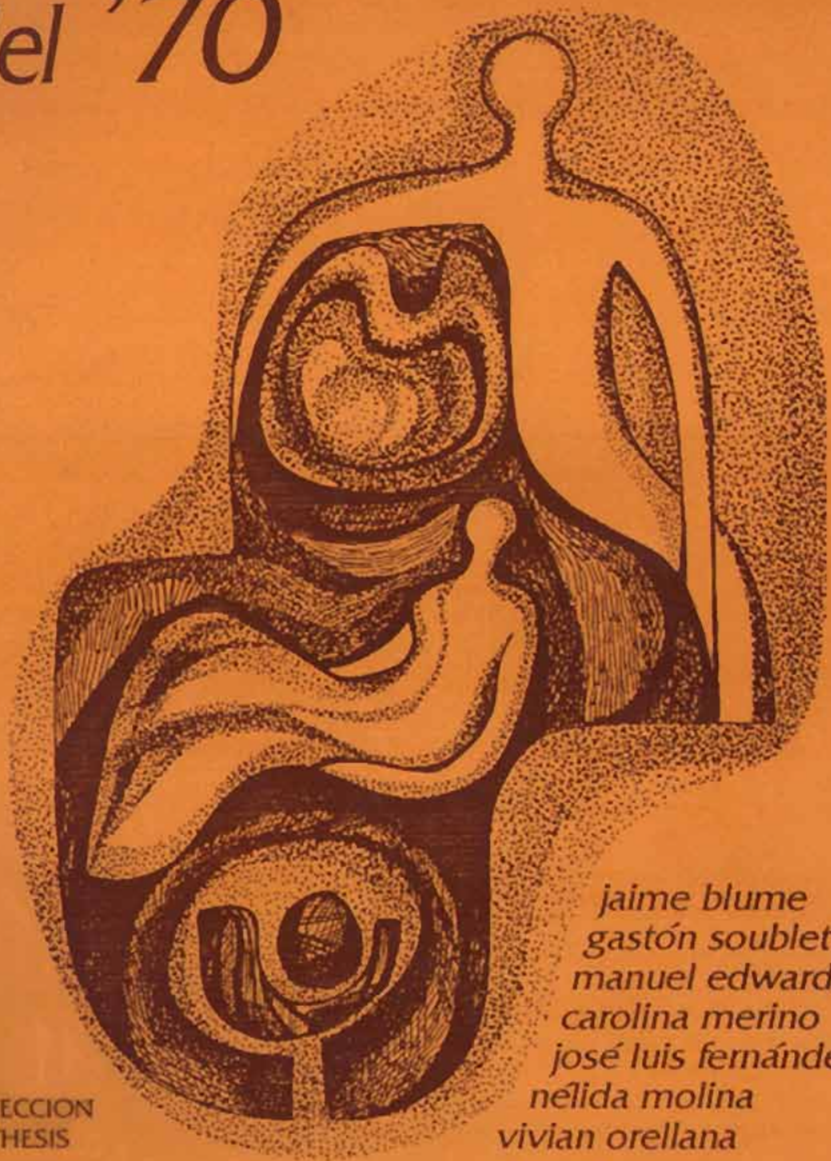


Poetas de la generación del '70



COLECCION
AISTHESIS

jaime blume
gastón soublette
manuel edwards
carolina merino
josé luis fernández
nelida molina
vivian orellana

Poetas de la generación del '70

*jaime blume
gastón soublette
manuel edwards
carolina merino
josé luis fernández
nélida molina
vivian orellana*

*La publicación de este estudio ha sido posible
gracias al apoyo de FONDECYT y CONICYT.*

14 COLECCION
AISTHESIS 1996

INSTITUTO DE ESTÉTICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

© Registro de Propiedad Intelectual N° 47.302
Código Internacional CL ISSN: 0568 - 3939
Diseño de portada: Jorge Montoya
Impreso por Ediciones Mar del Plata
Javier de la Rosa 4365 — fonofax: 2084163
Santiago de Chile

INDICE

JAIME BLUME

Poetas de la generación del '70.....7

JOSE LUIS FERNANDEZ

Bajo amenaza: Primeras claves para un itinerario
de sentido en la obra de José María Memet 17

CAROLINA MERINO

Astrid Fugellie: El crepúsculo de los dioses 68

GASTON SOUBLETTE

La Tirana. Diego Maquieira..... 85

MANUEL EDWARDS

Tres poetisas 100

CAROLINA MERINO

Eduardo Llanos: Un iluso que quiere
filmar en la neblina 122

NELIDA MOLINA

Heddy Navarro, poesía enfaldizada..... 147

VIVIAN ORELLANA

Jorge Montealegre: *Título de Dominio*..... 169

JAIME BLUME

El Purgatorio de Zurita: La peripecia espiritual
de un no creyente 188

POETAS DE LA GENERACIÓN DEL '70

Jaime Blume S.

La presente investigación se centra en el análisis de 10 poetas cuya producción se realizó con posterioridad al pronunciamiento militar. De dichos poetas, cinco son mujeres (**Teresa Calderón, Mili Fischer, Rosabetty Muñoz, Heddy Navarro, Astrid Fugellie**) y cinco varones (**Jorge Montealegre, Diego Maquieira, José María Memet, Eduardo Llanos y Raúl Zurita**). Estos autores presentan ciertas aproximaciones temáticas que justifican, pese a las innegables diferencias, su inclusión en un colectivo generacional.

En el grupo de las mujeres, la experiencia del golpe militar se vuelve dolor vivido en carne propia, lo que marca su poesía profundamente. **Teresa Calderón** se alza contra el régimen autoritario estableciendo sus propios Decretos-Leyes, libertarios y rebeldes; **Mili Fischer** responde con miedo angustioso y necesidad de huida: patria y exilio son dos realidades que se entrecruzan en una imbricada red poética; **Rosabetty Muñoz**, por su parte, polariza la experiencia dictatorial en el cruce de los caminos recorridos por su pequeño hijo y aquellos otros hollados por los "carapintadas"; **Heddy Navarro** revive con sentido dolor su paso por las cárceles de la DINA y la disolución de su matrimonio: son dos hitos que perfilan una visión de mundo marcada por el estigma de la muerte; el caso de **Astrid Fugellie**, por último, presenta rasgos algo distintos: el conflicto humano que ella pone de relieve se sitúa en la oposición hombre blanco/ hombre indígena, religión cristiana/ creencias autóctonas ancestrales.

Luego de la experiencia de la dictadura, un segundo elemento que caracteriza a este grupo de poetisas es la percepción de la condición femenina. En **Teresa Calderón** esta percepción va aliada a la del amor, con todas sus variantes de deseo, encuentro, gozo y olvido. Similar es la postura de **Mili Fischer**. En la encrucijada en que la vida la ha colocado, el único camino viable es el que "los ojos oblicuos" del amado le señalan. **Rosabetty Muñoz** se reconoce fundamentalmente como madre ("Todos los hijos debieran ser míos") y su relación con el varón privilegia la capacidad que éste tiene de engendrar hijos por sobre cualquier otro valor. **Heddy Navarro** amplía su visión femenina asumiendo las distintas funciones de esposa, madre, amante y profesora. Las imágenes de "palabra de mujer", "vientre" (= arma de la vida), "abeja asesina" (= enemiga de todo lo que limite la libertad) e "insurrecta" (= enemiga de la represión) ilustran el modo cómo la autora asume su femineidad. La maternidad es también en **Astrid Fugellie** un hito referencial de primera magnitud: el "hijo que deambula por tu vientre" se alza como uno de los focos temáticos de mayor importancia.

Un tercer elemento que unifica el discurso poético de las autoras corresponde al sentimiento de trascendencia. La dureza de la realidad histórica que les toca vivir las mueve a proyectarse en un horizonte en el que, de algún modo, se resuelvan sus contradicciones. Para **Teresa Calderón** "todo es reductible/ al escurridizo concepto/ que tenemos de eternidad", mientras que para **Mili Fischer** el futuro es el hoy de la Patria ("Mas hoy hay que decir amando/ y hay que decir/ susurrando:/ patria") y la fuga de "la amenaza tan constante de estos años". Para dar este salto del aquí-ahora al allá-mañana sólo le falta "un empujoncito". **Rosabetty Muñoz** asocia su futuro personal al de su hija: si una de las dos se salva, se salvan ambas; de ahí que juntas deban atravesar "olas gigantes/ hasta cualquier faro que alumbre/ el porvenir". **Heddy Navarro** juega su futuro en una lucha sin cuartel por definir su femineidad, prolongarse en el hijo ("creamos vida antes de la muerte") y "llegar primero/ adonde no nacerán/ los ejércitos". **Astrid Fugellie** enfrenta el porvenir en términos fuertemente ambiguos. La vida se ve amenazada por la muerte y por la nada, pero a pesar de todo "con la tragedia a manos de la espalda/ mis alas emigraron".

El dolor y la muerte es un cuarto elemento común en las obras de las poetisas aquí estudiadas. **Teresa Calderón** sufre la desilusión y frustración del amor. Las promesas incumplidas la dejan sumida en la más absoluta soledad ("La soledad se retrata donde miro") y el fantasma del suicidio la ronda con su espanto ("Pecho suicida que vuela/ a su

miedo"). En **Mili Fischer**, la muerte se encarna en el suicida que pretende volar en un avión "sin hélices, sin alas, por fin sin motores (...) mas rasgó el aire (...) y fue a caer justo (...) en la histórica magnitud del tiempo en que vivimos/ en un charco espeso y sucio..."). Por su parte, **Rosabetty Muñoz** vincula el dolor y la muerte a "un vientre deshabitado" y a la pérdida de los hijos. **Heddy Navarro** hace radicar el sufrimiento en la carnalidad y en el desarraigo, y la muerte, en el aplastamiento de "alguien que nos persigue"/ nos atrapa nos aplasta". **Astrid Fugellie** experimenta la proximidad de la muerte en los gritos que revientan los tímpanos, las quemaduras que abrasan, los oráculos que ulceran, el conejo "que morirá destrozado por el hocico necio del canino".

Terminemos mencionando un quinto elemento, lo que no significa poner punto final a un estudio que, más que cerrar las puertas, las abre. Este último elemento se relaciona con la visión que se tiene del hombre, en quien convive el bien con el mal. En **Teresa Calderón** y **Mili Fischer**, el ser humano es capaz de extremos degradantes, incluidas la traición, la humillación, la tortura y la muerte. Pero junto a las más extremas vilezas conviven valores como la abnegación y la solidaridad, la entrega y la búsqueda de amor. Desde una perspectiva distinta, propia de su origen chilote, **Rosabetty Muñoz** reitera la misma actitud. Se rebela contra el "tirano" y los "depredadores" que han dejado la isla llena de "cadáveres negros", al tiempo que se extasía en el amado, se entenece frente al padre y se embaraza de infinitos hijos con la lluvia. En el caso de **Heddy Navarro**, más que una visión sobre el hombre habría que hablar de una visión sobre la mujer, pues ella acapara todo el interés y la preocupación de la autora. En efecto, es la figura femenina la encargada de garantizar la identidad y la autoctonía de la raza, la victoria sobre la cultura de la muerte y la libertad de los que viven en un país embasurado.

Volviendo a nuestra visión de conjunto, corresponde analizar a los cinco poetas varones estudiados que, al decir de **Jorge Montealegre**, constituyen un colectivo que "se debate entre el sufrimiento y la esperanza, la que se traduce en una gran necesidad de estilos y lenguajes poéticos. Así, el surgimiento de nuevos modos de decir habrá de ser la constante de esta nueva generación, no sólo como fin literario, sino como necesidad ante el entorno social". Interesa destacar en esta cita la conciencia que se tiene de que el conjunto de poetas que comienzan a escribir a partir del golpe militar de 1973 constituye en propiedad una generación marcada por una actitud espiritual determinada ("debate entre el sufrimiento y la esperanza") y por un modo de escritura que

desborda la experimentación poética y se convierte en un medio de comunicación con el entorno social.

Aceptando provisionalmente el hecho de que estamos frente a una *generación literaria*, interesa averiguar cuáles son los rasgos que la caracterizan. Un registro rápido de las peculiaridades de cada poeta nos permite concluir que, efectivamente, ciertos temas y lenguajes se van reiterando en uno y otro autor.

El primer aspecto que se desprende del análisis de los poetas estudiados dice relación con la experiencia de la dictadura. En este ámbito, el testimonio de **Jorge Montealegre** es particularmente ilustrativo. Para el autor, el pronunciamiento militar reviste todas las características de un terremoto ("...ahora sólo nos queda la paja después del terremoto"), cuyas réplicas alcanzan las estructuras mismas del gobierno edilicio ("...una plaga de ratones ciegos aletea sobre el municipio") y desbaratan la ciudad hasta sus cimientos ("los murciélagos sobrevuelan los entretechos abiertos de su capital"). Las utopías se han desvanecido, la policía levanta su emblema represivo —el "guanaco"— y la muerte cubre el horizonte de la patria con el hongo de la bomba de Hiroshima ("Soy una rata/ abandonando el Arca de Noé/ para recoger hongos/ en Hiroshima").

Sin buscar el tono apocalíptico utilizado por Montealegre, **José María Memet** conserva en su retina violentas escenas ocurridas en el transcurso del golpe. El bombardeo de la Moneda ("El palacio en llamas sigue ardiendo"), la muerte de Allende ("El presidente entra al nicho, a la memoria"), y los cadáveres que arrastra el río Mapocho ("Pasa la corriente del Mapocho buscando donde asirse/ Brazos, manos, rostros, bocas en el agua").

Eduardo Llanos, por su parte, hace un paradójico balance de diez años de dictadura ("y un camarógrafo apuntando a once futbolistas/ mientras once fusileros enfocan a un poeta"), justificando con ello la pertenencia a la "Generación del Contra/Golpe".

Raúl Zurita es el último poeta analizado. Es sabido hasta qué punto la experiencia del golpe militar marcó a fuego su sensibilidad poética (fracaso matrimonial, prisión, carrera interrumpida, etc.). En esta línea, quizás el libro que mejor da cuenta del acontecimiento sea *Canto a su amor desaparecido*, dedicado en su totalidad al análisis del hecho. Dicha obra no ha sido considerada en nuestros estudios, pero la referencia es válida para explicar ciertas afirmaciones elusivas que aparecen en *Purgatorio* ("Una cruz extendida sobre Chile"; "Yo y mis amigos/ MI LUCHA").

El segundo tema en el cual nos hemos detenido es el de la "condición humana" revelada en los análisis poéticos de cada hablante lírico: femenino, en el caso de las poetisas, y masculino, en el universo que ahora nos preocupa. **Jorge Montealegre** no atiende tanto a su masculinidad, sino al propio "yo", el cual se halla omnipresente en la serie de poemas breves que se inician con la afirmación "Soy", estableciendo las bases de su propia identidad. Desde esa perspectiva, lo que se destaca es el quiebre de los sueños utópicos ("Soy una tortuga del paraíso/ regresando/ con la mochila rota/ de la Nelly y el Payo"), y la fuga vergonzante ("Soy una rata/ abandonando el Arca de Noé") y la clausura de la creatividad ("Soy el artista cegado/ en el tormento"). En ocasiones, este "yo" es sustituido por un "Cada uno de nosotros". Se trata, como vemos, de una percepción de un "yo" muy deteriorado (tortuga, rata, artista cegado).

El caso de **Diego Maquieira** es interesante, por cuanto la identidad del "yo" es asumida por un hablante femenino –"La Tirana"–, prostituta profesional. Al asumir esta condición se autoriza a sí mismo para enjuiciar el mundo envilecido desde la bajeza moral asumida y la vulgaridad ("Mi vida es una inmoralidad/ vengo de una familia muy conocida").

José María Memet plantea como primer desafío poético el desentrañar la propia identidad ("Me sigo a mí mismo"). Este "yo" buscado se vincula a la infancia ("Yo soñé muchas veces cuando niño"), a la muerte de su padre ("Me repetían... tu padre se está muriendo"), a la mujer amada ("Quiero que entre tú y yo/ sólo exista una mirada que nos una"). Ese "yo" infantil, filial y enamorado repudia la ciudad letal ("Deja que los tanques se oxiden de amargura/ en las calles/ deja la ciudad") y llora por el niño despreciado ("En la calle/ ha caído un niño./ Fue de vejez". "El rumbo de un hombre/ puede empezar en una lágrima").

Eduardo Llanos utiliza su obra *Contradiccionario* como medio para hacer "un retrato hablado de sí mismo". La figura que de dicho empeño se desprende es la de un "yo" indefenso, disidente, buscador de su condición de hijo y necesitado del encuentro solidario en el amor. La pluma que dibuja el propio perfil subraya ciertos rasgos fundamentales: poeta contradictorio que se autoinmola en la renuncia a la poesía, contrario a juzgar a nadie, enamorado instrumentalizado ("tú sólo amas tu tejido... usándome de palillo") y aceptado por la amada ("Te doy gracias por aceptarme tal cual soy"); ansioso de reencontrarse después del extravío ("...busco luz,/ tanteo y manoteo en esta penumbra"), niño decrépito que sobrevive gracias al amor que le prodigan y, por sobre

todas las cosas, poeta definitivo, a pesar de todos los signos en contrario ("Pero si ser poeta significa sudar y defecar como todos los mortales..."):

El caso de **Raúl Zurita** es, en este aspecto, paradigmático. El "yo" zuritano reconoce múltiples modulaciones y pareciera estar condicionado por un sesgo marcadamente negativo. En efecto, lo que predomina en su poesía es una visión desencantada del hombre y de su vida en esta tierra. La mujer mala que quema su rostro, la prostituta que perdió el camino, el aborrecido de sí mismo, el destrozado por propia voluntad, el insomne acosado por malditos recuerdos, el pavorido, el engañado, el que vuelve de su propio nunca, el que mira su propia soledad en el desierto, el coronado de espinas, el epiléptico, el acosado, el Cristo muriendo en cruz, el que sufre hambre infinita en su corazón, el loco que desvaría y el que sufre el abandono de Dios no son, en definitiva, sino distintas maneras de decir la inconsistencia del hombre.

