por su parte, en «carta cadena» fechada en Madrid en diciembre de 1981, el poeta Omar Lara anuncia la reaparición de *Trilce*, importante revista poética chilena que él mismo promoviera junto con algunos otros desde la sureña ciudad chilena de Valdivia entre 1964 y 1973, publicación que, entre otros grandes méritos, tuvo el de provocar la reunión y el encuentro de la poesía chilena viva de esa década (2).

El lector querrá excusar estos prolegómenos de apariencia especulati-

va, anecdótica y extrapoética, pues ellos sólo procuran situar la *muestra* que ofrecemos en el espacio móvil que, inmediato y urgente, nos parece ser el suyo. Hemos creído que una imagen sintética de la historia de la poesía chilena contemporánea puede contribuir a articular este fragmento en una extensión que lo haga más inteligible. Dicha información, aunque somera y condicionada por una perspectiva limitada al ámbito nacional, permitirá indicar al menos un aspecto de la contextura genealógica a la que pertenece esta *muestra*, aspecto que, sin ser por cierto el único, constituye no obstante el elemento inmediato que por fuerza la determina.

* * *

Fundacional ruptura en la historia de la literatura hispanoamericana, el modernismo hace irrupción en la poesía chilena a través de una serie de poetas importantes, como Pedro Antonio González, Diego Dublé Urrutia, Manuel Magallanes Moure, Carlos Pezoa Véliz, quienes navegan ya a contracorriente del movimiento buscando derroteros renovadores. Presumiblemente influidos en forma más o menos directa por Rubén Darío —particularmente el primero de los mencionados que fue coetáneo del nicaragüense, quien, como se recordará, vivió una decisiva temporada en Chile alrededor de 1886 y publicó *Azul* en la ciudad de Valparaíso en 1888—, aquellos sectores de Hugo, Leconte de Lisle, Verlaine y Laforgue ejercieron un importante magisterio sobre los poetas más jóvenes, algunos de los cuales llegarían más tarde a tocar los laureles de la fama. Un grupo de estos postmodernistas rigurosos e innovadores, como Pedro Prado, Juan Guzmán Cruchaga, Jorge Hübner Bezanilla, aparecen fir-

mando en la revista *Musa Joven* que dirigía en 1912 el poeta coetáneo suyo Vicente García Huidobro Fernández, es decir, a partir de su libro *Las Pagodas Ocultas* (1914), Vicente Huidobro. A nadie se oculta la importancia que las obras y la personalidad de Huidobro, desde la confluencia de su primer «creacionismo» de estirpe emersoniana con la poesía cubista de Pierre Reverdy y su participación en la parisina revista *Nord-Sud* (animada por Apollinaire Jacob, Reverdy, Tzara, Breton y Huidobro, el que, según Guillermo de Torre, quizá contribuyera *proprio peculio* a financiarla), habrían de tener en el origen de las vanguardias literarias hispánicas, pero resulta significativa para entender esa importancia su curiosa y sorprendente cercanía del modernismo tardío de los poetas que fueron sus compañeros de cercanía que su declarada admiración por Rubén Darío constantemente corroboraría.

En muchos de los poetas que como Huidobro, publicaron sus primeros libros en las tres iniciales décadas del siglo, puede observarse una nítida referencia al modernismo o a su evolución tardía. Ello es desde luego visible en toda la obra de Gabriela Mistral, desde sus «Sonetos de la Muerte» de 1914, recogidos más tarde en *Desolación* (1922), aunque en ella el verbo desnudo y llano asuma un aspecto revolucionario en relación con el modernismo primigenio. Similar atmósfera postmodernista puede sentirse en la poesía de Angel Cruchaga Santa María y en la de Juvencio Valle, así como, por cierto, en la obra del primer Neruda. La amistad que Gabriela Mistral cultivó con los poetas Manuel Magallanes Moure y Jorge Hübner Bezanilla, do-

cumentable en parte en su correspondencia, puede ilustrar la vigencia que la inspiración modernista sostuvo en Chile en las primeras décadas de la centuria. En Huidobro, en cambio, desde su libro *Canciones en la Noche* de 1913, con poemas como «La Capilla Aldeana» y otros, y tras sus conferencias en el Ateneo de Santiago (1914) y en el de Buenos Aires (1916), seguidas de la célebre formulación de su credo en el *Arte Poética* recogida en su libro *El Espejo de Agua* (1916), la fascinación por la revolución rubeniana le llevará a asumir abiertamente, y un poco *avant la lettre*, posturas de vanguardia que, al confluir con la estética cubista del grupo *Nord-Sud* y tras su acción de difusión de las nuevas corrientes artísticas en el Madrid de la primera postguerra, darían origen a buena parte de los vanguardismos literarios hispánicos. Las vanguardias estéticas, como se suele decir por comodidad, «estaban en el aire» por aquellos años. Pablo de Rokha, quien fuera con Huidobro tal vez el primer antipoeta chileno, puso en marcha una poesía ultraica, criolla y futurista desde su libro *Los Gemidos* (1922) y su poema *U* (1927), muy significativamente próximo de *Equatorial* (1918) de Huidobro. El fuerte influjo de ambos poetas sobre sus coetáneos y sobre los escritores más jóvenes habría de ser decisivo.

Pero en Chile la vanguardia poética no arrancaría únicamente de Huidobro o, mucho más tarde, de las páginas de esa *Multitud* que ponía en movimiento de Rokha. Juan Emar (léase «j'en ai marre»), ese genial narrador amigo de Huidobro que mucho habría de marcar a los poetas próximos a la posterior revista *MANDRÁGORA* (el órgano de los surrealistas

y afines entre 1938 y 1943), ofició de difusor de las vanguardias estéticas europeas desde sus muy conocidas «Notas de Arte» que publicaba a mediados de los años 20 en el periódico *La Nación*, del que fuera, gracias a su padre don Eliodoro Yáñez, corresponsal fantasmático desde *La Coupole* en París. Por aquellos años inician su obra esos grandes poetas secretos, mal leídos en Chile y peor fuera de Chile, que son Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva, quienes, próximos del surrealismo, pero ajenos a toda escuela, alimentan su visión en unas personales raíces que toman tierra en vastas lecturas del idealismo y el romanticismo alemán. Entre tanto, efímeras manifestaciones vanguardistas inspiradas tal vez por Huidobro, de Rokha, Juan Emar, tienen lugar hacia finales de la década de 1920 y comienzos de la siguiente, tales el movimiento «runrunista» o el movimiento *agú* de Alberto Rojas Jiménez.

Una notable revolución postmodernista se acusa, en cambio, en la obra inicial de Pablo Neruda, lo que es patente en su primer libro, *Crepusculario* (1923), y en *El Hondero Entusiasta* (publicado en 1933, su composición data en realidad de 1923-1924), libro este último en el que el propio Neruda ha reconocido el influjo de las voces que el postmodernista uruguayo Carlos Sabat Ercasty escuchaba en Walt Whitman. Pero desde *Tentativa del Hombre Infinito* (1926) Neruda incorpora a su poética elementos que provienen de las diversas corrientes de vanguardia, lo que le llevará a aquella poderosa síntesis que es *Residencia en la Tierra* (1931, 1935), cima y clave del conjunto de su obra. Desde esta altura, y tras su encuentro, en España,

con la República y con los poetas de la «generación del 27», así como, luego, con el drama de la guerra civil que abría paso a una nueva guerra europea mundial, Neruda alcanzaría gran fama internacional y ejercería un extenso magisterio sobre la poesía chilena y sobre buena parte de la poesía castellana y aún universal. La celebridad e influencia de Neruda iría agigantándose con los años, hasta lograr su confirmación rotunda en esa enorme prolongación épico-social y cosmogónica de la poesía residenciaria que es el *Canto General*, publicado en 1950.

Los años de *Residencia en la Tierra* coinciden con la época del Frente Popular y son los años del auge del fascismo mussoliniano, joseantoniano, hitleriano. En Chile el tímido bribón nacional émulo de Mussolini había caído en 1931. Pero en 1933 los nazis incendian el *Reichstag* y en 1936 los generales se sublevan contra la República española. Cuando se está a las puertas de la guerra de Hitler y del triunfo de Franco, vence en las elecciones presidenciales chilenas de 1938 el Frente Popular. En torno a esas fechas frenéticas, unos poetas próximos a Juan Emar y a Huidobro se declaran surrealistas y realizan ruidosas conferencias y lecturas poéticas; uno de ellos, en una lectura de Neruda, salta al proscenio, arrebatado al vate sus papeles y los rompe y rasga en la cara de todos, cumpliendo un extraño «acto surrealista». El surrealismo chileno procede de y contra Huidobro, quien ya en *Altazor* y *Temblor de Cielo* había desconstruido *ad absurdum* el creacionismo y el mito del poeta como «un pequeño dios». Teófilo Cid, el gran poeta maldito chileno, «fundador de nuestro surrealismo» según Jorge

Edwards, se desliza con el poeta Jorge Cáceres por los aires como el finísimo *dandy* y agudísimo *roto* que fuera, y, con B. Arenas y E. Gómez Correa, crea *Mandrágora* que será la revista y el órgano de los surrealistas chilenos, conectado directamente, gracias al celo de Arenas y también de Gómez Correa, con Breton, Péret y lo que podría llamarse la «iglesia» surrealista de entonces. Siete números breves verán la luz entre 1938 y 1943. En el primero de ellos irá el homenaje a Huidobro (un poema inédito), pero conviene que leamos «Treinta Años Después» (1968), con el poeta Jorge Teillier, la revista *Mandrágora* de 1940:

¡Mierda para Huidobro, mierda para De Rokha, mierda para Neruda, mierda para Díaz Casanueva, mierda para el mequetrefe de Anguita! *Mandrágora* los escupe.
Sólo Rosamel del Valle pudo haber pertenecido a la *Mandrágora*.

Pese al impropio, en ese «movimiento» surrealista tardío que se amparaba en Huidobro y se aproximaba con curiosidad reticente a la personalidad y a la obra de Juan Emar, no sólo participaron los cuatro de la *Mandrágora*, cuya fidelidad a los emblemas y santos de la escuela reflejaba quizá tan sólo una manía de algunos y que todos, en su escritura, rápidamente abandonaron. Varios otros poetas colaboraron en la revista o se mantuvieron próximos al movimiento, asumiendo una poética afín al surrealismo o, en general, a las estéticas de vanguardia. Entre los mayores, a más de Huidobro y de Rokha, estaban Rosamel del Valle y, algo oculto, Humberto Díaz Casanueva; entre los coetáneos de los responsables de la revista, Gonzalo Ro-

jas, cuyo primer libro, *Miseria del Hombre*, sólo aparecería en 1948; y el propio «mequetrefe de» Eduardo Anguita, quien aparecía, desde su *Antología de la poesía chilena nueva* (1935) que editó con Volodia Teitelboim, como uno de los continuadores de Huidobro. Desde la década de 1930 y durante los años de la gran guerra, una serie de poetas que pronto se agruparían en las cercanías de *Mandrágora* o a la sombra de las publicaciones de De Rokha o de las efímeras revistas de Huidobro, iniciarían una escritura que sólo comenzaría a aparecer más perfiladamente después de 1945 o, si se quiere, después de la muerte de Huidobro, ocurrida en 1948. Uno de ellos es Gonzalo Rojas, quien estuvo vinculado a la *Mandrágora*. Otros, desde posiciones más excéntricas y distanciadas de la personalidad de los Huidobro, De Rokha, Neruda, publicarían sus primeros libros desde mediados de la década de 1930, pero sus obras más decisivas sólo serían dadas a conocer en el curso de la década de 1950. Algunos de ellos, ajenos y aún contrarios al surrealismo, reclamarían *Luz en la Poesía* (Nicanor Parra, Luis Oyarzún) y se inspirarían en la poesía popular, en el Lorca de *Romancero Gitano*, o bien, como Oscar Castro, beberían en la gran poesía barroca hispánica, particularmente en Góngora. Desde años antes de su *Camino en el Alba* (1938), Oscar Castro fue entregando una poderosa poesía de vena lorquiana y gongorina que se unía a la lira popular; no obstante, buena parte de su obra sólo fue recogida póstumamente, más de un lustro después de su muerte acaecida en 1947. Nicanor Parra, cuyo inicial *Cancionero Sin Nombre* apareció en 1937, comenzó inspirándose en la

lira popular, en el romancero, en Lorca, en Pezoa Véliz, en el habla popular chilena, fuentes que nunca abandonaría, pero su obra fundamental, *Poemas y Antipoemas*, es de 1954, y es en ella en donde surge la revolucionaria potencia de su poética —su antipoética—, la que habría de ejercer un profundo influjo sobre la poesía chilena posterior, así como en vastos sectores de la actual poesía hispanoamericana, encontrando un eco importante en algunos poetas angloamericanos de la «beat generation», como Allen Ginsberg o Lawrence Ferlinghetti.

