



revista de literatura

madrid, mayo de 1984 • director: omar lara • números cuatro y cinco

dossier enrique lihn

segundo encuentro de poesía chilena
en rotterdam: luis bocaz, waldo rojas

umberto saba: poemas, cartas, entrevista
con nora baldi

poemas de:

eugen jebeleanu

kajetan kovic juan cameron

hubert cornelius

rolando cárdenas

patricia jerez

enrique valdés

raúl barrientos

dossier enrique lihn



Lihn por Cain

Enrique Lihn, Poeta en libre plática

Hay algo de inevitablemente redundante de nuestra parte en el hecho de interrogar a Enrique Lihn sobre el sentido de su escritura literaria. A su obra poética y narrativa, numerosa, se suma el volumen no menos cuantioso de prólogos, artículos, ensayos, conferencias, comentarios y otras incursiones en la crítica literaria o de artes. Generosamente diseminada en toda suerte de publicaciones y seguramente ya difícil de censar sin esfuerzo en su totalidad, aquellas páginas múltiples acotan, a través de una prosa alerta a las inflexiones de la idea, el crecimiento de un pensamiento estético, raro, por la severidad de su inspiración, en el medio de nuestros creadores literarios, pensamiento inconformista a más de un título. Las entrevistas acordadas por Lihn no van en saga e ilustran, en el conjunto de esta producción paralela del poeta, la gradación ascendente y el despliegue de una conciencia prolífica, atraída con fascinación por las interrogaciones que plantean las diversas instancias y ecos del acto de escritura.

Particularmente interesante es el carácter orgánico y el sostén documental de la escritura reflexiva de Lihn, y a su originalidad se agrega algo muy propio del tono e intencionalidad de su discurso, algo que no vacilaríamos en llamar su *ética de la palabra*. Creador de una corriente profundamente renovadora de las tradiciones de lengua poética en Chile y en América Latina, e igualmente ajeno a los aspavientos vehementes de los vanguardismos, Lihn ha encausado su esfuerzo crítico y teórico en una doble dirección. Una, implícita a su praxis creadora, inscrita en las estructuras coherentes del poema, inseparable de ellas como una verdadera conciencia estructurante de su poesía; explícita la otra, revertida en el flujo de una problemática compleja: la del ingreso o irrupción del acto de escribir, instancia subjetiva, en la historia. Problemática abordada pluralmente ya sea en el ejercicio de la crítica literaria, ya sea en el marco específico del ensayo teórico. Desde el nódulo central de la relación de la escritura con la existencia —el *hic et nunc* del poeta, *individuo psicobiológico* al mismo tiempo que entidad espectral en tanto que *sujeto de los enunciados*— esta problemática avanza en círculos concéntricos cubriendo los campos más vastos de la tradición literaria, la cultura, hasta las consideraciones sociológicas, filosóficas —una reflexión profunda sobre la literatura es de orden filosófico o no es de ningún orden— y de paso, políticas, que se imponen. La tensión intelectual de su discurso crítico no ahoga, sin embargo, el humor o una cierta connoción emocional, en todo caso no resta vigor a su ruptura de lanzas contra mediocridades y mistificaciones. Es el mismo registro que modula muchos de sus mejores poemas. Esta polivalencia de tonos constituye la epifanía de su concepción de la literatura como permanente interrogación y auto-cuestionamiento, como forma de *situación* en el pensamiento y el lenguaje, espacio humano primordial, destinada al mantenimiento del estado de expansión del uno, y a la flexibilidad, forma de la indocilidad, del otro en su relación con los discursos que sostienen la realidad.

A los 53 años cumplidos y confesos, Lihn mantiene siempre su mirada atenta en la aparición y desarrollo de las nuevas generaciones de escritores. Sin afanes epigónicos ni paternalismos indulgentes. Su independencia serena y su honestidad intelectual han contribuido a hacer de Enrique Lihn una figura quizá única en nuestras letras: protagonista señero y testigo lúcido. Es a este doble personaje que hemos querido someter nuevamente nuestro cuestionario.

W.R.

ENRIQUE LIHN, POETA EN LIBRE PLÁTICA

Respuestas a un cuestionario preparado por W. Rojas

Para muchos lectores, Enrique Lihn es, sobre todo, el poeta de La Pieza Oscura; ¿qué podría justificar, a juicio tuyo, la identificación de tu poesía con los poemas de ese libro?

—Lo que parecerá, en seguida, justificable, es el que yo no justifique la identificación de mi poesía con *La Pieza Oscura*. Tiendo a suponer que esa fijación de algunos de mis presuntos lectores en uno solo de mis libros, aunque en un cierto sentido resulte halagadora, podría implicar una lectura descuidada y olvidadiza de los diez libritos de poemas que he publicado. Seis de ellos después de *La Pieza Oscura*. Muchos de los textos de estos poemarios “hacen sistema” con *La Pieza Oscura*, y algunos, como el que tú mismo citas —“Porque escribí”— que está en *La Musiquilla de las Pobres Esferas*, podría figurar en ese libro con ventajas respecto de varios de sus poemas.

Si se piensa que soy el autor de un sólo libro de poemas cuyo título general —en este caso constreñido— podría ser *La Pieza Oscura* se estaría relativamente más cerca de la verdad de la milanesa.

El trabajo con la memoria, con su atemporalidad acrónica, sus intermitencias y sus cristalizaciones; la percepción vacía de un futuro, tal cual se lo “vivió” desde el pasado, en un presente que habría coincidido con ese futuro, pero que no lo es ni es nada (“Destiempo”) son, por ejemplo, temas recurrentes de mi trabajo si nos referimos a lo que entiendo por la “substancia del contenido”; los poemas de viaje empiezan en *La Pieza Oscura* con “Cementerio en Punta Arenas”, por ejemplo, y continúan en todos los demás libros; son notaciones —quisiera decir reflexiones no discursivas— desarrolladas en torno a la percepción detonante de algún lugar público —cabalmente turístico, a veces— que indice a una suerte de memoria del presente. El cementerio, la plaza de una ciudad como Bruselas, un viaje en automóvil al sur de Francia en 1966 y a pie, otra vez, en París (la ciudad-emblema de la fascinación en el desarraigo, productora de metecos: especie no extinguida), son algunos de los muchos motivos de mi escritura esencialmente circunstancial, por así decirlo. Descreo, por cierto, de las esencias. La pintura, la fotografía y aún el cine, que duplican la condición fantasmal a la que se refieren, la intervienen, la transfiguran y en gran medida, cuando no totalmente, la cancelan o le imponen un sentido y que son, pues, la suma o la síntesis de la realidad y de la cultura, figuran en el repertorio de mis motivos de modo aumentativo. Signos empleados como significantes de un discurso retórico que no teme ni tiene más remedio que ser personal, creo yo; el culteranismo de ese discurso —un espejo— es más bien un efecto que una realidad de la cultura; resulta del hecho que la cultura es su detonante, nada más.

De vuelta a la pregunta. Me resulta imposible aceptar que empiezo y termino, como poeta, en *La Pieza Oscura*. Pero puede que en ese repertorio de textos —muy pocos para el espacio de tiempo que cubre: 1954/1963— se den todas mis potencialidades de autor de versos, precisamente porque ese libro es una selección cuidadosa de muchos años de trabajo y una suma, pues, de distintas estrategias verbales. Allí hay modos distintos de escribir cuyos polos serían por una parte el poema “*La Pieza Oscura*” y textos afines, y, por otra parte, los “monólogos”. Estos son sinópticos, teatrales y pasan por el lugar común; aquéllos son “poesía en primera persona”, que se fundan en el procedimiento de la expansión —una cierta repetición distinta de los mismos— y que insisten en el texto como textura, en las microtextualidades como puntos de refracción del sentido de todo el poema. La redundancia del mensaje poético no es algo que le sobre al poema, no consiste en un abundar en, sino en un insistir en, que despliega las diferencias de lo mismo: variaciones sobre el mismo tema. Me parece que trato de hacer eso en *La Pieza Oscura*. Cada cierto tiempo escribo una pieza oscura. El poema “*Beata Beatrix*” de *Por Fuerza Mayor*, en su versión corregida que apareció en la revista española *Poesía* hace un par de años (muestra antológica de David Turkeltaub) pertenece a esa serie. En este sentido creo que puede identificarse mi poesía con *La Pieza Oscura*, no en el de la limitación de ella al número de los poemas que publiqué bajo dicho título en 1964. Creo no haber cambiado la orientación general de mi escritura poética, como autor de versos y espero no haber desmejorado, al revés de los vinos, con los años.

En los últimos años de tu actividad creadora la escritura de obras narrativas ocupa un espacio dominante; en tu opinión, ¿ha sido en desmedro de la salud de tu poesía? ¿Sólo

prolongación inevitable de tu “sistema” poético?

— Nunca he dejado de hacer prosa, narrativa o articulística —temo usar la palabra ensayo—. Contemporáneas de *La pieza Oscura* son tres o cuatro novelas fallidas y muchos cuentos que tampoco se publicaron, del tipo de “Cama Florida”, el único que recuerdo haber dado a conocer después de la publicación de *Agua de Arroz* (relatos). El prurito verista de las *nouvelles*, me empantanó un tiempo en que, paralelamente, gozaba, en versos, de todas las franquicias del texto poético que se ríe, olímpicamente, de cualquier tipo de documentación.

Cuando empecé a hacer la práctica de una prosa liberada, hacia 1972, con un cuento inédito, “*La Marsellesa*”, y una novela o folletín pop experimental —*Batman en Chile*, publicado en 1972— me propuse volver públicamente a la prosa y envié, cándidamente, la novela a un concurso. Era un texto de política-ficción sobre la inminencia caótica de lo que sería el llamado pronunciamiento militar.

A partir de esa época he publicado dos novelas más —*La Orquesta de Cristal*, 1976 y *El Arte de la Palabra*, 1981— y mi producción, en poesía, ha aumentado al mismo ritmo. Un punto de convergencia o claro entrecruzamiento de los dos “modos de expresión” es *París Situación Irregular*—anotaciones que pasan simultáneamente por la poesía y por la prosa, y, en las antípodas de este escrito, mis intentos de reprocesamiento del soneto barroco español —Herrera, Góngora y Quevedo—, los “Sonetos del energúmeno” y otros que se publicaron en 1976 como suplemento de *París Situación Irregular*.

La unión de poesía y prosa en una escritura y no su mezcla en el prosaísmo o en el poema en prosa —híbridos que me disgustan— ha sido, creo, una invariante de mi trabajo literario. Yo nunca quise hacer “antipoesía” como una manera de integrar la prosa al verso o de escribir con prosa recortada en versos, este último es un procedimiento tan mecánico y poco apreciable como ritmar en prosa y recargarla de tropos. Nicanor Parra no escribe con prosa recortada; su antipoesía es intrínsecamente ritmada y/o versificada; sólo de muchos de sus seguidores se puede decir que son irredimiblemente prosaicos. Entre la mayor parte de mis poemas y la generalidad de mis narraciones hay una especie de discontinuidad objetiva, como si se tratara de dos autores inscritos distintos, de diferentes y hasta opuestos sujetos de la enunciación enunciados.

El hablante lírico —por qué no llamarlo así— es la “entidad espectral” como dirías tú, de mi preferencia, el encargado de convertir mis emociones en el material eufórico de una poesía sobreescrita y, si se quiere, barroca: lujosa y funeraria a la vez. En los últimos años todos mis libros de poesía —tres de ellos inéditos— son bitácoras. El terror o la fascinación que me producen ciudades como Nueva York —*A partir de Manhattan* (1979)— los lugares, en general, en que *no vivo*, donde me encuentro frecuentemente de paso como el poeta de *Poesía de Paso* en Europa (1965). Tienen algo de nostalgia del presente o de una actualidad imposible, algo de la nostalgia de lo que se tiene, en las calles y museos, delante de los ojos. Espero que no sea poesía de museos, pero ha sido, muchas veces, escrita en los museos (*Musa de la calle, el hospital y los museos*, Barcelona, 1981). Esos poemas dependen absolutamente de la circunstancia que los motiva, así como el fotógrafo depende por completo del objetivo de su cámara, por mucho que intervenga luego sus negativos en el laboratorio. Casi todos mis últimos poemas llevan un registro de mis emociones intelectuales —hay que llamarlas de alguna manera— en la forma del diario de vida de un fantasma. Voy a recordar aquí dos versos de Gabriela Mistral: “Amo las cosas que nunca tuve / y las cosas que ya no tengo”. Si alguien quiere decir que mantengo una relación reaccionaria —cultural— con la cultura y que me aferro a una mitología —el amor— puede hacerlo basándose en mis poemas. En tal sentido, escribí últimamente un libro intolerable que titulé con un verso de Fernando de Herrera, *Al bello aparecer de este lucero*. Lo cierto es que a un tiempo he escrito poemas que remiten al deslumbramiento, a la pasión y a la desesperación —hablo otra vez de contenidos o de las substancias que les concierne— y “relatos” escépticos, irónicos, paródicos y autoparódicos o bien, del género de lo grotesco. No sé si existe entre unos y otros una relación de compensación. El elemento común, que permitiría sostener que mi prosa prolonga mi “sistema poético” residiría en lo grotesco y en lo que me gustaría llamar expresionista actualizando esta palabra que siempre me ha gustado.

Mi propio trabajo se explica mejor que yo al respecto. Ciertos poemas —por ejemplo “Vaciadero” e “Isabel Rawthorne”— de *A partir de Manhattan* dan cuenta “líricamente” del lugar horrible que es el mundo —sin exclusión de quien así lo percibe— y pertenecen, pues, a lo grotesco aunque no toquen la cuerda del humor. El Umor —esta vez sin H, en homenaje a Breton— y la fealdad, caen del lado de la prosa en mi trabajo.

No hablo tanto de la fealdad estética o natural sino de una cierta manera de trabajar en el lenguaje y con él, despojándolo de la menor pretensión de acceder a la fórmula mágica, obligando a las palabras a reconocerse como elementos de una lengua muerta. “Peligro del lenguaje para la libertad intelectual —escribió Nietzsche— Toda palabra es un Prejuicio”; y creo que algo así como el sustrato de las ciencias no era otra cosa, según él, que las metáforas en desuso. El desencanto de la palabra está en la base de la palabrería o de “El arte de la palabra” en mis novelas, que son apenas tales.

No es difícil advertir en tu poesía posterior a la publicación de Por Fuerza Mayor, dos líneas de estilo que parecen evolucionar separadamente: una en la que el tono y lenguaje ceden terreno a una suerte de prosa reflexiva, memoriosa y biográfica, y otra, abiertamente paródica del verso tradicional, irónica de inspiración. En tu opinión más actual, ¿en cuál de los dos tableros debería ganar la partida tu poesía?

Como nuestra entrevista se efectúa por escrito, leyendo esta pregunta ahora, creo haberla tenido presente antes, al contestar a la segunda; aunque las dos quizás trasunten la misma preocupación. Creo que estás pensando en los dos apartados de *París Situación Irregular*, porque mis novelas no son memoriosas ni biográficas, pero sí parece serlo *P.S.I.* Si mi poesía, en cualquier caso, tuviera que ganar alguna partida (y, claro está, tiene que ganarla) tendría que haberla ganado ya. Puedo contradecirme, pero o *La Pieza Oscura* es una partida ganada o no es nada. *La Pieza Oscura* y todo lo que de ella proviene, como el primero de los círculos de una espiral.

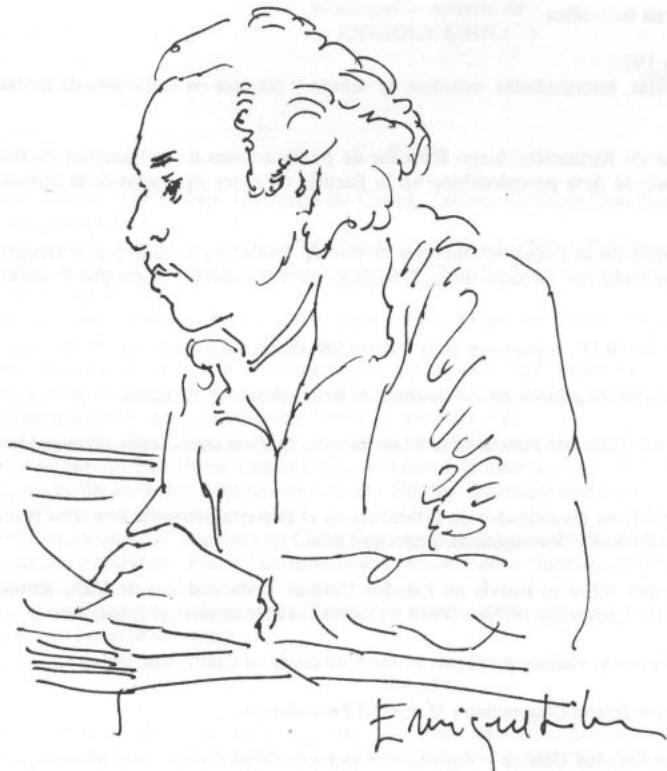
En cuanto a la parodia del verso tradicional, esto es, los sonetos, caen, por lo que te dije anteriormente, del lado del *Umor* de mi prosa narrativa o de lo que en ella aspira a situarse en la tradición del humor negro. En *El Arte de la Palabra* hay poemas que sólo pueden leerse en el marco de la novela, escritos por personajes de la misma: no son obra del sujeto de mis textos “personales”. Los sonetos tampoco pertenecen estrictamente a esta serie, pero son lugares de reconocimiento, donde el lenguaje se manifiesta como opresión y enmascaramiento. El oprimido habla en el lenguaje del opresor; el opresor se desenmascara en el lenguaje del oprimido. Cumpliendo con su estrategia, el lenguaje debe inmolarse manifestándose —en el prejuicio de toda palabra— como el negativo de la libertad intelectual. Eso es lo que busco o creo buscar en la parodia; algo que no se encuentra, quizás, en lo parodiado. Me preocupan (si todavía, en este caso, puede hablarse de preocupación en el sentido de ganar una partida) mis obras narrativas, que quieren ser como un muestrario de la derrota de la palabra.

Si tuvieras que reescribir el poema “Porque escribí”, uno de tus textos más intensos, a más de diez años de su publicación, ¿qué diría ese nuevo texto en lo esencial?

Para contestar a tu pregunta releo el texto en cuestión y tengo —la puerilidad? — de emocionarme con esa especie de arte poética que tiene el temple de ánimo de una confesión —muy reservada, por lo demás— y de un testamento. Creo que no podría reescribir ese texto al que, no obstante, me suscribo emocionalmente. Advierto, por otra parte que, por razones personales, me he puesto muy sensible a los puntos en que la palabra poética engrana con el lenguaje emotivo; dejo constancia de que los “Nocturnos” de *Tala* me han tocado, últimamente, todas las cuerdas sensibles.

La idea de estar vivo o sobrevivo en la escritura que recorre “Porque escribí” (“Pero escribí y me muero por mi cuenta / porque escribí, porque escribí estoy vivo”) esta especie de postulación a la posteridad, me parece válido ahora, pero sólo en la medida en que se lea como una de esas ilusiones compensatorias que nos permiten, piadosamente, sobrelevar una depresión muy intensa. He vuelto a vivir una situación así, pero me he apoyado, más bien, en una escritura que hace una desvergonzada irrisión de sí misma. De todos modos, escribir es un acto de autoafirmación y en eso estoy con el sentido biográfico que tiene para mí el poema aludido. Pero, en fin, no es *verdad* lo que uno espera encontrar en la lectura de un poema, sino señales de un conflicto que la escritura puede resolver explícitamente, nunca implícitamente. No se escribe X para resolver Y. Se escribe X porque Y es insoluble.

Lihn. Autorretrato.



Para mí, la poesía de Enrique Lihn es un intento desesperado de conocimiento, en que a veces se accede a una luz oscura que ilumina de manera inversa y fugaz lo que demasiado impunemente llamamos realidad.

Una realidad espesa, muelle, en que el sentido no encuentra límites, vale decir, una figura que sea algo más que las convenciones que, supuestamente, nos ayudara a (sobre)vivir.

Recuerdo el transcurso de su palabra que indaga y que, en el fracaso de su indagación, "cura el dolor que mienta".

Los poemas de Enrique son testimonio de que toda poesía que nos interese se encuentra arraigada y su vuelo cognoscitivo es parcialmente imaginario, una fantasmagoría que nos da la sensación fugitiva o instantánea de conocimiento, aunque en sus postimerías nos encontremos de nuevo en el punto de partida o no mucho más allá, en la lenta acumulación de los años y los siglos.

*Fragamento
del Texto de Homenaje a los 50 años
de Enrique Lihn, de Federico Schopf, enviado desde
Frankfurt para el acto de celebración del
cincuentenario del Poeta, octubre-noviembre de 1979.*

Enrique Lihn, breve síntesis biográfica

Nacido en Santiago en 1929.

1942-1952: preparatorias, humanidades, estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

1952-1957: Secretario de Redacción, luego Director de publicaciones de la Facultad de Bellas Artes (Univ. de Chile) y profesor de Arte precolombino en la Escuela de Artes Aplicadas de la misma Universidad.

1965: abril, participación en el *Primer Encuentro de Poesía Trilce*, organizado por el Grupo Trilce en la Universidad Austral de Valdivia. Becario de la UNESCO en Museología; viajes por Francia, Bélgica, Suiza e Italia.

1966-1967: trabaja en la ORTF, organismo de la radio y televisión francesa.

1968-1970: Director de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, U. de Chile.

1970-1973: Director del Taller de Poesía de la Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Chile.

1972 hasta la fecha: profesor investigador de Literatura en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Univ. de Chile.

1975: lecturas y diálogos sobre su poesía en Estados Unidos: Universidades de Yale, Rutgers, Maryland, Stony Brook, The City University of New York y Center for Interamerican Relations.

1976, trimestre de primavera: visiting professor at the University of California, Irving.

1977: becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

1978-1981: viajes por Estados Unidos y España con ocasión de lecturas y conferencias, y reuniones públicas de presentación de sus últimas publicaciones.

1979: celebración pública de su cincuentenario en el "Goethe Institut" de Santiago de Chile, bajo la enseña de "Año de la mutualidad del Yo".

Premios Literarios

Primer Premio en los Juegos Florales de Poesía, Santiago de Chile, 1956.

Premio Atenea, de la Universidad de Concepción, 1964, por el libro *La pieza oscura*.

Premio Municipal de Narrativa, Santiago de Chile, 1965, por el libro *Agua de arroz*.

Primer Premio de Poesía del Concurso Internacional Casa de las Américas, La Habana, 1966, por el libro *Poesía de Paso*.

Premio Municipal de Poesía, Santiago de Chile, 1969, por el libro *La Musiquilla de las pobres esferas*.

Premio Pedro de Oña, Santiago de Chile, 1970, por el mismo libro.

Bibliografía sumaria de
ENRIQUE LIHN

(Preparada por Pedro Lastra)

Poesía

1. *Nada se escurre*. 1947-1949. (Santiago de Chile), Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño (1949). 45 p. (*Colección Orfeo*).
2. *Poemas de este tiempo y de otro*. 1949-1954. (Santiago de Chile), Ediciones Renovación, 1955, 61 p.
3. *La pieza oscura*. 1955-1962. (Prólogo de Jorge Elliott). Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1963. 65 p.
4. *Poesía de paso*. (Premio Poesía 1966. Casa de las Américas, Cuba). La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1966. 123 p. (*Colección Premio*).
5. *Escrito en Cuba*. México, D.F., Ediciones Era, S.A., 1969. 73 p. (*Alacena*).
6. *La musiquilla de las pobres esferas*. ("Nota preliminar" de Waldo Rojas). Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. 84 p. (*Colección Letras de América*, 18).
7. *Algunos poemas*. Barcelona, Ocnos-Editorial Llibres de Sinera, S.A., 1972. 86 p.
8. *Por fuerza mayor*. Barcelona, Ocnos-Editorial Llibres de Sinera, S.A., 1975. 85 p.
9. *París, situación irregular*. Prólogo de Carmen Foxley. Santiago de Chile, Ediciones Aconcagua, 1977. 126 p. (*Colección Mistral*).
10. *A partir de Manhattan*. Santiago de Chile, Editorial Ganimedes, 1979. 72 p.
11. *Noticias del extranjero: Pedro Lastra cumple cincuenta años*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria impresora, 1981.
12. *Poesía al azar*, antología. Lima, Perú. Ediciones Ruray, 1981.
13. *Estación de los desamparados*.