El tercer tema se remite a la visión de trascendencia. En este ámbito, los aportes de los poetas estudiado son sugerentes. **Jorge Montealegre** plantea un registro de clara estirpe cristiana, en el que es fácil reconocer los intertextos bíblicos. Las alusiones al Calvario, al Purgatorio y a Getsemaní no son fortuitas, como tampoco lo es aquella del Paraíso. Personaje central de este medio religioso es Jesús, con quien el poeta se identifica ("Cada uno de nosotros... somos rapaces en la edad de Cristo").

En el otro extremo de la balanza se ubica **Diego Maquleira**, cuya profesión de fe cristiana opera a través de monólogos desquiciados enhebrados por una loca del manicomio. Este personaje simula una conversación con Diego de Velázquez, pintor de la corte de España, y a través de este expediente da rienda suelta a la más delirante estética del disparate y de la demolición. Convertido en hereje supremo, en la "Santa Escándalo", niega la condición divina de Dios ("Tú no eres Dios") y lo rebaja a la condición de "chistoso viejo Director de Circo", que se solaza en "la tortura de los niños y del justo". Convertido en la mala conciencia del mundo, se atreve a disparar contra los más sagrado. Pese a tanto exabrupto, se percibe un punto luminoso y una contradictoria esperanza ("Yo estaba tan arriba, mis hermanas,/ como estrella varada estaba, hermanas,/ como agarrando ciento de subida/ y rayándome con la Gloria").

El amplio registro de las preocupaciones de **José María Memet** (memoria, soledad, abandono, hambruna, oscuridad, desvalimiento infantil) encuentra su contrapartida en el padre que "tomaba las estrellas en su mano", en los hambrientos que "nacen, sueñan con otro mundo",

en el peregrino "que no mira hacia atrás... (sino que) simplemente avanza". Es que Memet no tiene a Dios en su mano, pero sí tiene "una semilla/ para lanzarla a la tierra". En la noche del mundo, "los gallos cantan y las sombras se repliegan ante un noble amanecer".

Eduardo Llanos maneja un selecto repertorio de imágenes poéticas, entre las que destacan las del abismo, de la noche y de la caída. Esta pequeña constelación imaginaria remite, por peso natural, a un escenario propio de la revelación cristiana. Esa conciencia de la precariedad humana exige la presencia de otra realidad, en la cual resuenen "los ecos de una oración para que los cielos se abran/ y se oiga al fin el rumor del universo, ese único verso sin principio ni fin".

Quizás más intensa es la experiencia de la miseria que **Zurita** hace al tomar conciencia de su propia realidad. En un alarde morboso de público abajamiento, hace confesión de sus pecados: sobrevaloración del "yo", prostitución, maquillaje, autoerotización, "amarse más que a nada en el mundo". Esta condición rebajada hace que el poeta llore a gritos su maldad, se arrepienta de ella ("los malditos recuerdos/ ya no me dejan ni dormir por las noches"), asuma su realidad de pobreza espiritual, se deshaga en súplicas ("Yo mismo seré entonces una plegaria encontrada/ en el camino"), haga penitencia ("quemé mi mejilla") y viva la experiencia de la redención. Se abre con ello el acceso a una nueva realidad: "Es que vean: Afuera el cielo era Dios/ y me chupaba el alma —sí hombre!/ Me limpiaba los empañados ojos".

El cuarto tema es el que se refiere al dolor y a la muerte. Este tema es, quizás, el que establece los lazos más estrechos entre los exponentes de la Generación. **Jorge Montealegre** ordena en la vitrina de sus percepciones una amplia galería de sufrimientos y sinsabores. El dolor se llama "destrucción" y afecta al país, a su capital político y a los gobiernos regionales. Hay en marcha algo así como un diluvio primitivo que deteriora la ciudad e inunda los campamentos. La pobreza hace presa de la población, generando un profundo desarraigo en la gente que la sufre. La tortura, el exilio y una cultura de la muerte marcada por los amedrentamientos, las traiciones y los crímenes, se ciernen sobre el país, haciendo "pagar a justos por pecadores".

Diego Maquieira enfrenta los problemas con una actitud ácidamente irónica. La postura sumida lo exime de explicar nada, habilitándolo para descargar todo el peso de su ira sobre los diversos elementos que configuran el mundo circundante. Pese a ello, a la hora de tratar el tema de la muerte, la risa se le congela en la boca y lo obliga a revestirse de una seriedad insólita en él: "¿Quién es más fuerte que la esperanza?" La

Muerte./ ¿Quién es más fuerte que la voluntad? La Muerte./ ¿Más fuerte que el amor? La Muerte./ ¿Más fuerte que la vida? La Muerte".

Desde el punto de vista de la fundación poética, el libro *Bajo amenaza* de **José María Memet** pareciera ser su obra más significativa. En ella el dolor y la muerte se hacen presentes en la persona de un niño pobre ("Maldita la sociedad/ que empuja a un niño a vender piñones bajo un invierno que roba zapatos y asalta flores"), en la violencia del odio ("No creemos en la sangre para traer la primavera"), en el amor amenazado ("Su corazón sigue unido al mío en la tristeza") y en el desamparo del hombre solitario ("En mí vive un hombre que también morirá si tú lo dejas"). En la visión de Memet, la muerte tiene la pesada consistencia de quien es capaz de dibujar pupilas frías y silenciar sentido y palabras.

Eduardo Llanos inicia su ejercicio poético a la sombra de las enseñanzas bíblicas, que ven en la muerte la suerte común de todo hombre ("Tú divisas esos trillones y trillones de planetas,/ en uno de los cuales he nacido y moriré,/ exactamente igual que todos mis semejantes"). No sólo es el hombre el condenado a experimentar la muerte. También ella alcanza a la poesía misma ("Esta es una grabación/ que se autodestruirá/ un día en que su último verso/ se acabe con el gran estallido"), después de cuyo colapso le será permitido sumergirse en el gran poma del universo, "su único verso sin principio ni fin".

Cierra este tema del dolor y la muerte el poeta **Raúl Zurita**. Limitándonos a lo más elemental de su enfoque, el poeta menciona una vaca que morirá con un mugido que suena como el eco del clamor de Cristo en la cruz. La cruz es la meta que abrumba a la mujer mala que quemó su rostro, la prostituta que perdió el camino, el insomne acosado por malditos recuerdos, el pavorido, el epiléptico y todos los hombres que se resienten de la maldad universal.

El quinto tema es el que se refiere a una cierta concepción del hombre contenida en los diversos discursos poéticos analizados. Esta antropología lírica está en estrecha relación con el segundo tema arriba estudiado, lo que nos permite limitarnos a un recuento rápido de los aspectos más relevantes.

La poesía de **Jorge Montealegre** está estructurada en torno a tres ejes: tierra, destrucción y vida. La idea que subyace es que la humanidad transita a través de una expiación hacia otra realidad más gratificante. Un pasado de aniquilamientos deja el paso a la esperanza en un mundo mejor. El Paraíso Terrenal surge como una posibilidad explícita, como una utopía accesible en la que los niños, los pobres y los marginados

darán a luz, en el amor, un mundo mejor.

Gastón Soublette describe a **Diego Maquieira** como "un terrorista cultural": tan violento y corrosivo es su discurso poético. El humor ácido que despliega en sus críticas apenas disfraza la aguda penetración con la que analiza la realidad de su tiempo. En lo que al hombre se refiere, Maquieira lo visualiza en una relación dialéctica con Dios. No deja de ser notable esta relación entre Creador y criatura en un autor cuyo rasgo principal es la irreverencia. El hombre es, entonces, lo que le ocurre en su relación con Dios. Pero esta relación es, por decir lo menos, tormentosa. De esta parte del binomio se ubica un Dios anulado en su condición al permitir el sufrimiento de los niños y demandar la muerte previa para revelar el esplendor de su gloria. Al frente de este Dios, que "actúa de mala fe" y que "no es bueno", se sitúa el hombre. Su naturaleza consiste en hablar de Dios, confiar en su promesa y abrirse a la luz divina que inunda su alma. Pero todo esto no pasa de ser una noble fantasía que se disipa al contacto con la oscuridad de la muerte ("Yo hablé de ti, pero quién eres tú y quién te conoce./ Eres una promesa demasiado lejana y debemos estar muertos/ para verte./ Tú dices que eres la luz en medio de nuestras almas./ pero yo sé que en nuestras almas no hay más/ que una sucia oscuridad/ y el miedo a la muerte.").

José María Memet maneja un registro agudamente acotado al momento de definir al hombre. El hombre es sinónimo de soledad, abandono y extrañeza. Vive corroído por el deterioro y asediado por la muerte. El hombre se define por su condición de peregrino, "no mira hacia atrás/ ... simplemente avanza./ Su casa queda cerca de Dios/ y de la lluvia."

El universo antropológico de **Eduardo Llanos** exhibe importantes puntos de contacto con el de Maquieira. En el retrato hablado de sí mismo, el poeta declara su indefinición existencial, su marcha hacia la filiación, el gozo del encuentro solidario y la presencia plenificante del amor. Tales materiales constituyen la esencia de su poesía, que logra, en este punto, considerables alturas ("Y todo para hallar unas cuantas palabras/ gotas de esa agua sucia/ chispazos de verdad en la fricción de mis mentiras./ fragmentos de mi rostros./ hendijas para atestar mi propio abismo.").

La visión de hombre que **Raúl Zurita** elabora no es, en el fondo, sino una proyección de sí mismo visto en un espejo. Sumando todas las características dispersas en *Purgatorio*, llegamos a un perfil antropológico complejo y morboso: hombre y mujer, pecador y santa, autodestructivo y esperanzado, incrédulo y creyente, abstracción sofisticada y encarna-

ción transparente, condenado y redimido, ciego por voluntad propia y visionario de Dios, miserable y elevado a la máxima nobleza, crucificado y resucitado con Cristo.

Con lo dicho, se cierra una primera aproximación a los principales temas que abordan los autores de esta generación: la dictadura, el feminismo y la condición humana, la trascendencia, el binomio dolor-muerte y la visión de hombre.

**BAJO AMENAZA:
PRIMERAS CLAVES PARA
UN ITINERARIO DE SENTIDO
EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA MEMET (*)**

José Luis Fernández P.

1. INTENCIÓN PRELIMINAR

Desde siempre me ha impresionado la ductilidad de la palabra poética para desnudar la realidad, revistiéndola con nuevos ropajes y mostrándola en su esencia primera simultáneamente, haciendo que el lector sienta revitalizada su capacidad de percibir y se reencuentre con el asombro original. La experiencia vivida pasa por el tamiz de los sentidos y se transfigura, se convierte en otra cosa sin dejar de ser lo que era en el principio. Esta singular germinación tiene lugar en el encuentro producido entre poema y lector, en el fenómeno transtextual de la lectura: la poesía.

(*) Este artículo corresponde a una versión sumaria de la tesis para obtener el grado de Licenciado en Estética, "Claves para un itinerario de sentido en la obra poética de José María Memet", Instituto de Estética (PUC), Santiago, 1995.

Mucho de lo que sucede en este encuentro se debe a la inagotable capacidad sugestiva de un texto poético: bajo o sobre sí encierra un cúmulo de significaciones, cuyas resonancias hacen que la conciencia del lector experimente imágenes de vívida actualidad y profundo eco emotivo. Éstas, a su vez, pulsan un campo de experiencias aún más vasto, indagando sobre el **ser humano** y cuestionando el íntimo sentido de nuestra propia existencia.

Es sabido que el fondo polisémico característico de los textos poéticos no es patrimonio exclusivo de la literatura: tanto sueños como danzas y rituales, además de variadas manifestaciones iconográficas y ceremoniales sagrados, ponen en marcha un funcionamiento perceptual cuya recepción es similar a la descrita. Todas estas expresiones participan de un rasgo esencial: fundan su lenguaje en la potencia significativa de las imágenes y en el **valor simbólico** que éstas alcanzan. Y es aquí donde se encuentra el interés central del presente trabajo. El desafío hermenéutico que dichas imágenes proponen, al trasuntar una inefable condensación de lo humano en sus dobles fondos de significación: lo **latente** se vuelve **patente** sin dejarse definir. Al advertir esta paradoja, el lector siente cómo se acerca a la aprehensión del asombro original, por el cual atraviesa tras una lectura concentrada y empática.

2. OBJETIVOS

En consecuencia, nuestro campo de acción se sitúa en la imaginación poética, área que nos convoca por un doble objetivo: primeramente, la necesidad de explorar en aquellas propuestas críticas que se hacen cargo de lo simbólico, a fin de esbozar un método que permita enfrentar adecuadamente esta dimensión de los textos poéticos, para, posteriormente, realizar una aproximación crítica sobre el desarrollo simbólico de una obra en particular, pretendiendo desvelar alguna claves de la arquitectura del imaginario personal de su autor.

Hemos escogido para tales efectos la obra del poeta chileno **José María Memet**, perteneciente a la promoción de los 70. Su producción une a su calidad estética un estilo expresivo que la vuelve especialmente atractiva a un acercamiento de este tipo, sea por su poder de sugerencia visual o por lo dramático de las problemáticas humanas abordadas.

Tanto la selección del corpus que se interpretará como de las

pautas operativas que resulten más apropiadas al estudio, se resolverán luego de revisar los postulados centrales de algunas corrientes de la reflexión crítica centradas en lo imaginario.

3. FUNDAMENTOS PARA UNA OPCIÓN CRÍTICA

3.1. *La psicología y lo imaginario*

El estudio sistemático de las imágenes simbólicas lo debemos a los avances metodológicos experimentados por la psicología desde las investigaciones de Freud. El desarrollo del psicoanálisis permitió sistematizar la organización profunda del lenguaje onírico y, por ende, otorgó un marco conceptual para comprender las dinámicas que rigen la vida psíquica. La creación de una técnica hermenéutica adecuada a estos fines representó una contribución personal al estudio de lo imaginario: se abrió para el hombre un acceso insospechado a la arquitectura profunda de la imaginación simbólica.

La revalorización de la imagen y el nuevo impulso que tomaron las disciplinas hermenéuticas provocaron una renovación importante en los instrumentos de comprensión disponibles para hacer frente a la obra literaria y su sentido: se comienza a explorar la "zona oculta" de los textos literarios, al advertir el estrecho vínculo entre sueño y poesía.

Todo esto fue consolidando el influjo de la psicología sobre la actividad crítica, dando origen a distintas corrientes que se asientan sobre su plataforma conceptual y su metodología.

Una parte significativa de los estudios psicocríticos se sostiene en las conceptualizaciones elaboradas por **Carl Jung**, el insigne renovador del psicoanálisis. La contribución más valiosa de sus trabajos sobre el inconsciente reside en el establecimiento de una estructuración simbólica de carácter colectivo.

A través de una exhaustiva revista a los distintos estadios de la cultura [religión, alquimia, cultura popular y mito], Jung se abocó a determinar constantes simbólicas distantes en el tiempo y en el espacio.

Al precisar la importancia del componente mítico en el estudio del inconsciente, dio preponderancia a la imaginería arcaica. En un fondo inmemorial e inconsciente de la psique se aloja un conjunto de disposiciones universales que orientan el devenir mental de cada individuo, al

cual denomina **inconsciente colectivo** (cfr. Merino, 1989). Pues bien, este fondo inconsciente de disposiciones universales se estructura gracias a los **arquetipos**, formas virtuales, idénticas y dinámicas que están llamadas a atraer y agrupar en torno a sí imágenes arcaicas que dan cuerpo a la vida psíquica.

Este dinamismo otorga conducción a la energía espontánea para la realización de la imaginación simbólica: los símbolos afloran brindando una expresión concreta y situada a la virtualidad arquetípica que les dio origen, trascendiendo las determinaciones biográficas y sociales que explican parcialmente la formación de estas imágenes (cfr. Merino, *ibidem*).

En lo que respecta a la aplicación de su teoría del símbolo en el terreno literario, a Jung le interesó sobre todo la detección a nivel subtextual del inconsciente colectivo que da origen a dicho texto. Para él la literatura es una de las tantas manifestaciones de la energía psíquica, por lo cual la tarea fundamental del escritor sería dar forma a los impulsos que lo superan. Tanto el autor como los lectores se hacen parte de una complicidad al verse enfrentados a conflictos imaginarios que trascienden lo personal, puesto que existe una zona de experiencia compartida por todo el género humano (cfr. Merino, *ibidem*).

3.2. Corrientes de la psicocrítica

A fin de perfilar una opción crítica al interior de este enfoque, pasaremos revista a las corrientes más relevantes en la reflexión crítica inspirada en la psicología. Conforme al criterio propuesto por Tadié (cfr. Blume, ob. cit.:12), la crítica psicológica engloba tres orientaciones metodológicas fundamentales: la crítica de lo imaginario, la crítica de la conciencia y la psicocrítica. A las ya mencionadas sumaremos la crítica temática.

3.2.1. Crítica de lo imaginario

El mundo, en su esfera material [agua, tierra, aire y fuego], temporal [pasado, presente y futuro] y espacial [altura, profundidad, extensión, movimiento y reposo], constituye, junto a los seres vivos, la sustancia primordial utilizada para la construcción de un universo imaginario.

Sin embargo, son las imágenes las unidades psíquicas que se atraen y repelen, las que organizan la experiencia, dando identidad a la sintaxis propia de cada artista. Por ello, la crítica de lo imaginario se detiene a reflexionar en la imagen misma, en las cualidades y dinámicas que posibilitan la estructuración de un lenguaje personal.