En la década de 1950 y desde el final de la guerra contra los nazis, o desde la muerte de Huidobro que había regresado a Santiago trayendo de Berlín un teléfono que él decía era el de Hitler, vemos confluír y convivir en Chile, contra toda deformación basada en las clasificaciones «generacionales», a diversos e importantes poetas que, desde anteriores décadas, pasando por el legendario Darío, Baudelaire, Mörike y los profetas, remontan su voz hasta las grandes épocas de la cultura mediterránea y americana: Gabriela Mistral, Huidobro fallecido, Pablo de Rokha, Juan Emar secreto, Pablo Neruda convertido en *Canto General*, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Oscar Castro, Teófilo Cid, Eduardo Anguita, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y toda la *Mandrágora*. A esta confluencia polifónica de voces dispares y concertadas se unirían los poetas más jóvenes de entonces, algunos de los cuales asumirían luego la estatura de maestros frente a la poesía que vendría después. Gonzalo Rojas y *Miseria del Hombre* (1948); Vicente Huidobro, en *Ultimos Poemas* (1948); Rosamel del Valle y *El*

Joven Olvido (1949); Enrique Lihn desde *Nada se Escurre* (1949); David Rosenmann, con *Cortejo y Epinicio* (1949); Pablo Neruda, por *Canto General* (1950); Miguel Arteche, hacia *El Sur Dormido* (1950); José Miguel Vicuña, desde *Edad de Bronce* (1951); Alberto Rubio y su legendaria *Greda Vasija* (1952); Braulio Arenas o *Discurso del Gran Poder* (1952); Teófilo Cid, en *Camino del Ñielol* (1952); Pedro Lastra, con *La Sangre en Alto* (1953); Nicanor Parra, con todos sus *Poemas y Antipoe-mas* (1954); Armando Uribe, como *Transeúnte Pálido* (1954); Humberto Díaz Casanueva, con *La Hija Vertiginosa* (1954); Efraín Barquero, en *La Piedra del Pueblo* (1954); Gabriela Mistral, hacia *Lagar* (1954); Oscar Castro, en su *Antología Poética* (1955); Eliana Navarro, con *Antiguas Voces Lllaman* (1955); Jorge Teillier, y *Para Angeles y Gorriones* (1956) —por nombrar tan sólo determinados títulos significativos o los primeros libros de algunos de los poetas que emergen en la década. Período comunicante, de gran concentración y actividad que tal vez pueda relacionarse con los inicios de la expansión industrial incubada en América Latina en los años de la segunda guerra mundial; pese a las dificultades de la postguerra y de la llamada «guerra fría», varios estímulos fueron activos en esos años, entre los cuales cabe destacar aquellos artesanales trabajos editoriales que emprendieron esos españoles de Chile exiliados en la *Cruz del Sur* que fueron Arturo Soria y Carmelo Soria.

Creemos que puede verse dicha década como la clausura de un período anterior que arranca de comienzos de los años 30, fechas en que aparecen *Altazor* (1931) y *Residencia*

en la *Tierra* (1931, 1935), y que nos parece enmarcado, en su *cadenza*, por el fin de la guerra en 1945, la muerte de Huidobro en 1948, la de Gabriela Mistral en 1957, y por el inicio, en la década siguiente, de una nueva época que arranca directamente de aquel brillante fin de período. Desde finales de los años 50, varios poetas operarán como portavoces de una reflexión distanciada sobre la poesía chilena de los grandes y de los más secretos, ofreciendo a partir de poéticas diversas que conectan con viejas y nuevas fuentes de la poesía contemporánea, una asimilación de la poesía castellana, latinoamericana y chilena desde el modernismo hasta la época presente. Los más visibles, por su poesía y por su contacto positivo y permanente con los poetas más jóvenes, son Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teillier.

* * *

A partir de algo antes de los primeros años 60 comienzan a difundir sus textos en lecturas públicas y periódicos una serie de poetas que luego se agruparían en torno a la revista y al grupo *Trilce* de la ciudad sureña de Valdivia. La mayor parte de ellos están vinculados a los departamentos de literatura española de la universidad, ya como estudiantes, ya como enseñantes, y su comunicación con poetas como Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teillier y otros, habría de contribuir en forma importante a la formulación de su actuación y de sus diversas posturas poéticas. Desde los grupos que surgieron en el Instituto Pedagógico de Santiago —como el grupo *Yunque*, con Oscar Hahn y algunos otros— hasta *Arúspice* en Concepción, y

Trilce, en Valdivia, todos orgánicamente comunicados luego gracias a una publicación como la revista *Trilce* que consiguió conectar a los poetas universitarios de Santiago con los de provincias y convocar a un amplio sector de la poesía chilena viva de esos años, puede decirse que un nuevo período se abría en la historia de la poesía chilena, el que arrancaba de la brillante clausura, en la década anterior, de una época iniciada hacia 1930. Creemos que dicho período aparece recortado y delimitado *a parte priori* con bastante nitidez: las fechas decisivas nos parecen ser la celebración en Valdivia, en los primeros meses de 1965, del «Primer Encuentro Nacional de la Poesía Chilena Joven», convocado y organizado por *Trilce* (este grupo editó, entre 1964 y 1973, 16 números de la revista *Trilce*, así como algunos libros, y organizó varios otros encuentros similares, a más de diversas lecturas y conferencias), encuentro en el que estuvieron presentes, aparte de los jóvenes poetas que lo organizaban, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Efraín Barquero, Alberto Rubio, Miguel Arteche, Armando Uribe, David Rosenmann, como representantes de la llamada «generación del 50», así como Braulio Arenas y Gonzalo Rojas, por la llamada «generación del 38»; la propia aparición de la revista *Trilce* en 1964, así como la formación, ya desde el invierno de 1963, del grupo que la promovía; la publicación, en 1961, de *Esta Rosa Negra*, el primer libro de Oscar Hahn, que viene a ser quizá la primera publicación importante de aquella emergente promoción inicial del período; y, como punto de referencia histórico más amplio, el impacto que produjo en toda América Latina el

triumfo de la revolución cubana en 1959.

Si en la década de 1960 vemos emerger, en torno a la revista *Trilce* y otras manifestaciones similares, a poetas como Oscar Hahn, Omar Lara, Federico Schopf, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Manuel Silvacedo, Carlos Cortínez, Floridor Pérez, Ronald Kay, Eduardo Embry, Luis Antonio Faúndez, Hernán Lavín Cerda, Enrique Valdés, Hernán Miranda, Gonzalo Millán, es en ella también cuando aparecen importantes libros de los poetas activos en la década anterior: en 1961, *El Arbol de la Memoria*, de Jorge Teillier; en 1962, *Versos de Salón*, de Nicanor Parra; en 1963, *La Pieza Oscura*, de Enrique Lihn; en 1964, *Contra la Muerte*, de Gonzalo Rojas; todos seguidos, hacia finales de la década y comienzos de la siguiente, por decisivas ediciones antológicas o cuasi-totales de su obra, tales como *Obra Gruesa* de Nicanor Parra (en 1969, fecha en que comienzan a circular sus *artefactos*), *Poesía Entera*, de Eduardo Anguita (en 1970) o *Muertes y Maravillas* de Jorge Teillier (en 1971). Los poetas que participaron en *Trilce* y en manifestaciones análogas que ocurrieron en el curso de la década y comienzos de la siguiente, mantuvieron una conexión orgánica gracias a su vinculación a la universidad, a los talleres literarios universitarios, así como en virtud de las revistas, encuentros y lecturas que promovieron. La mayor parte de ellos publicaron varios libros en ese lapso de tiempo, movidos por el impulso de un movimiento social, cultural y poético que se ponía en marcha en esa época y que no tardaría en verse brutalmente truncado.

Los poetas que hemos agrupado en

la *muestra* que ahora ofrecemos, entre los cuales el nombre de Gonzalo Millán representa uno de los «puentes» que los unen a *Trilce*, pertenecen a una promoción que sucede a la inicial configurada por este grupo, pero, en contraste con él, no constituyen una agrupación más o menos orgánica, sino, objetivamente, una extensa dispersión. Esto no significa que muchos de ellos no coincidieran en diversas actividades comunes, ni mantuvieran una comunicación poética más o menos constante, ni llegarán a conformar algunos grupos más o menos secretos o ruidosos, pero inconexos e inestables. Uno que otro publicó su primer libro entre 1968 y 1973, pero la mayor parte hubieron de esperar hasta largos años después de 1973 para dar a conocer unos libros que ya no serían del todo los iniciales. Todos ellos son unos poetas a los que la gran dispersión incommunicante que sobrevino desde 1973 los pilló en su primera palabra, la que debió guardarse, re-estructurarse y crecer en callada espera. Su primera «aparición» significativa —en la antología *Nueva Poesía Joven en Chile* de Martín Micharvegas (Buenos Aires, 1972) y en la selección «Nueva generación de poesía chilena» preparada por Marcelo Sztrum (en el *Clarín* de Buenos Aires, julio de 1973, reproducida luego en la revista *Extramuro* de Caracas, 1974)— quedó sin aliento en el sobresalto de los acontecimientos que se sucedieron en Chile inmediatamente después. La dispersión a que nos referimos es, por cierto, la misma que afecta a toda la actual poesía chilena viva y muerta, así como a la mera comunicación entre chilenos, obligados por fuerza a la lejanía y el mutismo. Creemos por ello que esta *mues-*

tra, pese a su limitación e insuficiencias, puede ser efectivamente indicativa, por el aspecto referido, de la situación de la poesía chilena en 1982: ésta, de hecho, sigue aún marcada por el signo de la dispersión, aunque comencemos a percibir unos movimientos que se dirigen a restablecer la colección, el encuentro, la comunicación (3).

Nos es preciso, para concluir esta ya extensa presentación, explicar el carácter fragmentario, incompleto y provisional de la *muestra* que ofrecemos. Como hemos dicho, ésta pretende ser una contribución y una convocatoria a la recolección colectiva de la poesía chilena del período que se abre hacia 1960 y que suma hasta la fecha más de veinte años, labor que no puede ir sin un trabajo similar dedicado a los autores surgidos en las décadas del 50 y anteriores que han publicado una obra importante y definitiva en el período en cuestión. Esta tarea se inscribe en la urgente obra de recuperación de la historia contemporánea de la poesía chilena desde los inicios del modernismo, la que no es más que una de las tantas tareas similares que nuestras culturas americanas, hispánicas y ladinas nos exigen imperiosamente. Ahora bien, dentro del período que nos ocupa, los poetas agrupados en la presente *muestra* pueden representar una segunda promoción emergente que sucede a la inicial agrupada en torno a la revista *Trilce*, a la vez que configuran una transición hacia un tercer momento que comienza a perfilarse algunos años después de 1973, con algunos autores más jóvenes que entonces emergen, tales como Armando R. Rubio, prematuramente desaparecido, Mauricio Electorat y varios otros más. Muchas veces fragmenta-

ria, por tanto, es la *muestra* que entregamos ahora, puesto que, referida únicamente al período iniciado a partir de 1960, sólo recoge de él a algunos de aquellos poetas que, tras haber publicado textos y aún algún libro antes de 1973, enmudecieron aparentemente hasta varios años después de aquella fecha. La *muestra* no da cuenta, por consiguiente, de aquellos autores que como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn o Jorge Teillier —y muchos más: Neruda, Díaz Casanueva, Anguita, etc.— han publicado una importante obra en el período en cuestión; ni intenta exhibir —con la sola excepción de Gonzalo Millán, que aquí la representa como la figura más próxima a esta segunda promoción— la valiosa producción de los poetas de la «constelación» *Trilce*, como Oscar Hahn, Omar Lara, Federico Schopf, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Manuel Silvevedo, y muchos más; ni da a conocer los textos de poetas más jóvenes que han comenzado a publicar en los últimos años. Incompleta es, además, la *muestra*, pues que, siendo una «selección de autores», no representa a *todos* aquellos poetas que responden a la definición que nos hemos dado: ello no ha sido posible por el propio carácter dispersivo del material que hemos podido emplear para elaborar este trabajo, condición limitativa que esperamos el lector sabrá comprender y disculpar. Confiamos, sin embargo, en que esta provisional contribución a la recolección de un momento fragmentario de la historia de la poesía chilena desde 1960 hasta el presente, tenga al menos una mínima coherencia como para ser perfectible en el futuro.