Cuentos

14. *Agua de arroz*. Prólogo de Yerko Moretic. Santiago de Chile, Ediciones del Litoral, 1964. 165 p. (Recoge los núms. 49 y 50 y agrega los cuentos "Estudio" y "Retrato de un poeta popular").
15. *Agua de arroz*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. 99 p. (*Libros de Mar a Mar*). (Esta 2^a edición reproduce el núm. 13, menos el prólogo de Y.M.).
16. *La silla de tres patas*. (En preparación).

Novelas

17. *Batman en Chile*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, S.R.L., 1973. 134 p.
18. *La orquesta de cristal*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976. 153 p. (*Colección "El Espejo"*).
19. *El arte de la palabra*. Editorial Pomaire. Barcelona, 1981. 355 p.

Libretos

20. *Liñ y Pompier*. (Book action que recrea, en una visualización de Eugenio Ditborn, el "happening" que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1977 y en los primeros días de enero de 1978, en el Instituto Chileno Norteamericano y en el Teatro de la Comedia, respectivamente. Libreto del discurso de Pompier manuscrito por Eduardo Liñ). Santiago de Chile, Edición del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978. (50 p. Ilust.).

Libros manufacturados

21. *Pour dire au revoir*. Ejemplar único de un poema de despedida a Roland y Julia Husson, ilustrado por Eduardo Vilches, Tatiana Alamos, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz y Pepe Moreno. Santiago de Chile, agosto, 1976. 4 págs. de texto (mecanografiadas).
22. *Derechos de autor*. Santiago de Chile. Yo Editores, 1981. 384 p.

Ensayos y artículos en publicaciones colectivas

23. "Pedro Luna, el pintor". En Néstor Montesinos H. y Enrique Liñ. *Pedro Luna*, Santiago de Chile,

- Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Instituto de Extensión de Artes Plásticas, S.A. (*Colección Artistas Chilenos*, 16), pp. 25-30.
24. "Momentos esenciales de la poesía chilena". (Resumen de una conferencia oral). En varios autores. *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1969. (*Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas*), pp. 183-192.
 25. "El lugar de Huidobro". En Oscar Collazos. *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1970. (*Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas. Serie Valoración Múltiple*), pp. 123-141. (Reproducido en los núms. 24, 25 y 31).
 26. René de Costa, ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid, Taurus, 1975. (*Persiles-77. Serie El Escritor y la Crítica*), pp. 363-383. (Recoge el núm. 23).
 27. Oscar Collazos. *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Ediciones Península, 1977, 1977, pp. 82-104. (Recoge el núm. 23).
 28. "Política y cultura en una etapa de transición al Socialismo". En Enrique Lihn, Hernán Valdés, Cristián Huneeus, Carlos Ossa, Mauricio Wacquez. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971. (*Imagen de Chile*), pp. 13-72.
 29. "Definición de un poeta". En Alfonso Calderón. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1971. (*Colección Libros para el Estudiante*), pp. 324-348.

Ediciones, prólogos y epílogos

30. "Carlos de Rokha". Prólogo a Carlos de Rokha. *Memorial y llaves*. Poemas (1949-1961). Primer Premio Concurso de Poesía "Gabriela Mistral" (1961). Santiago, Chile, Ediciones de la I. Municipalidad de Santiago, 1964 (pp. 5-13). ("Palabras de Enrique Lihn en el homenaje a Carlos de Rokha, organizado por la Sociedad de Escritores de Chile, con motivo del segundo aniversario de la muerte del poeta").
31. "Compromiso literario o seudoliteratura". En Jaime Valdivieso. *La condena de todos*. Prólogo de Enrique Lihn. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966. (*Biblioteca de Novelistas*), pp. 9-23.
32. Prólogo al catálogo *Exposición de La Habana*. Premios y menciones. Colección de grabados Casa de las Américas. La Habana, Cuba, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas (1967), (pp. 5-17).
33. "Prólogo" a Vicente Huidobro. *Poesías*. Selección y prólogo de E.L. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1968. (*Colección Literatura Latinoamericana*, 40), pp. VII-XXXI. (Véase núms. 23, 24 y 25).
34. "Jorge Edwards, la aventura y el orden en la nueva narrativa chilena". En Jorge Edwards. *Temas y variaciones*. Antología de relatos. Selección y prólogo de E.L. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, S.A., 1969. (*Colección Letras de América*, 16), pp. 9-21.
35. "Los bandidos y el cuento chileno". En *Diez cuentos de bandidos*. Selección y prólogo de E.L. Santiago de Chile, Empresa Editora Nacional Quimantú Limitada, 1972. (*Colección Quimantú para todos*), pp. 5-25.
36. "De De acertijos y premoniciones". Santiago, Chile, Editorial Nascimento, 1975, pp. 87-99.
37. "Arte del Arte de morir". Prólogo a Oscar Hahn. *Arte de morir*. Poemas. Buenos Aires, Ediciones Hispamérica, 1977, pp. 9-21.
38. "En la inauguración de El Puente Oculto". Prólogo a Waldo Rojas. *El Puente Oculto*. Poemas. Madrid, Ediciones LAR, 1981, pp. 7-13.

Textos en algunas antologías

a) Poesías

39. Alone. *Las cien mejores poesías chilenas*. Segunda edición. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1949. (*Colección Poesías*): "Lo que has de ser", pp. 206-207. (De núm. 1).
40. Jorge Elliott.. *Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1957*. (*Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción*): "Narciso en casa de su novia"; "La vejez de Narciso"; "Discurso de primavera"; "Miniatura", pp. 287-290. (De núm. 2).
41. José Donoso. "Cinco poetas chilenos". En *Américas*. Washington, D.C., Unión Panamericana, vol. 16, nú. 6, junio de 1964; "Recuerdos de matrimonio", p. 19. (De núm. 3).
42. Aldo Pellegrini. *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1966. (*Biblioteca Breve*, 237): "Barro"; "Zoológico"; "Político del extranjero", pp. 133-139. (De núms. 3 y 4, donde el poema "Político..." aparece con el título "Nieve").

43. Carlos Cortínez y Omar Lara, ed. *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago, Chile, Ediciones Trilce, 1966: "Elegía a Juan, el Papa bueno"; "Bella época"; "Homenaje a Freud"; "Nieve"; "Las ratas"; "San Pedro"; "La despedida", pp. 73-87. (Véase el núm.).
44. *33 nombres claves de la actual poesía chilena*. Orfeo. Revista de poesía y teoría poética. Santiago de Chile, núms. 33-38, 1968: "La invasión"; "Destiempo"; "Gallo"; "Navidad"; "La pieza oscura"; "Nieve"; "Bella época"; "Juicio final"; "Market Place". "Opiniones sobre poesía", pp. 143-152. (De núms. 3 y 4).
45. Mario Benedetti. *Poemas de amor hispanoamericanos*. Selección y prólogo de M.B. Montevideo, Editorial Arca, 1969. (*Bolsilibros Arca*, 72): "La despedida", pp. 165-168. (De núm. 4). (Hay edición cubana – Instituto del Libro – del mismo año).
46. Alberto M. Perrone. *Nueva poesía de América*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970. (*Biblioteca Básica Universal*): "Recuerdos de matrimonio"; "Estación terminal", pp. 61-65. (Véase núm. 3).
47. Alfonso Calderón. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria S.A., 1971. (*Colección Libros para el Estudiante*): "Celeste hija de la tierra" (fragmento); "Hoy murió Carlos Faz"; "La vejez de Narciso"; "Monólogo del viejo con la muerte"; "Cementerio de Punta Arenas"; "La despedida", pp. 235-243. (De núms. 2, 3 y 4).
48. Saúl Yurkiewich. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. Antología a través de un certamen continental (Casa de las Américas). Compilación y prólogo de S.Y. México, D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1972. (*Colección Mínima*, 51): "Nieve"; "Market Place"; "Cisnes"; "Bella época"; "Homenaje a Freud"; "Nathalie"; "Monólogo del poeta con su muerte", pp. 109-123. (De núm. 4).
49. Pedro Lastra. "Muestra de la poesía hispanoamericana actual". En *Hispamérica*. Maryland, U.S.A./ Buenos Aires, año IV, núms. 11-12, diciembre 1975: "La vejez de Narciso"; "La pieza oscura"; "Monólogo del viejo con la muerte"; "Gallo"; "La despedida"; "Porque escribí", pp. 112-120. (De núms. 2, 3, 4 y 6).

b) Cuentos

50. Enrique Lafourcade. *Antología del nuevo cuento chileno*. Selección, prólogo y notas. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1954. (*Biblioteca de Escritores Chilenos*): "El hombre y su sueño", pp. 269-281.
51. Enrique Lafourcade. *Cuentos de la generación del 50*. Selección, prólogo y notas. Santiago de Chile, Editorial del Nuevo Extremo Ltda., 1959: "Agua de arroz", pp. 187-202. (Véanse núms. 13, 14, 53 y 66).
52. Yerko Moretic y Carlos Orellana. *El nuevo cuento realista chileno*. Antología. Con un ensayo sobre "El realismo y el relato chileno", por Yerko Moretic. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1962: "Huacho y Pochocha", pp. 204-231. (Véanse núms. 13, 14 y 54).
53. Rodrigo Quijada, comp. *Crónicas de Chile*. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, S.A., 1968: "Cama florida", pp. 145-155.
54. Alfonso Calderón. *El cuento chileno actual. 1950-1967*. Selección y nota preliminar. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Chile, 1969: "Retrato de un poeta popular", pp. 75-95. (Véanse núms. 13 y 14).
55. Enrique Lafourcade. *Antología del cuento chileno*. Selección, prólogo y notas. Barcelona, Ediciones Acervo, 1969: "Agua de arroz", Tomo III. (Véanse núms. 13, 14, 49, 66).
56. Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander. *Antología del cuento chileno*. (Selección, notas y apéndice bibliográfico). Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1974: "Huacho y Pochocha", pp. 276-296. (Véanse núms. 13, 14 y 50).

Algunas traducciones

a) Libros

57. *This endless malice*. (Antología bilingüe). Twenty-five poems of Enrique Lihn, Selected & translated by William Witherup & Serge Echeverria. Northwood Narrows, N.H. Lillabulero Press, Inc., 1969. 83 p. (Incluye textos de núms. 3 y 4).
58. *La chambre noire*. (Edition bilingüe). Traduit et présenté par Michèle Cohen et Jean-Michel Fossey. Couverture et dessins de (Roberto) Matta. Honfleur-Paris, Pierre Jean Oswald, 1972. 83 p. (*La poésie des pays Ibéro-américaines. Chili*). (Los textos de núm. 3, menos "Elegía a Gabriela Mistral"; "Gallo"; "Zoológico"; "Raquel"; "Elegía a Carlos de Rokha").
59. *If poetry is to be written right*. Translated by Dave Oliphant. Texas City, Texas Portfolio Translation Series. B. Weberlein Publisher, 1977. 39 p. (Incluye textos de núms. 4, 5, 6 y del libro inédito *Album*

- de toda especie de poemas).*
60. *The dark room and other poems*. (Edición bilingüe). Edited with an introduction by Patricio Lerzundi. Translated by Jonathan Cohen, John Felstiner, and David Unger. New York, A New Direction Book, 1978. VI + 147 p. (Incluye poemas de núms. 3, 4, 5; *Album de toda especie de poemas: La Estación de los Desamparados, y París, situación irregular*).
 61. *New Voices of Hispanic America*. An Anthology. Edited, translated and with an introduction by Darwin J. Flakoll and Claribel Alegría. Boston, Beacon Press, 1962; "Newly Born"/"Recién nacido", pp. 225-226.
 62. *Latin American Writing Today*. Edited by J.M. Cohen. Middlesex, England, Penguin Books, 1967; "The tree-clump in the garden"; "The invasion"; "The friends of the house"; "Jonah". Translated by J.M. Cohen, pp. 247-250.

b) En publicaciones colectivas y periódicas

63. "Chile. Contemporary writing". Guest Editor Miller Williams. *Arizona Quarterly*. Tucson, Arizona, vol. 23, number 2, Summer 1967: "Monologue of the old man with death"; "Rooster"; "Graveyard at Punta Arenas". Translated by Miller Williams, pp. 125-128.
64. *The Triquarterly Anthology of Contemporary Latin American Literature*, Edited by José Donoso and William A. Hékin with the staff of *TriQuarterly*. New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1969."Six poems by Enrique Lihn": "Mud"; "The dark room". Translated by William Witherup and Serge Echeverría; "Jonah", "Coliseum". Translated by Miller Williams; "You are perfectly monstruos in your silence"; "Marker place". Translated by W. Witherup and S. Echeverría, pp. 317-323.
65. *Poeti ispanoamericani contemporanei*. Dalle prime avanguardie –Vallejo, Hidobro, Guillén, Borges, Neruda– al poeti d'oggi, a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta. Milano, Feltrinelli Editore, 1970: "La despedida"/"Congedo", pp. 464-469.
66. *New Directions in Prose and Poetry* 23. Edited by J. Laughlin. New York, A New Directions Book, 1971: "Two poems": "The defeat"; "The good old days". Translated by William Witherup and Serge Echeverría, pp. 51-65.
67. *The Penguin Book of Latin American Verse*. Edited by E. Caracciolo-Trejo. Introduced by Henry Gifford. With plain prose translations. Middlesex, England, Penguin Books, 1971: "Recuerdos de matrimonio"/"Memories of marriage", pp. 159-160.
68. *Doors and mirrors*. Fiction and poetry from Spanish America 1920-1970. Selected and edited by Hortense Carpenter and Jane Brof. New York, Grossman Publishers, 1972: "Rice water" ("Agua de arroz"). Translated by Miller Williams, pp. 346-349.
69. *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*. Oslo, 20 augusti 1972: "Tre dikter": "Fröknar"; "Album"; "Bel canto". Trad.: Kjell A. Johansson.
70. *Action Poétique*. París, nº 60, Décembre 1974: "Métier de jonglerie". Traducción Mitsou Ronat, pp. 85-87.
71. *Chicago Review Latin-American Writers*: A selection. Chicago, vol. 27, nº 2, Autumn, 1975: "Bella época"/"Bel epoch". Translated by Dave Oliphant, pp. 146-153.
72. *New Directions in Prose and Poetry* 44. New York, 1982. "Enrique Lihn. Seven poems".

RERERENCIAS

a) Libros

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. Xalapa, México. Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana. 1980. 1953.

b) Entrevistas y diálogos

- Belli, Carlos Germán. "6 preguntas a Enrique Lihn". *Saltomortal*, Stockholm, Suecia nº 1, julio-agosto de 1982, pp. 25-27. (Incluye los poemas "Ojos de Barcelona" y "Barrio Gótico").
- Calvo, César. "Enmarcando a Lihn". *Caretas*. Lima, Perú, núm. 425, noviembre 5-19, 1970, pp. 23 y 56.
- Coddou, Marcelo. "A la verdad por lo imaginario". *T.C.*, año IV, núm. 11, septiembre-diciembre de 1978, pp. 135-157.
- Fossey, Jean Michel. "En conversación con Enrique Lihn". *Margen*. París, núm. 1, octubre-noviembre 1966, pp. 123-124. Reproducida en *Vanguardia Dominicana*. Bucaramanga, Colombia. Nueva época, año I, núm. 46, 1º de agosto de 1971, p. 4, junto con otra entrevista de 1971: "Dos reportajes al poeta chileno Enrique Lihn".

- Fuentes, Carlos (C.F.). "El escritor y la política (encuesta). *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, México, D.F., núm. 513, 8 de diciembre de 1971.
- "En este número, Norman Mailer, Enrique Lihn, Luis Goytisolo". Respuesta de E.L. en p. III.
- (Mimí Garfias). "Luis Diharce y Enrique Lihn exponen dibujos, pero también hablan de pintura". *L.U.N.*, 26 de agosto de 1949, pp. 5 y 10.
- Kamenszain, Tamara. "Creo que me encuentro en un estado de regresión hacia adelante. De Pulgarcito a King Kong's City". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, 27 de julio de 1975, pp. 10-11.
- Lago, Sylvia. "Enrique Lihn interrogado por Sylvia Lago". *MARCHA*, año XVII, núm. 1.300, abril 22, 1966, p. 31.
- Loyola, Hernán. "Conversando con Enrique Lihn. Diez preguntas al Premio de Poesía del Concurso Casa de las Américas de Cuba". S., 20 de febrero de 1966, pp. 3 y 15.
- Marín, Germán. "Enrique Lihn: literatura no invoco tu nombre en vano". *Camp de L'Arpa*. Barcelona, núms. 55-56, octubre 1978, pp. 67-69. (Número dedicado a la literatura de América Latina).
- (Alberto Perrone). "Acaban de publicar la última obra del escritor chileno. Enrique Lihn juzga la tarea literaria". *La Opinión*. Buenos Aires, 8 de diciembre de 1976, p. 21.
- Piña, Juan Andrés. "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje. Un ejercicio retórico". *MENSAJE*, vol. XXVI, núm. 265, diciembre 1977, pp. 748-751.
- (Federico Schopf). "Respuestas de Enrique Lihn". *Trilce*. Revista de poesía. Valdivia (Chile), año III, núm. 10, enero-marzo de 1966.
- Ulibarri, Luisa. "Enrique Lihn (1). Sólo para nosotros. *París, situación irregular*, libro de poemas, prosa y sonetos permite el reencuentro entre el poeta y el público chileno". *ERC*, núm. 2.182, 25 de mayo de 1977, pp. 47 y 49. Seguida de una nota de Jaime Quezada sobre el mismo libro: "Enrique Lihn (2). Desconfianza del verbo", p. 49.

b) Reseñas, notas, comentarios y estudios

- Anónimo. "Consecuencia de 'Juegos poéticos'. Estalla enconada guerra literaria". *L.U.N.*, 27 de agosto de 1956, pp. 5 y ss.
- Bocaz, Luis. "La poesía de Enrique Lihn". En Carlos Cortínez y Omar Lara, eds. *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago, Chile, Ediciones Trilce, 1966, pp. 50-72.
- Calderón, Alfonso. "Enrique Lihn. *La pieza oscura (...)*". *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, año III, núms. 7-8, agosto de 1964, pp. 33-34.
- Calderón, Alfonso. "Enrique Lihn. El último concierto". *ERC*, núm. 2.164, 19 al 25 de enero de 1977, pp. 51-52.
- Dominguez, Luis. "Poeta en verso y prosa". *ERC*, núm. 1.525, 12 de agosto de 1964, p. 12.
- Donoso, José. "Poemas de necesidad y sentido". *ERC*, núm. 1.480, 2 de octubre de 1963, p. 13.
- Donoso Pareja, Miguel. El libro y la vida. "*Escrito en Cuba*". *El Día*, México, D.F. 22 de marzo de 1969.
- Elliott, Jorge. "Sobre Enrique Lihn y un último poema suyo". U., año I, núm. 8, noviembre de 1960, p. 4.
- Elliott, Jorge. Prólogo a *La pieza oscura*. 1955-1962. (Véase núm. 3). pp. 9-11.
- Escobar, Alberto. *La partida inconclusa*. Teoría y método de interpretación literaria. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A., 1970. (*Colección Teoría Literaria*). Véase Cap. 12, "Indicios", pp. 108-114. (Segunda edición: Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976).
- Escobar, Alberto. "Testing a text". *REVIEW 23*. Focus on Enrique Lihn. 1978, pp. 35-37.
- "Focus on Enrique Lihn". *REVIEW 23*. 1978, pp. 5-37.
- Contiene: Enrique Lihn: "Curriculum Vitae", pp. 6-14; Excerpt from *La orquesta de cristal*, pp. 15-19; George Yúdice: "The poetics of breakdown", pp. 20-24; Waldo Rojas: "A generation's response to *The dark room*", pp. 25-30; Héctor Libertella: "A literary hybrid", pp. 31-32; Tamara Kamenszain: "By the beak of the sonnet", pp. 33-34; Alberto Escobar: "Testing a text", pp. 33-37.
- Foxley, Carmen. "Prólogo" a *París, situación irregular*. (Véase núm. 9), pp. 11-29.
- Goic, Cedomil. "Enrique Lihn. *La pieza oscura (1955-1962)*". *AUCH*, año CXXI, núm. 128, septiembre-diciembre 1963, pp. 194-197.
- Goldschmidt, Dr. A. Arte plástico: "Exposición de Lihn". *La Hora*, 14 de septiembre de 1949, p. 3.
- Gurgurevich, Eduardo. "Poesía al azar". *Marka*. Lima, Perú, agosto de 1981.
- Ibáñez Langlois, José Miguel (*Ignacio Valente*). "Enrique Lihn: Poesía de paso y teoría poética". M., diciembre de 1966, p. 5.
- Ibáñez Langlois, José Miguel (*Ignacio Valente*). "Enrique Lihn: Escrito en Cuba". M., 13 de julio de 1969, p. 3.
- Ibáñez Langlois, José Miguel (*Ignacio Valente*). "Enrique Lihn: La musiquilla de las pobres esferas". M., 23 de noviembre de 1969, p. 3.

- Ibáñez Langlois, José Miguel. *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago, Chile, Editorial Nas-cimiento, 1975, *Vid.* pp. 344-348 ("Enrique Lihn: Escrito en Cuba") y pp. 349-353 ("La musiquilla de las pobres esferas").
- Ibáñez Langlois, José Miguel (*Ignacio Valente*). "Enrique Lihn: París, situación irregular". M., 28 de agosto de 1977, p. III.
- Íñigo Madrigal, Luis. "Enrique Lihn: 'Agua de arroz (...)'". *AUCH*, año CXXII, núm. 130, abril-junio 1964, pp. 224-226.
- Kamenszain, Tamara. "By the beak of the sonnet". *REVIEW 23*, 1978, pp. 33-34.
- Lafourcade, Enrique. "Reconstitución de Enrique Lihn. Poeta y prosista, Enrique Lihn incursiona hoy con éxito en el 'Music-Hall'. Su creación, Monsieur Pompier, lo revela como un notable intérprete teatral. Todos somos Pompier –asegura". *Qué Pasa*, núm. 357, 16 al 22 de febrero de 1978, pp. 40-43
- Crónica y entrevista ("Conversaciones con Lihn sobre Pompier", pp. 42-43).
- Laso Jarpa, Hugo. "La poesía de Enrique Lihn". *D.I.*, 15 de enero de 1956, p. 2.
- Lastra, Pedro. "Las actuales promociones poéticas". *AUCH*, año CXVIII, núm. 120, cuarto trimestre de 1960, pp. 181-192.
- Latcham, Ricardo. Crónica literaria: "La pieza oscura (...)" N., 3 de noviembre de 1963, p. 5.
- Latcham, Ricardo. Crónica literaria: "Enrique Lihn. Agua de arroz (...)" N., 12 de julio de 1964, p. 5.
- Lértora, Juan Carlos. "Sobre la poesía de Enrique Lihn". *T.C.*, año III, núm. 8, septiembre a diciembre de 1977, pp. 170-180.
- Liberella, Héctor. "La orquesta de cristal". En *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, C.A., 1977, pp. 93-96.
- Liberella, Héctor. "A literary hybrid". *REVIEW 23*, 1978, pp. 31-32.
- Loyola, Hernán. Crónica de libros: "La pieza oscura (...)" S., 17 de noviembre de 1963, p. 2
- Loyola, Hernán. Crónica de libros: "Agua de arroz (...)" S., 7 de junio de 1964, p. 2.
- Loyola, Hernán. Crónica de libros: "Poesía de paso (...)" S., 8 de enero de 1967, p. 14.
- Loyola, Hernán. "Porque escribí estoy vivo... Enrique Lihn, *La musiquilla de las pobres esferas (...)*". Revista semanal de S., 30 de noviembre de 1969, p. 10.
- Moretic, Yerko. "Realidad y angustia en Enrique Lihn". U., año I, núm. 2, 1^a quincena de enero de 1960, pp. 4 y 9.
- Moretic, Yerko. "Los cuentos de Enrique Lihn". Prólogo de *Agua de arroz*. (Véase núm. 13), pp. 7-17.
- Ossa, Carlos. "Enrique Lihn". *Zona de la Poesía Americana*. Buenos Aires, año I, núm. 3, mayo 1964, pp. 20-21.
- Ossa, Carlos. "una visión panorámica de la obra del poeta chileno. Enrique Lihn. Esta inmensa forma de estar". *La Opinión Cultural*. Buenos Aires, 27 de julio de 1975, pp. 9-10.
- Oviedo, José Miguel. "Enrique Lihn en la tierra baldía". Dominical de *El Comercio*, Lima, Perú, 12 de marzo de 1967, p. 26.
- Piña, Juan Andrés. "Enrique Lihn. Poesía con humor negro. Un cuaderno de viaje con notas irreverentes". *Hoy*, año I, núm. 2, 8 al 14 de junio de 1977, p. 37.
- Piña, Juan Andrés. Recitales: "Enrique Lihn presenta a Pompier. Parodia y estudio de la belle époque mostró el día de los inocentes el poeta chileno". *Hoy*, año I, núm. 33, 11 al 17 de enero de 1978, p. 37.
- Portugal, Ana María. "Lihn (sic) y el 'boom' poético". *Correo*. Lima, Perú, 12 de septiembre de 1969.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Pedro Lastra vs. Enrique Lihn". Diario *Las Palmas*, Islas Canarias, 19 de febrero de 1982.
- Rojas, Waldo. "Lihn, ¿aún 'poeta joven'? ". *Atenea*. Concepción. Universidad de Concepción (Chile), año XLIV, tomo CLXVI, núm. 417, julio-septiembre de 1967, pp. 209-213.
- Rojas, Waldo. "Nota preliminar" a *La musiquilla de las pobres esferas*. (Véase núm. 6), pp. 9-12.
- Rojas, Waldo. "A generation's response to 'The dark room'". *REVIEW 23*, 1978, pp. 25-30.
- Rojas, Waldo (R.). Reseñas. "Enrique Lihn, *Derechos de autor*". *Trilce 17*. Madrid, abril de 1982, pp. 55-56.
- Romera, Antonio R. Arte: "Exposición Diharce-Lihn". N., 7 de septiembre de 1949, p. 4.
- Sánchez Latorre, Luis (*Filebo*). Agenda: "Enrique Lihn en 'La pieza oscura'", M., 20 de octubre de 1963.
- Skármata, Antonio. "Instrucciones para destruirse. *La musiquilla de las pobres esferas (...)*". *ERC*, núm. 1.798, 3 al 9 de diciembre de 1969, pp. 69-70.
- Sucre, Guillermo. "Poesía crítica : lenguaje y silencio". *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, U.S.A., vol. XXXVII, núms. 76-77, julio-diciembre de 1971, pp. 575-597.
- Sobre E.L., *vid*, pp. 583-585.
- Thonis, Luis. "La orquesta de cristal. La traducción y el corte". *Pluma y Pincel*. Buenos Aires, 1 de marzo de 1977, p. 12.
- Ulibarri, Luis. Arte y espectáculos: "Happening. La resurrección de Monsieur Pompier". *ERC*, núm.