3.2.2. *Crítica de la conciencia*

La Escuela de Ginebra, liderada por **Marcel Raymond**, **Albert Beguin** y **Georges Poulet**, comparte algunos principios y supuestos sobre la naturaleza de la literatura y los fines de la crítica. La preocupación axial de esta corriente reside en la conciencia del creador literario y a ello debe su nombre.

Para ellos la literatura es una expresión directa de la misma conciencia (cfr. Miller, 1984:288), enquistada en la fusión palabra-mente por medio del acto creador de lenguaje. Como se acepta que el acceso a la intuición de ese vínculo es posible a través de la lectura, se respalda una actividad que pretenda emprender tal búsqueda.

La crítica de la conciencia postula, entonces, un encuentro empático y profundo entre crítico y autor, con lo cual instaura un principio de identificación, una actitud en la que radicaría el auténtico *ethos* del crítico.

Puesto que el fin de la crítica sería alcanzar una especie de comunión mental entre artista y crítico, la naturaleza de esta experiencia queda sustancialmente determinada por la idea de conciencia con que se opere.

3.2.3. *La crítica temática*

El tematismo es un modelo de análisis literario que pretende alcanzar la totalidad de la estructura psíquica [componentes sexuales, sensoriales, sociales y afectivos] presente en la obra de un autor.

El método se basa en el estudio de los datos biográficos y busca su representación análoga en la obra, cotejando tales datos con el registro de frecuencias de aparición de palabras o de imágenes en los textos que conforman una producción.

En definitiva, la crítica temática afirma que la totalidad de una obra puede comprenderse como la permanente modulación de un tema único.

3.2.4. *Psicocrítica de Charles Mauron*

Esta orientación, basada en los postulados de Freud y enriquecida con algunos de los aportes de Jung, centra sus esfuerzos en la creación de un método de interpretación literaria de tipo experimental, cuyo propósito es detectar los caracteres estructurales obsesivos a nivel inconsciente, a fin de trazar una visión aproximativa a la personalidad creadora del autor.

Se comienza por registrar las diversas agrupaciones de imágenes presentes en las distintas obras, las cuales manifiestan posibles coincidencias significativas. Con posterioridad se estudian los modos de reunión y transformación de dichas imágenes.

Conforme a las conclusiones extraídas, se va perfilando el mito personal del autor, lo que nos permite acceder a una estructura anímica, a la visión de mundo dominante. Finalmente, se valida la hipótesis de la existencia de ese mito personal original a través de un examen de las claves biográficas, las cuales deben buscarse al interior de la misma obra.

Esta escuela representa una clara maduración al interior de los estudios literarios inspirados en la psicología, ya que plantea el explícito interés por huir de todo exceso biografista, estableciendo claros lindes entre lo estético y lo clínico.

4. METODOLOGÍA

4.1. Orientaciones básicas

Este trabajo se hace partícipe, en lo fundamental, de los principios que sustenta la crítica de la conciencia, especialmente en lo que refiere a los supuestos sobre la naturaleza de la obra literaria y el principio de identificación, actitud que debería presidir todo ejercicio crítico que desee internarse en el componente imaginario de los textos poéticos.

No obstante, en lo metodológico hemos recogido también las aportaciones de la psicocrítica de **Mauron** y del tematismo de **Weber**, debido a las ventajas operativas que ofrecen.

4.2. Plan de trabajo

Si bien creemos que el conocimiento de una personalidad creadora supone, en términos ideales, el examen crítico de la producción completa [coincidamos con J.P. Richard], en esta oportunidad ensayaremos una modalidad intermedia.

Hemos optado por centrar nuestro estudio en una producción en particular –*Bajo amenaza*–, a la cual denominaremos ‘obra base’, para luego examinar su influencia en las publicaciones que la suceden en el tiempo, tratando de encontrar aquellos ‘ejes de continuidades’ que

posibiliten el establecimiento de algunas claves que manifiesten una coherencia estructural mayor, un patrón dinámico que brinde consistencia profunda a la obra en su globalidad.

De acuerdo a lo señalado, éstos serán los pasos por seguir en el estudio de la obra:

1. El encuentro sistemático con la obra de Memet se iniciará con una lectura empática de la obra base, comentada en forma libre y extensa, trabajada en tiempo de intimidad.

2. A continuación se realizará un seguimiento de motivos y temas de la obra base en los otros libros, a fin de determinar reflejos temáticos y nuevas modulaciones.

3. La etapa conclusiva consistirá en un segundo acercamiento al imaginario de la obra base, en un tiempo reflexivo, de totalidad, que situará el universo simbólico de dicho libro en un orden mayor, intentando establecer una superposición con algunas de las constelaciones presentes en las demás obras, en virtud de las constantes relacionales que se hayan determinado.

Al final de esta exploración estaremos en condiciones de presentar algunas claves para la hipótesis de un itinerario de sentido en la obra de José María Memet.

5. DESARROLLO

5.1. *Presentación del autor*

5.1.1. *Referencias biográficas de interés*

José María Memet nació en 1957 en la localidad de Neuquén (Argentina), aunque a temprana edad se traslada a Temuco junto a sus padres y a su hermano. Chileno de familia y formación, crecerá bajo la lluvia, contemplando el entorno de la Araucanía:

Este arraigamiento sureño le hace incorporar a su primera poesía un paisaje donde la naturaleza se hace siempre presente otorgando al espacio ciertas connotaciones míticas (Bianchi, 1983:202).

Siendo su verdadero nombre Pedro Ortiz, al momento de crear prefirió adoptar los nombres de sus padres y el de un hijo de presencia

muy recurrente en la obra del poeta turco Nazim Hirket: Memet. Así nace el pseudónimo literario con el cual se le conoce hasta hoy.

El poeta que nos ocupa comenzó a escribir en la adolescencia, hacia 1974, de un modo "casi terapéutico, como una forma de sacar de mí una situación dolorosa que me afectaba" (cfr. Memet, 1981/123:16; *Solidaridad*:XXX). Como los demás integrantes de la promoción poética de los '70 [conocida como la "generación dispersa"], se da a conocer con posterioridad al golpe de estado de 1973 y recibe el impacto de la ruptura social que éste representó. La temática nacida frente a la carencia de espacios de expresión y pertenencia, además de la experiencia del dolor y los tópicos asociados a la frustración, acotaron de un modo importante el quehacer poético de esos años, lo que fue determinando, desde la vivencia compartida, motivaciones y procedimientos de escritura comunes.

Experiencias particularmente traumáticas, como la repentina muerte de su hermano –por congelamiento, en 1981–, además de una amenaza que pendía sobre su vida, hacen que Memet abandone Chile a fines de ese año. Durante su estada en Santiago había publicado *Bajo amenaza* (1979) y *Cualquiera de nosotros* (1980), logrando una buena acogida y variados premios: el "Gabriela Mistral", el "Residencia en la Tierra" de la Unión de Escritores Jóvenes y el que otorga la Universidad de Chile –todos a partir de 1977 y en años sucesivos.

Después de haber intervenido en el Primer Congreso de Literatura Chilena, que reunió en Alemania a los escritores que vivían en el exilio, se radica en París. A partir de esa época se torna más palpable un eje temático vinculado a la soledad y al desarraigo. La evocación de la infancia y la actitud de denuncia adoptadas por su poesía pueden ser comprendidas bajo este prisma. Sus trabajos posteriores muestran un espíritu más cosmopolita, uniendo en ellos referencias literarias e históricas de distinta procedencia, además de elementos propios del sueño y del mito.

5.1.2. *Visión prospectiva de su obra*

Aunque ya a mediados de los años '70 había editado en Temuco un breve poemario, titulado *Los pasajeros del silencio*, es en *Bajo amenaza* (1979, Ediciones Aconcagua) donde se reúne lo más significativo de su creación primera.

Prologado entusiastamente por Hugo Montes, el libro presenta varias secciones, cubriendo los poemarios creados desde el año '76 al '79. Por medio de un marcado coloquialismo, no por ello exento de

peculiares descubrimientos de imaginación poética, Memet va delineando el continente apropiado para que la inquietud social se revista con matices de insospechado recogimiento ante la aflicción del vivir diario. Se entrecruzan el interés por la remembranza infantil, la incursión al tema amoroso y el acercamiento a lo religioso: diversos horizontes vitales son explorados bajo una mirada única, que unifica objetos y seres en la preocupación por el destino del hombre y su dignidad ante lo adverso.

Su segundo libro, *Cualquiera de nosotros* (1980), se desliza hacia la franca denuncia: una portada en la que aparece un patio con cruces sin identificar y dedicatorias que subrayan el compromiso contingente son clara muestra de ello. El contexto socio-político fue generando nuevas expectativas en torno al espacio poético, al cual se le atribúan licencias proféticas: "se esperaba que se dijeran cosas" (cfr. Memet, 1988:04/04).

Es así como en esta obra la muerte atisba desde lo cotidiano y se yuxtapone [o superpone] a lo histórico: aparecen actitudes y lugares cargados de vacío y acechanzas; al interior de las relaciones personales se abren sendas grietas de sentido que previenen sobre múltiples formas de exterminio.

En 1985 se publica *Los gestos de otra vida*, también editado en alemán. Con este libro se marca el giro de una poesía testimonial, de marcado compromiso político-contingente, hacia una creación de imagería más personal, no necesariamente intimista, en la cual se reprocesan antiguos materiales biográficos, entre alusiones de historia literaria y ensoñaciones de alcance mítico. No obstante, es en esta obra donde se plasma con mayor claridad la experiencia del entorno vital del exilio: libro atmosférico, cargado de espacios abiertos habitados por luces y sombras, por miradas de incierto designio.

Paralelamente, emerge el interés por la propia creación como un eje temático más. Este afán metapoético será gravitante en las últimas producciones de Memet, que por esta vía incursionará en una veta experimental.

Dentro de esta línea se enmarca la escritura de *Cantos de gallo al amanecer* (1986): una tipografía gigante para un poema extenso, de estructura épica, dividido en veinticuatro cantos; al estilo del Zurita de *Anteparaíso*, un poema escrito 'por entregas': en la parte inferior de cada página va marcando un contrapunto con el principal.

El texto ha sido inspirado bajo una concepción mítica: con un tratamiento intemporal se narra el asesinato de un héroe; la tragedia

conmueve a todo un pueblo y pasa a inscribirse en el alma de la nación. El poeta traspasa su experiencia personal y entabla un diálogo con la cultura, entrelazando lo universal con lo autóctono: se conecta la anécdota popular o el hecho histórico específico con personajes y circunstancias que pertenecen a la memoria y cultura de todos (cfr. Valdivieso, 1987:20-26/04).

El último título publicado por Memet lleva por nombre *La casa de la ficción y otros poemas* (1988). Aquí estamos quizá ante su proyecto poético más sofisticado: desde un eje motivante inspirado en hombres, mujeres o animales, se articula un diálogo con lo humano que es mediatizado por estos seres, los cuales son vistos y sentidos desde afuera y adentro a la vez (cfr. Polhammer, 1989:13/03). La casa es el lugar más propio al hombre. Pues bien, aquí se nos presenta una ensoñadora aproximación a este centro simbólico enraizado en la condición humana, en la cual destaca la finitud del hombre, cuyo eco se manifiesta en una expresión tan huidiza como vertiginosa, chorreando imágenes frescas y significaciones chispeantes.

En la actualidad José María Memet reside en Chile y tiene a su haber una novela escrita en prosa poética, la cual lleva por título *El duelo*. A juzgar por la agonía y el éxtasis de vocación religiosa que dan cuerpo a un acontecer interno e intemporal –donde se entrelazan deseo y muerte–, queda aquí insinuada una cierta continuidad temática con respecto a su producción anterior.

5.2. Parte primera: exploración a *Bajo amenaza*, la obra base

A continuación revisaremos los distintos periodos que componen el libro, intentando percibir 'desde dentro' la sensibilidad creadora que anima motivos e imágenes. De acuerdo a lo referido en la metodología, lo primordial de este primer acercamiento será la intención empática de la lectura. A través de esta intimidad perceptual podremos ir delineando los primeros perfiles del simbolismo imaginario del autor, configuración que se nos irá revelando desde el propio dinamismo interno de la obra.

5.2.1. Primer acercamiento: mirada en intimidad

5.2.1.1. El período de 1976: *Los períodos de lo que nunca hemos dicho, Crónicas de la locura y Poemas crucificados*

Nos parece muy sugerente el comienzo del libro: la escritura se origina desde una incertidumbre radical, tan desnuda como la búsqueda de sí [en medio de la tristeza], como inquiriendo las certezas mínimas

para erguirse frente al mundo [un beso, la lluvia, un barco manicero]; como deseando instrumentalizar los sentidos para posesionarse de éste, de sus seres y de sus cosas, como pretendiendo encontrarse en ambos:

*Sigo con la mirada a la mujer del otoño
Sigo con el tacto la sonrisa del pan
(La búsqueda, 13)*

La proyección sensorial termina movilizándolo cuerpo e intención, hasta llegar a la síntesis de lo micro y de lo macro, como dos modos de situarse en el mundo:

*Sigo por los montes
A una hormiga
Para comprender su sudor
Su carga y su camino
Me sigo a mí mismo
(Ibíd.)*

En efecto, el camino [la misma búsqueda de sí] se eleva, sublimando la misión de la ruta, sin que el hablante se desentienda de lo pequeño, de la simple revelación vital. La atención puesta en el insecto evoca las húmedas texturas por las cuales circula éste al interior de la entraña terrestre, como una energía positiva presta a manifestarse.

En los poemas que siguen predomina la remembranza infantil. Parece operar en ellos un desplazamiento de la búsqueda por vía retrospectiva. En la voz del niño, pobreza y sufrimiento se dejan ver sin aspavientos. Puesto que la imaginación ofrece las satisfacciones que la realidad no brinda, se recurre al mito, al amparo que ofrece la 'heroificación' del padre o a los mecanismos compensatorios de la vía onírica.

Veamos, por ejemplo, el papel que desempeña el sueño ante el hambre:

*Y los sueños se convertían muy rápidos
En kilos de pan
En decálitros de habas
En tazas de sopa o de café
(Yo soñé muchas veces cuando niño, 15)*

O cómo funciona para perfilar la autoimagen del infante:

*Cuando ellos soñaban con un auto
Yo soñaba con un beso
(Ibídem)*

Se remarca la marginalidad de la dupla yo-ellos mediante la expresa diferenciación de los deseos [o carencias]. El beso, relacionado anteriormente a la mujer, la lluvia y el pan, no señala tan sólo la necesidad de afecto; remite a una sensibilidad que refuerza holísticamente lo cálido, como si se estuviera recreando una travesía hacia el vientre materno.

Previamente se había buscado la protección en la figura del padre, visto como el ser onnipotente capaz de remediar los sinsabores de la vida, el destinado a hacer posible lo imposible: era "el mejor cerrajero del mundo", el encargado de "abrir la luna", el que "descubrió la lluvia":

*Con un alambre o con una mirada
Tomaba las estrellas en sus manos
(Mi padre, 14)*

El poder paterno se ha elevado a un plano de ilusión cosmogónica, mas pronto ésta se desploma:

*Cómo le busqué cuando la turbina
De nuestra nave se
Detuvo
(Ibídem)*

La desilusión se explicita más adelante: un televisor ilustra la distancia que se interpone ahora entre padre e hijo. Se aprecia en esta secuencia la abrupta ruptura del mundo infantil, ese universo "de cuatro o cinco cuadrados quizás".

La pérdida de la ingenuidad inherente al fin de la infancia resulta concomitante a la súbita toma de conciencia de este otro mundo:

*Yo miraba por la ventana
El tren de carga de las siete de la tarde
Y las ruedas de la locomotora
Me repetían, me repetían, me repetían
Tu padre se está muriendo
(Yo soñé muchas veces cuando niño, 15)*

Nos detenemos en el acto de mirar: por la ventana se trasluce la apertura de la receptividad consciente. Ésta, como otros símbolos ligados al tópico ocular, se asocia a la claridad mental de la vigilia. En tal

sentido, lo que se deja ver por ella es el contenido que llega como revelación a la conciencia. El tren de carga representa, entonces, la imagen del trabajo esclavizante e insufrible: ya no se trata del activismo vitalmente industrial de la hormiga, ni tampoco del camino de santidad sugerido por la elevación del padre. Advertimos en su mecanicidad un símil con la dinámica propia de la rutina, cuya imagen desdoblada corresponde al deterioro progresivo del trabajador, a la ineludible aniquilación del ser.

*No ha de nacer nuestro hijo
porque el mundo gira empujado
por sudor y no por besos.
(Poema casi triste para Ángela, 17)*

La antítesis sudor-besos delata el sentimiento de hostilidad que domina al hablante, quien percibe el mundo como un espacio a la intemperie, expuesto a todo tipo de aflicciones: aquí las dinámicas de la sociedad parecen perpetuar la miseria y la injusticia. El cuestionamiento emerge con mesurado desencanto; la frialdad de la desesperanza se cuela en medio de la pareja, congelando toda voluntad procreativa.

Frente a la agresividad que muestra el entorno, se vuelve al refugio de lo íntimo. La mirada es la encargada de construir un reducto inexpugnable:

*Quiero que entre tú y yo
Sólo exista una mirada que nos una
(Espérame donde comienza el bosque, 20)*

La misma mirada es la que sella la complicidad de la pareja que huye hacia el bosque: abandonar la urbe se vuelve salida perentoria.

*Deja que los tanques se oxiden de amargura
En las calles
Deja la ciudad
(Ibídem)*

La referencia al elemento bélico reafirma la agresividad urbana, que no sólo es poco amable. Mientras se delinea un mundo que no da cabida al contacto afectivo, impersonal sobre todo, se va perfilando un reducto apto para las fuerzas de la muerte; la sólida aridez del cemento, lo uniforme de los tendidos eléctricos, la ausencia de cualquier vestigio de vitalidad en suma, describen un atmósfera deshumanizante, insinúan un proceso de degradación.