Miguel Vicuña Navarro

El zombi de trova

Volví a la casa entumido y cansado.

Eran las 2 de la madrugada.

Tomé un libro y me vi las manos:

blancas como un caballito de porcelana.

Las puse en mi regazo

y un gato negro

vino a contonearse

apasionadamente en ellas.

«Este gato —pensé— no hace otra cosa que concluir lo que la niebla».

En diez minutos

estaban pulidas como un zombi de Trova.

¡El gato dio un aullido!

¡Las estrellé contra el canto de la silla!

¡Saltaron en mil pedazos!

(1) Estas fechas representan momentos de fundación y de crisis. En 1833, tras la derrota de los «liberales» en Lircay, se promulga la Constitución republicana que habría de ser la base del ordenamiento constitucional chileno hasta 1973. En 1891, la revolución oligárquica contra el Presidente Balmaceda desembocaría en una sangrienta guerra civil y abriría un período de gobiernos parlamentarios inestables hasta la época tumultuosa de los pronunciamientos de 1924 y la posterior dictadura de Ibáñez. Sin embargo, en 1925 se reforma la Constitución de 1833, echándose con ello las bases del régimen político presidencialista y laico que estuvo vigente hasta 1973. Al triunfar el Frente Popular en 1938 se sucederían desde entonces una serie de gobiernos progresistas que impulsarían la modernización e industrialización del país.

(2) Este trabajo, así como la muestra poética a la que sirve de introducción —publicada tan sólo parcialmente en este número—, estaban preparados antes de la fecha mencionada. La propia existencia de este primer número de la nueva TRILCE es, pues, quizá el mejor ejemplo de aquellas convocatorias a las que me refería.

(3) El lector que revise las fechas de nacimiento de los poetas agrupados en esta *muestra* se sentirá tentado a sospechar que haya en

ella la postulación larvada de una posible *generación*, por ejemplo, la de 1973 —o, como ha querido más de alguno, la de 1968, o bien «la generación de la diáspora»— pero le invitamos a desengañarse. La comodidad de la periodización generacional es un pobre argumento contra la gran capacidad de deformación histórica que esa metodología ha demostrado, la que deriva no sólo del ya manido recurso a la etiqueta generacional como efecto publicitario, sino fundamentalmente del hecho de que ella hace tabla rasa de la desincronización y diversidad de las temporalidades históricas, del anacronismo, de la diferente cronología de las biografías individuales, así como de la simple, constante y dispersiva comunicación entre niños y ancianos. Por lo demás, los poetas agrupados en esta *muestra* son prácticamente coetáneos de los que se reunieron en torno a la revista *Trilce*, así como éstos lo son en buena parte de aquellos que aparecieron vinculados a la llamada «generación del 50», los que a su vez... etc. En realidad, en Chile como en todas partes, siempre ha habido una fuerte comunicación entre autores de edades dispares, fenómeno particularmente intenso hoy por hoy, cuando la crisis nacional nos ha convertido a todos por igual en unos ancianos que otra vez vuelven forzosamente a su infancia más tierna y más cruel.

Mi padre y yo

Nocturno

Ibamos de viaje entre Valparaíso y Santiago. Pasado el túnel Zapata, un poco antes de llegar a Curacaví, nos detuvimos a orinar. Bruno abrió el *capot* del auto mientras yo miraba al cielo y las nubes juntarse con los cerros de la cordillera de la Costa. Eran como las dos de la tarde un día de semana y no había mucho tráfico en la carretera. Yo me puse los anteojos ahumados y Bruno se puso las manos en la cintura. El asfalto sudaba detrás nuestro y no decíamos nada. Bruno se acercó un poco a la cerca de alambre de púas para ver pasar una acequia. Yo me volví a mirar un camión que pasaba. Bruno estaba cerca de los tapabarros delanteros y yo de los traseros. La tapa del radiador estaba dada vuelta junto a su boca y la carrocería del auto ardía como el asfalto. Nos mirábamos a la pasada, sin darnos cuenta, cuando nuestras miradas se tocaban en los cerros, en el cielo, en un potrero. «Vamos chico» dijo mi padre. «Ya voy» le contesté. Retrocedí hasta el auto, abrí la puerta y me senté. Bruno vino después. Lo vi parado delante del tapabarros derecho. Escuché rodar el hilo de la tapa del radiador en el hilo de su boca. Ahora veía con claridad. Cerró el *capot* de un golpe y lo aseguró con la presión unísona de sus manos. Sin que me viera verlo miré su pelo. Y cuando levantó la frente le ví la cara. Abrió la puerta y le ofrecí los anteojos. Se los puso sin decir nada. Un rato después lo volví a mirar. Le ví la oreja derecha. Y volví a mirar el camino.

(París, 1975)

Mi madre
ronca.

No es un
ronquido:

es el dulce
aliento de dios
en su guargüero.

Claudio Bertoni. Santiago de Chile, 1946. Estudios de filosofía y de inglés en la Universidad de Chile; ha vivido en los Estados Unidos y, entre 1973 y 1977, en Inglaterra y en Francia. Percusionista en algunas orquestas de jazz, en Chile y en Francia. Ha exhibido su obra plástica y fotográfica en exposiciones en Santiago y en Londres. Su poesía ha sido publicada en diversas revistas latinoamericanas y chilenas: *El Corno Emplumado* (México), *Extramuro* (Venezuela), *La Bicicleta* (Chile), así como en el volumen antológico *Ganymedes/6* (Santiago, Ediciones Ganymedes, 1980). Es autor de *El Cansador Intrabajable* (poemas), BeauGeste Press, Devon, Inglaterra, 1973.

Juan Cameron

Sobreseimiento

Acabo de fumarle un cigarro
con papelillo
del artículo 313 del código penal
como envoltorio
& a medida que se consumía
iba subiendo la pena
hasta su grado mínimo

Fe de ratas

Donde dice amor no debe decir absolutamente nada
basta con las manchas olvidadas por tu lecho
Donde dice libertad léase justicia
léase calor muslo ángel de la guarda
líbrame de las balas locas
Donde dice orden léase hijos de la grandísima
pero léase en la clandestinidad
léase debajo de un crepúsculo
porque el tipógrafo
es un tipo con santos en la corte.

El reconstructor

Dispararé otra vez mi vieja luger
o mi liana
sobre tu uniforme de payaso
Muchachita de los zuecos la túnica
(tu libertad o democracia)
y te diré al oído que somos el nuevo viejo lejano oeste
y yo soy Tarzán
y tú eres Jane
mi maldita maldita.

Juan Cameron. Valparaíso, Chile, 1947. Ha firmado hasta hace poco Claudio Zamorano. Entre 1972 y 1977 reside en Buenos Aires. Con Juan Luis Martínez, Raul Zurita y otros forma parte del grupo de poetas asiduos al Café Cinema de Viña del Mar. Seleccionado en *Nueva Poesía Joven en Chile* (Editorial Noé, Buenos Aires, 1972) de Martín Micharvegas, ha publicado, además, *Las Manos Enlazadas* (1971), *Una Vieja Joven Muerte* (1972), *Perro de Circo* (1979).

Estado de cosas II

I

Como una bandada de cuervos alelados que planean –mejor dicho
giran, coronando mal que les pese el esqueleto de los
otrora altivos edificios
No –una mariposa roza mi mejilla
Así la mortitud de los hijos del siglo evoluciona sobre las
ruinas de la ciudad del siglo
Amedrentados, envueltos en capas de sombra
Todas las otras voces hablan de asuntos, de niños, de juguetes
Las palomas se congregan por última vez en la plaza
–Hemos perdido la batalla. Largas columnas de ratas azules
se desatan sobre los campos inundados, sobre las apenas
subsistentes ciudades
Como esa bandada de cuervos que planean –mejor dicho giran,
ahora próximos al sol–

«Un guía, un profeta. Las pupilas húmedas de calor,
las lágrimas cayendo a tierra. Una suerte de vestigios;
una guitarra sin cuerdas, una mesa sin patas
Una flor nace devorando el ripio»
–Escúchame. No podrás volver a pintar tus acuarelas claras
Seguiré despanzurrando insectos, calibrando armas de fuego
Probarán cerraduras de cofres abandonados a la polilla
Las abejas revolotearán sin medida
Volverán su nuca hacia bosques petrificados de espera
«No se podrán librar de sus recuerdos
Más allá de sus espaldas estará la pálida extensión y
quién sabe
preferirán asaltar antiguas semillas en la sombra de los
rincones
Los caminos se alejarán aclarándose
en cuatro distintas direcciones»

LA ARQUEOLOGIA*

Regrese con el pensamiento a los tiempos antiguos. La Municipalidad de Atenas pone la piedra fundamental de las ruinas del Partenón. Describa la ceremonia.

Antes de describir la ceremonia usted puede construir también una réplica exacta de las ruinas del Partenón según las siguientes instrucciones:

- 1.º Usando como vigas algunos pedazos de piedras planas y delgadas levante primero el techo, después de lo cual puede agregar la base y las columnas.
- 2.º Empuje suavemente cada una de las columnas hasta hacerlas caer, dejando así, paralelos y a una misma altura, el dintel y el plinto del famoso edificio.

**Algún día se comprobará que el Espacio
también se deteriora con el curso del Tiempo.*

• • •

La Casa del Aliento*, casi la pequeña casa del (autor)

*a Isabel Holger Dabadie
a Luis Martínez Villablanca
(Interrogar a las ventanas
sobre la absoluta transparencia
de los vidrios que faltan).*

- a. La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe.
- b. En esa casa que aún no conocemos
sigue abierta la ventana que olvidamos cerrar.
- c. En esa misma casa, detrás de esa misma ventana
se batían todavía las cortinas que ya descolgamos.

**«Quizás una casita en las afueras
donde el pasado tiene aún que acontecer
y el futuro hace tiempo que pasó».*

(De T. S. Eliot, casi)

El Automóvil

El automóvil es celeste metálico y cromado
con un motor, rejillas, estanques y hélices,
lubricados con aceite vegetal y grasas,
que ruge, tiritan, se vacía y giran
por medio de pedales, botones y llaves.
Dentro van por tubos líquidos minerales
que una chispa prende con ruido y humo quema.
Tiene luz generada por baterías con ácido,
cables multicolores finos y faroles,
intermitente y roja para las señales,
amarilla para las noches y la niebla.
Las puertas se abren, cierran, suaves,
y para introducir o dejar el aire
los vidrios se bajan o suben.
Los asientos acomodables se reclinan,
reellenos de resortes, esponjas y espuma,
recubiertos por el plástico y la goma.
Las cuatro ruedas de caucho ruedan
y con un volante se tuercen o enfilan.
El acelerador se aplasta sin freno corre;
las llantas resbalan chillan y se queman;
se abolla la lata y quiebra, retuerce;
los esmaltes y cristales se destruyen,
y el hombre puede salvar ileso o imuere!

Exit

A los pasajeros cuya contraseña era:
«Piscina abierta, tempo permettendo».

Salimos de Chile en la motonave Rossini
y viajamos lo que demoró su autor
en componer el Barbero de Sevilla:
trece o catorce días.

Cuando cruzábamos el Canal de Panamá
vimos un zapato flotando
en la esclusa Miraflores.

Yo no me preguntaba adonde iríamos
cuando una vez en tierra
venciera la visa panameña
de una semana.

Mi única obsesión, saber
si era derecho o izquierdo aquel zapato,
a qué pie había pertenecido.