- 2.215, 11 al 17 de enero de 1978, pp. 37-38.
- Ulibarri, Luisa (L.U.). Arte y espectáculos. Gráfica. "Pompier ahora es un libro. El cronista de la "belle époque" vuelve a la carga". *ERC*, núm. 2.222, 1 al 7 de marzo de 1978, p. 36.
- Valdés, Adriana. "Escritura y silenciamiento". *MENSAJE*, vol. XXVIII, núm. 276, enero-febrero 1979, pp. 41-44.
- Yáñez Silva, Nathanael (N.Y.S.). "Exposiciones Naranjo F., Diharce y Lihn". M., 27 de agosto de 1949, p. 9.
- Yúdice, George. "The poetics of breakdown". *REVIEW 23*, 1978, pp. 20-24.

**Abreviaturas y siglas en revistas
y publicaciones periódicas***

<i>AMARU.</i>	<i>Amaru</i> . Revista de artes y ciencias. Publicación de la Universidad Nacional de Ingeniería. Lima.
<i>AUCH.</i>	<i>Anales de la Universidad de Chile</i> .
<i>BIN.</i>	<i>Boletín del Instituto Nacional</i> .
<i>CASA.</i>	<i>Casa de las Américas</i> . La Habana, Cuba.
<i>D.I.</i>	<i>El Diario Ilustrado</i> .
<i>E.S.</i>	<i>Extremo Sur</i> . Revista de literatura.
<i>ERC.</i>	<i>Ercilla</i> . Semanario de actualidades.
<i>G.C.</i>	<i>La Gaceta de Cuba</i> . Periódico mensual de arte y literatura publicado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana.
<i>GRANMA.</i>	<i>Granma</i> . La Habana, Cuba.
<i>L.U.N.</i>	<i>Las Últimas Noticias</i> .
<i>M.</i>	<i>El Mercurio</i> .
<i>MARCHA.</i>	<i>Marcha</i> . Semanario de actualidades. Montevideo (Uruguay).
<i>MENSAJE.</i>	<i>Mensaje. Publicación mensual</i> .
<i>N.</i>	<i>La Nación</i> .
<i>OCC.</i>	<i>Occidente</i> . Revista de información y cultura.
<i>PLAN.</i>	<i>Plan</i> . Publicación mensual.
<i>R.A.</i>	<i>Revista de Arte</i> . Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile. (2 ^a época).
<i>REVIEW 23.</i>	<i>Review 23</i> . New York, Center for Inter-American Relations.
<i>S.</i>	<i>El Siglo</i>
<i>T.C.</i>	<i>Texto Crítico</i> . Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, Xalapa, México.
<i>U.</i>	<i>Ultramar</i> . Periódico de arte y literatura.
<i>U.H.</i>	<i>Las Noticias de Ultima Hora</i> .
<i>UNION.</i>	<i>Unión</i> . Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La Habana.

* Cuando se omite el lugar de la publicación, se trata de Santiago de Chile. Mi amigo Justo Alarcón –jefe de la sección "Referencias Críticas" de la Biblioteca Nacional– me ayudó a localizar algunos de los textos registrados aquí.



Enrique Lihn: poemas

GODDARD 1980

La Biblia no es más que un libro que pasa
de mano en mano
gracias al Ejército de Salvación, en las calles
sin Dios
Flores carnívoras que cultivaba Des Esseintes
brotan en los jardines municipales y no en
los invernaderos privados
Las colegialas —vírgenes de la pintura
flamenca—
son cadáveres que vienen de París a Nueva
York
para alimentar con sus cuerpos el Flagelo
En viaje de negocios.

(*De Musa de la calle, el hospital y los Museos. Inédito*)

A GIRL ASLEEP

Desde hace trescientos años
está por despertar la muchacha sentada
a la mesa, en Vermeer, que sueña con los
ángeles
pero ligeramente pues el amor la cela
A su espalda, en un cuadro —sostiene la
leyenda—
Cupido está pintado (pintura en la pintura):
un simulacro doble, y a sus pies una máscara
hace juego con él
Al fondo, en el dintel de la puerta entornada
borró el pintor —se dice— la figura
de un hombre enamorado ¿celoso de ese
intruso?
Y el pintor y nosotros y el no ser de ese
joven
entreabrimos *in absentia* la puerta
conteniendo el aliento para que el sueño siga
por lo que nos ofrece: el fruto inaccesible.

(*De Musa de la calle, el Hospital y
los Museos. Inédito*)

CAJAS DE JOSEPH CORNELL

Los juegos en ausencia de sus reglas
y la excepción que no confirma nada.

Una tumba una caja de muñecas
La vitrina en que se exhibe Bebé Marie
—cae la nieve sobre los harapos de seda—
Un regalito de navidad el vampiro.

Los juegos imposibles que olvidaron sus
reglas.

Los juegos olvidados que imposibles sus
reglas.

(*De Musa de la calle, el hospital y los Museos*)

DANCER IN GREEN

Pobres imitadores de Degas
proliferan en la Place du Tertre
Las revistas de moda lo utilizan
para vender perfumes, pero no han acabado
los fenicios con él
Pues sentó a la belleza (como otro en sus
rodillas)
en la silla anatómica
le aplicó la corriente de su mirada clínica
y descompuso el gesto con que la bailarina
hace el paso de la estrella, en la visión
del brazo cadavérico que arranca a su
esqueleto
el aire de volar
y del pie que parece posarse pero emprende
el efecto del vuelo mientras en realidad
cae pesadamente bajo el peso del cuerpo,
hinchado, en esa lucha, como el pie de un
conscripto.

(*De Musa de la calle, etc. Inédito*)



REINA DE TODO CORAZON

¿Qué lugar ocupé, después de todo, en tu vida?

Yo era el maduro visitante nocturno, el goliardo
a quienes las doncellas de palacio impusieron por su sola presencia el trovar clus
Y tú, la reina de todo corazón, mi inteligente anfitriona
figura central de esa tapicería en que sólo para ti yo estaba finamente incluido
yo: la figura superpuesta a ese tejido que no pasaba por ella clavado como con chinches sobre esas tiernas escenas familiares, desmadejado y falso.

Qué ausencia, querida, ocupé en mi presencia
desfasado, en realidad, de la trama de la que tú eras la figura central y la gran tapicera a la vez en el sitio de honor desalentada pero no vencida por la impotencia real de incorporarme al tapiz sin dar descanso a esas pacientes manos que finjan devanadera y telar cansadas de verdad de su trabajo imaginario.

(Inédito. De Al bello aparecer de este lucero, 1982)

NO HAY NARCISO QUE VALGA

A los cincuenta y dos años el espejo es el otro

No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse en el otro a sí mismo. La luna del estanque es despiadada, finalmente dura como una mala foto que él rompe en mil pedazos

Se liquida el espejo: vuelve a su liquidez y licuado ese ojo de vidrio que llorara es, por fin, una poza de agua verde y sin fin: estanque del que fluye, envuelta en sus cabellos

y bajo los nenúfares, una ninfa, una ninfa...

(De Al bello aparecer de este lucero)

LA LITERATA DESPERACION

La desesperación es literata
Casi, casi dejó de existir escribiendo el escribe suspende, al menos, su existencia a imagen y semejanza del jugador de ajedrez cuando se empeña en una partida difícil Y no es fácil escribir un par de buenos versos (no son éstos) con toda desesperación ponerle letra a la lata de la gran literata

(De Al bello aparecer de este lucero)

VOLATERIA

Porque nos está negado el retozo y el reposo los animales que somos pierden toda compostura humana y medio mundo adquiere enseguida la habilidad de azuzarnos el uno contra el otro como si fuéramos su halcón como si fuéramos su paloma.

(De Al bello aparecer de este lucero)

PARA ADRIANA

Te recuerdo
de espaldas al East River (Naciones Unidas,
comedor colectivo) y pienso
que si ha pasado de extraña manera tanto
tiempo se debe
a que la Utopía es acrónica e intemporal
así fuera de allí el río del tiempo
Nuestra asociación se la debemos a Utopos:
participa de la antisustancia de una ciudad
en que no hemos pernoctado
para vivir sino para soñar que nos
encontramos en ella

Esos días presentaron algunos
de los inevitables inconvenientes del presente
pero Taprobana se transparentaba en ellos,
fundiéndose, bajo la nieve
como en una campana de vidrio
con Manhattan en días de navidad y año
nuevo

Tiempo congelado que no iba a venir pero
que se deslizaba con la puntualidad espacial
de las horas en las novelas, y cálido
bajo una costra de hielo

Dormíamos bien (ahora estoy
constantemente despierto)
para no malgastar los días y las horas
Seguíamos, en esto, tu ajustada noción del
tiempo
que yo habría podido arruinar, tomándolo
por una carrera de plazos

Te ceñas a él como el diseñador a un
modelo
y no a la precipitación de algo oscuro y
perturbador
que se repite desigual a sí mismo
formalizado por el rigor
de la ley que sonríe en las cajitas de Joseph
Cornell

En ellas una cuerda de reloj
dedales e insectos, bolitas de vidrio
la copa quebrada
se reintroducen en la realidad, transfigurados
en los elementos de algún sistema
interplanetario
como en una oficina de objetos perdidos
para siempre desde el punto de vista de su
identidad



Dibujo de Enrique Libn

Lo que pudo no ser más que detritus y, en el
tiempo, fechas
inmemorables, fue datado en la eternidad de
esas cajas
transfigurado en un efecto de joyas
algo que nos devuelve nuestra propia mirada
desde la otra orilla de la proporción
mínimamente enorme
en su eternidad momentánea
gracias a ti.

(*De Musa de la calle, el hospital y los Museos*)

(Versión corregida para LAR).

PORQUE ESCRIBI

Ahora que quizá, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí.

Escribí: fui la víctima
de la mendicidad y el orgullo mezclados
y ajusticé también a unos pocos lectores;
tendí la mano en puertas que nunca, nunca
he visto;
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis
pies.

Pero escribí: tuve esta rara certeza,
la ilusión de tener el mundo entre las manos
— ¡qué ilusión más perfecta! como un cristo
barroco
con toda su crueldad innecesaria—
Escribí, mi escritura fue como la maleza
de flores ácimas pero flores en fin,
el pan de cada día de las tierras eriazas:
una caparazón de espinas y raíces.

De la vida tomé todas estas palabras
como un niño oropel, guijarros junto al río:
las cosas de una magia, perfectamente inútiles
pero que siempre vuelven a renovar su
encanto.

La especie de locura con que vuela un
anciano
detrás de las palomas imitándolas
me fue dada en lugar de servir para algo.
Me condené escribiendo a que todos dudaran
de mi existencia real,
(días de mi escritura, solar del extranjero).
Todos los que sirvieron y los que fueron
servidos
digo que pasarán porque escribí
y hacerlo significa trabajar con la muerte
codo a codo, robarle unos cuantos secretos.
En su origen el río es una veta de agua
—allí, por un momento, siquiera, en esa
altura—
luego, al final, un mar que nadie ve
de los que están braceándose la vida.
Porque escribí fui un odio vergonzante,

pero el mar forma parte de mi escritura
misma:
línea de la rompiente en que un verso se
espuma
yo puedo reiterar la poesía.

Estuve enfermo, sin lugar a dudas
y no sólo de insomnio,
también de ideas fijas que me hicieron leer
con obscena atención a unos cuantos
psicólogos,
pero escribí y el crimen fue menor,
lo pagué verso a verso hasta escribirlo,
porque de la palabra que se ajusta al abismo
surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son
ajusticiados.

Porque escribí no estuve en la casa del
verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Porque escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.

*(De La Musiquilla de las pobres esferas,
1969)*

Los últimos años de Umberto Saba

(Entrevista exclusiva con su amiga Nora Baldi, realizada por Elvira Dolores Maisón en Trieste, el 11 de diciembre de 1983).

¿Cuál era la relación entre poesía y neurosis en Saba?

—En los últimos años de su vida, poco antes de morir, él me escribía: “mi enfermedad no ha sido otra cosa que la infelicidad”. Por lo tanto, pierde consistencia la teoría sobre su neurosis. *El Cancionero* es toda su autobiografía, es toda la historia de su vida. De neurosis en *El Cancionero*, no hay huellas, porque Saba, durante toda su vida, ha combatido, desde que era muy pequeño; su sensibilidad extrema lo llevaba a luchar contra todos los obstáculos que día tras día se le presentaban. Esto según mi opinión y según lo que afirmaba Saba al final de sus días. Mientras que en Zanzoto se siente, a través de toda su obra, esta terrible laceración de la neurosis, en Saba, no. No hay, desde mi modesto punto de vista, en la poesía de Saba algo que refleje una enfermedad.

¿Aunque, ya, desde sus primeras obras hable de un profundo, lacerante dolor?

—En efecto, yo no quería dar una interpretación demasiado personal. Según mi modesta opinión, me parece que Saba, al final de su vida ha dado al “Dolor de la vida” una diversa interpretación. Freud ha influenciado en él, Saba comienza muy tarde con el psicoanálisis —lo dice en sus cartas, lo ha dicho más de una vez— y pensaba que éste daría solución a su dolor, a estos problemas terribles que tenía dentro de sí: con la madre, el padre, con la homosexualidad, con su condición mixta: mitad hebreo y mitad cristiano. Por lo tanto, al final de sus días, después de la muerte de Lina, había comprendido que todo aquello que había actuado negativamente, en el período largísimo de su sufrimiento, había sido no haber dado a su dolor el lugar adecuado, por lo que en mi libro *El paraíso de Saba**, yo escribo que “el verdadero sufrimiento, el sufrimiento no enfermo, lo ha probado después de la muerte de Lina, su mujer”, porque ha sido el primer impacto verdadero con el dolor concreto. Hay en Saba un dolor acrecentado por su sensibilidad de poeta, por un lado, y un dolor producido por los hechos de la vida contingente, por otro. ¿Por qué la homosexualidad le debía dar tanto tormento, cuando al final de su vida, entiende que el amor, después de todo, pasaba y que no podía y no debía crear un conflicto, aunque en su vida los haya tenido y gravísimos?

Lo importante es que se sepa la verdad en torno a Saba. Durante este último período de las celebraciones del centenario de su nacimiento he seguido atentamente todo aquello que se ha dicho y escrito, también recientemente en *Alfabeta*, una revista importante italiana, muy selecta. Se quiere dar de Saba una imagen que no es la real, aún no ha aparecido quien lo ubique en su justo medio. No ha sido captado en su verdadera dimensión. Algunos autores no han leído, ni siquiera, atentamente sus cartas. En ellas, en las del último año de su vida, se ve con suma claridad la manera en que invierte todo el drama de su vida. Toda esta dificultad extremos de vivir la invierte. Hace mención a aquella famosa palabra, *lo incognoscible*, el misterio, fenómeno al que no había aludido jamás anteriormente. El se mueve, entre sus infinitos complejos, anhelante, entre el recuerdo de su infancia desgraciada, la imposibilidad de llegar a lo absoluto; por lo tanto, llega a alcanzarse a sí mismo sólo en la poesía.

¿Puede precisar por qué, según su parecer, Saba no ha sido captado por sus contemporáneos?

—Aquí el discurso se hace serio. Toda la tendencia actual, en Italia, se encuentra atrapada por una politización. Por lo tanto, toda la crítica quiere conducir a Saba, absolutamente, más allá de una cierta espiritualidad —lo hemos visto recientemente en televisión, en los trabajos críticos, etc.— Y la crítica actual acepta con dificultad la espiritualidad. En todo lo que se ha escrito, últimamente, no hay una sola línea que conduzca a las cartas¹ que me ha escrito en el último período; a las cartas que ha escrito a Monseñor Fallani, *Lettere a un amico vescovo*², donde habla de su búsqueda de algo que vaya “más allá”. Y a la crítica actual

hablarle de un más allá, de un incognoscible, de algo misterioso, parece imposible. ¡Cuidado! Saba, según mi opinión, es el poeta que más que otro ha sido politizado. Por varias razones: la hija, el amigo de la hija eran de definida tendencia marxista, y, sobre esta base, se ha tratado de varios modos de encuadrarlo en esa perspectiva, mientras que él —fundamentalmente— se colocaba fuera de toda tendencia política.

Usted ha dicho que Saba se enamoraba de todo y de todos...

—El había entendido que el sentido profundo, último de la vida era el amor. Efectivamente, soy una convencida de que él hubiera podido amar a una mujer, a un hombre, a un joven, a su mujer. El tomaba este amor y lo arrojaba contra alguien. Este alguien podía ser una persona que él quería, un día, años. Es una cosa difícil de expresar. Puede parecer una broma, en cambio el amor era para Saba, según mi impresión y después de haberlo conocido durante un período bastante extenso de su vida, la razón misma de la vida, motivo, fuente que le permitía escribir su poesía. Piense que Saba sostenía —y esto es muy interesante— que el verso más hermoso de la literatura italiana es el dedicado a Paolo y Francesca en la *Divina Comedia* de Dante:

*"La bocca mi bacio tutto tremante".
del Infierno, canto V, 136.*

Este era para él el verso más hermoso. Luego, otro verso que lo conmovía era de Leopardi:

"e chiaro nella valle il fiume appare".

Buscaba las cosas llanas, sencillas y al mismo tiempo absolutas.

¿Qué relación hay entre vida y poesía en Saba?

—Según mi opinión es uno de los poetas que ha tenido lo más cerca posible estos dos elementos. *El Cancionero*, ya lo he dicho anteriormente, es su autobiografía. Todo aquello que vivía lo traducía en poesía, verificaba el mundo externo a través del propio. Le contaré cómo escribió la poesía “A mia moglie”, una de las más conocidas y una de las más bellas. Me contó que este poema lo pensó durante un año. Lo hacía, lo deshacía, lo transformaba en su mente, hasta que un día, madurada suficientemente la idea, se sentó a su mesa de trabajo y lo escribió en media hora, sin haber borroneado antes una sola línea:

*Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume il collo china
per bere..."*

(de Casa e Campagne 1909-1910)

Vea usted qué estrecha relación hay aquí entre poesía y vida, justamente, porque este poema fue dedicado a su mujer. Durante toda su vida actuó de este modo: el objeto de su amor, la poesía, su vida toda, siempre en un continuo pasaje. Estaba siempre proyectado por completo en la poesía que escribía.

Saba sostenía que “un verso brutto ma vero, vale di piú di un verso bellissimo ma soltanto pensato” por lo que le escribía a Vittorio Sereni: “te perdono todos los versos feos verdaderos, no los bellísimos pensados, como “lo scato dei tacchi adolescenti” que es un verso pensado y, por lo tanto, feísimo”.

Para Saba los versos simplemente formales que no están ligados a una emotividad absoluta interna no servían, aunque tuvieran belleza de forma, de construcción. Lo que menciono se refiere a toda la obra de Saba; ha escrito siempre del mismo modo, aunque yo lo haya conocido y haya estado cerca de él sólo durante sus últimos diez años de vida. Leyendo *El Cancionero* y siguiendo atentamente aquello que ha escrito en sus últimos 10 años se puede interpretar con la misma clave toda la obra. Hay una relación continua y directa entre su vida y su sentir, llamémoslo así, su modo de amar, y luego, la manera de hacer sus versos.

¿En estos últimos diez años de vida, Saba ha tenido continuidad de trabajo?

—Sí. Ha escrito, hasta sus últimos días. *Epígrafe, Ernesto*, son obras escritas en los últimos años. Pero no era un poeta que se obligaba a hacer poesía. Quizá estaba un mes sin escribir, luego escribía tres poemas en un día, así, como le nacían.

¿Qué importancia daba Saba a su obra en los últimos años de su vida?

Muchísima, grandísima, porque él sabía, y lo decía sin falsa modestia, que era uno de los seis o siete grandes poetas de Italia. Se daba una importancia grandísima. Cuando enumeraba a los grandes poetas nombraba: Dante, Foscolo, Leopardi, después ponía puntos suspensivos lo que quería significar que después de Leopardi estaba él. Por lo tanto, el peso que daba a su poesía era cierto. Agregaba en mérito propio: ¿qué hace un ruiseñor? , canta, así yo escribo poesía.

¿Se ocupaba personalmente de la publicación de su obra?

Poco, pero lo hacía personalmente. Era muy cuidadoso. Le puedo hablar del período en que lo he conocido. Cuando escribió *Ernesto*³, estaba en Roma, en la Clínica, lo que consta en las *Cartas...* Escríbía los capítulos y me los mandaba, luego yo los leía y se los expedía nuevamente a Roma. *Ernesto* es una obra inconclusa. Todos se han preguntado por qué no la ha terminado. A mí me lo ha dicho, pero pocos me lo han preguntado. En primer lugar, *Ernesto* es autobiográfico. (Hago aquí una pausa para contarle una anécdota increíble. ¿Sabe usted que han hecho un film? ¿Sabe que en el film se han permitido alterar el libro? El film concluye con el matrimonio de Ernesto. Se ve un matrimonio. ¡Imagínese!). Continúo la historia del por qué quedó inconcluso. Me lo escribe en una carta. En el libro se narra la historia de un jovencito que tiene relaciones amorosas con un hombre. En la vida real, en una función del Teatro Verdi - se llamaba entonces la *Filarmonica*-, Saba se encuentra con Ilio, la persona real y al mismo tiempo personaje de su obra. Se encuentran y conversan. Luego de este encuentro me decía: "frente a la imagen, al recuerdo de este hombre y al hecho de tener que contar su vida, su historia, no tuve el coraje suficiente de continuar, y abandoné el libro". No ha tenido el coraje, quizás, porque el impulso del sentimiento era muy fuerte. Habría debido contar la historia de Ilio y, evidentemente, también, por un sentido de reserva, no ha querido hacerlo, continuarla. Otra de las razones podría ser el hecho de que lo escribió en dialecto y era muy difícil de traducir.