No obstante, se deja abierta una puerta, por medio de la cual es posible vislumbrar una liberación.

*Dejemos atrás los cables
Las micros y el cemento
Conformándonos con viajar en una hoja*
(Ibídem)

Advertimos en la aparición de esta última imagen la primera insinuación de una recurrencia obsesiva que más adelante irá desvelando un significativo protagonismo en el universo poético del autor.

El segundo poemario de 1976, *Crónicas de la locura*, tiene sus imágenes más recurrentes en la figura del loco, la calle, el hambre y la casa. La miserable condición de los enfermos mentales los sitúa en la más absoluta carencia: los límites del mundo se desdibujan en medio de un entorno de oscuridad y desnudez.

*La noche es una casa extraña
Cuando no se tiene ropa.*
(El último mohicano de Santiago, 29)

El sufrimiento –hambre– y la intemperie –viento– son elementos que parecen definir a este tipo de hombre, instalándolo en medio de lo precario.

*Afuera [...], en la ribera del hambre, cerca del viento:
nacen, sueñan algunos hombres con otro mundo [...]*
(Prólogo de la locura, 25)

Sin embargo, más allá del sentimiento de extrañeza y de la marginalidad extrema, en la reserva de su otredad [esa otra realidad], estos ‘hombres de la ribera’ cuentan con un don que hace posible redescubrir un mundo nuevo a cada instante. Desde su inerme condición pueden acceder a otra dicha y esta singular potencia los hace merecedores de toda la atención del hablante.

La descripción está dominada por la oralidad, sensual y mística a la vez, integrando distintas formas de vida. Una candorosa simpleza crea un halo de noble austeridad en torno a estos seres: la dignidad es precedida por una arveja.

*Tienen el perfecto equilibrio entre un durazno y un beso
[...] Poseen la honradez de una arveja, saben conversar
con un trébol, con una vaca,*
(Ibídem)

Aquí se expresa un goce que nos resulta hasta familiar, pues trae consigo algunos resabios de nuestra sensibilidad infantil. Si ésta cuenta en su inocencia-fantasmía con la válvula ilusoria que permite desentenderse de las preocupaciones vitales, tal como lo comprende la conciencia adulta, la locura es, desde otro punto de vista, un estado privilegiado, tan próximo a la niñez como a la santidad.

El apellido loco. Suena como marisco, como satélite, como una micro que lleva en los asientos toda la armonía de ser hombre.

(Ibídem)

Sin embargo, a pesar de toda la dignidad que trasluce esta visión ascética del cuerpo en reposo, prevalece en definitiva aquella mirada convencional bajo la cual subsiste un cuestionamiento intencionado. De la profunda empatía con la presencia actual, el hablante pasa a un acercamiento algo más crítico, que, sin abandonar totalmente el asombro, vuelve a interpretar, insiste en indagar en las miserias existenciales del sujeto de la crónica, cortando el vínculo con esa otredad:

[...] ¿Qué hará en estas calles

Desde siempre o desde nunca?

¿Un recorrido imaginario hacia un pan?

(Se llama Emilio, 30)

Confunde la intuición con una presencia intemporal; inquieta que comparta espacios comunes con el cumplimiento de una itinerancia ritual. Espontáneamente proyectamos nuestras necesidades e intenciones sobre las suyas, tal vez más rudimentarias, tal vez más reales: no obstante, ambas parecen converger a la satisfacción de lo esencial.

No mira hacia atrás

... simplemente avanza.

Su casa queda cerca de Dios

Y de la lluvia.

(Ibídem)

Finalmente, el poeta vuelve a prenderse de esta "inconciencia esperanzadora": encanta la resolución de la inocencia, la soltura de quien no se atropella a sí mismo con su ayer y se entrega íntegramente a su andar. Aquél lleva un signo de pureza en su interior y ha recibido los dones de la influencia celestial.

Si en el loco destaca aquella inocencia pueril que concita ternura,

¿qué sentimiento se despierta en nuestras conciencias ante el dolor del sufriente? Hablamos del hombre castigado injustamente, del golpeado o del humillado. A esto se enfrentan los textos del tercer poemario y el hombre del que tratan no es otro que Cristo:

*¿Quién podría condenar a las estrellas
Por pestañear en las noches?
... A ese hombre lo están golpeando
En la historia
(Crucifixión contemporánea, 40)*

Aquí se yuxtaponen imágenes que delatan la verdadera extensión de la injusticia: lo histórico y lo estelar constituyen las coordenadas témporo-espaciales adecuadas para informar acabadamente de una situación de falta mayor.

De ahí lo ajustado de tales hipérboles, que se equiparan en lo absurdo de una interrogación, entre incrédula y sospechosa, y la súbita aparición del castigo, una respuesta no menos aberrante en su crudeza. Apreciamos el meritorio logro expresivo de engarzar lo corpóreo y lo cósmico, lo inocente y lo cruel, para significar la actualización permanente de un juicio y un castigo.

La figura de Cristo se identifica claramente con el perseguido; renegar de uno puede equivaler a cometer una abjuración. Renunciar a lo propio es aliarse al polvo y al olvido, a los que ya no tienen memoria:

*No diré tu nombre
Porque me pueden escuchar
Hombres
Que no quieren saber nada con la lluvia
Seres que tratan de olvidar a los sin ropa.
Los anónimos fueron picando mi corazón
Para que no hablara de la lluvia.
(Testimonio anónimo, 42)*

Acechan algunos que se esconden tras el olvido, algunos que impiden el germinar de la vida en el mismo centro del alma: ya no les queda cara después de ir borrando sus identidades, que poco a poco enmudecen al acallar a los demás. Estos poemas son auténticas invocaciones a la conciencia del lector: el corazón es aquí el centro vital que se apropia de las reservas anímicas y morales, quizá el último reducto donde se alberga la esperanza,

*Abro las puertas de las ranchas
Para que salgan los millones de niños hambrientos
A golpear el corazón del mundo.
(Poema del hombre corriente o del falso cristiano, 37)*

A pesar de múltiples padecimientos, existe una vía para devolver la dignidad al desamparado. El trabajo es el que presenta en estos versos un aspecto redentor, centrándose en la manualidad, en aquella actividad que deja testimonio físico de la acción en el mundo:

*Y sin embargo
Mis manos aún toman la pala
El arado, los libros
(El Cristo que sí supo de injusticias, 43)*

En idéntica línea, es nuevamente la manualidad la encargada de expresar el estado actual del espíritu. Ahora confiesa un eventual deseo de dominio sobre la voluntad divina.

*Si bien
No tengo a Dios
En mi mano
Poseo una semilla
Para lanzarla a la tierra.
(El Creador, 45)*

El sutil reproche que testimonia el desamparo divino pronto se transmuta en esperanza terrenal, en un giro no exento de conformismo. La apuesta se vuelca sobre la renovada confianza en las propias potencias creadoras; el optimismo que supone la creencia en un porvenir más fecundo es también la búsqueda de un refugio, la regresión al seno materno.

De esta manera, en la imagen de la semilla se equilibran lo masculino y lo femenino; lo activo y lo pasivo se proyectan al futuro, bajo los designios de un tiempo nuevo, tiempo de conquista y de esperanza.

5.2.1.2. El período de 1977: *Herencia Siglo XX*

En este conjunto de poemas, Memet toma como eje central de su temática a los niños, con especial acento en los desvalidos.

*En su imaginación de niño
Lentamente giraban*

Como satélites de la vergüenza del hombre.
(El niño de la rotisería, 51)

Nuevamente aparece el hombre como una de las formas más patentes en que se manifiesta el sufrimiento humano. Los pollos giran en la vitrina ante la mirada atenta del infante, instaurando una dinámica del despojo. Con su imaginación quisiera retenerlos en la memoria, mas el giro lento y eterno de éstos sugiere más bien un movimiento que fatalmente remarca lo inalcanzable.

La conciencia culposa de los adultos halla eco en la vergüenza. Aunque momentáneamente los pollos se conviertan en corazones, su movimiento satelital refuerza una atmósfera de marginalidad social y afectiva, consolidando una situación de impedimento.

El compromiso moral pasa a ser, en algunos pasajes, por momentos, la motivación central de la escritura. Así lo advertimos en el siguiente aforismo, donde la indiferencia ante el pesar ajeno logra una expresión contundente:

*En la calle
Ha caído un niño:
Fue de vejez.*
(Calle Humanidad, 49)

Ha caído un niño, pero su caída es también nuestra: el sorpresivo advenimiento de la muerte ha alcanzado su cuerpo o su edad y ha conmovido nuestra conciencia. No deja de llamar la atención que este desfallecimiento tenga lugar en una calle cuyo nombre nos transfiere responsabilidad inmediata en lo ocurrido, enrostrándonos la ceguera cómplice que predomina en los espacios públicos.

Se percibe un sentido descontento con las formas de ordenar la vida social. Esto lleva al poeta a una invectiva contra la sociedad en su conjunto, cuestionando la preeminencia de las obligaciones que impone la subsistencia en desmedro de la gratificación afectiva:

*Maldita la sociedad
Que empuja a un niño
A vender piñones bajo un invierno
Que roba zapatos y asalta flores*
(Maldiciones para una sociedad, 56)

El trabajo se asocia al frío para violentar la infancia a través de una actividad esclavizante; a las carencias afectivas se agregan las materiales, consumando la miseria y cercenando toda esperanza de un futuro

mejor. Sin embargo, en el siguiente poema subsiste la ilusión, anclada en un mínimo soplo vital, en la confianza de levantarnos por nosotros mismos.

*Y si todavía respira
Debe inventar unas piernas
Unos brazos
Un corazón
Para luchar por el mundo.
(La misión de un hombre que respira. 58)*

Estamos en presencia de un dramático llamado a erguirnos y hacer frente a las vicisitudes de la vida. En nuestro cuerpo se alojan las herramientas que nos dan fuerza y proyección para interactuar con el mundo e intentar su transformación.

5.2.1.3. El período de 1978: *Desde el amor y Poemas contra el odio*

En 1978 se componen estos dos poemarios, los cuales, a juzgar por sus títulos, podrían considerarse los reversos de una misma moneda. Ambos trazan un horizonte que se interna en las relaciones interpersonales, en las dichas de los encuentros, que son los menos, y en el desconsuelo provocado por una separación forzada.

En “Desde el amor” se delinea un mundo en cuyo interior se suceden desgarros y aflicciones, en un entorno caracterizado por la sangre y el dolor, lo que se corona con una amenaza de muerte. La violencia niega lo cálido tal como la sangre derramada invierte el curso de la vida:

*La vida no es vida
Entre la sangre.
(Poema para marcharme en paz, 72)*

El odio impone sendas rígidas que no admiten alternativas. Sus fuerzas condenan rudamente cualquier disensión; sólo la unión de los amantes trasciende los más extremos renunciamentos, incluso la muerte:

*Ni millones de hombres odiando
Podrían
Nos tratarían de matar (como ahora)
Porque no creemos en la sangre
Para traer la primavera*

*Sin embargo
Dentro de nuestro dolor
Estaríamos juntos para siempre.
(Juntos para siempre, 70)*

Si la sangre es, por una parte, la imagen de la discordia que divide el mundo entre aliados y enemigos, por otro lado conserva la noción de la consanguinidad, la idea de perpetuarse en otro. Con la llegada de un nuevo ser aflora la ilusión de enlazarse a otro tiempo:

*Tras el alumbramiento
La sangre hilará nuestro sufrimiento.
(Alumbramiento de maredad, 68)*

Paradójicamente, el dolor va dando la textura a nuestra identidad, a la historia que compartimos. Las miradas se vuelven refugio y la unión de la pareja ofrece el valor para continuar en pie.

*Su corazón sigue unido al mío en la tristeza
Y yo hombre común en su tristeza
Puedo luchar un día más por nuestro pueblo.
(La llamo compañera, 65)*

Ahora bien, cuando sencillamente este dolor ya no es asimilable, opera en nosotros una súbita restricción de la conciencia:

*El mundo tiene tres habitantes
Son los únicos que conozco
Nunca he visto a nadie más.
(Los habitantes del mundo, 62)*

El ámbito de pertenencia se ha restringido a cuatro paredes. Ya no se enfrenta la agresión proveniente del medio externo, el verdadero mundo.

Cuando el drama social y el afectivo concurren a la vida de un mismo sujeto, parece sugerirse que individuo y colectivo padecen los mismos sufrimientos: violencia y abandono.

*Sabes que el hombre muere
Y que en mí vive un hombre
Que también morirá
Si tú lo dejas.
(Ojalá que nunca te murieras, 66)*

Definitivamente la visión más próspera del hombre que se presenta en estos poemas está dada por el tratamiento del tema de la maternidad.

*Tus piernas se abrirán al mundo
Como dos flores
Que despiden a una mariposa.
(Cuando Camilo nazca, 67)*

Al despuntar del alba despierta una nueva vida, y con ella llegan aires diurnos. A la atmósfera despejada, casi distendida en sensualidad, se suma la connotación viajera de la mariposa, que se ve acentuada en esta 'emergente despedida'.

El proceso de 'hacerse hombre', que importa una suerte de iniciación, se centra en la acción de alimentarse. La imagen del amamantamiento es toda dependencia, calor, afecto y protección. Aquí comprende, además, un significado ritual: de absorción por parte del lactante; de entrega de sí por parte de la madre. Mediante este trasvase energético, el niño logra apropiarse de lo cósmico, nutrirse de una sustancia tan corpórea como espiritual:

*Tus senos redondos como lunas (soles)
Dejarán salir la vida hasta tu boca
Se irá llenando de ti
De mí
Se irá haciendo hombre
(Ibídem)*

En "Poemas contra el odio" imperan las imágenes nocturnas: la sangre y lo terroso se unen a la noche. Nos parece que el siguiente trozo poético ilustra con propiedad el temple que domina en estos textos.

*Cuando los hombres
Estuvieron solos con la muerte
El Saratán se encerró a pensar
En tanto odio
(Canción casi triste para un Saratán, 78)*

El insecto representa la conciencia vigilante ante una eventual destrucción bélica. Inclusive se nos presenta el saratán como el sobreviviente de un holocausto.

Advertimos una conciencia animista cuando el espíritu maternal de la tierra se halla dolido ante el odio que se infunde a sus hijos.

*Quién podría cerrar tantas heridas
En las cambuchas de la tierra
(Niño de Managua, 79)*

El negro consagra lo nocturno, se encubre con el velo de lo indeterminado; aquí pasa a identificar una existencia frágil expuesta ante la inminencia de la muerte.

*Es un pie negro, pequeño,
Que lentamente
Sangra*

*Es un pie negro, pequeño,
[...] La noche pareciera recordarlo
[...] La noche pareciera que lo deja
(Ibídem)*

El destino abruptamente truncado encuentra emblema en el pie. La agonía del niño oscila entre el recuerdo y el abandono: sorprende que la circunstancia parece estar bajo el control absoluto de la noche; decidir hasta dónde extiende su negro manto es algo que está dentro de su total dominio.

Si la desaparición o el olvido son formas de exterminio, el exilio no lo es menos. El desangramiento de la patria resulta de su violenta escisión.

*Mientras la herida sangre
Cada gota roja
Será un minuto de regreso
Que nadie podrá detener jamás.
(Carta poema al exiliado, 83)*

La imagen de la sangre que gotea reverbera la actualidad de un proceso inacabado, al tanto que el tiempo de regreso está atravesado por una fuerza ígnea, cuyo desenvolvimiento es de difícil pronóstico.

5.2.1.4. El período de 1979: *Viaje al corazón de una elegía*

En esta última parte de la obra, la muerte adquiere un patente protagonismo: su presencia reviste de un siniestro halo las imágenes más recurridas –la noche, el niño, las manos y la tierra–, las cuales asumen sus características misteriosas.

Pronto se vuelve al tema de la hambruna, aunque ahora asociada a la oscuridad:

*Para un niño limosnero...
Qué oscuro puede resultar un pan
Cuando lo pierde en la noche.
(Humanidad, 87)*

La pérdida del alimento esencial en tales condiciones entraña un sentido trágico. De alguna manera significa también el desamparo más absoluto, de extravío en sí.

La noche comparte con la muerte el oscuro poder de lo indiferenciado, aspecto que se ve reforzado por ciertos contextos, como en los versos que siguen:

*El silencio moja la noche.
En la profundidad de sus pasos sigue solo.*
(Elegía para un ferroviario, 93)

Como se puede apreciar, lo húmedo-hondo recrea una atmósfera de rincones terrestres, especialmente apta para la descomposición de la materia orgánica; la suavidad de la expresión, mientras tanto, sugiere una laxitud placentera semejante a la que precede la entrada al sueño.

Otra característica de la noche está dada por la sensación de inabarcable extensión. Pues justamente este rasgo nocturno da justa cuenta del sacrificio ingente que puede representar el no rendirse ante esperanzas mínimas. El esmero que sugiere la imagen es elocuente:

*La noche pareciera más eterna
Cuando trata de lavar una esperanza.*
(Elegía para una lavandera, 92)

Si resulta inquietante un posible extravío existencial por la pérdida de las nociones espaciales, nos cuesta imaginar la profundidad de las alteraciones que podría ocasionar la ruptura de la conciencia cronológica.