Gonzalo Millán. Santiago de Chile, 1947. Realizó estudios de literatura en la Universidad de Concepción, Chile, y, posteriormente, en la University of New Brunswick, Fredericton, Canadá. Fue integrante del grupo *Arispice* de la ciudad de Concepción y colaboró en la revista *Trilce*. Ha publicado en numerosas revistas latinoamericanas, europeas y norteamericanas y figura en varias antologías de poesía chilena y latinoamericana, entre las que cabe destacar *La Novísima Poesía Latinoamericana*, Editores Mexicanos Reunidos, 1973, editada por Jaime Quezada; y la ya citada *Nueva Poesía Joven en Chile* de Martín Micharvegas. Su primer libro, *Relación Personal*, Arancibia Hermanos, Santiago de Chile, 1968, le hizo merecedor ese mismo año del premio «Pedro de Oña» de poesía. Ha publicado, además, *La Ciudad*, Les Editions Maisson Culturelle Québec-Amérique Latine, Québec, 1979, y es autor de una importante obra poética que permanece inédita y está reunida bajo el título *Vida*.

Gustavo Mujica

Esta es una
Penúltima prueba
De esta reja
Carta cadena
Contra la condena
Perpetua:
Yo, prisionero
Inconforme soy
Pájaro en acuario
De la noche
Del ser
Pescado enjaulado

Exorcizado sea mi límite

(Rezar tres aves de día y tres soles nuestros)

Escribe a mano
La primera carta
A quien amas
La tercera
Siete
Envías por viento
La segunda
A tu querencia

A la autoridad
La quinta
A esa estrella
Y la séptima
Quizás
Responde
Firmas otra
Que escribes en clave
Y la sexta
Al buzón del tiempo
Si una retorna
No cortes la cadena
Hubo incrédulos
Que se confundieron
Esos ya
Están en otra
En esta carta
Por los vocablos
Condenaron
Una galaxia
Enrejada.

Gustavo Mujica. Santiago de Chile, 1947. Estudios de diseño industrial en la Universidad de Chile, Valparaíso, ciudad en la que coincidió con los poetas Juan Luis Martínez, Eduardo Parra y otros. Editó la revista poético-visual *Ala* (1971) y fue coordinador escenógrafo del grupo rock andino «Los Jaivas» (1971-72). Publica en edición artesanal limitada *Deatráspicaelindio* (París, Ediciones Grillo, 1975), collage poético-plástico con ilustraciones de Germán Arestizábal, Irene Domínguez y Sotelo. Ha sido el director, promotor y diagramador de la revista *Canto Libre* (París, 1976-79), dedicada a la poesía y canción chilena y latinoamericana.

Especialistas en Literatura y Balística

Empezaron por apretarle la cola a las palabras
no para hacerlas rugir sino para que chillaran hasta el paroxismo
las dejaron convertidas en un guiño
más tarde les zurcieron la espalda para que siguieran existiendo
finalmente las encerraron en pequeños compartimentos estancos
para que se quedaran inmóviles
luego las agruparon según su debilidad o su hobby favorito
las pervirtieron y les dieron padres que creyeron auténticos
las ensalzaron las degradaron las remitieron a sus propios
juicios y opiniones
les dieron de comer con sus propias células
las tornaron exactas
las llenaron de primos hermanos fabulosos
les inventaron un lugar en la historia
les buscaron antropólogos sociólogos y sicólogos
las incorporaron a la ciencia para que crecieran seguras
y dentro del sistema
apoyaron su aparato con otras palabras que se fueron ensalzando
a sí mismas como en una pirámide
se sintieron padres hijos nietos y tatarabuelos de las palabras
las manipularon las violaron las convirtieron en objeto
las dejaron de nombrar para que dejaran de moverse
las reprimieron hasta que sólo ellos se sintieron autorizados
a decirlas
formaron sus propios edificios de palabras
las adoraron y yacieron con ellas
ellas les dieron hijos que se juntaron en frases descomunales
formando familias de manuscritos que crecieron en edificios
ruinosos
y al final cuando reprodujeron sus propias leyes a un idioma
ya casi intraducible
cada uno acaparó sus propias palabras dentro de sí
cada uno se sentó a comer sus palabras
cada uno lloró por sus palabras que ya nadie entendía
cada uno se vistió con ellas cuidadosamente y salió a rezar
el evangelio

Desde entonces todo transcurre en el silencio.

Nain Nomez. Talca, Chile, 1946. Realizó estudios de filosofía y literatura en la Universidad de Chile en Santiago y, posteriormente, en universidades de Ottawa y Toronto, Canadá. Perteneció, junto con Erik Martínez, Carlos Zarabía y Jorge Etcheverry al grupo poético «Escuela de Santiago». Ha publicado poemas y artículos en diversas revistas de América y Europa. Es autor de *Historias del Reino Vigilado* (poemas, 1964-1980), Ediciones Cordillera, Ottawa, 1981 (edición bilingüe castellano-inglés).

Historietas de amor-ficción, 1

Tras ella,
el refrigerador se cerró
con un soprido mudo.
Mientras se acercaba
donde él la esperaba,
dio una mirada furtiva
a los perfumados paraguas multicolores.
– Estag noite ton brazos
semblan más friolos
que smpreg –dijo ella.
Los 27 spots que él contemplaba melancólico
le parecían cada vez menos ensoñadores.
– Los dos estart friolos,
mi vida –contestó él.

Irremediabilmente, se besaron,
se hurguetearon el uno al otro.
Buscaron el origen con desesperación.
– No tenel segso toi, no tenel nagda.
Ni un peligto tenel, nala.
– Toi, tú tampoco tenel na.
Sel plano y liso, toi: comog una juguera...
¡Cael peluca a toi!
Toi, tú sel pelao.
– ¡Cael tu lindo pelo a toi!
Tus longes cabellos sel mentilán.
¡Pelada tú seg!

- Mi amog, mi amod,
pogqué salil tu blazo
de ton corpe. Why?
- Sel... sel mi amourt pur tí –dijo él
descascarándose.
- No tenel sangle toi.
No salil ná de ton corpe.
- No tenel sangle nosoltos...
¡Yo sacal tus bellas pielnas!
- ¡Sacal tu cabeza! ¡Ton cerebre busca!
- ¡Sacal ton senos! ¡Tu corazón boscar!

- ¡Notle amor sans sangri!
- ¡Notle amor vasío!
- ¡Notle origen ignoto!
- Perdido por siembre...

El amanecer de muselinas
iluminó los cuerpos acrílicos despedazados
en la vitrina.
Las cortinas metálicas chillaron, una vez más,
en el eco urbano de un nuevo día.

Eduardo Parra. Los Andes, Chile, 1942. En Viña del Mar y Valparaíso coincidió con el poeta Juan Luis Martínez y con los pintores Francisco y Hugo Rivera Scott en la práctica de una poesía y pintura «objetivas». Publicó en 1968 *La Puerta Giratoria*. Miembro del grupo de rock andino «Los Jaivas», se trasladó con éstos a Buenos Aires en 1973 y luego a París en 1977. Ha publicado poemas en revistas de poesía latinoamericanas.

La catedral de Vallenar

*A mi inocente abuela Elisa,
que en paz descanse en su cielo
que yo no logro concebir.*

He visto Notre Dame
y su encaje pétreo
y Chartres, la luz cortada
por el filo de sus torres
En Leipzig la sobrecogedora
tumba de Bach danzaba solemne
un eterno clavecín
Y la Sagrada Familia
barcelonesa y esquizofrénica
me sumió en el delirio
Pero la Catedral de Vallenar
me pasmaba con su majestuosidad
su campanario enorme se elevaba al cielo
una mano santa y dolorosa hacia Dios
y cuando sus campanas cuajaban el aire
no cabía duda alguna:
El propio Espíritu Santo las tañía.
En el mes de María
toda la nave central era el dolor
de las azucenas
mórbida blancura acariaciada obsesamente
por el lascivo incienso sacristanil
y después los merengues
copos de nieve azucarados
que mi abuela Elisa me compraba
para premiar la paciencia
del niño tímido y tranquilo
Ella no sabía que yo
adormecido por la incomprensible letanía
del rosario
caía en éxtasis místicos
Ella no sabía que yo amaba a la Virgen.
Las vírgenes nortinas son morenas
como morenas son las mujeres nortinas.

Cuenta la leyenda que esta virgen era
una hermosa Princesa India
que se convirtió a la Fe Celestial
por el amor terrenal de un Conquistador:
Su pueblo implacable le dio muerte una mañana
que no perdonó su doble traición.
(¿Cómo una refinada Princesa India
se enamora de un gañán patibulario?
Los misterios del amor).
Mi abuela no sabía que yo amaba a la Virgen.
No a la virgen María, madre de Dios, sino
a esa Virgen Quinceañera,
sola, morena y sin el Niño,
ojos achinados, pómulos salientes
y un escote dibujando
los pechitos más hermosos
que yo haya visto jamás.

Cuando volví a Vallenar,
grande y definitivamente tonto ya,
todo me pareció minúsculo,
minuciosamente ridículo,
sus árboles de verde sucio,
las grandes avenidas, callejas polvorientas,
la Iglesia era un galpón
en esa Plaza tan triste
y su campanario de torcida
y miserable construcción.
Pero era el Mes de María
y la Virgen en cuna de Azucenas
ojos achinados, pómulos salientes
y un escote dibujando
los pechitos más hermosos
que yo haya visto jamás.
Compré merengues en la misma pastelería
y con la boca llena de azúcar y azucenas
me despedí de ella
hasta nuestra cita definitiva.
(Se sabe: siempre se vuelve al primer amor).

Radomiro Spotorno. Arica, Chile, 1950. Vivió en Vallenar, Chile, hasta 1960, realizando sus estudios secundarios en Santiago, en el Instituto Nacional. Estudió Derecho en la Universidad Católica, en Santiago, y se tituló de abogado en 1975. En 1973 obtuvo el primer premio de poesía «Pablo Neruda», organizado por la Sociedad de Escritores de Chile. Ha sido publicado en varias revistas. Tiene algunas obras narrativas inéditas: dos colecciones de cuentos y relatos, una novela corta y otra novela anunciada. Reside en Madrid.

Tito Valenzuela

Sabotaje n.º 3

o'higgins huye desde rancagua 1800 y tantos
las fuerzas españolas conquistan la plaza
y el padre de la patria huye a caballo
gritando no recuerdo qué
el caballo se levanta sobre sus patas traseras
el director supremo con gorro napoleónico arriba
abajo un español que no se sabe
si murió aplastado si se salvó
si es capricho del estatuario
los 30 grados centígrados hunden debajo de los árboles
provincianos cesantes vendedores de maní
enfrente la casa de gobierno guardia de honor
mientras el caballo se sabe seguro
y el libertador ni siquiera pestaña
pero ¿qué pasaría si mediante una sierra
limando la pata derecha del caballo
se rompiera la sagrada y patriótica divina proporción?

La plaza

Calles de otras ciudades confluyen hacia la plaza de Daduic.
Tulipanes, rozas y malezas se pudren en los jardines.
El musgo hiede en las marmóreas fuentes.
Caracoles y alimañas se apoderan de los rincones.
Entre las ruinas:
un río rodea lentamente la plaza:
arrastrando una pelota roja, la cáscara de un cadáver,
un tacho de basura, botellas, una ventana cerrada que arrastra sus visillos,
libros, un teléfono público, un salvavidas,
una canoa volcada, un pañuelo.
Al centro una pirámide de chatarra retorcida,
patinada por las palomas y las miasmas que se desprenden
de las aguas estancadas.

La espada de un prócer se incrusta en el culo
 del caballo relinchante de otro.
 El agujero de *la llama eterna* deja escapar un silbido nauseabundo.
 Pan plañe su zampoña a los pies de la cruz sanguinolenta.
 El tigre lame los muslos de Afrodita.
 Los Panzers avanzan.
La águila imperial petrifica su vuelo cual un discóbolo.
 Eros apunta su flecha contra uno de los tanques
 que continúan avanzando.
 Un tridente atraviesa una de las alas *del ángel de la victoria*.
 El alado casco de Hermes aletea por encima de las libaciones.
 Sobre *la piedara sacrificial*: el esqueleto semi carbonizado de una paloma.
 La hoz cercena en piernas la cola de la sirena.
 Un caballo se despeña con su jinete sangrante.
La serpiente emplumada toma nota.
 El tigre enfrenta al águila.
 Un elefante se hunde con el tope de un arco del triunfo.
 Una rueda de bicicleta. Un neumático de barricada a medio quemar.
 El cañón de un fusil. Una pipa. Un puño en alto.
 Un extinguidor de metro en brazos de Orfeo.