Las cosas se tienen que analizar en profundidad; encuentro que quedarse a mitad del camino es erróneo, aunque se tengan que revelar ciertos hechos... Saba, a veces, exageraba, inflaba las emociones. Una emoción es algo como un sueño o un sonido, pueden exagerarse. El tendía hacia ello, pensaba, casi, de poder exorcizar su sufrimiento hablando siempre de él. El sufrimiento existe casi como apoyo en todas sus cartas. A veces, pareciera que este dolor lo invadía todo y en cambio no era así. En la última carta de su *Epistolario* me ha escrito:

"Soñaba un milagro (que sabía imposible)
se abría la puerta y entrabas tú,
pensaba en una buena cena".

Yo estaba en Cortina. Había en él algo más, no sólo su sufrimiento. No era una relación de tipo neurótico, creo, sino un hecho de mecánica psicológica. Si uno se acercaba a Saba podía tocar con la mano su necesidad de afecto. Sabía leer en los rostros de una manera increíble. Leía los rostros como se puede mirar un escrito. Veía si en el rostro había una mínima participación de señal afectiva, hacia él, hacia su sufrimiento. Quería intimamente que todos conocieran cuánto había sufrido. Si sentía un gesto de afecto hacia él se abría como un niño. Si en cambio veía sólo la curiosidad cultural, un hecho intelectual, de prestigio, echaba, prácticamente, a la gente. Y no se equivocaba. Si uno se le acercaba con afecto no existía el peligro de ser despedido. Tenía una extraordinaria intuición para descubrir a las personas.

Entre vida y poesía había para él un pasaje continuo. La vida era poesía y luego de la poesía vivía, pues era justamente la fuente de su existencia.

La grandeza y la revolución de la poesía de Saba consiste justamente en este nexo estrechísimo entre vida y poesía.

¿Podría decirme algo sobre los últimos días de Saba?

—Murió en la clínica, en agosto. ¡Terribles deben de haber sido esos días para él! Justamente el último día no había nadie en la clínica. Todos se habían ido: su médico, algunos pacientes con los que intercambiaba palabras. Murió el 25 de agosto, completamente solo, yo estaba en Cortina... En una carta me había escrito: "Estaba solo y a veces he creído enloquecer...". Esto lo dice una semana antes de morir, su fin ha sido de una infinita tristeza...

¿Estaba enfermo?

—No, absolutamente. Tenía una salud de hierro.

¿Tuvo un infarto?

—No lo sé. No se sabía. Yo he escrito en mi libro sobre Saba: "Infarto... dicen".

¿Qué informe médico hubo con respecto a su muerte?

—No se le hizo autopsia porque el médico-jefe no estaba. Llegó al día siguiente. Evidentemente el médico no ha querido que se le hiciera la autopsia.

¿Por qué dice que han sido tan dolorosos sus últimos momentos?

—Porque ha estado en una soledad completa. Lo he dicho en mi libro, me ha quedado una sensación de remordimiento, y esto siempre se dice después... Porque yo de Cortina debía venir a visitarlo, era Ferragosto (fiesta de la Asunción, el 15 de agosto); tenía la casa llena de hijos porque tenía cuatro. Debía partir para Trieste, tenía que ir a verlo, cuando recibí por teléfono la noticia de su muerte. Salí rápidamente para Trieste. En la clínica me dijeron que lo habían encontrado muerto, en el lecho, a las seis de la mañana.

Una anécdota de seis meses antes de su muerte —lo he escrito en mi libro—. Una vez fui a visitarlo y lo encontré tendido sobre la cama con el brazo extendido y una caja de cerillas en la mano. Entré a la sala, eran las dos y media de la tarde, y él me dijo —porque él seguía, a menudo, sus pensamientos—: "Noretta come è immenso l'amore". La enfermera me comentó, luego, que lo habían encontrado al día siguiente en la misma posición. Tenía la mano fuera del lecho y en la mano las cerillas.

¿Desea decir algo que no haya dicho antes?

¡Tantas cosas!

Puedo decirle que es posible que algún día escriba otro libro sobre Saba. Tengo tantas cosas que decir, difíciles de decir... Entonces la hija estaba viva y era una persona difícil. Los tiempos han cambiado. Veinte años antes no se hubiera podido publicar *Ernesto*. Ha sido publicado en el 76. Se ha querido, también, ocultar la historia de la famosa morfina. Ha escrito un poema:

"Volevano i miei amici
sottrarmi un farmaco letale".

¿Qué puede ser "un fármaco letal" sino la morfina? Sin embargo, los suyos querían ocultarlo. Todo lo que dice de la morfina en las cartas que me envió ha sido censurado. Mi tesis de que él era más fuerte que la morfina, se confirma. ¡La morfina no le hacía nada! Era agua para él. Se hacía 4-5 inyecciones al día que no le provocaban ni efectos físicos ni psíquicos. Se hacía la inyección y continuaba hablando como antes, idénticamente igual, retomaba el hilo del discurso. ¡Increíble! Esperaba recibir de la morfina una ayuda para su mal psíquico, no físico, porque físicamente yo no lo he visto jamás mal. Sí... Ha tenido un resfriado, algún insignificante malestar en el corazón, una vez, una taquicardia. Era sanísimo.

Contaba que con los amigos, no siendo ya tan joven, hacía apuestas sobre quién podía comer más. Pasaban de un restaurante a otro, y cenaban tres o cuatro veces. Esto para hacer mención a su salud física.

Hay una anécdota de Carletto, muy simpática. Frente a la librería de Via San Niccolò, estaba el famoso bar lácteo de Walter, que todavía existe, pero sin su atmósfera de antes. Iba habitualmente a tomar, allí, su café. Pero además era capaz, en el espacio de media hora, en una mañana, de tomar un café, una cerveza, un aperitivo, otro café, una crema. Tanto es así, que una vez, Carletto, con aquella manera de ser simple y espontánea, le dice:

"Ma signor Saba il suo stomigo xe come un lavandin"!
("Pero señor Saba, su estómago es como una tina")
Esto lo hacia cuando tenía 7-75 años.

Son pequeñas anécdotas, sin importancia, pero que sirven para captar la persona en su integridad.

¿Qué pensaba Saba del éxito literario?

—Había sufrido mucho por no habersele reconocido sus méritos. No tanto por el éxito,

sino porque quería ser entendido. Era un convencido de que su poesía no había sido comprendida cabalmente. También yo, en este momento, estoy convencida de este hecho. Saba no tiene, aún, su colocación adecuada en la poesía italiana contemporánea. En efecto, el crítico Pampaloni me decía una vez: "Más el tiempo pasa, más asciende Saba y más desciende Montale". Han debido pasar más de 25 años desde su muerte para comenzar a entenderlo. Pareciera que la crítica, en estos momentos, está tomando otros rumbos. Lo ha dicho Pampaloni, aquí, en Trieste, en el Encuentro sobre Saba. Pero la colocación justa no la tiene todavía. Porque nuestro tiempo, llámeselo como se quiera, no es un tiempo de amor, será de sexo en vez de amor; de inteligencia en lugar de poesía y Saba era exactamente lo contrario. Saba habla del Incognoscible, a la crítica actual marxista no se le puede hablar de Incognoscible y menos con I mayúscula.

Zanzoto ama mucho la poesía de Saba. En la conferencia que ha hecho, aquí, ha analizado la poesía "A mia moglie", análisis magnífico, y sobre todo, ha hablado como poeta de un poeta y no como crítico. Esta ha sido su extraordinaria intervención.

Yo leo los artículos que se escriben desde hace 25 años, desde después de su muerte y son más o menos la misma cosa. Pero el nuevo enfoque acerca de la poesía de Saba no está hecho. No existe.

¿Conoce a alguien dentro de la joven generación de críticos que haya realizado una aproximación a lo que usted llama nuevo enfoque de la poesía sabiana?

—Puede ser que exista. Yo no tengo conocimiento. De aquello que he visto y leído, el análisis de lo que significa la verdadera revolución de la poesía de Saba no ha comenzado aún. Más bien diría que todos estos grupos que han existido últimamente, por ejemplo, el Grupo 63 —Saba muere en el 57— son el "antisaba". Pertenecen a este grupo: Sanguinetti, Dalla Porta, toda la poesía de vanguardia. Son grupos que están alejados de Saba. De acuerdo, pueden ser búsquedas más que justificadas, pero no entran dentro del clima que Saba quería para la poesía.

¿Cuándo comienza a conocerse la obra de Saba?

—En sus comienzos ha sido comprendido sólo por pocos. Luego ha tenido éxito, si se piensa que pocos autores han tenido en vida tres ediciones de una misma obra. Saba ha tenido tres ediciones del *Cancionero*, hechas por distintas casas editoriales, todas importantes.

Cuando aún vivía Montale, la fama de éste oscurecía la de Saba. Basta pensar todo lo que ha tenido en vida Montale y lo que ha tenido Saba. Montale lo ha tenido todo: ha sido senador, periodista, tenía medios, vivía en una casa estupenda, en via Vigli, con cuadros maravillosos. Alguien ha dicho una frase muy bonita sobre Saba, que hubiera deseado decir yo: "Saba ha sido el último poeta que ha vivido de poeta". Vivía, justamente, como un poeta, con la gorra de lana sobre la cabeza, etc.

¿Era conocido como poeta joven?

—Sí, con *Trieste è una donna*; según mi opinión, ha sido el libro más hermoso, que tiene el grupo más hermoso de poesías. Pero, sobre todo, lo que Saba quería que se conociera era, no su poesía, que al final de su vida estaba publicada, divulgada en Italia, sino *esta nueva concepción que él tenía de la poesía, qué cosa significaba el amor ligado a la poesía que da la definitiva explicación de la vida*. Este pasaje continuo entre poesía y amor. Poesía no escrita también, por supuesto, la que se tiene dentro. Todos tenemos estos momentos, aunque no escriban poesía. Los poetas saben escribirlas, los otros no, lo que no quiere decir que uno no tenga las mismas intensidades de vibraciones que son de la misma intensidad que un poeta. *El quería que se supiera que la vida puede ser vivida y entendida, también, en este sentido.*

¿Ha notado usted en las obras de Saba algún mensaje específico a los lectores?

—En las cartas ya publicadas y en las que se publican en este último volumen de *Epistolario* expresa, justamente, *que sólo el amor salva al hombre*, que no existe la salvación sin él. El amor, justamente, como lo expresa Dante. El amor como apertura, como comienzo de las cosas. Para entender esta problemática sugiero la lectura de las cartas a Monseñor Fallani: *Lettere a un amico vescovo*. Cuando Saba habla de Lina, su mujer, luego de su muerte, y menciona el sentimiento de amor, de paciencia, de misericordia que tuvo hacia él, durante toda su vida, es aquí, que entiende que *aquello que mueve la vida es el sentimiento amoroso*.

Escribe en una carta:

"In confronto a me la Lina era una santa, ora non ho nemmeno il coraggio di pensarla".

Porque repito, había entendido que lo que mueve la vida es éste sentimiento amoroso.

¿Cómo era Lina?

—Digamos que más bien una mujer simple, de una generosidad increíble; en su relación con Saba ha soportado lo inimaginable. Saba tenía un carácter dificilísimo. No debemos olvidarlo, no hacemos la hagiografía de Saba. Si veía algo que le interesaba y lo quería no había fuerza en el mundo que pudiera detenerlo. En ciertas cosas era hasta un raptor, sin la intención de dañar, ni de hacer mal. Justamente, el ímpetu que lo llevaba hacia una cosa era irrefrenable. Por ejemplo le cuenta una simple anécdota pero definitiva de su personalidad. Si alguien comía algo que a él le gustaba, se lo comía todo. El otro quedaba con el plato vacío.

Si veía algo que le gustaba, esa cosa debía ser suya a toda costa. Luego, siendo tan sensible, este comportamiento le provocaba grandes remordimientos. Porque tenía un juicio muy lúcido; el sentido de la medida era para él el verdadero valor. En una oportunidad dice: "La Lina in confronto a me era una santa". El valor ético de un sentimiento, de aquello que ha significado Lina existía. ¡Qué hubiera sido de Saba sin Lina!

¿Fue una mujer capaz de entenderlo intelectualmente?

—No. Sabía que era un poeta, pero no hablaban de poesía por ejemplo.

¿Y la hija?

—Peor, porque era inteligente pero limitada. Bloqueada por ideologías, bloqueada por un gran deseo de que el padre fuera lo que ella quería. No disfrutó, pobre hija, del conocimiento del padre. Es difícil decir estas cosas porque, la hija ya no vive, pero decir que lo haya ayudado, no. Es una de las razones por las cuales creo que el *Epistolario* es una falsoedad. Ha sido preparado por la hija, quitaba, agregaba a voluntad frases enteras, cartas... Algo así como la historia de Nietzsche con la hermana; se ha debido esperar tanto tiempo la publicación de sus cartas, porque Elisabetta cortaba todo lo que no quería que se supiese. Así ha hecho la hija con Saba, cercenó todo lo que quiso, frases enteras, cartas enteras... Por lo tanto no sé qué saldrá de este *Epistolario* cuando ha sido tan manoseado. Pobre Saba, mucha suerte no ha tenido. Después de su muerte todos han querido adueñarse de su imagen, de su figura, hacerle callar cosas que no convenían... Manosear, en verdad, su imagen. A mí me han tenido alejada porque saben que soy de ideas completamente diferentes. Esto que voy a decir no es un misterio, durante los 9 meses de internación de Saba en Gorizia, la hija no vino, ni una sola vez, a visitarlo. Y había sólo una hora de vuelo de Roma. Jamás vino. Ella no supo nunca cómo vivía Saba; quien no lo ha visto no puede imaginarlo. El padre pasó 9 meses implorándole que viniera y ella no lo hizo. Yo me resisto a comprender una situación aquí.

Lina murió 9 meses antes que él. Murió estando muy enferma de arterioesclerosis. Sí, su hija vino a verla. En cambio al padre, no; llegó el día después de su muerte. Su relación era algo misteriosa, tumultuosa, difícilísima. Es muy difícil dar juicios.

¿Cómo sentía el acercarse de la muerte?

—Un poco como todos, en los momentos de desesperación. Dice en un poema: en *Sera di febbraio*:

*"Ed è il pensiero della morte
che, infine, aiuta a vivere."*

¿Hay algo de personal que quisiera decir que no haya dicho en otra oportunidad?

—Podría decir que deseo intensamente que alguien, algún joven, comenzara a estudiar a Saba, reviéndolo, a tanto tiempo de distancia, a través de las cartas, que analizará todo lo que ha sucedido en aquellos famosos nueve meses, los escritos y las poesías del período que transcurre desde la muerte de Lina hasta la suya, momento en que comprendió que el único camino de salvación en la vida, para ser menos infelices, era el amor. En efecto dice:

*"L'unica rivoluzione che non è stata fata
è quella contro il dolore".*

El dolor era para él, falta de amor. Amor en un sentido amplio, no sólo de amor entre dos

personas. Vivir con amor, justamente, con el corazón abierto hacia el exterior, hacia los demás, para concluir, naturalmente, con la fórmula más alta del amor que es aquella que la naturaleza nos ha dado, completa. El quería la *disposición al amor*, procurar abolir el odio. Había entendido que el mal venía de la falta de amor.

Pienso, justamente, que es un joven quien debe comenzar, ya que se han dicho muchas cosas en claves diferentes y de maneras diferentes. Se han hecho discursos de crítica, estética, filología, pero el *mensaje que él ha dejado, que él quería que fuera comprendido*, desde ahí no ha partido nadie, el estudio desde este enfoque, aún no ha comenzado; por lo menos, yo no lo sé.

Preciso, el enfoque de la poesía como *salvación*, no como la retórica famosa que... Es la salvación. No, justamente, en la poesía de cada día, de cada uno. El arrepentimiento, el perdón, son palabras que se han vaciado de contenido. Vaya, hoy, uno a hablar de arrepentimiento, me viene la broma en boca sin quererlo: tenemos los *arrepentidos*, ahora la palabra "pentimento" tiene el valor de la de "pentiti" (arrepentidos de las Brigadas Rojas). De este modo los valores han sido tergiversados. Hoy en día no se habla más que de amor pero con el valor de sexo. Hoy la palabra amor es sinónimo de sexo.

¿Puede nombrarme algún amigo de Saba, aquí, en Trieste?

—En el último período de su vida, no veía casi a nadie. Y como ya se lo he comentado de su pasado no hablaba casi nunca conmigo. Seguramente porque no quería regresar sobre cosas, que quizás, quería alejar de sí, en cierto modo. Por lo tanto, yo de su vida anterior, sé muy poco. Hablaba poquísmo. Es increíble, pero la mayor parte de nuestras conversaciones trataban de poesía. Hablaba de poesía, leía poesía, leía a Leopardi. Cuando estábamos juntos en la librería hablaba muy poco de sí mismo. Yo habitualmente lo iba a buscar a la librería con el coche y lo llevaba a su casa, en vía Crispi, con la que se ha hecho lo imposible por conservarla: su biblioteca, sus cosas personales. He contactado con la Comuna, nada se ha podido hacer, su hija quiso vender.

De los amigos, ninguno lo había ido a ver a Goricia. Carletto iba regularmente todos los domingos. Carletto era su empleado, luego propietario de la que fue la librería de Saba, que ahora ha pasado a su hijo. El hijo de Carletto es su actual dueño. Otras veces iba a visitarlo la sobrina y nadie más.

Jamás he tenido, con él, conversaciones acerca de su familia. Ya todo había sido dicho. El retrato de la madre que hace en *Ernesto* es el real, debería ser una mujer muy fría, distante. Y, si hablaba, lo hacía sin mucha voluntad. Se veía que no quería revivir el recuerdo de su vida, de su infancia, estuvo trastornado por todos los dolores de su vida.

Esto se puede decir: recientemente con motivo de la conmemoración del Centenario, apareció un artículo en el que se habla de Federico Almansi. Este artículo dice que Federico consideraba a Saba como un maestro. Y que Saba era feliz de haber encontrado un discípulo, etc., etc. (En *Alfabeta* nº 55). Todo es falso; Federico Almansi ha sido en realidad el más grande amor de la vida de Saba.

¿Estos amigos han estado cerca de Saba?

—Federico Almansi, en esa época, estaba internado en un manicomio. Había enloquecido en la casa de Saba. Según se ve en el *Epistolario*, que ha salido últimamente, cuando alguien le mandaba algún escrito, recensión, etc., él respondía, agradecía, pero, relaciones de amistad, propiamente, no las tuvo. Tenía miedo, se había encerrado en sí, de tal modo, que todavía hoy, yo me pregunto, si, efectivamente, tenía necesidad de una persona como yo, entonces, con hijos, trabajo, obligaciones. Casi me parecía un viejo padre necesitado de ayuda.

¿Cómo lo conoció?

—Entrando en la librería y llevándole saludos de una amiga común. Me dijo: "Vuelva". Yo estaba muy contenta, dese cuenta, un poeta que me dice que vuelva. Y después así...

Podría, además, decirle algo acerca de la geometría de sus sentimientos, de su modo de sentir. *Las Cartas a una amiga* comienzan: "Gentile signora Baldi, gentile signora, gentile Nora, Cara Nora, carissima Nora, en las últimas cartas Noretta mia". En diez años no ha habido un altibajo en sus sentimientos, justamente, va del "gentile signora" al "Noretta mia" cuando ya está viejo y desesperado. Así era en todo, pero lo ha rodeado la incomprendición. Según mi entender era tan fácil llegar a él, a su mundo, casi no pedía otra cosa. Aterrorizaba.

Pero, ¿por qué aterrorizaba? Porque la gente, según mi opinión, se le acercaba de manera equivocada. A la persona sana, feliz, contenta, que recibe premios, están todos circundándolo. A este pobre hombre, solo, con un pésimo carácter —mejor, parecía tener un carácter muy difícil— la gente lo abandonaba. Qué ventajas proporcionaba. Era necesario amar su poesía en profundidad, pero existía el obstáculo de la persona.

Para terminar puedo decirle que si mañana se publicara un estudio adecuado sobre Saba, la primera en darse cuenta sería yo. Que tenga esa *novedad* que la poesía de Saba contiene.

* Nora Balchi, *El paraíso de Saba* (El paradiso di Saba), Milán, Mondadori; 1958.

¹ Umberto Saba, *Lettere a un'amica*, Torino, Einaudi, 1966.

² Umberto Saba, *Lettere a un amico vescovo*, Vicenza, La Locusta, 1980.

³ Umberto Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975.

Noticia biográfica

Saba nace en 1883, en Trieste. Su madre, hebrea, es abandonada por el marido, antes de nacer el hijo. Saba crece, por lo tanto, entre conflictos familiares y vive una melancólica infancia. Realiza estudios escolares irregulares: abandona el liceo clásico y frequenta durante algunos meses la Academia de Náutica y Comercio. Se embarca por algunos meses como camarero en un buque mercantil. En 1908, con el servicio militar, nacen sus primeras experiencias poéticas: *Me stesso ritrovai tra i miei soldati/nacque tra essi la mia musa schietta*.

En lugar del apellido paterno (Poli), asopta el seudónimo Saba, que en hebreo significa *pan*. Contacta por aquellos años con el ambiente literario florentino.

En 1912 el libro de poesía *Con mis ojos* (Con i miei occhi) lo da a conocer. Abre, en Trieste, una librería de viejo que constituirá su actividad práctica durante toda su vida. En 1921 publica *El Cancionero* (Il Canzionere); en 1922 *Preludio y Cancioncillas* (Preludio e Canzonette); *Autobiografía y Los prisioneros* (Autobiografia y I prigionieri) es de 1924; en 1928 la revista *Solaria* en su "Homenaje a Saba" lo impone a la atención nacional. Siguen con algunos años de distancia *El pequeño Berto* (Il piccolo Berto) y *Palabras* (Parole). Pero la confirmación del hermetismo en poesía provoca el silencio de la crítica sobre su obra. En 1941, las leyes raciales lo constringen a dejar el país; pasa un tiempo en París, regresa y durante la ocupación nazi vive escondido en Roma. En 1945 reúne en *El Cancionero* (Il Canzionere) el conjunto de su producción poética. Un año más tarde el nuevo clima literario y las instancias del neorrealismo llevan a valorizar, sin equívocos, la poesía concreta y civil de Saba: se le asigna el premio *Viareggio*. En 1948 aparece la segunda edición de *El Cancionero; Historia y Cronistoria del Cancionero* (Istoria e Cronistoria del Canzionere). La tercera y definitiva edición se publica en 1957. La publicación de *Ernesto*, novela corta de carácter autobiográfico, inconclusa, se publica póstumamente en 1975.

La poesía de Umberto Saba cubre casi medio siglo. Sus primeras experiencias poéticas datan de 1908, experiencias que encuentran cauce en los *Versos militares*, y que continuarán ininterrumpidamente hasta su muerte en 1957. Siempre alejado de las corrientes dominantes, se presenta como un poeta solitario y al mismo tiempo leal a su mundo y a su estilo. La celebración de lo cotidiano, y la adopción, según lo define Debenedetti, de "palabras sin historias" son los componentes esenciales de su poesía. Todos los aspectos simples y cotidianos de la vida encuentran su espacio justo en la poesía de Saba. El mundo de todo y de todos entra de este modo en la poesía italiana contemporánea. En *El barrio* (Il borgo) canta así:

<i>La fede avere</i>	<i>cose che poi ciascuno intende, e sono,</i>	<i>valori</i>
<i>di tutti, dire</i>	<i>come il vino ed il pane,</i>	<i>di tutti...</i>
<i>parole, fare,</i>	<i>come i bimbi e le donne,</i>	

Escoge palabras habituales, busca su especificidad, su carácter concreto, su capacidad de definir objetivamente la realidad que describe. Apunta el citado Debenedetti: "Aquí se sabe siempre cómo la cosa ha sugerido el propio término: están excluidas las mediaciones culturales: las que, relacionando entre palabras y cosas pasajes no dichos, hacen pesar en las palabras fuerzas ocultas y crean, detrás de las mismas, paisajes secretos y trasfondos murmurantes. En Saba la palabra es aquella doméstica, la que llega primero: palabras sin historia". Saba se encuentra entre aquellos poetas profícuos que definen una tradición

italiana. La búsqueda de la pureza en la palabra lo lleva a veces a adoptar, junto a fórmulas líricas verdaderas, otras de carácter casi narrativo como el apólogo, el epigrama. En un famoso escrito de 1911, que define su poética, a la pregunta de: "¿Qué queda por hacer a los poetas?" Saba responde: "La poesía honesta". Rechazaba la literatura que sirve a la suntuosidad, que falsea y desnaturaliza los verdaderos sentimientos de la poesía como búsqueda de veracidad, de certeza.