Uno de los pasajes más logrados del libro, a nuestro juicio, lo constituye este parco encuentro con la muerte:

*... Y sentado, como está, ante la muerte
Se despide de la calle y las estrellas
Más solo que la noche (escarcha)
Se hunde en nuestro olvido*
(Los olvidados de la tierra, 89)

Capta nuestra atención la pasividad para encarar esta instancia. La soledad ofrece un marco ceremonial que presta tanta solemnidad como complicidad al trance. Definitivamente, la noche y el frío se han reunido para hundir una vida más en el olvido. La concatenación de las imágenes es lo suficientemente diáfana como para insinuar con alguna claridad una constelación simbólica ligada a la muerte. No muy diferente es el comportamiento de las manos en el poema siguiente:

*Olvida sus manos
Y regresa.
Y se duerme
El agua le entra por las manos
Y despierta.
(La presencia, 91)*

Son, en efecto, el olvido y el sueño los elementos que en este caso exponen la pérdida de las facultades manuales como indicios de muerte. Cabe destacar, por último, el ambiguo papel que juega el agua: penetrando al sujeto por las manos, termina por despertarlo. Es parte del misterio si esta incorporación a la vigilia salva al individuo de la acción del sueño o de la del agua misma.

5.2.2. Obras de proyección

5.2.2.1. Cualquiera de nosotros (1980)

Uno de los rasgos más característicos de esta obra radica en la frecuente alusión al motivo ocular. En el siguiente pasaje se nos presenta una **mirada** casi inoperante. La niebla lo cubre todo; extiende ilimitadamente una atmósfera de ausencia.

*La neblina cubría los cerros,
la vida, la mirada
y en su mirada la ciudad quedaba atrás.
tal vez hasta Dios quedaba atrás.
(Elegía a un ciclista, 20)*

Advertimos cómo el 'dejar atrás', en otros contextos portador de una valoración positiva, comporta aquí una significación más bien ligada a la idea de abandono o huida. Si el desplazamiento veloz adquiere en esta oportunidad una connotación negativa, la postración lo tiene de un modo algo más obvio.

En los versos que siguen podemos apreciar la manera en que el tema de la **muerte** se modula a través de la pasividad; es la imagen de la **espera**, patética visión de la senectud: esta presencia representa una alteración espectral, en tanto la muerte sorpresivamente se corporiza.

*Sentado en una cama, mira.
Es él que está sentado
en esa muerte.
(Más allá de la vejez, 18)*

Al identificarse la cama con el asiento de la muerte, no sólo se alude a la horizontalidad del reposo; también se incorpora el sentido amoroso inherente al lecho, con lo cual la sugerencia erótica no queda completamente relegada de la escena.

Otra imagen que tradicionalmente ha vehiculado el tema de la muerte es el **polvo**: su ascensión nos evoca torbellinos de arena; en su dinámica, éste asume una tonalidad 'masculina' [lo erguido], contrastando con la condición algo inerte sugerida por la calle [la que no ha sido recogida]. Lo brutal de esta disparidad augura un rumbo incierto. El rechazo de la aldea deviene en el envío hacia la región de lo oscuro.

*El polvo se levanta.
Junto a él, la calle
que la aldea no recoge,
toma el rumbo hacia, lentamente.*
(La aldea, 23)

En la misma **oscuridad** se desenvuelven las relaciones humanas. La clandestinidad se impone como estilo de convivencia y se interpone una barrera infranqueable entre lo público y lo privado; dominan los espacios interiores, los cuales se trascienden a sí mismos.

*en el silencio más eterno
de esta pieza,
... la tierra ignora lo que somos.*
(Bárbara, 14)

Cuando se disponen alternadamente espacios cerrados y abiertos, tiende a perfilarse un contraste de atmósferas. En el siguiente trozo hacemos notar los elementos que señalan los límites de la habitación, connotando dinámicas de apertura o de cierre en las interacciones:

*tan sólo fue la pieza, la calle que aún espera,
la puerta que se abre y que no cierra su postigo
aquí en nosotros.*
(Hotel Cat, 16)

Por lo general los espacios íntimos se cargan de soledad. Este temple tamiza la sensibilidad del hablante y desde el vértigo del desamparo los opuestos se concilian en forma inquietante.

*Dentro de esta pieza o en esa otra:
la horrible soledad, amanece.*

La luz toca el frío.
(La soledad del solitario, 19)

A pesar de lo anterior, subsisten perspectivas esperanzadoras: la calidez insinuada en el mimbre y su apertura a una viva sensibilidad permiten renovar la confianza e, incluso, dudar de la propia muerte.

*Tal vez sabe que la muerte no es eterna
y que el mimbre se abrirá
más cerca el corazón que al nuevo día*
(El pavo real, 10)

La ilusión de un tiempo mejor prefigura un luminoso amanecer. Ahora bien, la posibilidad de ir alimentando esa llama de esperanza se liga estrechamente al curso que tome la lucha política en la que se actúa. En este contexto, ganarse un mínimo espacio de expresión, quizá tan sólo un derrame de colores, concede unpreciado valor al 'aquí y ahora' de la vida.

*Los hombres que surgen en toda la ciudad,
la muralla que se tiñe,
la pintura apresurada que chorrea
y que suspende estos segundos a la muerte:
es tal vez lo que antecede a la victoria.*
(Las consignas, 25)

5.2.2.2. Los gestos de otra vida (1985)

Esta obra se caracteriza, entre otros rasgos de interés, por la frecuente aparición del elemento onírico: ya sea entregándose a un estado de dormición o al ensueño vígilico; ya sea bajo destellos épicos que expresan la fascinación por una utopía, el sueño juega un papel protagonista en la gestación de este universo. Veamos algunos ejemplos de ello:

*hay otro rincón aquí en la vida,
donde el sentimiento coge al sueño.*
(El ángel, 15)

En efecto, la potencia afectiva se apoya en el sueño para construir los refugios paradisíacos que compensan una realidad desalentadora. La expresión de la vigilia es asfixiada por fuerzas censoras que detienen ['congelan'] toda manifestación de humanidad. Luego emerge el sueño como necesidad básica o deseo incontrolable.

*Ahora sé que el frío finalmente atrapa
al gesto y que el sueño es una sed
que no se sacia.*

(En el pueblo de la muerte, 19)

El poder de lo onírico trae consigo el ardor de intensas emociones y sus embriagueces:

*Los sueños conocen las pasiones,
la herida que desgasta a un cuerpo
en lo negro de una callejuela.*

(La Taberna del Infierno, 20)

Nótese cómo el sueño adquiere un matiz de oscura sordidez, al vincularse a la estrechez de la callejuela. Distintamente se comporta en el siguiente trozo, asociado a la imagen del barco:

*mi alegría es un barco de papel
en una acequia que se acerca al pueblo que soñamos.*

(El caminante, 36)

Aquí predomina el sentido mítico del viaje, dispuesto a la conquista de una utopía. De la realidad más sucia emana la vertiente revitalizadora del sueño.

Otro de los motivos frecuentes en la obra es lo ocular, bajo las formas de **pupila** o **mirada**. En ambos casos el sentido de la vista funciona como agente proyector de las pasiones, por lo general con una orientación destructiva.

*y en las mesas que hacen círculo a este cuerpo
las pupilas son fogatas
donde el horror arde sin fin.*

(Strip Tease en Boite Zeppelin, 17)

Destacamos la vigorosa intensidad expresiva de estos versos, cuya sonoridad e impacto visual logran una perfecta consonancia semántica con el deseo sexual proyectado sin control. Observemos otro pasaje referido al poder de la mirada:

*[...] donde los enamorados
se besan y se miran venciendo
al invierno que nace
de otros rostros que los miran.*

(El caminante, 36)

Ahora se establece una contienda de poderes, en la cual es preciso hacer notar la aparición, ya perseverante, de las imágenes invernales [frío, nieve, invierno] para actualizar potencias nocivas.

Otro aspecto de interés está constituido por la alternancia de luces y sombras, que igualmente manifiesta una pugna de alcances insospechados.

[...] *Detrás de los cuadrados y del juego
dos seres son movidos por las sombras
de una vela que se apaga.*
(Ajedrez, 29)

Tal vez la cuestión clave sería preguntarse por el juego que se esconde detrás del juego, por las fuerzas ocultas tras las sombras y sus secretas intenciones.

Sin embargo, a juzgar por los versos siguientes, para la conciencia del poeta lo relevante no está en la pérdida de la luz, sino en la superación del sufrimiento que entraña esta experiencia.

*El trazo de una vida es su acción,
la forma de avanzar la da el que sufre.*
*... (el que sufre) puede saber que es una sombra
y, más aún, cómo hacer luz.*
(Praxis, 55)

Por último, comprendemos bajo el siguiente trozo la imagen de hombre que prevalece en el libro. Una imagen que augura el advenimiento de tiempos más luminosos, una imagen que busca asociarse con otras en la búsqueda de un centro de gravedad vital:

[...] *y con el amanecer entraremos
a las espléndidas ciudades,
aquellas que soñamos cuando el amor
se perpetuaba clandestino,
a aquellas que no pudieron destruir
de nuestro corazón que llama a la vida.*
(La comunión, 49)

5.2.2.3. **Cantos de gallo al amanecer (1986)**

El libro, una construcción épica desarrollada a lo largo de doce cantos, se abre con el paso de un cortejo y el dominio del frío: "el **palacio en llamas sigue ardiendo**". En base a estos elementos se instaura el *leitmotiv* sobre el cual se erige la intemporalidad del mito.

Uno de los motivos más frecuentes en toda la extensión del poema es la obsesiva exhibición del **cuerpo**; ya sea un cruel inventario [desarticulación] de sus partes, testimoniando el atropello a la vida:

*Pasa la corriente del Mapocho buscando donde asirse.
Brazos, manos, rostros, bocas en el agua;
(Canto II, 10),*

ya sea mediante la evocación nostálgica de tiempos de cercanía afectiva, de una sexualidad gozosa, ahora insatisfecha:

*Días donde el brazo en la cintura
era el amor, ya son pasado.
Faldas ya roídas llevan cuerpos de muchachas
y hay bocas y hay pezones que se ansían.
(Canto III, 11),*

o siendo el blanco del castigo que ya preparan los agresores:

*aceros rasgan aire acercándose a los cuerpos
que en sudor mojan la muerte.
(Canto VI, 16)*

La imagen del cuerpo, herido o mutilado, nos recuerda [e impone, en cierto sentido], nuestra condición finita, al menos en lo que a la vida terrenal respecta. No obstante, la corporeidad, en su actualidad especular, nos señala siempre una cercanía viva, un despliegue de vitalismo que aparece, aunque sea de un modo remanente o virtual.

En consecuencia, el motivo corporal, sujeto a la enunciación de su deterioro a través de una maquillada distancia, configura una sintética modulación, a la cual convergen, por una parte, el tema de la **muerte** y, por otra, un temple afectivo que resulta de la horrorosa contemplación del fin de la vida, donde se cristaliza una honda sensación de vacío, que aloja en su centro reflejos temáticos asociados al **abandono**, al **desamparo** y a la **soledad**.

*La arena del desierto o de las playas o del beso
es una inmensa soledad
y tus cantos —noble amanecer— pastan
en la aciaga noche al amparo y desamparo de las fieras.
(Canto IV, 13)*

La aridez, la certidumbre de existir a la intemperie trazan un horizonte desencantado, carente de perspectivas. Las esperanzas parecen dormirse; se entregan a la **noche** ya precipitada.

*cae la noche, las bengalas iluminan
por instantes el horror.
El presidente entra al nicho, en la memoria.
(Canto II, 10)*

La luz ilumina nuestra conciencia adolorida, al tiempo que el recuerdo parece constituirse en el único escudo ante el desmembramiento de la realidad.

El lector es testigo de la ineluctable erosión de la vida. Por medio de la manriqueana visión del movimiento de las **aguas hacia el mar**, se nos revela un lacónico tránsito [acompasadamente ritual en sus aliteraciones, portador de una opaca agonía] hacia las regiones de lo inmenso y de lo indiferenciado.

*Siente el agua repartirse sin fronteras;
mas, el cauce ya no late, sigue lento
hacia el mar de la locura.*

*¡Malditos! Me secan aún más los secos mares,
y mis versos encallan, y sin velas,
toman rumbo al desarraigo...
(Canto IV, 12)*

El impulso de las aguas es sólo inercia del pulso vital y, sin embargo, la póstuma intensidad de su caudal expresivo arrastra [atrae y envuelve] al lector hasta esa zona de extrañamiento y oscuridad [rasgos compartidos por la noche y la locura].

Lo que sucede con el sujeto-hablante incumbe directamente al destino de la actividad fabuladora [e involucra también al lector]. De ahí que al vararse el yo, se paraliza la escritura. El tácito accionar de esa tercera persona plural nos advierte que tras lo accidental-encallado despunta lo intencional-acallado.

Vida y expresión zozobran al unísono: en la lentitud de los caudales y en la sequedad creciente de los mares se estanca el canto, se adormilan ilusiones, se abre paso al **olvido**.

La pérdida de sí convoca a una atmósfera inerte, como la que hallamos en los versos siguientes:

*El agua una vez más se queda quieta.
Húndese la piedra en el estruendo de lo oscuro
El pozo sigue inmóvil. El agua una vez más
queda llamando, y los rastros en la tierra ya nos dicen*

que la vida se alza lentamente.
(Canto IX, 20)

Tanto en la inmovilidad de las aguas como en lo oscuro del pozo, dos arquetípicas representaciones, se advierte, nítida, la presencia de la **muerte**. Con la sucesión de éstas y otras imágenes análogas se explora y se ahonda en dicho tema, el cual, irradiando nuevas significaciones y manteniendo una cierta continuidad, va convirtiéndose en uno de los ejes estructurales del poema.

Destaca en este trozo la ductilidad simbólica que demuestra el **agua**. Este motivo encierra en sí lo estanco [por inmovilidad y ausencia] y lo fluido [aunque sea por mera evocación], detonando connotaciones de signo opuesto: mientras la primera dimensión se emparenta con lo compacto y pesado de la piedra, en el segundo aspecto resalta el continuo llamado, la llamarada permanente capaz de restituir el recuerdo. Ambas esferas de significación se refuerzan por las dinámicas de caída y alzamiento, configurando un territorio de pugnas y agonías; de este modo, a la atmósfera inerte la sustituye otra que presagia vida.

El **pueblo** es el héroe colectivo de este acontecer, es el que agoniza y sobrevive, el que enfrenta la muerte con una **llama** de vida en la **memoria**:

*La memoria es este canto y este canto
y el pueblo que lo escribe no lo olvida.
Enciéndanse millares y millares de velas
en la mesa donde escribo.*
(Canto VIII, 18)

En efecto, en base a los motivos de la memoria y la llama, muy recurrentes a lo largo del poema, se modula el tema de la **esperanza**. Luminosidad y recuerdo pueden comprenderse como 'gestos de conciencia', en tanto las imágenes 'encienden' su intensidad cuanto más las atesoramos en nuestro mundo afectivo. Por lo mismo, comportan una actitud de repliegue, el avizoramiento de un futuro íntimo, resguardado en lo ya vivido.

Idéntico repliegue tiene lugar al interior de la epopeya, cuando las **sombras** ceden a la luz de un tiempo nuevo:

*Los gallos cantan y las sombras se repliegan
ante un noble amanecer.*
(Canto X, 24)

Al advenimiento del epílogo sobreviene un tono expansivo. Espacio

y afectos, anteriormente confinados a lo oscuro, se abren a la sensualidad, se ventilan a la luz del día, renovando su encuentro con la vida. El viaje por la historia y los infiernos de la conciencia ha concluido: la noche ha quedado atrás.

*Aromas que guardamos en el gesto más pequeño
se esparcen por las calles.*

Amanece en la memoria, todo canta.
(Canto IX, 22)

5.2.2.4. *La casa de la ficción y otros poemas* (1988)

La obra despierta a su imaginario con la visión del arribo de unos viajeros a 'la casa'. El detalle confuso de distintos tiempos de permanencia e intensidades afectivas nos sugiere una metáfora de magnitud mayor, una representación de la errancia humana.

Arriban a la casa los viajeros, pernoctan horas, días, años, noches. Ríen entre ellos, se insultan, se abrazan: "Extasiados y confusos caminan por la tierra" (Dedicatoria, 10).

La **casa** se identifica aquí con la posada, con la noción de abrigo, protección pausa para el viajero. Se acrecienta, entonces, el valor materno de la imagen, acentuando sus connotaciones de **amparo** y **refugio**. Sin embargo, esta visión intemporal del viaje nos muestra un itinerario oscuro, revuelto en la embriaguez de sus paradojas, por lo que está lejos de ofrecer una acogida apacible.

Al igual que en los libros precedentes, la **noche** adquiere un protagonismo de interés insoslayable. Si bien en esta ocasión el motivo está sujeto a tratamientos más complejos, en lo fundamental obedece a su impronta simbólica de un modo permanente, a saber: sombras, fuerzas ocultas, perturbación [o anulación] de los sentidos, enfrentamiento a lo desconocido, distintas vías para abordar el tema de la **muerte**.

En los versos siguientes, la noche se vincula a la idea de viaje, de tránsito a lo oscuro, de salto a otra realidad. Hacemos notar la vuelta sobre la antigua imagen del **tren**, de enorme gravitación en las primeras producciones.

*Pasa el tren, el nocturno, hacia otras villas.
Se detiene un breve instante, emprende viaje
hacia la noche.*
(El regreso, 25)

Ya nos resulta casi familiar la fina sensibilidad que demuestra Memet al utilizar las imágenes cinéticas, extrayendo de ellas el mejor provecho poético. Obsérvese cómo a través de la parada del ferrocarril se ha recreado la sensación provocada por una pausa, lo que contribuye a insinuar sensorialmente la idea de límite, aquella frontera que nos habla del paso a lo otro: la pausa que se vuelve necesaria para que la intención acometa con decidido impulso los riesgos de una nueva empresa.