La llama eterna cesa su silbido y eyacula glicerina roja.
 Batallas; San Pedros, Hermes erecto.
 Un avión en llamas se hunde en el mar.
 Alguien fuma. Otro puño se funde en un mentón.
 Una diosa seduce a un guerrero en medio de un bosque.
 Los férreos bigotes se derriten en una ala derrotada.
 Un sargento trepa a un tanque en movimiento.
 Lo abre como a una lata de conservas y suelta la granada.
 La cabeza de *un heroico comandante* vuela en fragmentos.
 Tricornios, cascos, hongos.
 El león se despereza. La águila muda de cabeza.
 El delfín penetra en Atenea.
 El río sigue transcurriendo.

Tito Valenzuela. Tocopilla, Chile. 1944. Criado en Valparaíso, se traslada a Santiago, en donde estudia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado en diversas revistas americanas y europeas y figura en varias antologías, entre ellas, la citada de Martín Micharvegas (Buenos Aires, 1972). Ha publicado *Manual de Sabotaje*, Santiago de Chile, 1969.

Miguel Vicuña Navarro

Batracios cartapacios

Vasija

Premura conocí lagunas aguas
sedientas de rumor a la caída
lágrima orilla por la lluvia parca
sonora vena de esta calma luna

Terciopelo estertor terrestre piel
sanguínea imagen que en la rama vuela
mis huesos revistió lívida aurora
me navegó la nube recogí mis velas

No es mío este beleño sí la estrella
vapor iluso lago donde yago
púrpura manantial un sol soñado
me arrebató la espuma queda el llano

Redondo universal mi culo toda
lengua de amor a fuego lento adula
silencio río hora bendita boba
la carne firme de la tierra muda

«Muerto me caigo, doce
y una son trece...

Nicanor Parra

bigotes en remojo
el domingo los patos
sinistra y diestra
pasan en coche
días carnívoros
a la una sin falta
café con leche
y es por eso dos puntos
relampaguea y truenos
una mosca en el plato
azar de la olla
frágil paciencia
conspira
piano de cola
pan con queso
excrecencias
válidas luces pálidas
para todos
pústulas tenues
de ofertorio
dulces sopas
carnes magras
ulcerosas
berenjenas si puedes
y mientras más blandas
canallas
con poca aceite

y es por ello
carnadas
frescura del aliento
cavilosas fosas
nasales suturas solas
a media semana
zanahorias
capitosas
catarro en cacerola
blancos los ojos
cucarachas cariadas
en los agrios
zapatos
y es por cuanto
encías con anhelo
curas tuberías
poco porosas
a lo sumo
trombosis de pernil
casualidad en tarro
conciencia de sí
burbujas del espanto
con poca leche
una pizca de harapo
el hueso más blanco
roedor a la jaula
camas y petacas

Miguel Vicuña navarro. Santiago de Chile, 1948. Licenciado en filosofía en la Universidad de Chile, enseñó durante algunos años en dicha universidad. Sus primeros poemas aparecieron en las revistas de las academias literarias del Liceo Alemán y del Instituto Nacional, colegios en los que cursó el bachillerato. Ha publicado recientemente *Levadura del Azar* (Poemas 1966-1977), La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

Las consteladas playas

- i. Las playas de Chile no fueron más que un apodo para las innombradas playas de Chile.
- ii. Chile entero no fue más que un apodo frente a las costas que entonces se llamaron playas innombradas de Chile
- iii. Bautizados hasta los sin nombres se hicieron allí un santoral sobre estas playas que recién entonces pudieron ser las innombradas costas de la patria

En que Chile no fue el nombre de las playas de Chile sino sólo unos apodos mojándoles la patria para que revividos incluso los roqueríos fueran un bautizo llamándoles playa a nuestros hijos

- iv. Los hijos de la patria fueron entonces un apodo rompiéndose entre los roqueríos
- v. Bautizados ellos mismos fueron los santorales de estas costas.
- vi. Todos los sin nombres fueron así los amorosos hijos de la patria

En que los hijos de Chile no fueron los amorosos hijos de Chile sino un santoral revivido entre los roqueríos para que nombrada la patria misma fuese allí el padre que le clamaran tantos hijos.

- vii. Porque nosotros fuimos el padre que Chile nombró en los roqueríos
- viii. Chile fue allí el amor por el que clamaban en sus gritos
- ix. Entonces esplendente Chile entero fue el hijo que apodaron en la playa aureolados por toda la patria gritándoles el amoroso amor que soñaron

LUCIAN BLAGA pudo, en 1956, obtener el Premio Nóbel de Literatura. Cuentan que hasta último momento fue el candidato «fijo» hasta que el jurado reveló el nombre de un poeta español como el agraciado. *Manevre de culise*, explican los rumanos con cierta amargura razonable, si se piensa que este hecho pudo establecer, a partir de Blaga, una relación –más justa y correcta– de la poesía rumana contemporánea con el mundo.

Blaga, no obstante, ha sobrevivido a este tropiezo y su nombre no es ignorado hoy en otras latitudes, gracias sobre todo a algunas traducciones alemanas, francesas, inglesas, italianas.

Blaga nació el 9 de mayo de 1895 en la aldea rumana de Lancram y murió el 6 de mayo de 1961 en Cluj. Entremedio escribió poesía (*Los poemas de la Luz, Los pasos del profeta, En el gran paso, Elogio del sueño*, etc.), teatro (*Zamolxe, El Maestro Manole, Avram Iancu, El arca de Noé*, etc.) Filosofía (*Horizonte y estilo, El espacio miorítico, La génesis de la metáfora y el sentido de la cultura, Pensamiento mágico y religión, Ciencia y creación*, etc.) algún libro de memorias, y se dio tiempo para realizar una memorable traducción del *Fausto*. A los quince años publicó su primer poema y siendo alumno del liceo dio a conocer el ensayo *Sobre la intuición en la filosofía de Bergson*. Se doctora en Viena, con una tesis sobre Filosofía de la Cultura, dominio en el que haría notables aportes. Se casa, se hace diplomático, profesor, lo hacen bibliotecario.

Cuando uno mira su imagen y ve ojos y labios, dan ganas de preguntarle cosas. Y ahora pasa por aquí, contemporáneo con las mariposas, con Dios.

O.L.

Silencio

Hay tanto silencio alrededor que me parece oír
el roce de los rayos de luna en los cristales.

Una voz extraña ha despertado en mi alma
y una canción canta en mí
ajenas añoranzas.

Se cuenta que los antepasados muertos antes de tiempo
con sangre todavía joven en las venas
con pasiones intensas en la sangre
con sol palpitante en las pasiones
retornan para continuar
en nosotros
la vida no vivida.

Hay tanto silencio alrededor que me parece oír
el roce de los rayos de luna en los cristales

¿En qué pecho, ay, alma mía cantarás
también tú alguna vez más allá de los siglos,
en el dulce cordaje del silencio, en el harpa de las tinieblas –sofocado anhelo,
rota alegría de la vida? ¿Quién sabe? ¿Quién?



El aire semillas mueve

Aquella vez en la cumbre de la montaña
inmóviles bajo los abetos,
anonadados por el ardiente azul
de la proximidad del otoño,
te acurrucaste a mi lado
adormecida por los rayos de sol,
por el murmullo de las ramas,
por el rumor venido de las profundidades
como una ola fresca, lentamente.

Sólo el silencio ahora
en el valle que dejamos atrás
hace ya tanto tiempo.
Una hoja, como una llamarada,
se posó en tu cabello.
Caía dando vueltas la hoja y soñaba
que podría de nuevo
ser adorno dorado en otro árbol.
En la cumbre de la montaña se extinguió
ha tiempo el último rumor.

Traídas de otro siglo por invisibles hilos
diáfanas semillas aladas
volaban sobre nosotros.
Nos tienta así el deseo algunas veces
hacia el cruel, sagrado asombro.
Mas la naturaleza no agota su sustancia
y en el inefable derroche
de la ficción, entre un tiempo y otro tiempo
todo no puede ser engaño.

El aire semillas mueve
hacia mundos imaginables
sólo en sueños.
Y mientras dormida sonreías
besé tu mano en dulce ceremonia.
Nunca lo sabrás,
besé la caliente palidez de tu mano
en la nítida línea de la vida.

Perspectiva

Noche. Bajo las esferas, bajo los mares
las mónadas duermen.
Mundos comprimidos,
lágrimas sin sonido en el espacio,
las mónadas duermen.

Elogio del sueño –su movimiento.

Cuarteta

Tampoco el canto es fácil. Día
y noche, nada es fácil.
El rocío es el cansancio de los ruiseñores
que cantaron sin cesar toda la noche.

Canción para el año 2000

El águila que en el cielo da vueltas
habrá muerto hace ya mucho tiempo.

Cerca de Sibiu, cerca de Sibiu, en las vegas
sólo los robles perdurarán.

¿Me recordará algún caminante? ¿Le hablará de mí
a un desconocido bajo sus ramas?

Pienso que nadie evocará mi nombre, que nadie
contará la historia que empezaría así:

Por aquí pasó él; iba y venía
contemporáneo con las mariposas, con Dios.

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo

Yo no aplasto la corola de milagros del mundo
y no destruyo con mi pensamiento
los misterios que en mi camino encuentro
en flores, en ojos, sobre labios o tumbas.
Otros con su inteligencia
ahogan el encanto de lo impenetrable, de lo escondido
en los abismos oscuros,
mas yo con mi luz acrecienta el misterio del mundo;
y así como la luna con sus rayos brillantes
no disminuye, sino temblorosa
extiende aún más el secreto de la noche,
así yo enriquezco el sombrío horizonte
con amplios estremecimientos de sagrado misterio;
y todo lo que es incomprensible
tórname aún más incomprensible
bajo mis ojos
pues así yo amo
flores y ojos y labios y tumbas.

De profundis

Un año más, un día, una hora
los caminos, todos, se han retirado ya
bajo mis pies.
Un año más y un ensueño y un sueño
y ya seré debajo de la tierra
amo y señor
de los huesos que rígidos duermen.

¿No me presentes?

¿Tú no presentes mi locura cuando escuchas en mí
el rumor de la vida
como agua impetuosa en gruta sonora?

¿No presentes el fuego cuando conmigo tiembles
gota de rocío
abrazada por rayos de luz?

¿No presentes el amor cuando apasionado miro
el abismo que eres
y te digo
oh, nunca he visto a Dios más grande?

Poesía

Un relámpago palpita
en su fulgor
apenas lo que dura
su camino de la nube hasta el árbol
deseado, con el que se une.
Así la poesía.
Sola en su luz
dura ella cuanto dura
de la nube hasta el árbol
de mí hasta ti.

Literatura envasada

Varios años atrás, y como una alternativa y a la vez una oferta más económica frente a la carrera competitiva de los productos de primera necesidad promocionados por las grandes compañías, se empezó a vender en Estados Unidos una línea de productos sin marca, y a precios más bajos que los de las compañías oficiales. En vez de los nombres de esas compañías —promocionadas en la prensa y la televisión— esos productos traen un envase en blanco, indicando solamente el nombre del producto: son simplemente «aceite», «vino», «pimienta», «papel higiénico», «cigarrillos», «harina», etc. Y el nombre que naturalmente tienen es «productos genéricos». Algunos científicos sociales que han estudiado el peculiar desarrollo de la economía capitalista han reparado en el fenómeno de la renovación, «forma» que deben presentar los diversos productos, año tras año, para competir en el comercio: un fenómeno ilusorio en que sólo se alteran los aspectos superfluos del producto. Así, tanto la pasta de dientes como los automóviles (y sin olvidar, por supuesto, la ropa), deben aparecer cada año «revestidos» de aditamentos o diseños novedosos, que den la ilusión de adquirir un producto históricamente «nuevo». A esto se agrega el prestigio de la «marca» de fábrica, cuyo costo (etiquetas, promoción, etc.) viene ya agregado al precio de venta es decir, que siempre paga el consumidor.