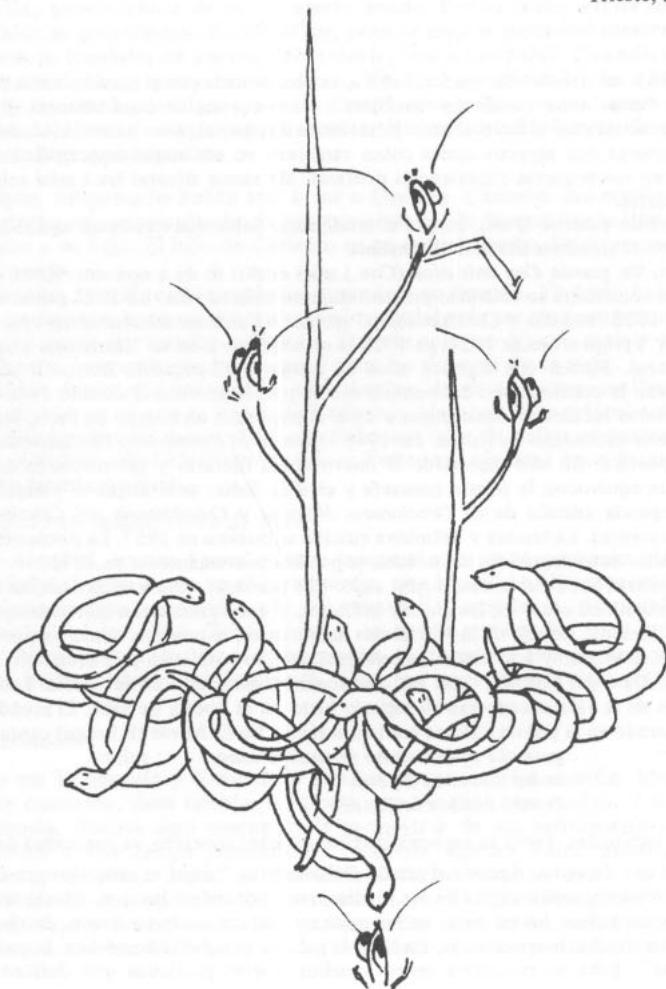
Concebida su poética como verdad humana, la producción de Saba hace resaltar los temas de la tristeza, la melancolía o el dolor punzante del vivir, la meditación sobre el declinar de la juventud. Encontramos siempre en él el amor por la vida aunque al final de ésta sea un *doloroso* amor por la vida.

La obra de Saba es "concéntrica" con respecto a las líneas dominantes de la poesía italiana. En la elección de temas y modelos poéticos, Saba se encuentra fuera de la línea central representada por Ungaretti, Montale, la escuela hermética.

Es difícil instituir un paralelo entre Saba poeta y Saba prosista. Su poesía ha seguido un camino no interrumpido por fracturas o largos silencios; en cambio, la historia de su prosa presenta una interrupción de casi veinte años entre *Los hebreos* (Gli Ebrei 1910-1912), *Siete Novelas* (Sette Novelle 1912-1913), el autor no tenía aún 30 años y *Atajos* (Scorciatorie) con las que comienza la segunda y más fecunda etapa de la prosa sabiana, para concluir con *Ernesto*.

Elvira Dolores Maison

Trieste, 3 de enero de 1984



Tres cartas de Umberto Saba a Nora Baldi

(Umberto Saba, *Lettere a un'amica, Settantaquattro lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966)

Roma, domingo 28 de junio de 1953

Queridísima Nora,

Gracias por tu telegrama: lo he recibido... estando ya casi en la cátedra y me ha causado un inmenso placer.

Te mando el borrador (autógrafo) del discurso con el cual he respondido al Rector y al prof. Sapegno. No sabría decirte por qué el discurso produjo en quienes lo han escuchado un efecto por demás electrizante... Tal vez aguardaban un discurso académico, una suerte de tedió: Ernesto* ha relatado en cambio —como verás— un recuerdo de adolescencia.

El preámbulo de la resolución sobre el doctorado dice: Nosotros, etc., considerando que la obra de Umberto Saba —remontándonos a nuestra más alta tradición literaria— suena viva e intensa en el marco de las experiencias líricas— y alcanza las altas cimas de la poesía italiana —abriendo nuevos caminos a la expresión— enlazando a Italia para siempre con el canto a la ciudad de Trieste— proclamamos a Umberto Saba, etc., etc.

Todo muy bien, como ves. Pero yo me siento tan mortalmente cansado que me falta poco para caer en tierra y ponerme a gritar. No ha sido por el discurso (que forma parte de mi oficio), sino por lo que siguió después: el hecho de no poder escurrirme de la gente, que como es habitual, no entendía (y no podía entender) mi cansancio.

Te abrazo afectuosamente y espero volver a verte pronto y no estar demasiado mal. Tuyo,

Saba

Ernesto, que es un buen muchacho, pero a quien le gusta hacer desaires, me urgía a introducir en el discurso una frase irreverente, que —sin lugar a dudas— habría bendecido a los estudiantes que se encontraban en el Aula. Tanto me presionaba que yo (que lo quería demasiado) hubiera cedido; pero Linuccia censuró la frase con la máxima energía, amenazando —si no la quitaba— con no asistir a la ceremonia. Por tal razón no le he permitido por esta vez decir todo...

Después he comprendido que he hecho bien en quitar esa frase. El Rector Funaioli y algunos otros eran aún más viejos (y estaban más cansados) que yo, y se trataba de personas encantadoras. Me resultó grato no haberlas aburrido; sólo Sapegno —quien pronunció el verdadero discurso— era joven. El pobre Rector debió ponerse —¡con aquel calor!— la capa de arañeo... Funaioli tiene casi 80 años y acaba de salir de la clínica, de una operación a la próstata. La frase hubiera sido injusta, y también Ernesto —de conocer antes aquellas personas— no me la hubiera sugerido. Las personas que tenían más de 35 años le parecían ya (a él que tenía 16) completamente viejas y maduras para la tumba, pero no era malo con ellas. Le gustaba mucho una poesía que D'Annunzio había escrito alrededor de los 30 años (*A LA NODRIZA*); pero lo consideraba un viejo y se admiraba (en 1898) que aún escribiera. También Ungaretti se comportó de un modo caluroso y humano: me besó y abrazó más de una vez.

El discurso no es para ser publicado; espero "venderlo" aquí.

*Se trata del protagonista de la novela homónima publicada póstumamente. Cfr. Cartas XX y XXI (N. del E.)

Carta LXVII

Goricia, 30 de enero de 1957

Mi querida Noretta:

Lo que me dijo esta mañana Nicoletta (es decir, que estaba mejor que otras veces) escondía una verdad no objetiva, desgraciadamente, sino subjetiva. Pocas veces en cambio estuve tan mal; pero, al mismo tiempo, por los acontecimientos que sabes, "excitado". Pensaba qué habría podido ser de mi vida, si, apenas nacido, no me hubieran cortado las garras... La poesía no me ha interesado jamás, por lo menos, en las profundidades últimas de mi ser. Me he dirigido a ella por la imposibilidad de actuar. Y mi acción no habría sido dirigida en la dirección de Hitler, o del buen Napoleón, sino, más bien, en la de Jesús. En el fondo, estaba hambriento sólo de almas humanas. Como un águila me hubiera precipitado sobre el cordero, pero no para devorarlo —joh no!—. Si el destino me hubiera permitido nacer en Viena, y me hubiese concedido analizarme con Freud, en profundidad, cuando andaba por los 20 años, me habría atenido a su disciplina (nadie —que yo sepa— ha encontrado, después de él, algo nuevo); además me habría quedado el don de expresarme y el saber, el sentir profundamente que el hombre no fue hecho para el Sábado, sino el Sábado para el hombre. Espero que tú me comprendas.

Así es, amiga mía; mi poesía ha sido (lo sé —y no lo digo por jactarme) una gran poesía: pero la he acogido como un sucedáneo. Giacomo en ELLA LE HACE BIEN (el cobrador infiel, que luego —para remediar el mal hecho— se convierte en enfermero de violentos, sin siquiera decirlo antes a mi suegra) ha sido más grande que yo. He aquí, querida amiga, mi última confesión. Públicala, si quieres, después de mi muerte. Tu*

Umberto Saba

Perdóname los diversos lápices y lapiceras. Pero, hacia el final, los que tenía aquí, no han querido escribir más. ¿Será un presagio?

Carta LXXIV

Goricia, Miércoles (creo)*

Gracias, mi buena bella Noretta por las palabras justas y afectuosas que me dices. Hubiera preferido —es verdad— una visita tuya; pero...

No puedo escribirte. He pasado —y paso— jornadas espantosas. Agrega (pero esto no significaría nada) que de nuevo no puedo comer: debido a la náusea que siento al nutrirme y porque, si como, vomito. Es la primera vez que he tenido la sospecha de poder también enloquecer.

On, Noretta, de qué modo has tocado el punto justo: nadie entiende nada. Es triste, pero es así. Y todos viven —como dices— con anteojeras.

Te abrazo con todo mi afecto.

Umberto

Traducción de Elvira Dolores Maison
Trieste, 7 de enero de 1984

*Se refiere a Giacomo Leopardi (N. del T.)

*Esta carta fue escrita por el poeta el 21 de agosto de 1957, cuatro días antes de su muerte. (N. del E.)

PARA UNA FABULA NUEVA

Cada año doy un paso adelante y el mundo
diez
atrás. Finalmente he quedado solo.

Pero tú me restituyes lo perdido, ruiseñor
que en mi rama te posas, y me narras
la historia del ángel que vive
dos días y medio en la tierra. Escribe
tu mano inexperta, y hace que en torno
a la fábula nueva mis pensamientos
revoleen asiduos como abejas en la miel.

Acusas el arte difícil y yerto,
la palabra a la imagen. Y yo pienso
que eres más joven que tus años;
que quien pronto madura (es un antiguo
dicho)
temprano se desgaja.

EL POETA Y EL CONFORMISTA

¡Cómo te envidio, amigo! A tu fe
anclado firmemente, en paz vives
con hombres y con dioses. Discurses,
escribes
obediente, conforme a la voluntad
de tu patrón. A cambio él te da
pan y, como cosa suya, te acaricia.
Armas no dirige contra ti; destroza
tu sonrisa toda amenaza. Y pasas,
entre hombres y eventos, casi ileso.

Hay quien solo e indefenso se piensa.
Piensa que su carne tiene un buen sabor.
Mejor —piensa— quien, en vista del cazador,
es gorrión que perdiz.

SEPARACION

Cambia el destino lentamente, en un
momento
precipita.

Por él tendré que dejarte,
ciudad mía tan áspera y hechicera,
donde al fondo de una calle ceniza está el
celestre
mar.

Saludaré tu esquiva
gracia, y besaré a amigos
y piedras ya viejos —corazón fiel—;
como llora el niño sobre el seno
amargo, en la separación definitiva.

ULISES

Oh, tú que eres triste y tienes presagios
de horror —Ulises en declino— ¡Ninguna
dulzura dentro de tu alma se aúna
al Deseo
por una
pálida soñadora de naufragios
que te ama?

AME

Amé desmesuradas palabras que ninguno
osaba amar. Me encantó la rima flor
amor,
la más difícil, antigua del mundo.

Amé la verdad que yace en lo profundo,
casi un sueño olvidado, que el dolor
torna amiga. Con miedo el corazón
se le aproxima, y ya no lo abandona.

Umberto Saba

EN TREN

Miro los árboles desnudos, la campaña
desierta, con tintes invernales. Pienso en ti
que te alejas, que te dejé hace poco.
Pone la tarde como un rosado fuego
sobre las casitas, sobre los rebaños; el tren
que huye arrastra en su loca carrera
algún animal joven y gallinas
multicolores.

Mi corazón se ha desgarrado al sentir
que no vive más en tu pecho. Calla
cualquier otra angustia por ésta. Y apenas
la dura vida resiste a tantos males.

Pero tú cambias conforme a tu ley,
y mi lamento es vano.

CAMPEONA DE NATACION

Quien te ha visto en el mar te dice
Sirena.

Triunfadora en el escenario
de mi vida humillada apareces
desapareces.
A ti me liga un hilo, algo tenue
infrangible, mientras tú sonríes,
y pasas adelante, y no me ves. Te rodean
amigas numerosas, amigos
jóvenes como tú; un gran bullicio
en el bar que eos acoge. Y un día
una sombra melancólica descendió — ¡oh, un
instante! —
de tus pestañas, una sombra materna que
curvó
los ángulos de tu hermosa boca altanera,
y desposó tu aurora a mi tiniebla.

PRELUDIO

Oh, regresad a mí voces de un tiempo,
amadas voces discordes.
¿Quién sabe si en nuevos y dulcísimos
acordes
no os haré resonar todavía?

Lejos de mí
está la aurora, se acerca la noche.
Pocas horas serenas
me deja el dolor; el mío y de otros seres
a mi alrededor.

Oh, regresad a mí
voces casi olvidadas.

Quizá sea la última vez que en un corazón
—en el mío— os perseguís.
Así como mis padres me han dado dos vidas,
y fui capaz de fusionarlas en una,

en paz
os armonizáis en los acordes extremos,
voices en vano discordes.
La luz y la sombra, la alegría y el dolor
se aman en vosotras.
Oh, regresad a nosotros
amadas voces de un tiempo.

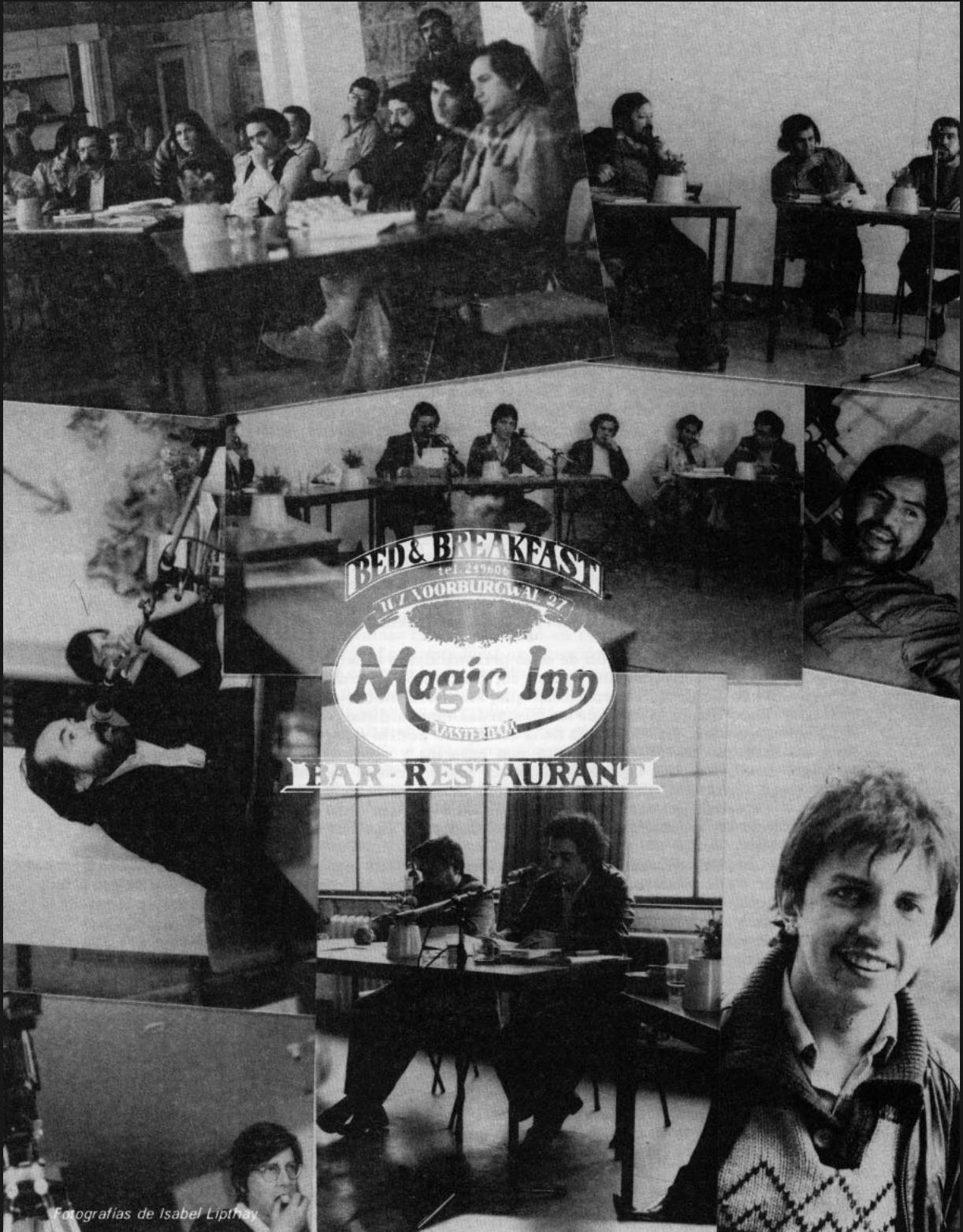
ATARDECER DE FEBRERO

Asoma la luna.

En la rambla es aún de
día, un atardecer que rápido se extingue.
La juventud indiferente se entremezcla;
se desbanda hacia pobres metas.

Y es el pensamiento
de la muerte el que, al fin, ayuda a vivir.

Traducción
de Elvira Dolores Maison



Fotografías de Isabel Lipthay

Segundo encuentro de poesía chilena en Rotterdam

20, 21, 22 de abril de 1984

Luis Bocaz

Reflexiones acerca de la poesía chilena contemporánea: notas para una lectura ideológica¹.

I.- El Gran Pedagogo.

Desde el año 1920, la evolución de la producción cultural ha desmentido con creces la opinión de don Marcelino Méndez Pelayo que se empeñaba en calificarnos como país de historiadores. Una floración repentina de poetas inicia la configuración de un Olimpo criollo cuya sombra se proyectará sobre nuestro arte generando comportamientos y saberes ¿Los nombres? Admirados, reiterados hasta la saciedad, con frecuencia dispensaron de análisis necesarios. Ayudémonos del orden alfabético: Huidobro, Vicente; Mistral, Gabriela; Neruda, Pablo; Rokha, Pablo de. Aquí, un paréntesis descortés: dejemos de lado el apellido Huidobro que denota la pertenencia a una estirpe de antigua implantación en la Zona Central. A la distancia queda en claro el sesgo de dependencia cultural que ocultan dos pseudónimos en substitución de Reyes y Godoy. En cuanto a Díaz, su intento de adoptar un nombre de batalla con resonancias pre-colombinas naufraga en esa combinación *kh* tan poco española, proveniente, al parecer, de transliteraciones quechuanas de especialistas alemanes. Por si acaso, reafirmo mi certidumbre de que sería propio de espíritus menguados juzgar a estos notables creadores por la naturaleza de los pseudónimos que escogieron cuando tenían veinte años. Nuestra observación tiende, más allá de lo anecdótico, a descubrir aspectos del condicionamiento de la producción cultural del país que, justamente, esos poetas con su obra contribuyan a modificar.

Las modalidades de iniciación de estas personalidades difieren en cuanto a origen geográfico y en cuanto al rumbo que siguen. En Huidobro, Mistral y Neruda hay, sin embargo, experiencias de contacto internacional que, en cierto modo, definen parte substancial de su quehacer. Recordemos el París de las búsquedas vanguardistas, el México de la Revolución, la España Republicana. La sociología de la cultura no podría separar ciertos módulos de la obra de estos maestros del enfrentamiento con espacios y momentos históricos que cristalizan matrices ideológicas del siglo XX. Es decir, los materiales de una experiencia, llamémosla provincia, de un país dependiente, pasaron a ser contrastados con un nivel de reflexiones más totalizador. Evidentemente, la salida al exterior para estos poetas no es la única vía de superación de las sabidurías de campanario. Tampoco significa su ingreso a un cosmopolitismo deslavado.

Región histórica de apreciable fertilidad es el período en que comienza a afirmarse la presencia de estos maestros. Acontecimientos de gravitación internacional presionan sobre el espacio ideológico: la Revolución Mexicana y su relación con el elemento artístico; la Revolución Rusa y los efectos organizativos que despierta en amplios sectores de la sociedad latinoamericana. Si no recordamos mas allá de 1924 la famosa y tantas veces citada elegía que Huidobro dedica a Lenin. La inquietud es particularmente fuerte en las capas medias donde, desde 1900, se viene reclutando el productor cultural y, por lo menos, tres de los nombres destina dos al triunfo. Y, la Universidad, tal vez en relación con el ascenso de esta clientela, comienza a ser considerada como lugar privilegiado de producción de un discurso con temas preocupados por el sentido de la sociedad.

Cualesquiera sean los ingredientes interiores que acompañan a la génesis de esta floración, otro signo de la atmósfera de la época marca la fisonomía del discurso poético: el bautismo de vanguardia. Aquellos agitados y gloriosos años veinte favorecen la eclosión de un lenguaje poético, refugio de innovaciones osadas. Poco importa su denominación circunstancial en la historia literaria europea. Poco importan las precedencias cronológicas. No estimamos capital que Huidobro, en 1913, haya utilizado sistemáticamente en dos poemas una disposición tipográfica para el sentido del texto adelantándose a la moda del caligrama. Lo que interesa, a nuestro entender, es la forma en que la producción poética nacional absorbe la aventura creativa de los centros de decisión cultural hasta prohijar en la década siguiente algunos

¹ Las presentes notas leídas en el II Congreso de Poesía Chilena de Rotterdam, en abril de 1984, son un esquema preparatorio de un ensayo más extenso de próxima aparición.

textos significativos de la lengua española: *Residencia*, *Altazor*, *Tala*.

En torno a este renacimiento poético local se desencadena un proceso expansivo del género. Se acentúa la distancia entre esta hija mayor que se complace en todos los artificios de ruptura con la tradición y el resto de las manifestaciones literarias: novela, cuento, teatro con obediencias en las que sobrevive la ideología estética del XIX. El divorcio se hace definitivo. Tentativas de renovación de la prosa, llevadas a cabo por estos mismos poetas, no reciben suficiente atención. Quedan silenciadas las *Tres inmensas novelas* de Huidobro o *El habitante y su esperanza* de Neruda. Tampoco se advierte una sensibilidad alerta para esfuerzos renovadores de la ficción narrativa de tanto interés como el *Alsino* de Pedro Prado o los trabajos de Juan Emar o del grupo de escritores que se inspiran en las búsquedas surrealistas. Se diría que la cultura nacional acepta la existencia de una "loca de la casa" a la que, en razón de su estado se le toleran caprichos y que, al mismo tiempo, rechaza la mezcla o la fluidez semiológica manteniendo ciertas actividades a un ritmo conservador. El resultado, en términos de circulación cultural, es que se llega a los años 50 con un peso casi agobiador de la poesía.

El ciclo se ha cerrado: los jóvenes innovadores de los años 20 han pasado a decorar una suerte de Panteón nacional, reforzado por la atención fijada en la poesía chilena por el Premio Nobel atribuido a Gabriela Mistral en 1945. Desde entonces, este cuadro de honor de la producción intelectual constituye un ensalmo tranquilizador acerca de las potencialidades del país. Con precocidad latinoamericana, se lo levanta a la categoría de clásicos vivientes. Ayuda, un tanto, el vacío y desperdigamiento creado en España por el desenlace de la Guerra Civil. Es preciso reconocer; aparte de su calidad intrínseca, diversos factores instalan la obra de Neruda con caracteres de monumentalidad que, por momentos, impide valorar otras líneas creativas coexistentes como las de Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva.

La poesía se ha transformado en la actividad de más alta alcurnia. Absorbe, como en otros países dependientes, porción considerable de las energías culturales, y se ha adueñado de tareas que tradicionalmente competen a otras disciplinas. Pareciera que el desplazamiento de la historia del sitio preeminente no ha dejado de tener consecuencias para su orientación. En efecto, por debajo de las divergencias que se observan en cada uno de los grandes hay una concepción compartida del oficio. La poesía llena una función gnoseológica. Esta noción del poema en tanto herramienta de conocimiento es visible en el caso de dos figuras que protagonizaron lamentables episodios polémicos. Cualquier texto del *Canto General* de Neruda o de *Genio del Pueblo* de Rokha coinciden en su exploración de una esencia de lo nacional, una búsqueda de los ingredientes fundamentales o de los que el vate estima fundamentales en la entidad denominada Chile. No afecta a esta afirmación que la inquisición desborde el marco territorial sobre Latinoamérica. El procedimiento aspira a un objetivo semejante: el descubrimiento y trasmisión de una identidad. Se objetará que si bien el esquema podría aplicarse a Gabriela Mistral resulta dudoso en el caso de Huidobro. Creemos que en *Altazor* se acumulan los indicios de una aproximación al mundo tecnológico, un esfuerzo de revelación de las relaciones potenciales del hombre y esa nueva realidad simbolizada por el paracaídas. En Neruda y de Rokha, por último, ocurre el intento de identificar ante el lector lo que ambos poetas estiman fuerzas trasformadoras de una sociedad dependiente.