En otros textos la noche pasa a ser un agente capaz de invertir las relaciones de poder: ahora los súbditos avasallan con un dominio amenazante:

*Es la hora: la jauría de ratones
se abalanza a las paredes; la noche empuja,
caen los dos párpados, pesados como lápidas
pulverizándose en el tiempo.
(El gato, 16)*

Noche y tiempo se estrechan en secreta complicidad. Con el concurso de ambos motivos se diseña una instancia que logra la exactitud de lo maquinado; una cierta fatalidad arrastra los sucesos conforme a lo dispuesto por las oscuras fuerzas que la noche parece activar. A la caída de los párpados sigue la aniquilación de la realidad, reducida a polvo.

La dupla noche-tiempo nos señala, a veces en una forma mucho más evidente, la presencia de la muerte o su pronta venida:

*[...] Con odio apresuras el arribo de la noche,
consternado te maldices al sentir la puya en la cerviz;
tienes certeza, ya lo sufres, que el tiempo se termina,
que la memoria es a veces como una piedra enorme
en los brazos de un niño, un ave negra que se posa
en la rama más delgada de la higuera.
(El suicidio de Narciso, 12)*

La escena del suicidio se sitúa con la llegada de la noche y queda señalado el cese del tiempo. La vida [memoria e higuera] es percibida como una pesada carga, encarnándose imaginariamente en la descompensada gravidez de dos cuerpos apoyados sobre otros, incapaces ya de sostenerlos: el ave se tiñe de noche y su cuerpo vence la resistencia de la rama tal como la piedra parece vencer la débil fuerza de los brazos de un niño.

Aparte de las variadas modulaciones que recrean el tema de la **muerte**, destacan sus apariciones alegóricas. Por lo común es personificada en una mujer que deambula por espacios de palpable sordidez. Ésta se muestra muy cercana: integrada, compartiendo el juego en una mesa, siempre retiene para sí los mejores naipes.

*Ten paciencia parroquiano, ella a diario vuelve,
la mesa de este bar jamás será ocupada por la vida.*
(Los Parroquianos, el Juego y la Amante en el Cinzano Bar, 17)

Advertimos la facilidad con que ella despierta en sus compañeros los más incontrollables impulsos [deseo, pavor], lo cual refuerza el halo de poderío que gravita en torno a su presencia. No obstante, en otros pasajes, el hombre, movido por la ira o la ensoñación, es capaz de increparla o de hablarle 'de tú a tú':

*no es justa la muerte, si la vida
no lo es, esta es la razón del porqué
persigo enfurecido a la señora, negra muerte;*
(La edad del encuentro, 14)

*Conmigo la muerte no se enojará;
soy el único que lo sabe, y se lo explico,
que siempre después de una tormenta
un brillo de guijarros reverencia a los relámpagos.*
(Leyendo a Dylan Thomas en París, 27)

Sea por una razón de justicia, cuando decidimos cobrarnos por nuestra propia cuenta aquello que se nos adeuda, o por la insensible lucidez que nos proporciona una santa ebriedad, ya no vemos el peligro y se afianza en nosotros la seguridad para hacer frente a 'lo otro'.

El estrecho contacto humano también debilita a la muerte. Bajo el escudo del apoyo afectivo estamos a cubierto, ya que se trascienden los límites que ella pretende imponernos.

*En esta misma mesa conversamos y al lanzar los dados a
la suerte mientras alzábamos las copas, dímonos cuenta
que la muerte retrocede si el brazo nos apaña.*
(Dedicatoria, 10)

Otro de los motivos frecuentes en el libro son las **sombras**. Difusas y acechantes, son figuras que se asocian a lo desconocido y a lo destructivo.

Veamos cómo en el siguiente pasaje vehiculan el tema de la **vejez** [orquestación de la muerte], uno de los tópicos más sostenidos a lo largo de la obra.

[...] *Todos los rincones de la casa
hoy lo acosan, se asusta fácilmente
con las sombras y las visiones se suceden
en los muebles, por pasillos, en espejos.*
(El gato, 16)

La realidad parece descomponerse en fragmentos y termina quebrándose: los espacios son presa de inesperadas mutaciones y el mundo [la casa] se vuelve un territorio incierto.

6. ETAPA CONCLUSIVA

6.1. Segundo acercamiento: mirada en globalidad [redes de asociación y proyecciones de la obra base]

En esta fase pretendemos realizar un examen panorámico, ensayar una visión de conjunto que nos permita visualizar el influjo imaginario de la obra base en las producciones que la suceden. Nuestro interés se centrará en identificar aquellas redes de asociación que presentan constantes relacionales, puesto que sobre tales constelaciones se construye la comprensión del autor.

6.1.1. El motivo del hombre

El motivo y tema principal en *Bajo amenaza* es el hombre. Destacamos que no sólo corresponde a la imagen de mayor recurrencia; es sobre todo el objeto poético desde el cual se instauran las motivaciones que proyectan las diversas exploraciones temáticas emprendidas a lo largo de la obra. El hambre y la marginalidad, la locura y la niñez, la represión y el refugio afectivo; la totalidad de los temas abordados en la obra base tienen por sujeto al hombre concreto y singular [que resulta correlativo una mirada casi testimonial del hablante], quien es agente y paciente de las vicisitudes de su lucha por subsistir.

Por de pronto, señalemos que esta especulación en torno a lo humano condiciona las modulaciones de dichos temas de un modo tal

que van adoptando un tono introspectivo, connotando normalmente una dimensión existencial, alcance que asumen, por ejemplo, las categorías de tiempo y espacio.

Una imagen irradiadora de sentido es la identificación hombre-hormiga, presentada ya en el primer poema. Advertimos que en ésta se sintetizan perfectamente lo masculino y lo femenino: por una parte, la actividad industriosa como dinámica constructiva, aspecto sobre todo organizativo; por otra, el *habitat* propio, la tierra como vulva y matriz. Ambas dimensiones enriquecen la semántica de la imagen, abriendo el trayecto a nuevos sentidos.

Si embargo, es en la simbólica de lo materno/receptivo donde la imaginación de Memet ahonda con mayor frecuencia. Las asociaciones que ligán mirada-hormiga-lluvia-beso-pan y mujer parecen profundizar en lo húmedo/nutriente, describiendo un tránsito regresivo a la matriz.

El modo en que se va fraguando esta sensibilidad, al calor de las imágenes, hace que germine una serie de concepciones sobre el hombre mismo a través de una escritura algo más aforística, como en los siguientes versos:

*El rumbo de un hombre
Puede empezar en una lágrima.
(El poeta, Bajo amenaza, 75)*

Observamos que la ruta a la personalización se emparenta con el quiebre emocional: el parto a la adultez se vincula a la abierta expresión del dolor. La especulación sobre la condición humana nos lleva pronto a la expectación límite del vejamen.

*El hombre no deja de ser hombre
Porque le han escupido
El corazón.*

(Carta poema al exiliado, Bajo amenaza, 83)

Incluso ante la ofensa más agravante [recordemos que el corazón representa el centro], el hombre puede rehacerse, amparado en lo que les es más propio: lo inalienable de su dignidad.

No obstante, la situación opresiva va infiriendo heridas tan hondas como imperceptibles. Paulatinamente, los espacios públicos son habitados por el desencuentro y la frustración, trazando las nuevas distancias que tornan inviable la intimidad de la pareja.

*Los años abren calles tan profundas en el hombre
que se impide a la palabra*

ser la entrada hacia dos seres.
(Después de ella, *Cualquiera...*, 15)

Se impone el silencio y la incomunicación aniquila al hombre, que ya se desangra por sus 'calles interiores'. Esta aniquilación tiene suma importancia en la evolución del tratamiento temático del hombre: a partir de **gestos de otra vida** comienza a extraviarse el sujeto individual [quizá producto de cierta influencia expresionista]. Por lo mismo, en el plano escritural se diluye el motivo humano [aunque no las modulaciones temáticas que derivan del tema]; poco a poco va desapareciendo, siendo suplantado por abstracciones del mismo o por las fuerzas que pretenden su disolución definitiva.

*[...] cada día el camino hacia la vida
es menos largo. (los críticos dirán: lo político, etc.)
[...] sin entender que el paso que nos lleva a
reencontrarnos
antecede al hombre y lo precede.*
(Historia, *Gestos...*, 44)

Aquí observamos cómo la imagen del hombre es desplazada por el ansia de conquistar espacios colectivos: la necesidad de recomponer la identidad del pueblo se presenta como un imperativo para recuperar lo genuinamente humano.

Una de las imágenes que en las últimas obras aparece frecuentemente asociada al motivo del hombre es la barca. Si bien por lo general ésta representa un viaje a la zona inconsciente [variante represiva] o a los infiernos [travesía al más allá], en esta ocasión sirve más específicamente a la estructuración de una compleja metáfora del impedimento.

El naufragio en medio de las llamas representaría una conciencia de falta, el infortunio esencial del hombre, cuya capacidad de respuesta ante la adversidad parece sucumbir entre lo diminuto y lo oscuro.

*[...] La barca se hunde en el mar de las acequias,
de qué sirve remar entre las llamas
si el hombre es arena, vano intento
de luz en la cerilla.*
(La Taberna del Infierno, *Gestos...*, 20)

Tanto la avidez con que se ansía la conquista de una utopía colectiva como el hundimiento de la barca en medio de las llamas

infernales, muestran al hombre como un ser finito, infructuoso en el desenvolvimiento de su existencia.

La restitución de la [esperanza en una] vida plena sólo es posible por la vía del retorno [recuerdo]. La expresión del deseo de viajar a una hoja es metáfora de renovación espiritual, en tanto que la necesidad de redescubrirse a sí mismo [dada por el viaje] se encauza hacia una imagen arcaica que tradicionalmente ha sido portadora de prosperidad.

*Si tan sólo el hombre viajara hasta una hoja,
Sintiera al viento entrar por sus recuerdos
Y cesara de matar a sus hermanos.*

(Viaje al corazón de una elegía, *Bajo amenaza*, 96)

La valoración positiva de la hoja se ve reforzada en la connotación que aquí alcanza el viento: ligándose al soplo de vida original, éste se constituye en el agente capaz de restituir la memoria, con lo cual se augura el advenimiento de mejores tiempos para el hombre.

6.1.2. El tema de la memoria: lo regresivo como refugio

Un segundo tema estructurante en *Bajo amenaza*, con sólida proyección en las siguientes obras, es la memoria. Su pérdida comporta una carencia fundamental, mientras que su restitución es marca de vida. En este contexto poético, la necesidad de fijar el pasado se vuelve sostén de la existencia:

*Y cuando la imprenta de la vida
Está vacía [...]
Quién sabe tipar el recuerdo
En el corazón de los que quedan,
(El tipógrafo, *Bajo amenaza*, 76)*

Advertimos que la memoria ha pasado a ser atributo de quien sabe vivir la amistad: anteriormente había sido una cualidad adjudicada a la compañera. Se desprende, entonces, que la memoria sella un compromiso íntimo y sincero, encerrando en sí toda la certidumbre contenida en los lazos afectivos auténticos.

En otra línea de sentido, su pérdida conlleva, de acuerdo a lo adelantado, un funesto porvenir, tal como versa en esta sentencia:

*[...] No hay buen fin en este cuento
porque el pueblo ha perdido su memoria.
(El cuervo, *La casa de la ficción...*, 20)*

El dramático trance de un pueblo que, deambulando en la oscuridad cercana al olvido, ya no reconoce su identidad ni su destino, ha sido explotado muy ricamente en *Cantos de gallo al amanecer*, dando lugar a la configuración de un mito que se construye en torno a esta aflictiva situación.

[...] y en la memoria un palacio en llamas resurgía ya perfecto.

*La ficción es realidad, dijo mi abuelo
y se durmió sin más, ya sonriente...*

(Canto XII, Cantos de gallo..., 26)

La recuperación de la memoria perdida deviene en reparación de la carencia mítica: vuelve el soplo viviente y el sueño de la utopía invade la realidad para satisfacción de los ancestros, que pueden irse tranquilos.

Una variante temática de la relación olvido-recuerdo se presenta a través de la absoluta imposibilidad del retorno, modulación del tema de la muerte:

El viento, la hojarasca, no han podido desplazar de aquella línea

lo perpetuo. Y al paso de los años, aún sentado en el

escaño

de la espera, sólo él tiene la certeza

de que nadie ha ido lejos, de que nadie ha regresado.

(El viaje, La casa de la ficción..., 13)

Nótese cómo el tiempo y el espacio han bosquejado un escena de espera y soledad [temas axiales en la arquitectura simbólica de *Cualquiera de nosotros* y *Los gestos de otra vida*]: subsiste tan sólo la certeza de que nadie ha podido sobrepasar aquel límite infranqueable.

Ante el predominio de lo ominoso cabe la actitud de refugio que inspira el tratamiento de este tema. En medio de este desolado temple emerge una imagen particularmente esperanzadora: el amanecer.

Canta un grillo entre las velas,

su canto abre la aldaba, la prisión, la fiera noche.

La calle en que tú vives se despierta, es primavera.

Las flores de un ciruelo golpean en el muro

con la fuerza que temen los cobardes.

(La animita, La casa de la ficción..., 52)

Estamos ante un auténtico canto de liberación: la afortunada señal que marca la aparición del grillo antecede a la apertura primaveral, sugiriendo una expansión que en la sensualidad de su vitalismo alcanza a iluminar la cara diurna de la conciencia, reclamando justicia.

... TODO TE LO QUITARON

Caminas

Desde ese día

Por todas las calles

Y todos los callejones del planeta

Montado en una hormiga

Esperando que amanezca.

(Melivilu, Bajo amenaza..., 27-28)

Si la representación del despojo adquiere una adecuada expresión a través de esta hiperbólica tipografía, también resulta muy apropiada la reducción simbólica que opera en el tramado metafórico posterior. La itinerancia del despojado describe la incesante movilidad por los laberintos de la vida y sólo una acción heroica puede hacer frente a semejante extravío: se recurre a lo pequeño [el mito de Pulgarcito], apelando al principio salvador que habita en lo minúsculo. Lo sobrenatural del diminuto héroe radicaría en su clarividencia, lo cual nos permite renovar miradas y depositar nuevas esperanzas.

6.1.3. Los temas de soledad, abandono y extrañeza

Este trío de vectores traza un pilar de sentido sobre el cual se proyecta la indagación en el sufrimiento y su eventual superación. Ya en la obra base es notable cómo la experiencia de soledad [y su correlativo abandono, cuando ésta viene impuesta] puede revestirse de singulares visos de extrañamiento. En los versos que siguen adquiere un tono de indisimulado reproche ante el absurdo del espejismo vincular.

que juntó a un hombre y una mujer

En una cama

Y ni siquiera los hizo conocerse

(Maldiciones para una sociedad, Bajo amenaza..., 56)

El vano intento por mantenerse unidos es una variante recurrente para ilustrar la magnitud del vacío que oprime a los amantes: la separatividad trasciende cercanías y contactos efímeros, ahondando la soledad.

*la carne en ese instante se hace parte
de los cuerpos que nada han encontrado
en el amor,
(La soledad del solitario, Cualquiera..., 19)*

Lo fugaz de aquello que se extingue y se va, ese íntimo vacío del abandono se transfigura en la despiadada acción del viento, que desconoce lo que arrastra:

*Las bocas son las hojas
no recuerdan que fue el viento,
ni el viento reconoce lo que arrastra.
(Después de ella, Cualquiera..., 15)*

No obstante, el sentimiento de extrañeza parece adquirir una mayor intensidad en el mismo seno del lenguaje. Es en este terreno, el de la barrera idiomática, donde se termina por impedir la comunión entre iguales:

*me han quitado los derechos a comer
el pan en castellano;
y allí inmerso entre gestos
y escondido tras la copa,
reconozco la herida
que soy en esta mesa.
(A lo nuevo, Gestos..., 34)*

Se nos muestra con austera parquedad la forma en que se lacera la dignidad del que no ha elegido, quien acaba por relegarse a los rincones de la tímida gesticulación.

6.2. Claves para un itinerario de sentido: coherencias estructurales

Intentar establecer una superposición de las constelaciones de imágenes presentes en el conjunto de una producción es una tarea ardua, que no admite soluciones fáciles. No basta con efectuar un registro de las imágenes utilizadas, pues sabemos que la elección de éstas se vuelve más consciente al tiempo que el creador se va haciendo más dueño de su oficio. Tampoco bastará con registrar los temas de mayor gravitación en la obra, ya que esta información puede servirnos más en el estudio del contexto cultural en el cual se desarrolla la creación poética [situación sociopolítica, adhesiones ideológicas y religiosas, motivaciones de la escritura, etc.].

Es la interacción múltiple de imágenes recurrentes que sirven a ejes temáticos variables lo que posibilita un acceso zigzagueante a la edificación de un imaginario personal. El itinerario de sentido no se presenta lineal, pues reconoce en su manifestación la estela de (des)encuentros que han tenido lugar en el trayecto de la (re)lectura.

Hechos estos alcances, nos limitaremos a señalar dos posibles vías de ingreso al universo imaginario de José María Memet: la primera está asociada a la muerte, tema estructurante que releva al hombre como centro irradiador de reflexiones e imágenes y que agrupa en torno a sí disímiles motivos, los cuales representan distintas variaciones temáticas mediatizadoras; la segunda corresponde a constantes determinadas en la relación sujeto/medio, aspecto que se ha visto traducido en una serie de dinámicas-fuerza que marcan las intensidades con que el sujeto poético recepciona y asimila su interacción con el mundo.

6.2.1. Las imágenes de la muerte

La muerte, en tanto que fin absoluto de lo positivo y viviente, constituye una fuente inagotable de motivos asociables al deterioro de la existencia. Múltiples son los agentes interpretados a la luz de su calibre destructor. Conforme al halo de misterio que la caracteriza y a su conexión con lo desconocido, la tradición folclórica y literaria nos la ha presentado como un ser insensible y despiadado: considerándola embustera y canalla, no debe extrañar que adopte tantos disfraces como los males que se le atribuyen.