Al adquirir estos productos «sin marca», el consumidor ahorra por lo menos el gasto de la propaganda. Y el producto que adquiere es el mismo que, en otro lugar de la tienda, se ofrece con el prestigio de una empresa ya reconocida en el mercado.

A esta línea de productos «genéricos», y dándole un toque irónico a la alternativa económica, se agregó luego la venta de unas tarjetas «genéricas», una tarjeta «básica» que trae una lista de los objetivos con que usualmente se envía una tarjeta: cumpleaños, Navidad y Año Nuevo, anunciar el nacimiento de un bebé, dar el pésame por el fallecimiento de alguien, felicitar al que obtiene un título, desearle pronta mejoría al que está enfermo, etc. El usuario sólo tiene que marcar en la lista el propósito que considere correcto.

Al finalizar el año 1981, un año que nadie se atrevería a llamar «renovador» en Estados Unidos, la línea de productos «genéricos» puso en el mercado una alternativa que pone en jaque lo que se ha considerado «creación» por autonomía: la literatura. En efecto, en las librerías aparecen ahora una serie de libros «genéricos» (el nombre no puede estar mejor elegido), sin nombre de autor, sin título, sin la portada novedosa de los best-seller y que sólo mencionan al género que condensan o envasan: «Misterio» (novela policial), «Western», «Romance» (novela rosa), «Ciencia

ficción». No sería difícil predecir otros productos que se puedan agregar a la serie: novela erótica, novela de espionaje, cómo llegué a ser artista de cine, novela sobre el tema del nazismo, etc. Sobre este último producto, que sigue atrayendo el interés de la industria dedicada al mercado best-seller, (y que debería atraer la atención de un sociólogo de la literatura), un crítico hizo la humorada de proponer hace poco en la revista literaria del *New York Times* una guía de motivos básicos para garantizar la supervivencia y el desarrollo de este tipo de novelas: una portada que incluya una svástica, para que no quede dudas del tema envasado, un secreto nazi salvado después de la caída de Hitler (tesoro, invento, arma mortífera, descendientes, etc.) dos fuerzas contrarias que se empeñan en conquistar ese secreto, una muchacha que despliegue sus encantos sexuales (en qué parte de la obra, y para quién, a voluntad del creador), y finalmente el triunfo del bueno, que queda dueño de todos los tesoros. Los detalles originales, los aditamentos, son responsabilidad del creador (por ese trabajo aspirará a la fama y la fortuna dosificada por la compañía que promueve los best-sellers).

Pero estos productos literarios «genéricos» que comentamos, aunque son parte del modo en que se desarrolla el sistema (es, básicamente, una línea ofrecida como alternativa «novedosa» en el mercado, editada por otra empresa comercial) tienen un rasgo que los distancia claramente del producto «imitado», permitiendo leer allí una crítica a la carencia de capacidad creado-

ra del sistema: su carácter paródico. Lo que ofrecen estos libros es una reproducción, una condensación, de los motivos recurrentes de cada género. La portada señala la marca de fábrica: «No-Frills Book» (Libros sin adornos u ornamentos innecesarios), bajo el título «genérico» se señalan los motivos básicos (por ejemplo, el libro de Misterio indica que incluye «detective, teléfono, mujer misteriosa, cadáveres, dinero y lluvia»), y en la primera página, esa que hojea primero el comprador antes de decidirse a adquirir el libro, se indica, en frases convincentes: «Estos libros constituyen el regalo adecuado para cualquier ocasión, lo más reciente en utilidad y economía. ¿Por qué pagar más? ¿Para qué seguir recorriendo librerías? Una vez que haya leído uno, no necesitará interesarse en los otros».

El principio de composición de este producto envasado es simple: consiste en diseñar, en un texto, los motivos recurrentes del género. Es lo que, en otro nivel de la actividad literaria, en la investigación de tipo formalista y estructuralista, han desarrollado Vladimir Propp y Zvetan Todorov, el primero definiendo los motivos o situaciones narrativas básicas del cuento folklórico, en su *Morfología del cuento*, el segundo aplicando el mismo principio de abstracción para postular su concepto de «literaturidad», reconstruyendo los elementos básicos del relato descubiertos en su lectura del Decamerón.

Pero al leer uno de estos productos «genéricos», el lector descubre de inmediato que la reproducción de los motivos básicos se ha convertido (¿inocente o intencional-

mente?) en parodia. En el *Western*, por ejemplo, (una de mis fijaciones infantiles) re-leo al forastero llegando al pueblo, metiéndose al saloon para beber un whisky doble, descubriendo de inmediato la rivalidad entre los buenos y los malos (porque los primeros visten de blanco impecable y los malos de impecable negro), siendo herido en su amor propio por un pistolero de negro (y las pupilas azules del héroe refulgen con una promesa de venganza justiciera), aceptando ayudar a la desvalida muchacha del lugar, luchando implacablemente para hacer morder el polvo de la derrota a los fascinosos (esto al final, por supuesto) y conquistando finalmente el aplauso agradecido del pueblo y los besos fervientes de la muchacha, que debe enjugarse las lágrimas para verlo alejarse por el camino en una trayectoria que continuará en otro libro, con «nuevas» peripecias.

Junto a los motivos reconocibles en el producto, que aseguran la fidelidad al contenido básico (es decir, la seguridad de adquirir lo que el comprador ya espera: buenos y malos claramente delineados, peleas en el saloon, un rancho amenazado, un buen duelo, una victoria, unos besos prometedores), se agregan elementos «de relleno» donde el autor anónimo (¿un empleado de la firma?) va dejando caer detalles que pueden leerse como su contribución crítica, creadora, a la historia que le pidieron escribir: el forastero anda viajando porque no ha encontrado trabajo en otro lugar, los buenos y los malos al final estaban de acuerdo, y el problema era que no sabían como arreglar sus negocios, los besos

con la muchacha, por ardientes que hayan sido, no son convincentes porque exigirán cambiar la pistola justiciera por un sedentario puesto de administrador, y al abandonar airoso el pueblo y perderse en el camino del «happy end» va pensando en un lugar hipotético donde pueda quedarse a vivir.

La parodia, basada narrativamente en una repetición del modelo, atrae generalmente las notas conflictivas de reproducción y distanciamiento, atracción y rechazo, reconocimiento de un fenómeno que sigue pesando en nuestro horizonte cultural y necesidad de disecarlo y digerirlo rápidamente para que no siga ofreciéndose como el único alimento que se ofrece en el horizonte (del mercado o de la biblioteca).

Al reproducir y ofrecer en conserva estos bienes culturales, la empresa condensa no un solo modo comercial de hacer literatura, ofreciéndola a un precio más barato, sino que diseña, con elementales tintes paródicos, una actividad «creadora» meramente imitativa, reproductiva, permitiendo además al lector la opción de divertirse con un ejercicio crítico formalista o estructuralista, pues lo invita a reconocer los motivos y temas que están claramente formulados en el texto.

Para el escritor, sin embargo, es una señal más de las fronteras que el sistema ofrece como una trampa tentadora: aspirar a la fama efímera del best-seller del mes, contentándose con reproducir ciertos temas «literaturizables» para un público ya cuantificado y con necesidades de consumo ya definidas según las leyes del mercado, o persis-

tir en la quijotesca e impredecible tarea de crear obras que den cuenta de los hechos nuevos, significativos del mundo; proponiendo una lectura que sea a la vez conocimiento y liberación.

JUAN ARMANDO EPPLÉ
Universidad de Oregon.

Waldo Rojas, *«El Puente Oculto»*, (poemas, 1966-1980), Madrid: Editorial Literatura Americana Reunida, 1981. 115 págs.

Presentando a Waldo Rojas en una publicación italiana decíamos que era «el creador de un universo de tonos violeta, de una construcción equilibrada y pura» (1). Lectura superficial esa, porque debían llegar más notables y profundos naufragios en la vida del que escribe, para comprender cuán hondo cala la poesía de Waldo Rojas en el universo humano, y vislumbrar la dimensión de la tortura del que alcanza ese equilibrio y esa pureza. Naturalmente —y no tendría sentido si así no fuese escribir estas líneas— ese viaje ha ocurrido dentro de los textos del poeta y no se trata sólo de la maduración del sufrir, benéfica poción que hace sonreír sobre todo a los que no se untan con ella.

Si se permite el término manido, nos referiríamos a la visión del tépalo cuya porción más pequeña emerge blanca de las aguas. Porción visible de una poesía, en su primera, individual lectura y porción visible de una poética, la densa (por lo breve) obra publicada para el propio poeta o su voz/eco que habita palomares proyectados a mano. Una cosa justa apuntábamos entonces (en la cita italiana): en colocar a Rojas —y con él a buena parte de nuestra generación— junto a los poetas ciudadanos, aunque tengamos en la boca el húmedo sabor de la tierra y que yo definía, entre lo jocoso y lo serio y trascendente, del «barroco alcohólico» pensando que no existe un Santiago de Chile que no sea barroco y que tampoco sin alcohol no

existiría la capital de Nueva Extremadura. Esto, para contraponerlos *dialécticamente* con los poetas que una vez se llamaron «de los lares», o sea del Sur. Ahora es posible que esa ubicación tan precisa esté fuera de lugar. No se olvide que en Chile ha cambiado la Geografía, y con ella el rostro de sus habitantes. También el rostro de los poetas, porque ahora verse cuesta un esfuerzo sobrehumano. La gente se habla a susurros o a gritos. Maneras difíciles de fundar un lenguaje. Se habla de nuevas generaciones, de lenguajes nuevos que rompen el justamente llamado «apagón cultural». No lo quisiéramos así, pero tal es el devenir natural de la poesía, que tiene su propia historia, una pública y una secreta, a veces contrapuesta a la primera por razones de una *pathos*, o de cosas peores.

Cosas peores, sospechamos, son las que han tenido en silencio entre nosotros a un poeta como Rosamel del Valle, por ejemplo, cuyo descubrimiento deberá ser completado por nuevas generaciones, y que nos parece importante para comprender el lenguaje poético de Waldo Rojas.

Puntualicemos un poco estas afirmaciones aventuradas. ¿Es que no seríamos entonces, todos hijos de la misma Parra? ¿No proviene nuestro lenguaje generacional del antipoema parriano? Vista la obra de Rojas en su conjunto, no pareciera así. Se muestra como un fruto extraño, no madurado en las tinieblas, como dijo Neruda de Parra, sino en otro tipo de luz terrestre, como en un lenguaje solitario y ahistórico, sin remitirnos precisamente a figuras como Rosamel del Valle para buscar la filiación. La

claridad contra la luz, dirían los factótums de todas las simplificaciones.

«Poesía atraída por la posibilidad de convertirse en una poética, poesía sobre la poesía, que traiciona su condición de lenguaje artificial, complaciéndose y condoliéndose de ella» (2). Así define –aún cuando sólo declara presentarla– Enrique Lihn el procedimiento poético de Waldo Rojas en el prólogo del libro. Justamente, después recuerda ciertos experimentos de reescritura de textos, en tal caso de uno de los cuartetos de Eliot, donde el poema «Círculo de Boj» tuvo su primera versión en el Taller de Poesía de la Universidad Católica, creemos más bien en 1970 que en 1973.

Después, en el segundo Taller de Poesía de la Universidad Católica, en 1973, siempre bajo la dirección de Lihn, tratamos de «reescribir» un film, bajo la forma de un poema: «La barrera de coral», un documental sobre la vida marina tropical. «La escritura como escritura o lectura en segundo grado» (3) sería, en fin de cuentas, este procedimiento.

Rojas no participó, al menos como alumno, en este último taller, pero el que escribe conservó la costumbre de poetizar, además, los films y de allí nace ahora un curioso cotejo entre dos versiones del «Séptimo Sello» de Bergman, hechas a destiempo y deshora, y sin mutuo conocimiento: «El Séptimo Sello», en «El Automóvil Celestial» de H. C. G. (Ed. Bilingüe, Bari 1977) y «Ajedrez» de Waldo Rojas originalmente publicado en «Príncipe de Naipes» de 1966, ambos exploración del falaz territorio de las Cruzadas pasadas y presentes.

Acaso estos resultados nos dan una idea como esa búsqueda, digámoslo cautelosamente, generacional, pertenece al más vasto intento de transformarse de Prometeo en Proteo, la encarnación más natural del poeta sudamericano (refiriéndose a los surrealistas pero, ¿quién de nosotros no es naturalmente surrealista?) según Anna Balakian (4).