Es innegable la repercusión que la función cognoscitiva de la poesía ha de tener para definir el estatuto del poeta dentro de la cultura local. A partir de la Crisis del 30 se abre paso con celeridad la idea del poeta como el Gran Pedagogo. Un formador de nacionaldad, bastante cercano a la imagen que le cupo en el período de organización de la República. Naturalmente esta noción de la poesía como instrumento de conocimiento no se agota en la indagación de esencias nacionales. Al cruce de los 50, otros poetas concurren con preguntas que tienen por centro la exploración de la conciencia individual. Por mucho tiempo habrán luchado por modificar el objeto de la poetización. Pero se trata, en realidad, de una indagación concentrada en un campo más reducido: una épica interior en lugar de una épica exterior. La función gnoseológica de la poesía permanece intacta. Quizás sea un buen ejemplo el texto de Teófilo Cid *Camino del Nielol* con el que rompe un largo silencio. Hasta la imagen espacial del título recuerda los fantasmas todopoderosos de Neruda en su ascenso a Macchu Picchu...

¿Qué motivaciones tienen estos hombres latinoamericanos para proponerse esta suerte de *paideia* del siglo XX? En última instancia, esta tendencia didáctica se relaciona con el fenómeno ideológico que Antonio Cándido denomina "conciencia del sub-desarrollo", cuyas primeras manifestaciones hacen remontar a la década del 30. Momento en que, según el crítico brasileño, los intelectuales toman conciencia del retraso de un continente que ya no puede verse a sí mismo bajo el prisma de un conjunto de países jóvenes plenos de potenciali-

dades. Chile presenta una particularidad. La aparición de esta conciencia estuvo precedida del pequeño triunfo cultural de las capas medias en los años 20. Si bien el modelo de dominación oligárquico no ha sufrido pérdidas cuantiosas, en el orden político, desde comienzos de siglo, el modelo cultural ha experimentado una seria erosión.

Un productor cultural de capas medias que ha dado muestras de enorme creatividad se encuentra en condiciones de forjar una relación más vital entre producción literaria y formación social. Se observa si la reclamación definitiva de ese discurso de los grupos dominantes. Permítasenos una comparación: el ascenso de las capas medias que dio en Argentina la Reforma Universitaria, en Perú el nacimiento del Apra, en Cuba la Protesta de los 13, en Chile dejó instaladas las piedras miliares de un edificio poético que nos alberga hasta nuestros días. Con la perspectiva del tiempo, parece menos satisfactoria la explicación de la pequeña revolución cultural de esa época en términos de reacción antimodernista o de sincronización con la vanguardia europea. Por el contrario, el poeta extrae de esta nueva relación con la sociedad los primeros atisbos de una concepción de la poesía como descubrimiento de una naturaleza y de una historia cuyo sentido global le interesa descifrar. La Crisis del 30, es decir, la quiebra del modelo económico, no sólo cultural, de la oligarquía inclina al poeta a ocupar el vacío que han dejado otros modos de conocimiento y proponer en su ausencia la gran síntesis acerca de una identidad chilena y latinoamericana.

II.— La rebelión de los años 50.

Bueno, al cruce del medio siglo, ahí estaba la enorme tarea para quienes publicaban su primer libro. La producción poética había adquirido un peso desmesurado y, además, había usurpado otros campos del quehacer cultural. O, por lo menos, muchas labores interpretativas propias de la historia y de las ciencias sociales. El poeta había adquirido el status de intelectual por antonomasia, esto es, de un hombre que rebasa las fronteras de su oficio y asume valores universales en su meditación acerca de la sociedad. Su adhesión es codiciada por el mundo político y las agrupaciones de izquierda gozan de su amistad privilegiada. Por supuesto que los sectores conservadores disponen también de sus paladines. Pero, signo de la época: la herencia de los años 30 —Alianza de Intelectuales, de gran actividad en el Frente Popular— traduce en una contradicción de substancia la combinación léxica *intelectual de derecha*. Empeñado en una política populista, el Presidente Ibáñez ilustró este deseo de captar la simpatía de la *intelligentsia* invitando al país a una Gabriela Mistral notablemente disminuida.

Como en los años 20, las capas medias, de tanta importancia para el reclutamiento del productor cultural, han sufrido modificaciones de bulo. Se han ampliado y, sobre todo, se han diversificado. Para enunciarlo con una figura tomada del campo de la educación: llega a la Universidad el hijo del hombre que, en los años 30, sólo alcanzaba a la enseñanza media. Si recurrimos a esta comparación es porque junto con la estado-latría vigente en sus concepciones económicas desarrollistas, estos sectores magnifican el poder de la educación. La Universidad vuelve a ser una referencia legítima para el espectro ideológico. Las ideologías formalizadas están presentes en ella en tanto grupos políticos de inspiración racionalista laica, marxista y se advierte el avance de formas organizativas del pensamiento cristiano, especialmente, neo-tomista.

Variables externas operan sobre este espacio. La principal es la Guerra Fría. El conflicto de los dos bloques políticos tendrá secuelas locales. Un código legal, inspirado en las orientaciones de la política exterior de los Estados Unidos, vulnera aspectos medulares de la libertad de pensamiento y de expresión. El hecho ha producido desconcierto en los sectores intelectuales y los incita a una reflexión acerca de los límites reales de la democracia en Chile. Los resortes de la movilización política local, además, se ven extremadamente irrisorios, en un mundo en que el individuo se siente sin ningún poder de decisión frente a problemas que pueden significar, entre otras cosas, el aniquilamiento del ser humano.

Aunque la tradición de intervención del intelectual en la vida pública ha recibido un rejuvenecimiento inesperado desde Europa con el compromiso sartreano, la posición del francés será interpretada en un sentido estrecho —de circunstancia orteguiana— por un grupo de jóvenes que inician su producción cultural. Se hablará de incorporarse a la vida intelectual bajo el signo de un compromiso vocacional. La imagen del intelectual, llegada de los años 30, no goza de mayores simpatías, y tenderá a ser reemplazada por la del profesional de las letras intensamente preocupado de los aspectos técnicos de su oficio. Paradójicamente, se retuvo de Sartre su admiración por los autores norteamericanos y esto redundó en una renovación

de modelos en el terreno de la ficción narrativa.

Los resultados se hicieron sentir en la noción de producción cultural. Uno de los primeros síntomas fue el de una suerte de rebelión frente a la omnipresencia de la poesía. Así surgió, un primer intento, de hablar de una "generación del 50" basada solamente en la publicación de dos antologías de cuentos. ¿Significaba esta operación un desplazamiento real de las preferencias del público hacia la ficción narrativa? Si interrogamos a los poetas nos veríamos inclinados a considerar estos signos como los de una rebelión ante la tradición de los grandes y, en particular, de Neruda, figura representativa del Panteón al que hemos hecho referencia. El poeta Miguel Arteche inicia esta crítica parricida desde una perspectiva de escritor "preocupado por el fenómeno de la lengua que hablamos en América". Señala limitaciones en la forma nerudiana, entre otras, uso excesivo del gerundio.

Si en algunos casos de menor cuantía pudiera deducirse de esta rebelión el ánimo de atacar la función ideológica de estos intelectuales en el campo cívico, no es menos cierto que las trasformaciones de la estructura social invitan al poeta joven a sentir perclitada una relación del poeta con su oficio. Cuando se recorren los materiales de la época, se advierte que la separación respecto de sus mayores consiste en que la función de la poesía como *instrumento gnoseológico* no los satisface. Prefieren sentirla instrumento de revelación de una experiencia individual fragmentaria y se desinteresan de la totalidad expresada en la epopeya interior o exterior. Y, puesto que ya no se cree en la poesía como medio de trasmisión de una verdad descubierta por un intermediario prestigioso, la concepción del poeta como Gran Pedagogo sufrirá los ataques más impresionantes. Descontando a Barquero que prolonga aspectos de la poética de Neruda, tal parece ser el signo que une a Lihn, Rosenmann, Rubio, Teillier y Uribe que posteriormente serán leídos con atención por los poetas de Trilce.

Un ente, filiado en un verso de Huidobro, surge como resumen de esta atmósfera inconformista: el anti-poeta. El anti-poeta es hijo de estas rebeldías y, al mismo tiempo, progenitor de otras. Poco se ha reparado en que el anti-poeta es también un *pedagogo*, pero un pedagogo risible. Un profesor que está allí para escarnio de su profesión, un lamentable títere aplastado por el caos de una sociedad incomprendible. Los primeros versos de su texto de presentación en *Autorretrato* de Nicanor Parra:

*Considerad, muchachos
esta lengua roída por el cancer:
soy profesor en un liceo oscuro,
he perdido la voz haciendo clases;*

La caricatura se ensaña con los defectos físicos del modelo. Tal es su versión primera. Modificaciones posteriores acentúan aspectos sociológicos para completar el efecto de desas-tre y nos orientan acerca de las intenciones profundas del personaje:

*Considerad, muchachos
este gabán de fraile mendicante.
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.*

El anti-poeta construía de esta manera un signo visible de la rebelión poética. Un ser que materializaba este desacuerdo con la función pedagógica asumida por la poesía de mayor influencia antes del 50. Se afirmaba uno de los temas que presiden el desarrollo posterior: la modificación del estatuto del poeta, o de sus relaciones con la poesía. El Gran Pedagogo, dueño de un conocimiento por transmitir se transforma en el poeta-individuo. En fin, las denominaciones no faltarán, siempre en una posición sub-valorativa respecto de un término prestigioso: poeta-gorrión lo que permite suponer su opuesto poeta-águila; poeta-guerrillero que recoge las asonancias contrarias del general de un ejército regular.

La operación es diáfana. Con el *Canto General*, Neruda había instalado a la poesía en una verticalidad dominante. ¿Estará demás recordar los versos iniciales de *Alturas de Macchu Picchu*, cúspide de la poesía de medio siglo y, seguramente, de la literatura chilena?

*"Del aire al aire, como una red
vacía
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y
despidiendo*

*en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.*"

El imperfecto signa una experiencia individual consolidada, una visión panorámica sobre los viejos temas. El poeta-guía precede en este ascenso a la cumbre de la ciudadela y, desde allí, invita a compartir el conocimiento maravillado de nuestros orígenes americanos: "Sube a nacer conmigo, hermano". Todo indica que, en aquellos momentos, el aire enrarecido de la altura, no es seductor para quienes aspiran a hacer del poema el receptáculo de una experiencia individual de desencuentro. En suma, se quiere descender de Macchu Picchu y sumergirse en el mundo de lo cotidiano. Neruda lo hará en sus *Odas Elementales*, incluso en sus versos de amor, pero como la completación de parcelas descriptivas oteadas desde la altura.

Nicanor Parra, por el contrario, orienta sin decirlo explícitamente este descenso en sus *Versos de salón*:

*Tengo unas ganas locas de gritar
Viva la Cordillera de los Andes
Muera la Cordillera de la Costa
La razón ni siquiera la sospecho
Pero no puedo más:
Viva la Cordillera de los Andes
Muera la Cordillera de la Costa.*

Fácil es percibir en este grito una larga historia personal. Parra al igual que Gonzalo Rojas, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Eduardo Anguita, pertenecen, por edad, a ese grupo de escritores cuya biografía artística se abre en pleno apogeo y triunfo de Huidobro, Mistral y Neruda. Son quienes sufren con mayor tensión la todopoderosa presencia de nuestros dos Premios Nobel. En cada uno de ellos las respuestas fueron personales para liberarse de una postura epigónica. Originariamente Parra intentó una fórmula de poesía clara por oposición al hermetismo, mediante metros utilizados por García Lorca. También lo hizo Oscar Castro, prematuramente desaparecido; Teófilo Cid, fiel a su estirpe surrealista, guarda silencio hasta entregar, en 1954, su bello *Camino del Nielol*. Eduardo Anguita trabaja, casi en secreto, su *Venus en el pudridero* y Gonzalo Rojas, después de la publicación de *La miseria del hombre*, en 1948, en que la experiencia poética se transforma en experiencia de lenguaje, empalma, desde su actividad pedagógica y de una nueva publicación, con los poetas que se inician en los años 60. Sella esta amistad una admiración común por el poeta símbolo de los nuevos rumbos: el peruano César Vallejo.

En términos de historia cultural nos atreverfamos, pues, a sugerir que los años 50 son el momento crucial para el tránsito de una modalidad del poetizador que, si bien arranca de la zona vanguardista de los años 20, da sus frutos mayores con posterioridad a la crisis del 30. Existe, quizás, la posibilidad de resumir algunos de los temas de esta mutación poética a la que ha contribuido poderosamente la anti-poesía:

1. El estatuto del poeta se desplaza desde el Gran Pedagogo al poeta individuo;
2. La poesía se desentiende del gran panorama interior o exterior para concentrarse en el fragmento;
3. La poesía se presenta como un instrumento para testimoniar una experiencia, individual, generalmente de desajuste con el mundo o catastrófica.
4. La poesía comienza a ser considerada como un fenómeno de lenguaje en el que el lenguaje es objeto de trabajo más que vehículo de comunicación.

III. Después de la Revolución Cubana

La Revolución Cubana podría estimarse como un hito de separación de dos etapas. Cualquiera sea el punto de vista que se adopta frente a ella, su influencia sobre el ambiente intelectual de la época es innegable. ¿Cuál es la gravitación real que tiene sobre la producción cultural, sobre la poesía chilena, en este caso? Problema difícil de resolver; pero intentaremos algunas explicaciones. De acuerdo con la documentación existente, creemos que en primer lugar se valora el hecho de que sea una revolución en español, llevada a cabo en un país dependiente y subdesarrollado. Es un aliciente puesto que, en el período de la

Guerra Fría, se ha hecho insopportable la sensación de que la historia habla otros idiomas. Ahora, los cables traen nombres de aquéllos que se escuchan en Chile. Por otra parte, el intelectual chileno ve que la isla realiza los temas que quedaban en calidad de proyectos o eran obstaculizados en otras experiencias latinoamericanas como la Revolución Boliviana de 1952 o las transformaciones democráticas de Guatemala truncadas por la intervención de 1954. Por último, el esquema de nacionalización de riquezas naturales y reforma agraria que movilizan las fuerzas que apoyan a Allende, desde 1952, se lleva a cabo con celeridad en la estructura económica de Cuba. Aquí creo que estriba uno de los efectos más notables y paradojas de la Revolución Cubana para la relación poeta e ideología. Cuba tiene la virtud de quitar al término revolución el aura milenarista de que aparece revestida en el ámbito intelectual chileno para transformarse en un hecho al alcance de la mano. El espectáculo de ese pueblo, de su heróico enfrentamiento con las mayores dificultades, incita al poeta a valorar con modestia la capacidad transformadora del verbo. No a dudar de la eficacia de la palabra poética a largo plazo, pero sí a sentir su eficacia restringida en los plazos contingentes. Consecuencia: liberación del texto de preocupaciones políticas inmediatas. Esto, sin perjuicio de la adhesión incondicional que la propia Revolución Cubana recibe de esos mismos poetas en su vida cívica.

Las energías que contribuye a desencadenar las simpatías que despierta no son ajenas a este hábito de juventud que emana de sus múltiples manifestaciones latinoamericanistas. Se admira la larguezza de su política cultural, preocupada de sondar valores representativos de nuestros países. Se prepara por estas vías un ensanchamiento de la noción de producción cultural, más fácil de medir en la música popular que revitaliza sus relaciones, con el folklore y la poesía. En el fondo, la Revolución Cubana opera como un catalizador de fuerzas que ya existen en la sociedad chilena. La idea latinoamericanista, por ejemplo, había sido una de las lecciones más importantes de la etapa del Gran Pedagogo. De igual modo, la reivindicación del folklore y de la música popular estaba presente en la búsqueda de Violeta Parra y Margot Loyola en los años 50. Pero, ahora, todo cobraba la apariencia de lo posible, de lo realizable y de lo útil. La producción cultural, en condiciones sociales diferentes, podría contribuir, un día, a una experiencia individual no catastrófica. El lenguaje poético de los años 50, su preocupación preeminente por el individuo adquiere un nuevo sentido.

Dos poetas que han comenzado a publicar en la etapa anterior se perfilan como los hermanos mayores de la denominada generación emergente: Jorge Teillier y Enrique Lihn. Teillier ha escrito su primer libro a edad muy temprana. Retiene de los años 50 un lenguaje coloquial. Su requisitoria individual se expresa en una agresión anti-urbana a través de un yo-lírico que asume el papel de forastero permanente. El adjetivo lírica, creado por el mismo Teillier para definir su poesía, precisa su nostalgia de un país-de-nunca-jamás, situado en un territorio mítico: la provincia de la infancia. Una agresión similar ante las relaciones urbanas pero con medios más cercanos al vanguardismo, llena *La Pieza Oscura* de Enqieu Lihn. Es más fácil percibir, en sus textos, los temas que han hecho eclosión en la década anterior. La anti-poesía resuena en las formas narrativas incorporadas al poema, en el lenguaje coloquial y, particularmente, en la devaluación del yo lírico de tanto eco para la etapa más cercana.

Hay trabajos de análisis bastante pormenorizados acerca del fenómeno de surgimiento de grupos poéticos juveniles en la década de los 60. Trataremos de resumir sus conclusiones. El proceso de expansión de la educación superior de los años 50 rinde sus primeros frutos. Se asiste a un fenómeno de descentralización cultural espontáneo, caracterizado, entre otras cosas, por el aglutinamiento de jóvenes poetas en grupos que reciben un apoyo relativo de los organismos universitarios. A decir verdad, esta simpatía de la Universidad por la actividad juvenil es una prolongación de la ideología de los años 30 que asignaba capital importancia a la absorción por la Universidad de actividades denominadas de extensión.

Dos de estos grupos tienen significación especial para la producción de la poesía en los años 60: *Arúspice* de la Universidad de Concepción donde actúa el poeta Jaime Quezada y, el de mayor interés, *Trilce* de Valdivia, integrado por Omar Lara, Enrique Valdés, Federico Schopf y Waldo Rojas, entre otros. Su labor se canaliza en la revista *Trilce* que tuvo, en estos años, una reaparición en Europa. A través de los *Encuentros de poesía*, organizados por Trilce, se realiza una lectura de la poesía vigente entre los jóvenes y un balance de las perspectivas de su propia producción. Aparte de los poetas mencionados, allí establecen relaciones de trabajo otros poetas jóvenes del país: Hernán Lavín Cerdá, Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Oscar Hahn, Manuel Silva Acevedo. Además, hecho no desdeniable, se produce una vinculación encomiable entre esta poesía nueva y el pensamiento de una nueva promoción académica interesada en la historia y la crítica de la literatura latinoamericana.

Esta es la evolución cultural que se detiene o modifica en septiembre de 1973. Prematuro

arriesgar juicios acerca de la exacta dimensión que tiene este "corte epistemológico" en la producción poética. Pero sí se puede adelantar que la experiencia de desarraigó interior o exterior toca en diferente manera a quienes entraban en la madurez creativa, antes de 1973, y a quienes se inician con posterioridad a esa fecha. Negamos, además, que pueda establecerse una diferencia interior/exterior como base de desarrollos poéticos divergentes. La confrontación de materiales más recientes de lo que se escribe en Chile y en el exterior no de pábulo a esta suposición. Encarado así el problema, podríamos sugerir una continuidad de la poesía de estas dos últimas décadas. Sin embargo, es visible en su textura una presencia diferente de los principales temas engendrados por la rebelión de los años 50. Así, de los rasgos comunes que señalaremos en esta poesía, estimamos que, en la generación nueva, aparecen con especial énfasis: la fluidez semiótica y la desacralización del texto.

Permítasenos, entonces, proponer un esbozo de ordenación temática, como aporte a la discusión, y de ningún modo ideas definitivas sobre una producción que se encuentra en pleno proceso creativo.

1. Ciudadanía cultural

A decir verdad, la mayoría de los poetas no parecen preocupados por la idea de hacer o no hacer un arte nacional. Por el contrario, se tiene la impresión que ellos sienten cumplida la faena en la poesía chilena anterior a 1950. Esta es una poesía que no se plantea su labor en términos de identidad nacional: sus modelos pueden ser explícitamente externos —Vallejo es el ejemplo más decidor— y puede abordar temas de cualquier parte del mundo sin dejar de sentirse nacional. Su ciudadanía reside en un patrimonio cultural, heredado de sus mayores y en el cual ejerce su lectura crítica y selecciona algunos materiales de su propia construcción. Después de 1973, este fenómeno es particularmente claro en los poetas que viven la experiencia del exilio. El manejo más o menos diestro de un idioma extranjero no revela ser la herramienta decisiva para su incorporación a otra historia cultural. Se es poeta en español y en un español de América y con una modalidad específica que es el habla chilena. Más allá de una comprobación lingüística, esta pertenencia a lo que denominamos ciudadanía cultural, define una visión del mundo que será la base del discurso poético elaborado en latitudes y medios diferentes del chileno. Un ejemplo de interés pueden ser los poemas de Omar Lara, de *Fugar con Juego*.

2. El patrimonio de imaginación colectiva

Indudablemente ya al filo del medio siglo, el poeta que ingresaba a la actividad intelectual disponía de un repertorio de motivos locales, una suerte de fondo común de la experiencia nacional acumulado por los hombres de capas medias que los habían precedido en tanto productores culturales. No poco habían contribuido en tanto productores culturales. No poco habían contribuido los poetas de nuestro Panteón nacional. Desde 1920, el avance en la lectura del mundo desde nuestra perspectiva local de país dependiente, había sido vertiginoso. Los años 50 proponen un nuevo enfoque de esta lectura para lo cual cuentan con el antecedente inestimable de aquéllos ante cuya autoridad se rebelan. No creemos que todavía se hayan extraído todas las consecuencias de esta rebelión y estemos frente a la síntesis equivalente, mutatis mutandi, a *Mcchu Picchu*. En todo caso, el desarraigó territorial ha dejado en claro la existencia de esa base común que permite hacer uso reconocible del sonsoneta recitativo de Neruda o hablar de los desiertos del norte con prestancia emblemática.

3. Fluidez semiótica

Llamamos así al esfuerzo por incorporar una pluralidad de códigos disímiles al nivel del poema. Así encontramos textos en que se insertan fragmentos de historieta cómica, alusiones a las artes plásticas, recuperaciones del lenguaje y tono de la historia o de otras ciencias. Estimo ejemplo interesante los textos que Tito Valenzuela denomina *Sabotajes*, del mismo modo, la tendencia de Floridor Pérez de trasladar la ficción narrativa a las proximidades del poema, por efecto de condensación, ha producido textos tan bellos como *Partida inconclusa*. Esta fluidez semiótica es posiblemente uno de los rasgos más notorios de la estética de Juan Luis Martínez que sirve, también, de explicación a Raúl Zurita. La relación de la poesía de

Osvaldo Rodríguez y de Patricio Mahns con la música obedecen también a esta perspectiva.

4. Devaluación del yo lírico

Este es el rasgo de la poética de los años 50, que se prolonga con más claridad en los poetas actuales. El tránsito del Gran Pedagogo al poeta individuo exigía perentoriamente esta operación de minorvalía. Las modalidades son múltiples. A veces, una degradación irónica como en poemas de *Relación personal* de Gonzalo Millán. En otras oportunidades, se trata de una nivación de funciones en que el yo lírico es presionado a asumir un papel desacostumbrado; tal es la forma como Patricia Jerez trata el motivo de la infanta guerrera en su libro *Enroque*. Por último, es visible una tendencia a una anulación definitiva del yo lírico como organizador del espacio poético.

5. Desacralización del texto y de la lectura

El poema se ha vuelto un elemento manipulable: se destruye la relación jerarquizadora entre un yo lírico, organizador de la experiencia de lectura, con un discípulo pasivo. La finalidad es mostrar al texto como un lugar de cita de distintas interpretaciones. Gustavo Mujica habla de poemas permutativos que admitirían pautas diferentes de lectura y, últimamente, lleva su búsqueda a la construcción de un poema expansivo en el que cada verso origina un nuevo poema o a una "escritura disléxica" que parodia la patología. Se trata, en el fondo, de una interrogación acerca de las condiciones del consumo de la producción cultural en que el poema desaparece como soporte privilegiado para ser reemplazado por una suerte de "espacio poético".