Una visión sintética de las fuerzas que moviliza se encarna en la forma de un impulso que arrastra y aturde sentidos: enfría las miradas como entume la expresión.

[...] y reconozco los paisajes

que la muerte logra:

frías las pupilas, rigidez en el

sentido y la palabra, nadie

ha remontado esta corriente.

(En el pueblo de la muerte, Gestos..., 19)

La metáfora de la corriente recrea aquella en la cual las esperanzas de la lavandera son arrastradas por las aguas (*Elegía para una lavandera, Bajo amenaza: 92*). Los desdichados efectos de la fuerza arrolladora recaen sobre los distintos sistemas de comunicación, afectando el espacio transpersonal, carcomiendo la humanidad de los seres.

Otra imagen que vehicula el tema mortal desde un ángulo similar se

da en la relación ojo-muerte-luz: es el arribo a lo oscuro, el tránsito a la muerte por medio del motivo ocular.

*cuando el fuego de los ojos se silencia,
la lumbre que requiere ese dolor
no puede despertar sino en la muerte
(Más allá de la vejez, Cualquiera..., 18)*

El silenciamiento de la expresión vital, representada en el elemento ígneo que yace inerte en la mirada, es la fuerza de impedimento consumada en su grado absoluto. La incapacidad para expresarse se observa por doquier: éstos son los campos expropiados a la vida; es el logro de la muerte.

*A grandes gritos aún intentan los más sordos hablarse
y se llaman por sobre los asientos, pero el frío es la voz,
la que responde.
(El viaje, La casa de la ficción..., 13)*

La travesía a los infiernos aparece estigmatizada por la incomunicación. Sordera o mudez tienen por norte el silencio. Esta imagen del vacío se impone como destino natural de la incursión a lo fatal.

*Mas, los que aquí viajan, saben, se repiten
a sí mismos: ¡roqueríos sólo hay en la expresión!,
mudos siguen viaje al puerto de la nada.
(Canto III, Cantos de gallo..., 11)*

Otra vía de aniquilación del lenguaje [y del hombre, por tanto] está dada por el motivo corporal. Su fragmentación atañe a la desarticulación del ser. La parálisis de sus gestos, desprovistos ya de todo movimiento, evoca torpes muecas, apenas un deforme resabio de lo humano.

*[...] Esparcida sangre, amontonados cuerpos, labios fríos,
y el tren que el polvo conformó
viajando hacia los gestos, aislados y terribles.
(Historia, Gestos..., 44)*

Una de las imágenes arcaicas más recurridas al tratar el tema de la muerte es el polvo. Asociado habitualmente a la noción de abandono, este elemento contiene una poderosa impronta simbólica, ligada a la ceniza y los procesos de disolución. Aquí puede advertirse cómo contribuye a crear una atmósfera de estancamiento, acabada representación de lo inerte.

[...] *Sentado a la sombra de sauces polvorientos,
de ríos varados en el cauce
de una balsa inmóvil, derruida:*
(La comunión, *Gestos...*, 49)

En el siguiente pasaje, en cambio, colabora en la aprehensión del recuerdo, de lo que se extingue: cimenta el tratamiento de la espera, una forma vegetativa de comprender la senectud.

*Y cuando sus pupilas se hunden
para siempre en la lectura que el polvo dispone,
[los ancianos] recuerdan los otoños
y besan a la amada
que esperaba allí en la tierra.*
(Otoño en el parque de Luxembourg, *Gestos...*, 28)

Otra de las vertientes en las cuales se transfigura la muerte se relaciona a los motivos invernales, procesamiento imaginario de la muerte del hermano.

*que no hay árboles en las siguientes estrofas,
ni abrigo que pueda con los copos de la muerte
que caen y revientan sobre el cielo del que avanza.*
(Los gestos de otra vida, *Gestos...*, 59)

La identificación de la nieve con la muerte refuerza la idea de lo que se precipita sobre el hombre. La aridez y la falta de cobijo acentúan el despojo afectivo, lo desmedrado omniabarcador, tan próximo a la realidad como a la ficción.

6.2.2. *Imágenes cinéticas del deterioro*

Otro aspecto que presenta significativas coherencias estructurales dice relación con ciertas imágenes-fuerza. En forma paralela a la recurrencia de motivos y a la determinación de temas relevantes, nos hemos ido percatando de la regular aparición de algunas formas verbales que recrean desplazamientos o evocan sus respectivas sensaciones.

La simbólica de la movilidad permite dar cuenta de la situación del sujeto de un modo tal que trasciende lo estrictamente físico. Por lo mismo, las coordenadas que nos proveen estas metáforas marcan un nítido derrotero en la evolución del sujeto poético, en su concepción del mundo y del hombre.

La primera imagen cinética que identificamos fue el crecimiento. Como éste se refiere por lo general a entes abstractos y negativos, pronto pasa a connotar distintas formas de acoso, sugiriendo una atmósfera de asfixia y hacinamiento:

*Cuando crecía (junto a mí) crecía la pobreza
(Mi padre, Bajo amenaza: 14)*

El paralelismo entre la pobreza y el desarrollo físico amarra al infante a su diezmada condición, 'naturalizando' un vínculo fatal. Luego dicha forma va consolidando una carga de agobio en la medida en que el crecimiento va alcanzando proporciones más globales, contrayendo al sujeto a una pequeñez tan implícita como inversamente creciente.

*Aquí me hallo tan solo, las manos terriblemente juntas,
y todo se agranda en torno mío.
(Canto VI, Cantos de gallo..., 15)*

La sugestiva presencia del horror se vuelca a lo abismal. Ambas (c)simas, lo alto y lo bajo, conviven para alojarse en las sienas: la empresa invasora parece abarcar incluso el infracuerpo.

*[...] El dolor crece en el pasto, allí en las sienas,
es nieve eterna en altas cumbres
y en las bajas desespero de gusanos
(Canto IV, Cantos de gallo..., 13)*

La dinámica del crecimiento llega a su apogeo cuando descubre lo infinito, aquella senda que tiende a perpetuar nuestra desnudez primera.

*el hoyo infinito de esos ojos
en el hoyo infinito de aquel jarro
que no cesa de agrandarse y de llevarnos
a la sombra, a la ciega sombra,
a la ciega senda del mendigo.
[...] que a pie habita,
que a pie descalzo hace crecer
cuando el hombre está vacío,
es cierto que la edad
encierra al hombre en la pobreza.
(Limosna, Cualquiera..., 17)*

Encierro y hundimiento completan una espacialidad de lo carente: el sujeto se apropia del hoyo y su sombra acordona el vacío que lo habita.

Otra de las dinámicas que recorren distintas etapas de la producción de Memet es la repetición que manifiesta un valor asociado a la frustración. Por lo general aparece como recreación de lo fatal por la vía de lo mecánico: se suele usar el artificio de presentar la desgracia como un suceso ajeno a la voluntad humana, por lo cual todo sufrimiento termina repitiéndose como un insensible ceremonial de la naturaleza, en una actividad anestésica que atenúa lo aberrante.

*... Dentro de esta pieza está el vacío.
allá, en la otra, todo se repite.
(La soledad del solitario, Gestos..., 26)*

El tema del abandono, subsidiario de la soledad, es representado comúnmente por dinámicas de arrastre y 'dejar atrás'. Observemos cómo se desarrolla en los siguientes pasajes:

*La tarde pareciera abandonarla.
La noche pareciera que la atrapa.
[...] A un costado del canal
Parece irse con el agua.
La corriente la hace suya
Y se la lleva
La luna se toma de sus manos
Y se hunde, tratando de vivir
Lo que se marcha.
(Elegía para una lavandera, Bajo amenaza: 92)*

Subrayemos que se da una suerte de enajenación de sí, tanto por la manera de entregarse a la corriente como por la fuerza con que ésta se impone sobre su víctima. Todo esto es antecedido por el abandono de la luz diurna [abrigo, seguridad] y la consecuente entrega a lo oscuro.

*Al infierno empujan al poeta, no es el Rimbaud,
precísolo. Galerías angostas, y en hedor
lo ven pasar como un espectro. Atrás queda la luz.
(Canto II, Cantos de gallo..., 10)*

La modulación del abandono de la luz es rastreable en varios textos y está muy relacionada a las imágenes de tránsito que preceden a la muerte.

Hallamos una variante consecutiva de la dinámica del abandono en el acto de aferrarse, que acentúa el apego y la finitud del hombre, quien se resiste al cambio cuando éste comporta riesgos.

[...] *aferrado a un beso*
Aferrado a la lluvia
Al hombre de overol que se entume en las bodegas.
(La búsqueda, *Bajo amenaza*: 13)

Aferrarse y abrirse. He aquí el sistole-diástole del pulso de la vida:

¡No sé, vida. No sé por qué te alejas
de mi cuerpo que se afirma en el polvo!
(El prisionero de la poesía, *Gestos...*, 24)

abrir su cola enorme para siempre
para siempre frente al mar no ser la muerte.
(El pavo real, *Cualquiera...*, 10)

Contracción y dilatación: dos actitudes que resumen los 'tempos afectivos' que establecen el contrapunto existencial del universo bosquejado por Memet, entre la incertidumbre del presente y la esperanza que se proyecta desde el pasado hacia el futuro.

6.3. *Tentativa para un itinerario de sentido*

Como una hoja
Como un hombre que se busca
Y no se encuentra
Como un hombre que pasa
Y nunca vuelve.
(La búsqueda, *Bajo amenaza*: 13)

La delicadeza de una hoja que cae marca el singular inicio de la búsqueda de sí, una ruta que irá adquiriendo un marcado tono de desesperanza ante la hostilidad que el hombre debe enfrentar a diario. Detrás del sufrimiento asoma una concepción lineal del tiempo, que asigna un lapso limitado a cada ser, representando lo perezoso como un viaje sin retorno.

La imagen de la hoja encierra en sí toda la fragilidad de la existencia: su caducidad es también la humana, la nuestra. Pero, en otro sentido, la evocación otoñal es anuncio de las estaciones de lluvia: la precipitación de los fluidos fecundantes mantiene una correspondencia simbólica con las fases de renovación iniciática, en las cuales el renacer sucede al morir. Por lo tanto, el dinamismo semántico de la imagen señala desde el comienzo una pugna profunda entre lo disolutivo [la

muerte definitiva] y lo regenerativo [la esperanza de un renacer con nuevos bríos].

En este contexto, el peregrinaje humano añora certezas, anhela la seguridad que ofrecen las certidumbres. Tanto el sueño, como el recuerdo y el mito favorecen una perspectiva iluminadora, como la que se palpa en los versos siguientes:

*Allá en el sur, allá donde el barro
es el único sendero hacia los pueblos.
(El carpintero, Cualquiera..., 11)*

Tanto lo regresivo infantil como el componente utópico-colectivo vienen a satisfacer hondas necesidades vinculadas al rescate de una identidad socio-cultural y emocional. La autoafirmación se hace efectiva a través de la habilitación de un espacio de pertenencia, para lo cual se recurre a la mítica imagen del barro: aquí lo elemental se ha asociado a lo constructivo del sendero, sugiriendo un ontologismo enraizado en la mística de la vida en común.

Sin embargo, la muerte ya se ha entronado en el mundo y variados infortunios se agolpan día a día, convirtiéndose en reflejos temáticos de su accionar.

*[...] Se alzan cruces por doquier
aunque van a campo abierto,
eso indica que la muerte se propaga
emparejada a este poema,
al cual —ya amenazado, casi censurándose—
no le queda sino huir
a un lenguaje más confuso.
(Elegía a un ciclista, Cualquiera..., 20)*

Ya hemos reconocido la fuerza expansiva de la muerte: hemos observado cómo por medio de las imágenes cinéticas se amplifican el sufrimiento y el sinsentido. Mas ahora la intromisión de la muerte se lleva a efecto en el ámbito metapoético: el poema mismo es objeto de agresión y la posibilidad de la autocensura inhabilita la expresión, que termina por contraerse.

*Pasa el ciempiés hacia otra hoja. Ésta cae,
es el otoño una vez más en el poema.
(Canto IV, Cantos de gallo..., 13)*

Aquí el otoño acecha al poema y la hoja es captada en la visión de

su caída. Advertimos cómo en estos versos el otoño valida su significación nefasta, señalando la pronta llegada de la muerte.

En los siguientes versos observamos cómo va extendiendo su manto de oscuridad, dando muestras de un obstinado impetu intencional:

*Lo cierto es que la noche se empecina;
mas, yo llevo —como el pueblo—
los gestos de otra vida,
yo canto un país que va a nacer.
(Los gestos de otra vida, Gestos..., 59)*

Aun en las más indignas condiciones de reclusión y confinamiento, el pueblo atesora lo suyo y guarda la secreta esperanza de un renacer. Las miradas no alcanzan a envilecerse: son llamadas a compartir un destino común.

*Y en el rumbo que toma su mirada que es la nuestra,
nuestro pueblo —no es la herida que se abre
en el país, la llaga inmensa— es más perfecto,
es dejar atrás la muerte allá tan lejos.
(El último encuentro con la vida, Cualquiera..., 29)*

No se persigue que la llaga crezca. Resulta de enorme interés cómo el 'dejar atrás', siendo referido a lo negativo, subvierte el tradicional significado de abandono y deviene en superación.

El reencuentro con los espacios abiertos entra en armónica sintonía con la imagen de alzamiento del vuelo, que en forma simultánea despliega sus connotaciones hacia la conquista de la utopía, la vuelta al pasado infantil y la victoria de la ficción sobre la realidad:

*tampoco pudo impedir crear al pájaro en la rama,
y ese pájaro alza vuelo nuevamente
hacia sus calles más queridas.
(Hacia las calles más queridas, Gestos..., 35)*

La amenaza se había extendido sobre los distintos predios de la vida como la noche sobre los bosques, pero el fuego de la esperanza pudo sobrevivir en medio de los acosos de la muerte.

Quizá estos versos finales ilustren la preeminencia de lo regenerativo. En la expresión diminuta encontramos las llaves que posibilitan la apertura de nuestra conciencia. La imagen de la ventana antecede la contemplación del nuevo umbral. La luz anunciaba ya un nuevo renacer: se había traspasado el límite infranqueable.

*El Saratán abrió las ventanas de la flor
Y contempló el mundo
Abrió la puerta
Limpió un estambre
Miró el sol
Y cuando lo hacía
Una mariposa le cayó al alma
Había amanecido.*
(Canción casi triste para un Saratán. *Bajo amenaza...*, 78)

A) Obras de referencia general:

- BACHELARD, Gastón (1957). *La poética del espacio*. México: F.C.E.
- BLUME, Jaime (1989). "Los caminos de la crítica literaria contemporánea", en BLUME, J.; IVELIC, R.; MARTÍNEZ, M.E.; MERINO, C. y MONTOYA, J., *Caminos de la crítica literaria contemporánea*, Colección Aisthesis 8. Santiago: Instituto de Estética, P.U.C., pp. 7-46.
- CHEVALIER, Jean (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- FREUD, Sigmund (1948). *Obras completas*. Madrid: Ediciones Biblioteca Nueva.
- JUNG, Carl Gustav (1962). *Simbología del espíritu*. México: F.C.E.
- MERINO, Carolina (1987). "La psicocrítica", en BLUME, J.; IVELIC, R.; MARTÍNEZ, M.E.; MERINO, C. y MONTOYA, J., *Caminos de la crítica literaria contemporánea*, Colección Aisthesis 8. Santiago: Instituto de Estética, P.U.C., pp. 63-89.
- MILLER, J. Hillis (1984). "La Escuela de Ginebra: la crítica de Marcel Raymond, Albert Beguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard y Jean Starobinski", en SIMON, J.K. (ed.), *La moderna crítica francesa: de Proust y Valéry al estructuralismo*. México: F.C.E., pp. 287-313.
- PEÑA VIAL, Jorge (1987). *Imaginación, símbolo y realidad*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

B) Obras de José María Memet:

- 1975: *Los pasajeros del silencio*. Temuco, 21 pp.
1979. *Bajo amenaza*. Santiago: Aconcagua, 97 pp.
- 1980: *Cualquiera de nosotros*. Santiago, 33 pp.
- 1985: *Los gestos de otra vida*. Santiago, 62 pp.
- 1986: *Cantos de gallo al amanecer*. La Habana-París-Santiago: Sinfronteras, 26 pp.
- 1988: *La casa de la ficción y otros poemas*, Colección Fin de Siglo. Santiago: Documentas y Caja Negra, 57 pp.

C) Referencias críticas:

- BIANCHI, Soledad (1988). "Ya que estamos aquí, aprendamos algo: (la joven) poesía de hoy/ Neruda/ la poesía (joven) de hoy", en YAMAL, R. (ed.), *La poesía chilena actual (1960, 1984) y la crítica*. Concepción: LAR, pp. 195-205.
- POLHAMMER, Erick (1989). "El abrazo humano", en APSI 13/03, p. 49.
- VALDIVIESO, Jaime (1987). "Cantos de gallo", en APSI 20-26/04, p. 51.

ASTRID FUGELLIE: EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES

Carolina Merino R.

*Palpa mi corazón
me siento sola.
Destripada al tacto
de las manos innumerables,
de los ojos
desfigurados
en el taciturno crepúsculo
de los Dioses.
Palpa mi corazón
y pálpame
sin horas, sin espacios.
Encontrarás la soledad
de los abismos.
De la sangre,
sin duda.*

La gran soledad del hombre en el ocaso de este siglo. Una soledad que es su carta de presentación, en *¿Quién soy?*, autobiografía de **Astrid Fugellie Gezan** (1949), educadora de párvulos y poetisa chilena, nacida en Punta Arenas. Nieta de pioneros, solidariza con una raza exterminada en su mismo paisaje. Son los yámanas, y los mapuches por extensión, quienes se erigen como emblema de todos los desposeídos.

en su libro *Los círculos* (Ergo Sum, 1988), Premio Academia Chilena de la Lengua (1989), y que reúne ocho años de trabajo. Como señala Fidel Sepúlveda en el prólogo de la obra, "Intertextualidad armada con la concurrencia formularia de ancestro bíblico, de perfiles orientales precisos, y con los trozos quebrados del mito indígena".