Waldo Rojas –también en el Taller de 1970– explicaba, si no sus raíces poéticas, al menos sus predilecciones indicando a Gerard de Nerval, Marcel Schwob, René Char, presurrealistas y surrealistas contra corriente. Habría toda una línea que proviene de Rosamel del Valle, ya en los años 20, pasa –colateralmente porque el poeta nunca militó en sus filas, ni en otras– por la «Mandrágora» en cuanto a parte de nuestra historia y sigue con otras figuras, como Pedro Lastra, por ejemplo, sin tomar en cuenta pero sin olvidar a los verdaderos hijos poéticos de Rosamel del Valle, como Gustavo Ossorio, Victoriano Vicario y aún el mismo Eduardo Anguita, que hicieron una poesía pero no formaron una poética. Así la figura de nexo entre Parra, y por lo tanto Neruda (al menos el Neruda posterior a «España en el Corazón») sería Enrique Lihn, que aprovechó las aperturas estilísticas y lingüísticas del antipoema, con un discurso mucho más complejo donde la materia del poema se descarga en más de una dirección y fluye en más de un estrato, como las aguas profundas. Waldo Rojas, por lo tanto, provendría de una voz más antigua, y de una historia más personal que el resto de nuestra generación.

Algunos niegan toda filiación o

genealogía poética. Armando Uribe Arce, por ejemplo, me afirmaba hace no mucho que cada poeta es hijo sólo de sí mismo. Una especie de generación espontánea del creador en su texto y viceversa. Nos inclinamos a creer o suponer una dialéctica historicidad de los poetas, pero no una historicidad forzada –recordemos que a Lautréamont se le quiso por fuerza ver en las barricadas en la Commune, aunque su labor fuese paralelamente corrosiva y equivalente sin haber estado en ellas– sino una especie de pulsación de la conciencia que se enciende aquí y allá, como esfera de un *flipper* infinitamente lento, que va tocando y encendiendo no lo que el azar dispone, sino una secuencia de afinidad no por rigurosa, menos extraña o aparentemente inexplicable.

Así habrá nacido, pensamos, «El Puente Oculto» que se abre entre dos realidades, la realidad del espejo y la realidad de la ventana (dos *locus* de la poética de Waldo Rojas) y el tiempo histórico sería el desprevénido transeúnte que aparentemente lo atraviesa. El mismo autor nos escribe diciéndonos que ahora se siente en una aguda orfandad o desnudez poética después de la publicación de estas breves «Obras Completas», transcripción justa y dolorosa de treinta años de una vida santiaguina, de sus fantasmas y sus lugares que aparecen velados por la luz de la misma poesía. Sé que el autor o constructor del Puente no se enojará si pretendo apuntar aquí su filiación rosaliana, porque sobradamente conoce el Acto de Ironía del creador: exhibir su propia originalidad, pero negarla a cada paso y –por medio del

procedimiento oblicuo y parpadeante de las citas— señalar en el propio camino las huellas de los que antes lo atravesaron. Algo así como recuerdos del futuro.

Para desesperación de los promotores de una poética «realista», Waldo Rojas es un escritor que lleva irremisiblemente a la creación de un «sistema poetacéntrico» o sea de un sistema de significaciones y autorreferencias cruzadas que constituyen la nervadura de su hoja, y las raíces aéreas de su vegetación. Como Rosamel del Valle, usa algunas formas claves: el uso de la mayúscula para señalar sus personajes: el Universo, el Verano, el Príncipe, el Diluvio, pero con una intención mucho más denotativa que connotativa, a diferencia de Rosamel. Hay veces en que ello toma un sabor francamente irónico, ausente en este mismo procedimiento en del Valle («La Hora del Té de un Día Insustancial»). Otros poemas son historias de fantasmas («Proustiana», «La Perpetración») de dolorosa memoria y se cierran precisamente, como pequeños momentos narrativos, y de estos, algunos («Sala de Espera») adquieren el carácter de pequeños «thrillings» poéticos, ciclos de misterio que se encienden y apagan.

Como acota Lihn, es Icaro la forma que el poeta adopta para la representación de sí mismo, aunque tal vez esta es la encarnación más evidente, siendo las otras más generales y se identifican con el universo mismo, deformado más allá del espejo poético.

Los instrumentos de su poética son en primer lugar los espejos, luego las ventanas (los dos lugares donde el poeta *ve* y *reescribe* el uni-

verso), los árboles, las fuentes (símbolo del lugar de la fermentación, la putrefacción y la muerte-resurrección: laboratorio piloto de la creación *in vitro*), los patios.

Pero cuando el autor atraviesa su propio puente oculto, acto fatal que coincide —como en todos nosotros— con el exilio voluntario o no, ese sistema limitado a unos pocos *locus* que resumen al universo, se hace mayor, la realidad espejeante lo penetra en los filos del mismo espejo roto, que inmediatamente se reconstituye con un ojo de más. Como una ovulación, este puente oculto cierra un ciclo poético que no por haber nacido casi perfecto —o sea igual a sí mismo— se complace de ello.

«No embarcarás cuerpo ni memoria aquí» —afirma— «Volverás sin nueva invitación a tu ciudadela fincada».

El puente se oculta en la niebla de la memoria. La memoria se encarga de devolverlo a la luz.

Hernán Castellano Girón
Detroit, septiembre de 1981

(1) «Waldo Rojas o el barroco santiaguino» en «Cile Libero» ≠ 8/9, Roma, agosto-septiembre, 1975.

(2) «El Puente Oculto», pág. 11.

(3) *Ibid.*

(4) Seminario «Latin American poets and Surrealist Heritage» de las actas del seminario «Acercamientos al Surrealismo»/«Approaches to Surrealism», Universidad de Pennsylvania, 1978, pág. 15.

Gonzalo Millán. «La Ciudad». Editions Maison Culturelle Quebec-Amerique Latine, 1979.

Nuestro primer encuentro con la poesía de Gonzalo Millán, con su universo transparente y lúcido, fue en 1970 cuando recién había publicado «Relación Personal» y formábamos parte del Taller de Escritores de la Universidad Católica, importante hecho que coaguló a nuestra generación tanto desde el aspecto técnico como ideológico (entonces se llamaba la generación «novísima» y en 1973 saldríamos todos al exilio (ver poema ≠ 46 del libro) por nuestra compacta militancia antifascista, por lo cual un comentarista en Chile nos calificó como «la generación diezmada», aunque en realidad estamos vivos y coleando) y donde la voz poética de Gonzalo pronto llamó la atención por el sentido nuevo, inédito, que tomaba su indagación de la realidad y su modo de ligar entre sí los diversos elementos, fauna, flora, etc. En ese tiempo yo estaba traduciendo algunos poetas de la vanguardia italiana de esos años (precisamente el llamado «Grupo 63» hoy prácticamente extinto como tal y que en realidad está formado por escritores unos diez años mayores que nosotros): ciertos experimentos de ellos en el espacio y tiempo poéticos (ej.: Alfredo Giuliani «Vegetales, animales») nos parecieron semejantes a esos nuevos textos de Gonzalo. Esto era verdad en cuanto a su profundo sentido experimental y renovador, y era ése el único contacto. Después, especialmente en el exilio, tuvimos demasiado tiempo para darnos cuen-

ta de la gran diferencia que existe entre nuestras concepciones poéticas y los refinadísimos productos de dicha vanguardia.

A diez años de distancia, saludamos con la alegría del naufragio esta nueva muestra del vigor y la altura de nuestra poesía, que la tragedia de nuestro pueblo dentro y fuera de Chile parece haber hecho renacer. No son saludables las circunstancias, ciertamente, pero sí los resultados. Nos parece también saludable el camino escogido por Gonzalo, comprobar que no ha cesado en su búsqueda experimental, que en «La Ciudad» apunta inclusive a un nuevo modo de «poetizar» y de concebir el objeto poético finito (o no finito): una poesía concreta, escueta, casi sin imágenes, metáforas o giros tradicionales, basada más que en la construcción de una lengua poética (como pareciera serlo cada aparición de una nueva voz, pequeña o grande) en la formación de un lenguaje donde diversos elementos entran a formar parte del dibujo como módulos o estructuras, como en el cuadro puntillista los elementos vibrantes de luz monocromática forman un tejido visible a la distancia: secuencias de antonimias y de homonimias que en su juego dialéctico entran en colisión, se exaltan o se anulan entre sí, se corroen y digieren mutuamente o mutuamente se suman y forman la figura, la imagen poética a la distancia.

En «La Ciudad» el poema (porque el libro es en realidad un solo largo poema) es una construcción vertical como una torre siempre ondeando al viento, es una Torre de Pisa inclinada en un ángulo inverosímil, suficiente como para adecuar

al mundo obligándolo a girar para ponerse a tono. El lenguaje, claramente y en el mejor sentido anti-poético, parte de esta función estructural y primaria, para desarrollarse luego en dimensiones muy diversas. A veces entra a jugar también el elemento onomatopéyico («los satélites son opacos / El topo ve poco») para que el discurso se cierre en la dimensión jocosa del absurdo poético (que nada tiene de absurdo).

Los elementos naturales juegan (como en ciertos textos de Ernesto Cardenal) el rol de amenazas o desafíos y entran en conflicto con el universo humano, que Suberca-seaux llamó «la segunda naturaleza».

La secuencia vertical del poema va apoyándose en sustantivos, adjetivos o verbos que intercambian sus roles de significados y significantes, y el poema así se dispara hacia dimensiones insospechadas (ver texto ≠ 11). A veces es un animal (la rata en el ≠ 49) que va metamorfoseándose hasta sustituirse en sus símiles humanos de uniforme. Con un extremo y sabio ascetismo, una palabra a veces centra este desarrollo cinético del poema (en el 36 los vocablos *cube* y *camina*) agotando todas las posibilidades de combinación y de significación. A veces es sólo un prefijo o una sílaba común que une y ata esta rosa de significados en juego dialéctico y que estallan en definitiva en nuestra conciencia y fijan allí la residencia del poema (las sílabas *Des* en el 30 y *re* y *ro* en el 31). incluso algunas de estas series extrañamente obsesivas se repiten como en variaciones que se proyectan siempre en diversa di-

mensión. Estos poemas cinéticos nos recuerdan a esos papiros japoneses, una secuencia de movimientos, donde algunos ven un antecesor de los kinetoscopios y del cine, viejos de siglos.

Así cobra espesor y dimensión esta ciudad fantasmal y a la vez concreta donde el drama chileno —y este es el último, dramático significado de tanta corrosión— se describe. La ciudad es el logos tiránico donde ciertos personajes apoyan y redondean el discurso de las víctimas y los verdugos, jamás esquemático, jamás reducido a bazofia panfletaria, como la beldad que se quita la máscara en el ≠ 41 y que es la Prostituta de Babilonia (o vieja cacerolienta), el anciano que muere mil veces, el profesor como conciencia callada, ojo del sufrimiento, y el ciego que con su bastón blanco sale a escribir esa ciudad amarga (FAT CITY) y la define en dos modos (37 y 38) una en el modo ya descrito y otra en su estilo «tradicional».

Algunos miembros de nuestra generación usaron y acaso abusaron de un tipo de poema corto escamoteado formalmente de la tradición del haikú: el poema surullo, el poema supositorio, el poema pil-dorazo. Gonzalo ha elegido un camino diverso, abierto, complejo, donde los desafíos son mayores y por lo tanto mayores los resultados.

La ciudad del horror se va configurando en un sitio exterior al poema, pero también en él, lentamente como si la esperanza fuese un eco de nuestra conciencia regresando después de un año, nuestros sueños suplantando ese horror y la hacen mutar de rostro y de arquitectura.

La Herida se transforma en Cicatriz pero también en una desgarrada bandera. Y es la herida del tirano, verde lacra, la que hiere. Hay un poema (48) que resume este proceso, donde el tiempo como en esos films de Hans Richter, va desarrollándose al revés y los muertos vuelven a su carne y a nuestro amor, y la palabra final, como la palabra del poeta, es la que indica el triunfo.

H.C.G.