6. La cuotidaneidad esperpéntica

Los años 50 habían incorporado elementos de la cuotidaneidad para dar consistencia narrativa al poema. Parra y Lihn utilizaban el contorno para subrayar la minorvalía del yo lírico. No parece haber diferido mayormente la función de los objetos en la poesía de *Trilce*. La experiencia del exilio ha exacerbado esta tendencia. Encarar realidades diferentes, ciudades desconocidas, idiomas extraños, acentúa el desajuste del individuo con el medio. Las acumulaciones de objetos aplastan al personaje que no logra superar el caos de ese contorno en rebeldía. Se recurre al humor y a la cabriola circense. Otra posibilidad es la absorción, como en el pop, de elementos ambientales del mundo desarrollado con una intención desmisticificadora. En gran parte de la poesía de Mauricio Redolés se observan estas preocupaciones.

7. La carnavalización del espacio poético

Después del 73, el lector asiste a un fenómeno que pudiera denominarse de carnavalización del espacio poético. Se trata de un intento de mostrar la sabiduría a través de las apariencias de la locura. Su consecuencia es la de transformar la forma del poema en el sitio de una representación escénica. A diferencia de los elementos narrativos de los años 50 y 60, los resortes dramáticos predominan en ejemplos de los últimos años. Son escenas de la que se ha evacuado todo contenido que no sea caricatura o farsa. Ejemplos: poemas de Embry y las *Historietas de amor ficción* de Eduardo Parra.

8. El lenguaje-objeto

La sensibilidad respecto de la lengua española que se advierte en Arteche y Gonzalo Rojas tiene una presencia en la poesía actual que puede parecer contradictoria con los rasgos antes reseñados para una visión de superficie. Tomemos el ejemplo de Waldo Rojas que se propone eliminar de su texto todo elemento extrapoético. "El poema —sostiene Rojas— es el fracaso de toda comunicación en el sentido en que ésta reduce la palabra a un puro elemento transparente". Estas afirmaciones tienen el mérito de postular, con toda pureza, esa preocupación que aparece presente en cierta etapa de la poesía de Lihn.

Pero también se asiste, en la actualidad, a postulaciones poéticas que trabajan el lenguaje en una óptica de restauración del peso y densidad de la tradición clásica. Pienso en *Levadura del Azar*, de Miguel Vicuña. Valores similares están presentes en la obra de Oscar Hahn. Surgido de la misma preocupación es el ludismo de Orlando Jimeno, que practica un descoyuntamiento lingüístico, filiado en Huidobro, según sus declaraciones.

A modo de coda. Indudablemente las características consignadas no pretenden ser exhaustivas, ni se presentan todas ellas en un mismo poeta. Algunos rasgos tocan a la relación del poeta con su oficio, otros a la relación del poeta con la sociedad. Se diría que después del 73, en una forma diferente a la época del Gran Pedagogo, se vuelve acentuar la preocupación por la relación poesía y sociedad.

Por razones comprensibles, nos hemos limitado a ensayar un intento de reflexión que observa la producción, poética como una parcela del proceso más general de la producción cultural. Hemos utilizado el corpus que se desprende de los canales de circulación más frecuentes por la poesía nueva. Parece necesario insistir en que no es difícil percibir, desde 1920, las huellas de un condicionamiento de la producción cultural de país latinoamericano dependiente. En el nivel de la producción poética, las respuestas han sido variadas: desde aquéllas que denuncian este condicionamiento en la misma organización del espacio poético, a aquéllas que consideran el texto como una entidad cuya función esencial es la de proponer una experiencia de lenguaje. Entre estos extremos queda hueco para una labor crítica que valore el texto en cuanto a su mayor o menor capacidad de revelación de ese individuo latinoamericano que nos entregan los años 50.

Por último, vale la pena tener presente la relatividad de este individuo y lenguaje latinoamericanos en las grandes líneas históricas. Hombres de capas medias iniciaron la aclimatación de la vanguardia internacional a la producción cultural de un Chile de los años 20. Hombres de capas medias se rebelaron en los años 50 para introducir en este legado una dimensión individual. Los años posteriores a 1960, no han innovado en el reclutamiento de nuestro productor cultural y, por ende, de nuestro poeta. La experiencia de desarraigamiento interior o exterior, ¿permitirá enriquecer, con su cuota, el patrimonio de una poesía que todavía ostenta la arrogancia de una sólida actividad de la producción cultural de Chile? O formulemos la pregunta de otro modo. ¿La experiencia de desarraigamiento de los poetas chilenos nos dará una visión profunda de los males y potencialidades del mundo moderno?



Fotografía de Isabel Lipthay

Waldo Rojas

Páginas destinadas originalmente a nutrir el nuevo soplo de la revista Trilce, nuestro trabajo sobre Purgatorio, de Raúl Zurita, debe mucho a la atmósfera estimulante y a las incitaciones que su reaparición entre los poetas pudo suscitar. La resurrección de Trilce fue flor de un día, pero el bien fundado entusiasmo que alentaba su veleidad de sobrevida ha sido menos efímero y se aplica ahora a sustentar otras iniciativas auspiciosas, como lo son los Encuentros de Rotterdam.

Nada casual, la idea de escribir sobre Zurita se ajustaba precisamente al remanente del espíritu que otra vez inspirara, en el Chile de los años sesenta, los hábitos literarios de nuestra generación ahora desperdigada.

Por obra y gracia del retardo y el desorden cronológico con que viajan los ecos lejanos, supimos de la publicación de Purgatorio, pero también de los visos de escándalo que rodeaban la persona del poeta. Los distendidos lazos epistolares con el país chileno, las servidumbres de la sobrevivencia lejos de su suelo, nos impidieron conocer la obra antes de un año y medio después de su publicación; entre tanto, habíamos acumulado una profusión de noticieros, mini-comentarios, quasi-reseñas, tímidas aproximaciones sin gran valor de exégesis literaria, pero que en una media lengua crítica daban cuenta del libro con prudencia socarrona, a un paso del denuesto y a otro del egiogio.

En otro orden de trámite periodístico, un diario santiaguino medianamente bulímico de hechos de sensación, había publicado en noviembre de 1979 un artículo que testimoniaba de "la insólita reacción de un poeta en exhibición de pintura porno". En una galería de arte, central y bien reputada, decía el articulista, un pintor joven presentaba sus cuadros con la "descripción de escenas tortuosas en donde abunda la homosexualidad; literatura pictórica sobre sadomasoquismo y lujuria de encantamientos hermafroditas, terror abismante que nos antepone (sic) ante la angustia, etc.; sátira, náusea, vuelo, caída, encrucijadas, fe, paganismo, recreación, ataque". Prosigue, en el particular estilo macarrónico del articulista, el relato del "gran escándalo" protagonizado por el poeta Zurita, cuya última obra, Purgatorio, se apunta allí está en vías de ser publicada en la Editorial Universitaria. Citamos textualmente: "Entra Raúl Zurita, observa la exposición, se sobrecoje, llora, y su primigenio (sic) impulso es masturbarse públicamente. Además saca de su bolsillo una hoja de afeitar y se hace un

corte en la mejilla. Abunda la sangre. Coge entre sus manos las lágrimas y la sangre y 'creando una obra poética' dice: ¡no puedo más! Se pasa inmediatamente una desconcertante mezcla por su rostro". "(...) Para eso, señala el mismo articulista, se hace tomar fotos"; acto seguido, "se hace un foro y ante todo el público se muestra el material fotográfico cuadro por cuadro, desde la entrada de Zurita a la sala de exposiciones, pasando por el derramamiento de sangre, su acto onanista y el posterior —evidentemente— rubor, indignación, alegría, asentimiento y desconcierto de los asistentes". Una entrevista completa la información, en la que el poeta explica su gesto como un espaldarazo a su amigo pintor al mismo tiempo que "una reacción contra el circuito del mercado", acto que continúa a serie de una progresión autolacerante, iniciada tiempo antes quemándose una mejilla. La aparición de Purgatorio sucede, pues, a la porción emergida del "caso Zurita", el poeta por quien el escándalo llega a las playas de un país de crispadas tradiciones de sobriedad pública (la tortura, como se sabe, se practica en secreto).

Ese mismo año 1979, el viejo mundo conoció la provocación estetizante del cantante francés de origen ruso Daniel, integrante del conjunto de música rock Taxi Girl, quien en pleno espectáculo se abrió las venas en escena y asperjó con su sangre público y músicos. "No hubo intelectualismo en ese gesto, declaró tiempo después a la prensa, todo lo que quise fue ver hasta dónde podía ir, ver si me atrevería a cortarme las venas ante dos mil personas". ¿Signo de los tiempos? ¿Contaminación sicolítica? ¿Acto gratuito o cálculo publicitario? La coincidencia, a escala diferente, de ambas ceremonias de auto-mutilación pública admite todas las interpretaciones. (Cinco años más tarde Taxi Girl es en Francia el único grupo Rock "duro" que posee su propio sello, llamado Mankin).

Cualesquiera que sean los soportes sensacionales de la súbita notoriedad de un poeta, cualquiera sea el volumen de la parte que es dable atribuir en ello a una eventual estrategia del escándalo y del exhibicionismo ultrajante, el "caso Zurita" tiene la virtud o el inconveniente de existir. La provocación literaria —se sabe— posee sus pergaminos y su tradición, y es a menudo la crisálida adonde dormita agitadamente, y a plazo, un futuro estetismo. En sus formas radicales la rebelión provocadora se desliza hacia el terreno menos ríspido del arte, travestida, como aspiraba Baudelaire, en "belleza convulsiva". Se-

gún las épocas y las circunstancias esta categoría de retos subversivos se agota en el huisclos, élite o mundillo de una comunidad endogámica de iniciados, como la de los poetas y de los círculos intelectuales y letrados. Allí

suele prosperar un breve tiempo la ilusión de hacer temblar con la fuerza del arte, con su verdad y desmesura reales o supuestas, las columnas mismas que sostienen un mundo corroído por la iniquidad. En coyunturas especiales el ideal revolucionario —en el sentido primitivo del término— se encarna en medio de esa esfera limitada como que para que tome cuerpo ese ideal, se requiere que la percepción, el deseo y la acción se asocien en una misma andadura, que lo Intolerable sea percibido y lo Deseable imaginado. Sólo que, trasasados los muros del recinto, la obra de arte de ese linaje así como los actos materiales que ella inspira, desfallecen de impotencia o exacerbán la indiferencia de la Ciudad de los Hombres. O lo que es casi lo mismo, el hermetismo visionario de los textos producidos en ese trance, no suscita más que una lectura reductora dictada por el conformismo aleve o por el inconformismo utilitario, formas ambas de la manipulación ideológica que con nada inocente atolondramiento coronan en la obra literaria la cifra de sus expectativas recíprocamente incompatibles. Cogida entre ambos engranajes de una misma estrategia provisoria, la obra pierde su especificidad estética, la que es substituida por el cánón de su utilidad supuesta y en lugar de beneficiarse con su pública notoriedad, es suplantada por ella. No hace falta decir que la consecuencia consiste en la economía de su lectura por parte de un público potencial más o menos prosélito o snob.

Asunto de letras en su origen, el “caso” Zurita es tributario de algunos factores que hacen de él un “hecho de sociedad”. Comprender su poesía exige desmontarlos y analizarlos separadamente, así como determinar, por una parte, las conexiones entre sus valores propiamente literarios y el contexto general; y por otra, desprender la gema poética de la ganga con que la han ido recubriendo los actos de publicitación por el expediente del escándalo más o menos público, amén de su mangificación periodística. Un factor contextual significativo estriba, por ejemplo, en el clima nebuloso y apremiante de contracultura que arrecia de modo imperativo entre los creadores chilenos bajo la “democracia vigilada”; clima favorable, con la mejor de las intenciones, a la fuga hacia adelante de las licitaciones de subasta de una estética de choque. La prensa chilena de este tiempo, remodelada por las condiciones de subsisten-

cia informativa de la opinión pública, acantonada detrás de sus diversas instancias y grandes de alienación inconsciente o programática, representa también uno de esos factores. Sensible en un momento a los episodios más extravagantes del “caso Zurita”, ella no ha prestado igual atención a los valores intrínsecos de la obra del poeta. A la inversa, las secciones especializadas de la prensa oficial, con su preeminencia indisputable en el marco del régimen, han intentado imponer acerca de ella —con perdón de sus pecados de notoriedad dudosa y púdico silencio de los mismos— una visión específicamente literaria; sólo que intencionada, neutralizada y jubilosa, contra una lectura “de oposición”, dispuesta a ver en la persona del poeta Zurita y sin mayor penetración de los dispositivos estéticos de su obra, el signo criptico de la deploración de los tiempos que corren en “la copia feliz del Edén”.

Para decirlo con las palabras de un poeta chileno en pleno servicio activo de su muy estimable poesía, y a propósito de un crítico mercurial “sagaz, flexible e ilustrado”, Zurita ha sido a su turno objeto de la tenacidad con que el mismo crítico “trata de atraer al redil el alma descarrilada que él presente al borde de la conversión”. Algunas coincidencias del tono místico y de las referencias gnósticas o bíblicas de los poemas de Zurita con un cierto ambiente de reconocimiento misericordioso que ha ido tomando cuerpo en un sector importante de la oposición política chilena, satisfacen también en el otro polo y paradójicamente el mesianismo polivalente de la exégesis mercurial. “Los pocos y nada que estábamos en este Chile-isla, dice Jaime Quezada, nos hicimos —me hice— religiones y claustrales y eremitas”.

A nuestro juicio, y valga la insistencia, el “affaire” Zurita con las implicaciones complejas ya señaladas, seguramente vendrá —para bien o para mal de una obra poética valiosa en sí— a redundar en la sobre determinación de sus significaciones específicamente literarias, pero no deja por ello de ser un aditivo prescindible en el esfuerzo por vislumbrar los valores más profundos, la verdadera trama estética de su poesía. Creemos que su valoración y justiprecio son las presas de un necesario trabajo de desmistificación, de disipación de malentendidos pasionales o no, y de natural reinserción, sin escalafones olímpicos, en y no a pesar de la cementada continuidad de nuestra tradición poética.

La publicación actual de este breve ensayo sobre Purgatorio, leído durante el 2º Encuentro de Poesía de Rotterdam, a dos años de su redacción en las condiciones de despro-

veimiento de los materiales indispensables para una investigación de terreno, en circunstancias de alejamiento de la realidad chilena,

merece éstas y seguramente otras prevenciones.

W.R.

París/Rotterdam, abril 1984

Zurita: ¿A las puertas de la esquizopoiesis?

Los eruditos en cuestiones teológico-históricas nos enseñan que hasta antes del siglo XIII la geografía del más allá no conoció sino dos lugares: el Cielo y el Infierno. Lugar de redención por el sufrimiento, la naturaleza eterna o simplemente transitoria de éste último, no fue siempre una certeza para todos. Para Orígenes, por ejemplo, el infierno no podía ser otra cosa que —y nada menos que— una suerte de antesala de sufrimientos redentores abierta a térmico hacia el cielo, único *locus aeternus*. No bastó más a la Europa cristiana medieval para infligir el estigma de hereje al neoplatónico padre de la iglesia ortodoxa griega. Pero en esta bipartición del más allá, ni una palabra que dejase entrever los contornos de un cualquiera sitio medianero. San Pablo había imaginado ya la potencia purgadora del fuego, atributo indispensable del espacio infernal; pero el verdadero fundador del purgatorio fue sin duda San Agustín, al distinguir el *fuego purgador* del *fuego infernal*.

El descubrimiento de este *tercer lugar*, con todas sus consecuencias teológicas, se acompañó muy poco más tarde de la nomenclatura substantiva del mismo como *Purgatorio*, suplantando la función de epíteto en las designaciones de “fuego purgatorio” o “penas purgatorias”. La suerte ulterior de ambas, palabra y cosa, es ya más conocida. Los títulos de nobleza de nuestro Purgatorio le fueron conferidos por los maestros seculares de la escuela catedral de Notre-Dame de París. La Divina Comedia del Dante agregó los pergaminos literarios. Desde entonces, de deslizamiento semántico en desliz político, desde la copiosa imaginería renacentista

hasta Rodin, el Purgatorio devino lo que es hoy día: un término minusculado, uso y abuso de lenguaje, en su acepción banal; y en su sentido teológico, una suerte de dependencia forense en la que se alegran circunstancias atenuantes.

La literatura se prodiga a menudo en cielos, paraíso y purgatorios de variado simbolismo. Enigmático quizás, ya que de ningún modo improcedente, el título de este primer libro poético¹ de Raúl Zurita rubrica algo más que una vaga mención culterana o un artificio simbólico. Pero fuera de los ecos literarios fáciles y de su primer *texto*, en el sentido de la manipulación tradicional de un libro, suerte de poema visual intitulado justamente “En el medio del camino”, cabe preguntarse por el sentido del juego alusivo que un tal título implica: ¿Purgatorio de qué Infierno? ¿O de qué Paraíso? ¿Alusión a cierto “sufrimiento redentor”, y éste —valga el juego de palabras— propuesto como *paraíso artificial*? Como muy frecuentemente en los poemarios, el título abre una especie de zona de connotación que colora todo sin denotar nada. En el resto de los textos y series de textos, sin embargo, esta coloración pierde su opacidad: “Domingo en la mañana”, “Desiertos”, “El desierto de Atacama”, “Areas verdes”, etc., conforman unidades y admiten entre ellas algunas conexiones mutuamente referenciales. El último *texto*, que cierra literalmente el libro, extiende en el tríptico *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*, tres breves frases o versos aislados, inscritos sobre una hoja de

* *Purgatorio de Raúl Zurita*, Poemas 1970-1977 Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979, 70 páginas.

electroencéfalograma. No es nuestro propósito analizar en esta ocasión el juego de significaciones aparentes u ocultas de esta obra, ni entrar en consideraciones puntuales sobre el perfil de su poeticidad. Apuntaremos sin embargo, a propósito de este *texto*, la voluntad de descodificación de elementos provenientes de diversos rincones de un ámbito cultural (nombres propios, referencias literarias, religiones, geográficas, históricas, etc.) y de re-codificación en un espacio semántico nuevo adonde el orden de la realidad es reemplazado por el orden textual del poema. Todo lo cual es propio del modo de significar de la poesía, de toda poesía, siempre. El interés particular del *Purgatorio* de Zurita, resida quizá en el grado de exacerbación de este mecanismo ordinario.

Digamos simplemente que la voluntad poética que anima esta obra se encuentra revelada o develada en una textualidad asaeteada de mensajes que desbordan el broquel de la escritura literaria, exponiendo en ello la *desmesura* de la poesía, ese más allá del lenguaje que la funda. Si bien el cuerpo de la obra está constituido por textos propiamente literarios aunque de particular disposición gráfica, desde la portada (obra del autor, así como el proyecto todo de la edición) se advierte la extensión de los recursos literarios hacia el trabajo semántico de la imagen visual. Puesta en juego de signos, señales, señuelos visuales destinado a dilatar, volver ambiguo y tambaleante el ámbito substantivo aludido por la palabra poética; efectos de analogía y de contrapunto, juego de superposiciones y de mensajes combinados, todo parece llamar en este libro al reconocimiento atento de cada elemento, para luego entregarlo al extravío de una lectura abierta, ambulatoria, arrítmica o excéntrica del texto así (re)compuesto. La fórmula empleada en tres o cuatro de estos "poemas visuales" y/o caligramas parece organizar también el resto de los poemas confiados a las virtudes imaginarias de la palabra escrita y, sobre todo, de la palabra impresa.

El conjunto de tales procedimientos no es, bien entendido, nuevo ni es por puro afán de novedad que Zurita acude a ellos. En ma-

teria de "modernidades", sin excluir además el empleo paródico de las mismas, los poemas de Zurita despliegan el abanico todo que la poesía viene abriendo desde Rimbaud y los simbolistas y su progenie hasta las diversas antipoesías en vigor o ya faltas del mismo. Sin olvidar el paso por las inevitables herencias surrealistas: epígrafes más o menos enigmáticos, dedicatorias provocantes, incursiones heréticas o de piedad sospechosa, series de poemas enumerados lacunariamente, motivos obsesionales, referencias críticas, ondulantes, brumosas, pansexualismo, coloquialismos, etc. Amén de otros formulismos escriturales inscritos en la contravención deliberada de las normas gramaticales, como el uso personalizado de verbos impersonales, discordancias de género, epítetos de pertinencia chocante, y en muchos casos, una figura ya menos tradicional que consistiría en una suerte de fraseo mimético de la perturbación afásica.

Algo es claro en la tentativa de Zurita y ello constituye a nuestro juicio su más alto punto de interés. Nos contentaremos de señalarlo sin más, por ahora: la búsqueda pertinaz de un lenguaje que *diga* la poesía al margen y contra las lenguas institucionalizadas, los metalenguajes adiestrados y toda servidumbre, por ejemplo ideológica, que sustituyen el decir poético de su especificidad. Poesía de la ruptura, anticonformista frente a los modelos racionales del mundo; negación de toda coincidencia entre la realidad y el intelecto humano, por lo menos de toda coincidencia primordial:

*"hoy laceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco"*

Las insurgencias de este proyecto poético serían menos formales que —en el sentido señalado— de contenido. Búsqueda del lenguaje insubordinado/insobornable del poema, Zurita no teme llevar el verbo del poema al límite mismo del orden del lenguaje. Algo hay aquí que recuerda sin equívoco el perturbador *Pèse-nerfs* de A. Artaud en el afán de capturar entre las mallas más finas de la red del lenguaje las aprehensiones apenas verbalizables del espíritu, afán de dar acoso a

aquellas condensaciones fugitivas que se forman en esa zona de fluctuación de las categorías del pensamiento y del lenguaje, de la percepción y de lo que podríamos llamar los campos de mínima conciencia verbal. Punto de revelación quizás, del insospechado poderío que se abre en ese umbral que Gérard de Nerval llamó con bella lucidez "les portes d'ivoire ou de corne".

Leemos en la primera página del libro: "Mis amigos creen que estoy muy mala porque quemé mi mejilla". Zurita, "rapado y quemado", juega frecuentemente con la ambigüedad masculino/femenino —¿sugerida por la ambigüedad de género gramatical de su nombre?—, el autor se da por sujeto de sus enunciados un *Otro* femenino, santa y prostituta. Esta identidad ondulante, desdoblada del sujeto, así como la pagano/cristiana mejilla quemada del autor abren al discurso vías simbólicas. La explicitación más o menos constante de un *pathos* redentor lleva implícita una suerte de aspiración mística: la de la realidad suprema del Amor. Por otra parte, la evocación de ese acto mitilante auto-infligido a que aluden diversosamente algunos poemas, ¿no transparenta un acto iniciático? La iniciación a ciertas religiones, en efecto, comporta a menudo una prueba mutilante o sacrificial que simboliza en segundo grado una pasión divina. Símbolos más o menos obvios, "quemadura", "mejilla", conlleven las imantaciones de sentido propias a ciertos soportes culturalmente metafóricos y en este caso verdaderas "anagogías" en segundo grado: quemadura del amor, mejilla cristiana sumisa al castigo en símbolo de amor.

*Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo
te amo – me dije – te amo
Te amo a más que nada en el mundo.*

No nos interesa penetrar aquí las motivaciones extra-literarias de esta poesía; valga señalar de paso, sin embargo, algunos elementos que parecen contribuir a la coherencia estructurante de la misma. ¿Incursión de Zurita en el tópico *sufi* del amor humano

como instrumento y vía del amor divino? ¿O voluntad de anular toda inocencia del acto verbal suprimido el espacio que separa el lenguaje del acto? ¿El cuerpo del hablante convertido en significante, en verbo puro, o sea, en poema?

En un fragmento del *Purgatorio* del Dante, traído aquí a colación al azar de la memoria, el hablante lírico afirma: "Yo soy aquél que cuando el amor me inspira, escribe, y como dentro de mí es él quien dicta, yo le doy significado..." Ahora bien, el último fragmento de Zurita, *Paradiso*, remite con toda explicitud a la coartada del amor "que mueve el sol y las otras estrellas. El círculo alusivo se cierra, a nuestro juicio, cercando una aura simbólica más o menos clara que designaría el *purgatorio de Zurita*; no el que él escribe, por cierto, sino el que él, el poeta Zurita, padece: el de la redención no por sino para el amor, y no cualquier amor, sino aquél de máxima extensión que abraza creatura y creador.