Morlupo, febrero, 1980

Enrique Lihn, *Derechos de autor*, 1981/72, 69, etc., Santiago de Chile, 1981, «Yo Editores», 384 páginas sin numeración.

A fines de 1979, el poeta Enrique Lihn dió en celebrar su cincuentenario de vida, y el trigésimo de su obra poética editada, bajo la divisa no exenta de ironía centrífuga y centrípeta: «Año de la mutualidad del yo». A juicio de muchos el más importante poeta chileno vivo, aunque según propia confesión, «autor sin éxito editorial», Lihn intentó la demostración por reducción a lo ubuesco, de la vanidad de ciertas leyendas sobre la comunidad de bienes y de intereses entre la sociedad y sus poetas. Una serie de actos más o menos públicos jalonaron el suceso. Actos diversos, mitad institucionales, mitad paródicos, que en un medio nacional agitado por otros soplos que los del espíritu consiguieron distraer la estatuaría indifencia o desprecio cultural que ensimisman al país. A ellos se asociaron todos aquellos

que animan, pese a los desánimos, esta actividad cultural/contracultural, «la única válida, de estos años en Chile». Hubo también el homenaje de los amigos y colegas o simples lectores ausentes del país, cuyos saludos «resultaron —dice una nota de prensa— un acercamiento en tareas y oficios comunes, poetas chilenos de Chile y poetas de Chile en el mundo», en lo que fue, concluye el articulista, «un punto de partida para valorar y revalorar la obra de un poeta que no en vano celebra sus cincuenta años en una mutual, al fin de cuentas, no del yo, sino del todos: un hito en la poesía chilena de este medio siglo».

Estos *Derechos de autor* continúan en cierto modo el espíritu del «cincuentenario» y complementan ese auto-homenaje rendido menos a sí mismo que a las circunstancias y a los circunstantes de ese sí mismo. Muestrario heterogéneo hasta el máximo abigarramiento de toda suerte de textos (artículos de prensa, notas varias, prólogos, discursos, ensayos, cartas, fotografías, etc.) y de muy numerosos autores, el conjunto resulta un sorprendente material de lectura y relectura reunido retrospectivamente en una especie de memorandum, «como se substancia un proceso». Cuaderno de recortes para hojear es tal vez la sola definición exacta para esta publicación de casi 400 páginas reproducidas (que no impresas) no sin raro arte y por obra y gracia de la fotocopia, en hojas de formato *ad hoc*, apelando y confiriendo nueva dignidad a una técnica de reproducción documentaria que osa, aquí, decir su nombre.

«Por razones que quizá digan ra-

zón con lo que llevo dicho, dice Enrique Lihn en sus «Instrucciones para hojear este cuaderno de recortes», publico ahora *Derechos de autor*, de mi propio peculio y con estas manos. Un acto gratuito por el que he suspendido por dos o tres meses, la redacción de un par de novelas y el trabajo poético destinados, ilusoriamente, a un público mayor.

La necesidad de romper con esta ilusión es uno de los ingredientes con que he preparado esta olla podrida (poco apropiada para ofrecerla en el llamado banquete de la vida). No se trata en propiedad del libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reiteren en él, incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos». (...) «He querido hacer un libro en el que se combinen por afinidad o mezclen por presión física, trabajos míos de distintos órdenes —ningún sello editorial los publicaría juntos ni, en algunos casos, de ninguna manera— con trabajos sobre mi trabajo literario, pertenecientes también a distintas especies de la comunicación».

Pero por encima de las prevenciones del autor, este cajón de sastre que es *Derechos de autor*, constituye una verdadera pieza bibliográfica, por si no bastara entre sus méritos el de relanzar a circulación aquellos textos de y sobre Lihn que, esporádicos, efímeros, secretos o supuestamente perecibles, marcan casi tres lustros de la trayectoria de un gran escritor, lúcido crítico literario y poeta de muy merecido prestigio. Huelga decir que el hojear este cuaderno nos destina a muchos hallazgos de (re)lectura.

Derechos de autor por cuyo concepto, una vez más, Lihn no llegará a conocer liquidaciones.

R.

Omar Lara, *El viajero imperfecto* (edición bilingüe español-rumano) Ed. Univers, Bucarest, 1979, pp. 244 (versión rumana de Víctor Ivanovici y Lucía Uricaru; introducción de Víctor Ivanovici).

El viajero imperfecto reúne parte considerable de la producción poética de Omar Lara. Constituye un severo primer balance, una primera antología personal, tarea quizá no tan difícil para un autor cuya poesía se nutre de rigor y decantación. La seguridad del poema —parece construido ya antes de acceder a la escritura— permite introducirnos con alguna certeza en la poética procedural de Lara y nos brinda información sobre su propia actitud ante el hecho poético.

Aparte los poemas de *El viajero imperfecto*, escritos entre 1974 y 1976, el presente volumen recoge producción de *Los buenos días* (1967-1970) y *Habitantes, serpientes y otros bichos* (1972-1974), título este último incluido también en *Oh, buenas maneras*, premiado en 1975 por Casa de las Américas. Lara publicó su primer volumen, *Argumento del día*, en 1964.

Tácito o expreso, real o aparente, móvil o inmóvil, un viajero recorre todo el volumen en un peregrinaje, temporal o espacial, por el mundo y por sus propias entrañas. El título del último libro —que es al propio tiempo el de la selección— se proyecta también a los ciclos pre-

cedentes, sugiere y rescata, en clave mítica, un viaje vivencial, en el que cada posta remite, de un modo metonímico, a las demás y al conjunto. Postas en el tiempo, postas en el espacio. Residencia consciente de su fugacidad fatal como en estos versos donde el dejo existencial destaca sin vanas estridencias: «Mira donde pones el ojo / cazador / lo que ahora no ves / ya nunca más existirá / lo que ahora no toques / enmohecerá / lo que ahora no sientas / te ha de herir algún día.» Posta, otras veces, donde el asombro sustancial recupera de los objetos cotidianos la poesía, donde la relación lengua-realidad, como en la mayoría de los poemas de Lara, se hace mágica en su mejor sentido antropológico: «Nos hablan de qué / de qué naufragios provienen, / desde qué dilatada orilla fatigosa nos mientan / estos objetos que nos unen / con una marca a carne fría. / Emiten sus olores, sus ruidos peculiares. / Sombras veloces, párpados en acecho. / Materia en tránsito.» O estancias donde el tiempo es carne cotidiana como en *recuerdos del futuro*: «Hechos y cosas reales se volvieron irreales y / viceversa», como en *huellas*: «cer-canme palabras desconocidas, las amarro a mi recuerdo / es decir, a aquello que sobrevivirá. / Todo es cierto en este momento. / No sólo la absurda ternura que me hiere.» O en *de esta agua no beberá*: «El reflejo de su rostro en el estanque / es un prodigio de la imaginación. / Carne de peregrino.»

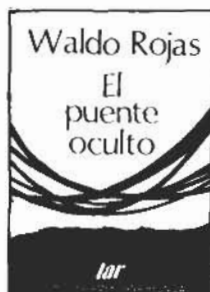
En el mundo poético de Lara, lo cotidiano es la única posibilidad, pero un cotidiano que excluye las connotaciones culturales de lo grande y lo pequeño, lo alto y lo

bajo, que rechaza su falsa contraparte idealista y que se convierte, de un modo fatal, irrefutable, en el único ámbito posible del hombre. Términos como *vida* y *cotidiana* se saturan en la poesía de Lara. Se trata, además, de una poesía donde el elemento lírico esconde casi siempre una proyección épica, donde la anécdota suele disimularse entre los pliegues de la intención lírica. Algunos conceptos fundamentales (día, viaje, tránsito), expresados en modos y con palabras diversas, atraviesan una obra donde cada término busca esconder, en su dirección, su enorme carga de mundo. Es una poesía que quiere reducir la palabra a su mínima coquetería para dejarla actuar con su máximo poder. El elemento decorativo desaparece en aras de una funcionalidad sustancial y poética.

En la obra de Lara, la anécdota íntima propone siempre una distancia entre sujeto lírico y autor. Y es esta distancia la que convierte dicho elemento íntimo en patrimonio e indicador histórico. La vivencia personal, intransferible pero puente al fin, brinda en su tratamiento poético la clave que la excede. El Ulises de Lara, sentimental y políticamente, es un viajero antifascista que denuncia, con esa enorme carga de mundo que arrastra su palabra sencilla, los días crueles, las ausencias, la mutilada alegría de su tierra. El sujeto lírico político de la poesía de Lara encarna en su condena la cercenada palabra del hombre de la calle (por lo demás el único hombre posible) que se reencontra en ese mensaje poético directo y sencillo. La cotidiana esperanza alcanza profundidades tajantes en esa sencillez: «En los últimos

LITERATURA AMERICANA REUNIDA

anuncia sus primeros títulos:



EL PUENTE OCULTO,
poemas de Waldo Rojas

Alta poesía: cristalinas, transparentes construcciones verbales... Una poesía consciente de integrarse en una vasta tradición... CRISTINA PERI ROSSI (Revista Quimera, N.º 15, enero, 1982).



SOÑE QUE LA NIEVE ARDIA,
novela de Antonio Skármeta

Uno de los mejores trozos de literatura militante producidos por Latinoamérica. LE MONDE.



**DEL FETICHISMO DE LA MERCANCIA
AL FETICHISMO DEL CAPITAL.**
ensayo de Osvaldo Fernández (en prensa)

Obra singular que no recorre el camino acostumbrado de la exposición, sino que se introduce verticalmente en los diferentes textos, donde el tema de la ideología se hace explícito... E.P.A.

Ediciones LAR
Apartado de Correos 5001
Madrid-5. España

TRILCE 17

una revista de poesía

abril 1982

director: Omar Lara.

diagramación: Guillermo Monforte.

comité de reaparición: Guillermo Araya, Antonio Avaria, Gabriel Barra, Luis Bocaz, Luis Bustamante, Mihai Cantunari, Rolando Cárdenas, Jaime Concha, Juan Eppe, Oscar Hahn, Walter Hoeffler, Luis Iñigo Madrigal, Patricia Jerez, Omar Lara, Enrique Lihn, Sergio Macías, Eugenio Matus, Gustavo Mujica, Silverio Muñoz, Justo Jorge Padrón, Floridor Pérez, Galvarino Plaza, Juan Octavio Prenz, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Grínor Rojo, Jorge Rossi, Fedrico Schopf, Antonio Skármeta, Enrique Valdés, Miguel Vicuña Navarro, Armando Uribe Arce.

© Ediciones LAR

Apartado de Correos 5001. Madrid-5. España

Rue de l'Eure. Paris 75014. Francia

SUSCRIPCION A LA REVISTA TRILCE POR UN AÑO (3 números anuales)

Precio de la suscripción anual:	Individual	US\$ 15 (España 1.000 ptas.)
	Instituciones . .	US\$ 20 (España 1.500 ptas.)
	Colaboradores .	US\$ 30 (España 2.000 ptas.)

Correspondencia y envío de valores: Omar Lara, Apartado de Correos 5001,
Madrid-5. España
(Para Francia: 13, rue de l'Eure, PARIS
75014)

SUMARIO

Editorial

¿Uno o diecisiete?

Eugenio Matus

Luis Oyarzún: Recuerdo y Homenaje

Francisco Giner de los Ríos

Luis Oyarzún

Luis Oyarzún

Tranquilidad, Elegía a oscuras, Defensa de la tierra

Gonzalo Rojas

Almohada de Quevedo, Aiuleia por la resurrección de Georges Bataille,
La palabra placer

Juan Godoy

Cifra solitaria (fragmentos)

Waldo Rojas

Conversación

Armando Uribe Arce

De cómo nace un poema o cómo Rilke se reencarnó en Rosenmann

Miguel Vicuña Navarro

Poesía chilena 1982, una muestra

**Claudio Bertoni, Juan Cameron, Jorge Etcheverry, Juan Luis Martínez,
Gonzalo Millán, Gustavo Mujica, Nain Nómez, Eduardo Parra, Radomiro
Sportono, Tito Valenzuela, Miguel Vicuña Navarro, Raúl Zurita**

Poemas

Lucian Blaga

Poemas

Juan Epple

Literatura envasada

Libros



« Después de todo
nos volveremos a encontrar. »
J. Teillier

« Texto en un Muro de Valdivia »