El *Purgatorio* de Zurita delata un sufrimiento más mental que físico. Padecimiento simbólico que supone una individualidad en crisis, enfrentada a lo que la excede y sobrepasa, la disuelve y la arranca a su gravitación y a sus pertenencias. "Desiertos", "pampas", "oasis" amén de otras infinitudes y profundidades que se explayan en la escritura de Zurita, soledades adonde "se escucha el balar de nuestras propias almas", espacios señalados por su "enorme dignidad" o su "esterilidad", ellos fundan a la manera de una topología fantástica, una teografía escatológica. En otro orden de cosas, ellos son el correlato de aquella región mental entre cuyas fronteras en fuga permanente el acto de nombrar resbala y naufraga en un gesto angustiosamente inane:

*Por eso lo que está allá nunca estuvo allá y si
/ese
siguiése donde está vería darse vuelta su
/propia vida
hasta ser las quiméricas llanuras desérticas
iluminadas esfumándose como ellos.*

Asimismo, en el padecimiento revelador

así connotado reside el correlato de esta *locura* —otro tópico zuritiano— que el vaporoso sujeto de los poemas no repugna adjudicarse como un beneficio, y que el discurso del poema a menudo “actúa”, por ejemplo, en los poemas de “Domingo en la mañana”.

Los méritos estéticos ciertos de esta poesía no son íntegramente tributarios de la ideología virtual en la que en última instancia se organiza el discurso que la sustenta. Cabe preguntarse sin embargo, si a través de este tipo de opción Zurita no encuentra su filiación con alguna de las corrientes románticas que amalgamaban el impulso creador al estado patológico. La locura —y a menudo la pretensión de padecerla—, pero también todo estado hipnagógico artificial o natural, suscitado por la droga o la enfermedad, eran precisamente para aquellos románticos el fundamento mismo del arte y la vía cierta hacia la “ciencia del alma”, aquélla al lado de la cual la ciencia de las cosas externas no es nada. Dimensión superior a la conciencia, el estado patológico, ya sea mental, corporal o social, pondría al poeta en contacto con realidades supremas (“Estoy mal. Lo he visto”, dice un texto de Zurita): Dios, cualquier dios, el Absoluto, la gran plenitud o el gran vacío, la exploración temblorosa de esas llanuras privadas de horizonte.

¿Es de este tipo de “revelación” que nos habla de fascinación de Zurita por los espacios extensos y despoblados, aquellas extensiones desbordantes y extrañadoras: *Areas de Desvarío*, *Areas de pasión*, *Areas de Muerte*? ¿Es la locura el revelador de la verdadera realidad de esos parajes, es decir, de su condición de *signos* de alguna transcendencia, como la “Cruz”, como la “Corona de Espinas” de que habla precisamente el poema “Para Atacama del Desierto”? No insistiremos en las connotaciones obvias del tópico del desierto ni en sus resonancias bíblicas, metafísicas o simplemente sensoriales. No son ajenas, por cierto, a las vibraciones semánticas que agitan el descarnado verso zuritiano. Pero no sería difícil descubrir que el Desierto de Atacama acotado aquí topónimicamente no es el de la realidad geográfica ni el de los mapas de Chile. Se trata de una

pseudo precisión referencial, un guiño si se quiere; no un referente lingüístico (un lugar geográfico concreto) sino un “lugar geométrico” de todos los predicados, una realidad ubicua e inestable, una *figura*, en suma, que remite a un *signo* que a su vez expresa algo así como la “desertitud” al mismo tiempo que deja explazarse el complejo de imágenes significativas contenido en el nombre “Chile”:

Sobre los paisajes convergentes y divergentes
/Chile

es convergente y divergente en el Desierto de
/Atacama

(...)

Y cuando vengan a desplegarse los paisajes
convergentes y divergentes del Desierto de

/Atacama

Chile entero habrá sido el más allá de la vida
/porque

a cambio de atacama ya se están extendiendo
/como

un sueño los desiertos de nuestra propia
/quimera

allá en estos llanos del demonio.

Descubrir que el mundo real, digamos, tradicionalmente real, es no ya un reflejo platónico, un más acá inesencial de un más allá esencial, truismo fundador de todo idealismo filosófico, sino una *figuración*, o más aún, un *significante*; confiar a la poesía el estatuto de *discurso del mundo* en vez de *discurso sobre el mundo*, he aquí un aspecto de la tentativa de Zurita que haría del extraño vínculo de clarividencia (¿como Dante extraído “en medio del camino” es conducido en su periplo por las entidades emblemáticas de Virgilio y Beatriz?). Un curioso juego de metamorfosis del observador en el paisaje observado y viceversa, así como de transformaciones de lo simbolizado en su símbolo y de varios de ellos entre sí, sustenta un poema de Zurita ya mencionado; advertimos también un juego de implicaciones de reversibilidad en el que el acto de mirar convierte a los observadores en puro aspecto externo, los fija en su traza, en su “facha”, dice Zurita. Envuelto en la mirada del desierto, “desolado frente a esas fachas”, se volverá él mismo una facha, y Chile mismo “una larga facha

coronada de espinas", redimidos unos y otros en esta especie de transubstanciación en cadena o metáfora total. Un espejismo sinnímico —fahca = figura— que desdobra un juego de analogías semánticas —figura/rostro y figura/discurso o forma que reviste en el discurso la expresión del pensamiento—, dan cuenta quizás, analógicamente, del fundamento, para Zurita de la relación poesía-mundo.

El *Purgatorio* de Zurita, con sus implicaciones de padecimiento y de redención, ¿no alude entonces el desgarramiento de una conciencia que se *invierte* a sí misma en una empresa desquiciada? Es un mundo de inconsistencias (o sólo de consistencias metafóricas), vislumbrando como tal gracias al beneficio de un estado segundo, el de la locura, fundar su existencia en una suerte de estado bipolar, hecho de ambos términos de una metáfora permanentemente desmontada y remontada. Ser la transparencia del poema, guardar la opacidad del ser:

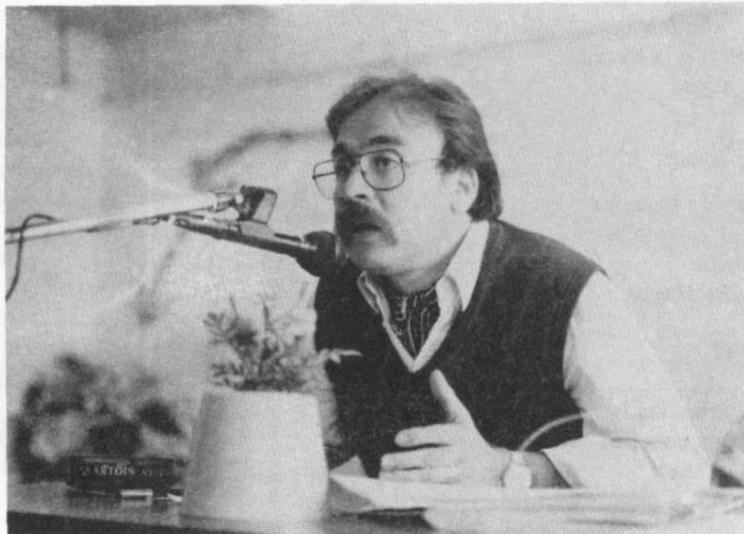
*el vidrio es transparente como el agua
Pavor de los prismas y los vidrios
Yo soy vuelta la luz para no perderme en
/ellos*

¿Adónde brilla esta luz de signo inverso

—luz, lucidez, luz del espíritu—? ¿Qué oculta el pavor de disolver su identidad en un reflejo? "La locura de mi obra", dice Zurita al final de su libro, en una línea que continúa una ecuación: N= 1. ¿Fórmula de la identidad? ¿Radica allí su desmesura? Hay exceso en todo sentido en la psicosis; exceso de lenguaje en el síntoma, exceso de presencia en la madre o de ausencia en cuanto al padre, exceso del objeto, pero que lo distanca al desbordar la identidad de uno con la aprehensión del otro. Alguna corriente nueva del psico-análisis, opone proceso paranoico y proceso esquizofrénico, en cuanto al primero tiende a conservar las estructuras represivas de la sociedad; éste último, en cambio, sería de carácter revolucionario por cuanto capaz de descodificar los territorios codificados y asumir el papel negativo de la des-structuración. No sería quizás del todo especulativo asimilar, con los ajustes del caso, la tentativa liberadora del esquizo-análisis evocado más arriba, a esta especie de "esquizo-poiesis" propuesta por el inquietante *Purgatorio* de Zurita.

Waldo ROJAS,
París, julio/agosto de 1982

Fotografía de Isabel Lipthay



Patricia Jerez rara avis

I

Yergue el cuello,
se lame las plumas,
ensaya su mejor perfil
esperando la luz
que abrirá el párpado
del mundo.

II

Despedazó,
de puro tedio,
la serpiente
que debía morderle
cuando niño.

III

Emerge del silencio
el temblor
de sus antenas,
vibra la noche
de cristales apenas
fecundados.

IV

Tirado por un carro
de hipocampos
desciende a la liturgia
de las algas.

V

Erizado de escarcha
abre sus estambres
a la caricia
de la Osa Mayor.

VI

Gotea sobre las bóvedas
un eco de pezuñas,
sube su canto
entre velas y galeones.



VII

Por los espirales de su cuerno
resbala el vértigo
al delirio de las ninfas.

VIII

En la sombra.
que el mediodía oculta,
acecha la angustia
del liberto.





IX

Llenas de crines el aire
roedor de espina múltiple,
muerdes en pleno vuelo
las raíces del almendro.

X

Escarbas,
te demoras en los ojos,
convocas al grito
que saltará,
relampagueando,
del último latido.

XI

La hormiga sabe
que el último día
un crepitar de alas...

Pero tú, cómo sabrás,
migradora postrada?

XII

Bajo los pectorales
relucen las venas,
persiguiéndose.

XIII

Si enterrara estas manos
en la hosquedad
de tu pelambre
retractarías dardos
y espolones.

XIV

Pétalo a pétalo
tiñe tus garras
la rosa de mi cuello.



XV

Saciada la sed,
observa su isla
rodeada de escamas
que palpitan,
bajo la luna seca.

XVI

Se cuelga por las noches,
cabeza abajo,
de los restos aún tibios.
Sueña.

XVII

Se le llueven de índigo
las plumas
que ruedan, chocan
y vuelven
a las pobres esferas.

XVIII

Aúlla frente al mar
su cabeza encabritada.

XIX

Con el penacho caído
busca el tiempo
bajo las rocas
del desierto.

XX

Tragó y tragó intersticios
hasta dejar
compacto
el Universo.

XXI

Se busca.

CONGUERO CONTRA EL IMAN

Lánzale a la cara la esterilla de mimbre, a la
muela,
que pierda el brillo del pelo y de su piel,
por avaro que los pierda, que se vaya;
espántalo
con una rama de tilo, al hueso con un palo;
ponle la piedra pura en las tijeras y aprieta:
aprieta el galope del corazón, empuña unos
terrones.

Entonces invoca el ritmo, entonces sí contra
el imán:
sepultada, que suba el agua viva, su cántico
secreto,
hacia arriba sus dos alas, en puntas de pie;
porque el látigo era de fuego que suba con su
número,
bailando con su número, desde el fondo en
la fuente
de la plaza; de cemento el muro, el suelo, el
hoyo.

Y sobre los techos esparce la tierra, nuestro
barro.

ESPARCIRAN SAL SOBRE NOSOTROS

Si fuera maná o azúcar cubriendolo todo,
y lo que fue vueltas de campana
fuera saltos y vueltas de carnero;
y rompiéramos a reír y a llorar
esa locura del paraíso,
si fuera su polen demente,
porque estamos viendo al mismísimo Dios
—su florcita de cereza y su silencio
con el humo mezclándose—
y lo rascáramos en el suelo
y lo lamiéramos.

Y después enrollarnos quietecitos
mirando hacia el sur.

Raúl Barrientos

UNO

— *Ya es hora*, gritaste saliendo del agua;
todo a su tiempo debiera latir, el puñado
de arena contra los ojos, la luz, la patada en
el polvo;
hasta por el llanto inoportuno, ciego, sin
Dios,
—cómo cantar si de antemano tu Dios está
perdido—:
ardiendo encadenamos unas noches,
nadando
unas tentaciones que brillaron bajo el sol.

Después subiste al monte: —*Como sea hoy
seremos tres,
dos fogonazos y un río que corre bajo la
noche—.*

Y bajaste. Con presentimientos de lluvia yo
pregunté.
Tú ofrecías este mundo en el vino, sus peces,
sus pétalos al río. Cómo cantar y cantar:
con la arena ardiendo en los ojos yo
pregunté.
por las salpicaduras de la sal cercana/nadie
miró al ocaso,
—habría unos pájaros, en alguna parte
aroma, señales de viajes—,
unas hojas contra los hombros soplaría el
viento.
Y El siguió nadando por nosotros.

CUADROS DE UNA EXPOSICION

Bajo los frutos maduros de la casa escucho a
Mussorsky,
el viejo borracho y loco al que tenían
lástima

Los sabios músicos de la Rusia Zarista.
Junto al rústico mesón bajo un ciruelo
está el taller donde se desnudan y se visten
las modelos.

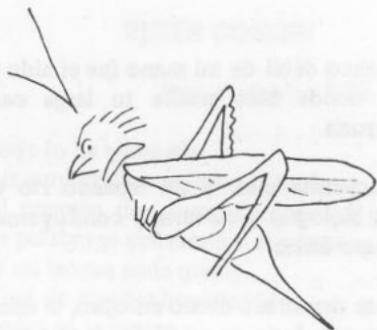
Espacio iluminado de aquel mismo jardín
donde saltan y se rién los gnomos,
entre las semillas dispersas y la vegetación
que se levanta a *soto voce*.

Como si se tratara de un taller
repleto de tierra de hojas y materia
germinativa.

No sé si entrar por esta Puerta de Kiev
abierta por Ravel,
con campanas y latigazos que se elevan al
cielo,
como el carozo de una ciruela
que la tierra bifurca y multiplica.
Yo quisiera ser ese viajero
que se diluye en medio de un salón de
pinturas,
como el tacto del óleo que se integra a la
tela.

Ese viajero que sin moverse de su sitio
ha estado en todas partes tentando a la
locura,
cultivando un jardín para sabios alucinados
por el amor o el dolor, que es su reverso.
Nunca estaremos más solos unos de otros.
Ni más acompañados que por este
tranvía imaginario
que transita entre cuadros más reales que
nosotros.
Nunca estaremos más solos unos de otros
que al lado de este poco de verdad y mentira
que nos trae la música.

ENRIQUE VALDES



UN ARBOL ES EL CENTRO DE LA TIERRA

A cuántos seres amo esta noche
tan obscura que la nieve no logra iluminarla
la nieve que todo lo blanquea
y supulta, fulgurante y obstinada.

A cuántos ausentes debo reconocer
bajo esta pradera escarchada
taciturnos y lentos, comensales perfectos
mientras vivieron en este paraje silencioso
donde hay un árbol que es el centro de la
tierra
alto y frondoso, señalando el lugar que
escogieron
para invernar sin prisa, devorados por sus
sueños.

Tendré que esperarlos en la puerta de la
misma casa
donde alguna vez se reunieron con sus vidas
iguales
dispuestos a dispersarse en sus formas
distintas
dejando sillas vacías, utensilios sin dueños
reconocerlos al salir de su envoltura blanca
de sus hondas raíces, tan idénticos, tan fieles
cada uno como a reconstruir sus propios
pasos
sintiéndolos traspasar un muro infranqueable
desde la otra orilla, sin gestos, sin palabras
sólo para sorprender desde un pasado
agobiante
al que aún respira y duerme en esta casa del
regreso.

ROLANDO CARDENAS

3.

El cuenco débil de mi mano fue el nido apacible donde hizo noche tu larga caricia migratoria.

Tu incesante mar y mi leonado río olvidaron biologías y culturas y confluyeron en el abrazo único.

En este demorado otoño europeo, la soledad golpea con furia en mi pecho y en mis fatigadas sienes.

Oh, hermosa y abismal ausente.

¿Cómo hacerte pájaro y traerte hasta mis manos?

Hubert Cornelius

a Mónica

7.

Me he secado los ojos queriendo descubrir en viejos libros el arcano de la vida.

Mi piel ha corrido por siglos difíciles e increíbles. Fui un antropoide en el desierto de Arizona, cien Alejandros bañándose en las aguas del Skadar, Simbades y Odiseos de mil mares ignotos.

He visto, oh paradoja, morir las auroras y nacer los ocasos, despuntar el día cuando era la noche.

Ahora, muchacha de olas en el cuerpo, sólo quiero ser el asombrado discípulo de tu cuerpo de magnolia.

8.

Me atacan las palomas, manadas de ovejas quieren devorarme, niños vampiros me muestran sus colmillos.

Si vieras cómo me persiguen los ángeles malditos. El sol quiere hacerme ceniza. Este mar no cierra sus fauces.

La noche es tibia, me dicen. Pero yo desconfío.

Regresa, te lo ruego.



11.

Me dicen que aún existes.

Los pliegues de tu piel soleada
—me dicen—
surcan los mismos mares,
y con tus ojos espléndidos
sigue despuntando la mañana.

Son tus párpados
—me dicen—
los que abren la noche
y tu voladora mano
la que eterniza el gesto.

Me digo:
Este mundo, naturalmente,
no puede haber salido de la nada.

Y sé que existes.

PETER GOBLE

Juan Cameron

Para Alejandro Pérez, ahora.

Todo lo he quemado
mis corpúsculos ardieron la mañana
mi corazón sino carne de perras & gusanos.
La palabra se consumió a sí misma
de mi lengua nada queda
árbol sin sombra he recorrido
ceniza en la ceniza
Todo lo he quemado
sol ni sal hubo en la quema
ni sirena ni odio
Encontrarán mis restos calcinados
en la cara oculta del cerebro.

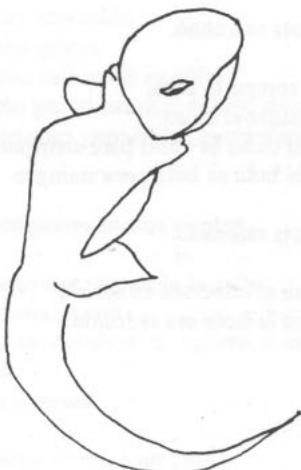
DE PROFUNDIS

Trágame tierra
trágame tierra pero no todavía
no antes que la mandrágora crezca en mi paisaje
no antes que el retamo rebalse su cerveza
& el aroma manche el verde disfrazando la loma

Trágame tierra pero no ahora
sino cuando el habla sea el haba que no se coma el burro
el haba desgranada por el poeta rubio
armando el alimento para el ángel ausente

Trágame tierra
la tarde es una foto sin premura
ya vendrá el rayo verde a quebrar este oasis
paz bien simulada
Ya vendrá con su sombra silbando nuestro nombre
Ya vendrá con sus alas a quebrar nuestra espalda

Trágame tierra
pero no todavía
Cuando germine el haba que no se coma el burro.



LOS ROBOTS

Los robots marchan.

El primer robot es cuadrado.
La piedra en su mano
es un cubo.
Y el cubo es cubo desde siempre
y todo lo que existe es cubo.

Los robots marchan.

El segundo robot es redondo.
La piedra en su mano
es una bola.
Y la bola es bola desde siempre
y todo lo que existe es bola.

Los robots marchan.

La piedra en el cielo, la piedra sobre la tierra
no tiene alternativa.
Hoy es piedra, mañana es cubo.
Hoy es piedra, mañana es bola.
Hoy es piedra, mañana robot.

Los robots marchan.

El cubo rompe la bola.
La bola mata el cubo.
Porque el cubo es cubo para siempre.
Porque la bola es bola para siempre.

Los robots marchan.

Hasta que el cubo sea cuadrado.
Hasta que la bola sea redonda.

Kajetan Ković

CONSTRUYO

Construyo el edificio del alma.
Un gran bloque de viento.
Un gran bloque de fuego.
Un gran bloque de agua.
Un gran bloque de tierra.
Construyo una torre de carne.

Construyo las raíces.
La tierra me sepulta,
el agua me inunda,
el fuego me devora,
el viento me arrastra.
Tengo que subir.

Construyo mi lucha.
El alma quiere el fuego,
la boca un *grano* de agua,
el alma quiere el viento,
el pie un *jirón* de tierra.
Defiendo cada pulgada.

¿Construyo la imaginación?
¿Construyo los bloques huecos?
¿Un edificio para los siglos?
¿Una casa para los terremotos?
¿Un templo para los dioses?
¿Un techo para las gentes?

Construyo la concha del ser.
Entre las puntas de las interrogaciones
rompo de las entrañas
los bloques de elementos
y aunque sea el penar
construyo por voluptuosidad.

PERRO RABIOSO

EL FUEGO Y EL AGUA

El agua es una virgen transparente.
El fuego es seductor.

El agua es fría y tiene miedo.
El fuego es caliente y adulador.

El agua le odia y se encaricia.
El fuego la ama y la aborrece.

El fuego le arrebata la virginidad.
El agua le concede la muerte.

EL VIENTO Y EL TALLO

El viento en pos de las estrellas.
El tallo en pos del viento.

En viento en pos de las estrellas
y de los ríos.
El tallo en pos del viento.

El viento en pos de las estrellas
y de los ríos
y de los espinos.
El tallo en pos del viento.

El tallo alcanzó al viento.
El viento no rompió el tallo.
El viento tiene las manos taladradas.

Se rebeló contra la razón larga y cuidadosamente
/educada,

la razón del perro mediocre.

Desdeñó los huesos,
que estaban antes de echárselos
envueltos en carne.

Se rebeló contra su insolencia muda.
Odió el agua encadenada
y sintió
que su sed era distinta y mayor.

Olfateó a la gran perra de la libertad.

Se le oyó romper la cadena.
Luego se le vio correr,
cabizbajo,
por las plazas grandes y los suburbios perdidos,
se le vio erguido sobre la colina
y bebiendo de la fuente,
hasta no haber corrido en sus sueños
por un túnel sombrío e ignoto.

Se despertaron con caras de matarifes.

Y él, antes sometido
a su buena gracia,
ya no tuvo miedo de su cólera.
Supo sólo por el camino debajo de sus pasos,
por el fatigoso pero dulce movimiento de sus
patas
y sintió
lo que los perros nunca sienten.

Luego los vió cortándole la calle.
Es la cadena, pensó.
Pero no se devolvió ni apretó el rabo entre
sus patas.
Elegió la libertad.

Lo mataron como a un perro.

Traducido del esloveno
por Nina Ković

LAS VOCES DE LOS PAJAROS DE HIROSHIMA

— ¿Dónde, dónde están?
— ¿Quiénes?
— ¿Dónde, dónde están?
— ¿Quiénes, quiénes?
— ¿Dónde están?
— ¿Quiénes, quiénes?
— Los hombres...
— No sé. Mira los copos de ceniza...
Han volado todos...
— ¿Adónde, adónde?
— No sé. Hagamos el nido.
— ¿Dónde,
dónde,
dónde
dónde...?

LA VOZ DE LA CENIZA

No sé quién soy, todos se han transformado
y están en mí. No sé quién soy, mas soy.
Soy leve y densa como una imprecación,
piedra soy y vida derrotada.

No jueguen conmigo, asesinos,
resbalaré entre vuestros dedos, estoy viva,
arrojadme al océano, será en vano,
estaré en vuestra copa, soy lejía.

¡Huid! Pues soy ceniza y escurrirme puedo
cual sombra por debajo de la puerta
y cernirme puedo sobre vuestros rostros
/dormidos
para daros mi beso de ceniza.

Traducido del rumano
por Omar Lara

Eugen Jebeleanu

CORO DE LOS NIÑOS MUERTOS

Qué densa niebla, ay, qué niebla densa...
ya no conocemos el camino a casa...

Somos leves y la niebla es el humo,
ay, ¿dónde está, dónde huyó el camino?

Qué densa niebla, ay, qué niebla enorme.
¿Dónde está, maestra, el sendero, dónde?

No existen caminos bajo nuestros pies... flo-
tamos...
ay, ¿dónde está el hogar? ¿Cómo llegaremos?

Y estamos desnudos, nos abrasa el miedo.
Padre, ¿dónde está? Madre, ¿dónde está?

Entre nosotros no podemos vernos,
no nos gusta el juego, esto no es un juego.

Qué niebla densa, ay, qué niebla enorme.
Oh dadnos vosotros un sendero, dadnos.

Ya no conocemos el camino a casa
y la niebla es densa, densa, densa.

(De "La sonrisa de Hiroshima")