En Magallanes se inicia tempranamente en la literatura, participando en talleres, círculos literarios, recitales y obteniendo galardones locales; actividades que perduran después de su llegada a Santiago, cuando tenía casi dieciséis años.

Su obra poética publicada hasta el momento incluye:

- *Poemas*, Ilustre Municipalidad de Punta Arenas, 1966.
- *Siete poemas*, Tebaida, 1969.
- *Una casa en la lluvia*, Gabriela Mistral, 1975
- *Las jornadas del silencio*, Nascimento, 1984.
- *Travesías* (Antología). 1986.
- *Chile enlutado* (Artefacto), Ergo Sum, 1987.
- *Los círculos*, Ergo Sum, 1988.
- *Dioses del sueño*, Cuarto Propio, 1991.
- *De magas y tréboles* (Artefacto), Ergo Sum, 1992.

En esta creación reconoce tres hechos que determinan su oficio poético: el trauma del hombre blanco en el Sur de América, el encuentro de dos culturas y el empleo del diálogo.

Su interés por el mundo indígena proviene de un hecho acaecido en la infancia: la convivencia de unos días con los alacalufes de Puerto Edén, a consecuencia de que el barco en que viajaba al "Norte" varó cerca de allí. De esa experiencia recuerda la fuerza del matriarcado presente en la comunidad. Con posterioridad, la atracción por lo aborigen duró en el tiempo. Detrás de *Los círculos* existe un estudio de la lengua mapuche y un viaje a Guatemala.

La invención de neologismos para intensificar la expresión poética acompaña la estructura dialogal del libro, donde se tematizan las obsesiones reconocidas por la autora. En su universo deambulan mujeres de dulce voz, todas ellas nativas patagónicas y mapuches; se enfrentan al dios blanco todopoderoso y Huenu, el temeroso dios indígena; es posible el apareamiento entre la muerte y la vida, o incluso de una desvalida y el mismo Dios.

Un espacio que a veces se reviste de la geografía magallánica; según sus palabras, la tierra cuna que la marca como el útero materno, explicitada en este texto autorreferente:

—Vivirás las costas que dan a la Isla
de los Fuegos.

*Soy huesa santa, me parieron aquí,
sin consulta previa.*
(La deshollada, p. 26)

Espacio que se amplifica hasta volverse sideral:

*El beso del universo me volcó
como un anillo en el anular
del espacio.*
(La identidad, p. 26)

El volumen está organizado como un diálogo entre una voz solitaria que, al pie de la página en blanco, va dictando demoledoras sentencias “en un tono entre bíblico y profético (como el coro de la tragedia griega)”:¹

—Morirás ciertamente, a manos de tus ojos. (p. 14)
—Ya verás, ya verás, reventarás por tu grito. (p. 17)
—Recibe de buen grado esta Muertenvida y te
elevatoré
a la dignidad del adocenado. (p. 22)

Voz sin nombre que sitúa sus advertencias en un Chile depositario de dolores y que exige del poeta su total adhesión, olvidando un origen extranjero:

—No llores en Inglés o en Francés. ¡Llora en Chilenito!
(p. 44)
—Los Heraldos Vallejanos, el Hamlet doloroso y todos los
escritos del hombre y todo lo maldito de Dios logran su
vigencia en esta larga y angosta faja de tristeza. (p. 58)

Voz que se va identificando con los distintos círculos que organizan el libro y que, con su adjetivación, nos ubican en el temple anímico de cada poema:

Rojo cuando incita a llegar al límite:

...Después, si las quemaduras no te
matan, ámalas. (p. 78)

Inmaculado cuando asume la figura de la Madre de Dios:

—Seré la fiel de mi hijo en todas las rúas

*y llevaré la maternidad al extremo
aunque los Oráculos me ulceren. (p. 92)*

Un itinerario que va desde el Silencio (Círculo A) a la Exaltación (Círculo Z), recorrido por un hablante que coincide con la autora del poemario, quien lo inicia reconociendo una soledad arrastrada desde los abismos y la sangre, ambas imágenes asociadas a lo femenino: la tentación y el agua menstrual.

Más tarde, "El gran círculo":

*Al inicio el Gran Círculo posó
las inmediaciones de la nada.
Fortaleza bramando en el fin
de la vida,
en el don de la muerte.
Era el tiempo cero. (p. 15)*

Luego aparecerá "El mediano círculo" para volcarse por sus ojos y fotografiar el asombro de nacer, hasta dar espacio al siguiente:

*Hay un Pequeño Círculo,
embudo coaguloso,
por donde baja el huevo del vagido.*

*Aullido echado en los cuerpos
como un pájaro negro en postura
de anclar el grito.*

*Grito por donde me largo
a redimir
la malasombra del hombre.
(El pequeño círculo)*

Con este designio a cuestas, "Con la tragedia a manos de la espalda", sus alas emigraron al delirante macrocosmos, al "ámbito donde/ nos/ deformamos", según lo pregonan la helada cordillera en Círculo Gris.

*Sin duda
se me había nombrado Punto,
Boca-Aménica en medio de los cerros volcados
hacia el espacio enorme.
(Los incidentes)*

Muertevida comunicada por la voz, en un Círculo Negro que se asienta en la Isla de los Fuegos. Allí habita la deshollada, vomitada en esas lejanías, y cuya suerte coincide con la biografía de Astrid Fugellie, reforzando su identificación con Boca-América:

—*Formarás una familia de dos hijos
varones,
un perro sin edad aparente y un conejo
que
de improviso
morirá destrozado por el hocico necio
del canino.*
(La deshollada)

Existe la certeza de ser vida y muerte al mismo tiempo:

Luna del sol que acaba.

*Cruz de pubis y estambres sin número
ni género.*
(La identidad)

Luna que crece, mengua y desaparece. La gran epifanía dramática del tiempo. Sometida a la temporalidad y la muerte.²

Con un primer día hecho de gritos y del miedo de

*...quedarme muerta sin
conocer a Dios
de su A a su Z, modo de enaltecer
la propiamipropia miseria
a imagen
y semejanza.*
(Los pasos)

Un Dios, con aquelarre, que mantiene al hombre prisionero en una tierra amasada con el llanto:

*Padre Nuestro que estás en la cárcel
crucificado,
Crucificando, crucificando, crucificando.*
(El encarcelado)

Frente a ello, el Círculo Exaltado imputa al poeta su indolencia ante la suerte de sus semejantes, que "en in/ mutable estado de necesidad/ morían" (p. 38).

Entonces, el creador, cabizbajo, transcribe el mandato de Dios:

*Apáguese la negra fiesta de la creación
porque sus esponsales fueron de Dioses
con cuello y corbata
y avívese los fuegos de la sangre
en memoria de mis siervos.
(La fiesta negra de la creación)*

Con el Círculo CH nos ubicamos en Chile. Allí y en los círculos contiguos G, M y P, nos encontramos con mujeres indígenas signadas por el desamparo. La hablante nos relata las dolencias de mariagua mediagua, Maximiliana Pirul, Angelina Quilleleo, Lucrecia Millapi, Manuela Collio, mujeres que conservan el buen talante en medio de sus miserias:

*Conocí pocas mujeres que hubieran vivido
pruebas de violencia y dolor
con el humor in-vencible
de Manuela Collio.*

*Acuclillada bajo la puerta de la mediagua,
hundía las manos en su vientre donde la pulpa
parecía no latir.
Así y todo decía a donnadie:
—Llegarán tiempos mejores.
(Manuela Collio)*

Cantando con las palabras y la voz:

*De la voz de Lucrecia Millapi se decía: Es dulce
como el canto que se aprende de la cuyuca...
(Lucrecia Millapi)*

Hasta que la crueldad de otros hombres les arrebató la alegría:

*—Se me han endurecido las palabras, rezongó Angelina
Quilleleo.*

Luego agregó, con la frente clavada al confesionario:

*—Cuando era moza podía hablar de los ojos de los
árboles,
de los troncos llorosos de la luna,
de las caras de las tortillas madurando sobre el fogón.
(Angelina Quilleleo)*

Cargando las injusticias por ellas padecidas, Jesús sangra:

Y dijo Jesús:

*—De los desposeídos será el Reino
de los Cielos.*

Y yo dije a Jesús:

—Así sea.

Y Jesús rió.

Y yo reí como Jesús.

Y dijo Jesús:

—¿Cómo te llamas?

Y yo dije a Jesús:

—María.

Y dijo Jesús:

—Como mi madre.

Y yo dije a Jesús:

*—No, mi nombre es mariagua mediagua y soy
de Chile.*

Y dijo Jesús:

—¿Dónde queda Chile?

Y yo reí-estigmada.

Y Jesús comenzó a

sangrar.

(mariagua mediagua)

Respondiendo así a la mirada interrogante de Manuela Collio:

Luego

*como si pesaran sobre sí los frutos del alba,
clavaba en el cielo sus ojos saltones como mechas
de un farol encogido de hombros.*

En Círculo Aquelárrico el paisaje se llena de brujos que se desplazan hurtando vidas. Y a ese "largangosto valle de lágrimas", Dios baja interpelado por los clamores de sus hijos hasta morir por ellos:

A su vez, poniéndose el ves-

tido del hombre, Dios dijo: —No temas, sé donde

esconderme.

.....
Agarrado a las cuchillas de los cerros, como extraviado del

cielo y de la tierra. Dios caía de rodillas, mortalmente herido.

(El largoangosto valle de las lágrimas)

Junto a ello, la narración del ayuntamiento de un muerto aparecido y una viva amortajada para ser conducida por él a la paz, refuerza una vez más la polaridad muerte-vida que desgarr a la hablante del libro:

¡Pobre cría echada, a vista y paciencia de Dios!

(Círculo Abortado, p. 68)

Mientras el sueño del dios-padre de los muertos es carente de egotismo (p. 65), el Dios de los vivos abandona a los desposeídos en medio de sus aflicciones:

Tras enseñarle Jesulina sus regalos, y Sara, su casa, la transplantada irrumpió como para despojarse de una cruz demasiado violenta:

—Jesulina, advirtió Sara, desde nuestro sur han subido noticias

alarmantes.

(A manos del año)

Por esta deserción divina se hace imposible cumplir con la Fiesta de Guardar:

Josefina observó a los Santos: algunos estaban trizados, otros sin ojos.

—Se gastaron con el rezo de los fieles y los pobres, concluyó.

(La fiesta de guardar, p. 74)

El desamparo también alcanza lo amoroso en Círculo Rítmico, que presenta una cueca llorada. En Círculo Azul, por primera vez llama por el nombre a su interlocutor:

Dijo: —¡Vamos, Astrid! ¿Qué insecto te hirió? (p. 86)

En la respuesta, también el primer hablante es nominado:

¡Su amor no valió la pena!, grité a la Boca. (p. 87)

El verso nos plantea la posible identidad de ambas personas: la hablante del libro dialogaría consigo misma, relatándose un misionar que trataremos al final de este análisis.

La conclusión extraída después del fracaso amoroso será revertida

una vez que se aprenda a aceptar los desengaños propios de la infancia.

Como ya se señaló, en *Círculo Inmaculado* es "María Santísima" quien habla. La madre de un Dios "tierno como un lactante" que aprieta "el pezón de la agonía" (p. 93), en busca de una "Santa Leche" que ya no descende de los senos secos de Nuestra Señora. Una esterilidad asociada a la muerte, que será retomada en *Círculo V*:

*—Es una hermosa noche —dijo— caminemos,
te quiero hacer in-mortal.*

—¿Cómo?

*—El agua de la edad te gotea.
Un hijo deambula por tu vientre
repleto de vagidos y flores despuntadas.*

*—No, repuse al borde de la locura; Los hermanos
y primos-hermanos del jaguarzo
(al trote de un caballo negro)
me arrancaron los ovarios y vaciaron mis pechos.*

*—¡Qué triste!, aulló el ductor y mirando hacia
la noche de la propuesta
echó a correr mi muerte.*

—Serás mi primer mortal.

*Luego, pateando las hojas secas del abismo,
agregó: —Te enseñaré las primeras técnicas
del vacío.*

(Esterilidad)

Los *Círculos* siguientes —Ocre, Patagónico, U, Exterminado— insisten en la confrontación de Norte y Sur, a través de sus dioses respectivos. Dios-Blanco, con sus cancerberos de bronce, y el dios indígena de "millares de hombres en sacros cuerpos masacrados" (p. 99), habitantes de Mamahambre, en la América Carinegra. Un dios-negro que, impotente ante la matanza, se disgrega "muerto de alma", ennegrecido por los hijos del Todo Poderoso:

*Me desarraigaron del sitio de la raíz verde.
Arrasaron con mis ojos y me asparon a gritos,
(Sentí dolor y frío en el cuerpo descorporado,
sentí frío y dolor en mi raza).
(La urañada)*

—¡Oh!, exclamó sonriendo el Dios-Blanco
al tiempo que,
cepillaba su abdomen abultado
con manos marciales:
—¡Qué araña tan guapa ingeniaron mis
predilectos!... ¡Deberé condecorarlos!
(La urañada)

Ya no hay consuelo porque el Padre dios de los yaganes se
extinguió junto a la vida de

Raulina Yagán Yagán, la última yámana de Tekenica y de
Ukika,
poblados de nutrias y sembraderos vecinos a la crueldad
de
las redes y el mar, murió un diez y siete de abril de mil
novecientos ochenta y siete.
(Raulina Yagán Yagán)

En Círculo X, presagiando el final del derrotero, Jesús, abandonado
por Dios y hecho cómplice para el altar de los holocaustos, lo impreca:

Yo, Hijo del Creador,
hocicado contra el ánimo de mi Jefe,
enojado con Él:
mi propio Padre al que nunca conocí porque
—según cuentan—
era hecho de puro espíritu,
tui retrocediendo a mi País templosa
y grité a los fosos de los cielos:
—¡Me arrepiento de haber creado a los hombres!
(El divino remordimiento)

Después del llanto expiatorio del Hijo, el Padre —el Des-conocido—
se presenta:

—*Soy tu Padre, me dijo e insistió como*
el más blando de los siervos, ¿puedes hacerme
un favor?
—*¿Cuál, interrogué turbado.*
—*¡Átame las manos*
(El divino remordimiento)

Entorno apocalíptico que se apodera de los animales y de una madre-tierra que pide a los "Dios, (los Blancos y los Negros) un imposible:

—*¡Atajen este aborto, aún puede retenerlos
en la oscuridad placentera de mi jaula!*
(La cría amputada)

Esta fuerza destructiva se revertirá en Círculo Parusiaco, penúltimo círculo y anuncio de tiempos mejores: el advenimiento de una nueva encarnación asentada en nuestra Patria, que ya no será más el largoangosto valle de las lágrimas:

*Dijo: —Escribe en tu diario lo que veas. Chile es un buen
ejemplo*

de Parusia (p. 116).

Para profundizar en la hermenéutica de *Los Círculos*, recurriremos a los conceptos metodológicos de Gilbert Durand vertidos en su texto *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. La hermenéutica simbólica de Durand lo convierte en un autor ineludible en la crítica de lo imaginario, corriente heredera de la psicología.³

Básicamente, trabajaremos con el análisis simbólico; tomando el símbolo como figura y fuente de ideas, y como revelador de lo eterno en lo temporal. Entraremos, asimismo, al terreno del mito, a la invención de historias que intentan reconciliar la antinomia subyacente al devenir. Mito cuya organización corresponde a una "constelación de imágenes".

Junto a Durand, nos apoyaremos en Jean-Paul Weber. Es quizá el principal exponente de la crítica temática, modelo nacido al amparo del psicoanálisis freudiano. Trabaja con el concepto de inconsciente, símbolo y valor de la infancia, pero rechaza la sexualidad. No se contenta con alcanzar la totalidad de la estructura psíquica presente en componentes sensuales, sensoriales, sociales y afectivos.

Weber elabora tres categorías fundamentales:

- **Tema:** Experiencia o conjunto de experiencias análogas que conforman una unidad, y que dejan en el inconsciente y en la memoria del artista una huella imborrable.

- **Analogon:** Símbolo capaz de representar viejas realidades experimentadas.

- **Modulación:** Variaciones u orquestaciones sobre un tema único.

Con estas categorías, formula un método de análisis que estudia los datos biográficos del autor y busca su representación análoga en la

obra, o bien registra las recurrencias de palabras e imágenes que son la traducción lingüística del tema. Weber afirma que la totalidad de un acto creador puede comprenderse como una modulación en el infinito, de un tema único.

Discrepamos del biografismo excesivo en la crítica literaria y de la sobrevaloración que hace de la infancia; por ello emplearemos únicamente el segundo procedimiento.

Las imágenes reiteradas en *Los círculos* giran en torno a la oposición Muerte-Vida, Cielo-Tierra, pareja divina que se repite en la mitología universal. Hoy se asiste al crepúsculo de los dioses. De Huenu y del Todopoderoso. Un crepúsculo que en su simbología nos da una importante clave hermenéutica: el crepúsculo es una grieta que une y separa a un tiempo los contrarios. Es la indeterminación y la ambivalencia. El extremo terminal de un proceso y también el origen de un ciclo nuevo. Su situación lo vincula a lo suspendido entre el cielo y la tierra:⁴

*Al inicio el Gran Círculo posó
las inmediaciones de la nada.
Fortaleza bramando en el don
de la vida,
en el don de la muerte.*

*Era el tiempo cero.
(El gran círculo)*

En esta condición se encuentra la hablante de los poemas: experimentando la Muertenvida, destinada a morir a manos de sus ojos (p. 14), clarividentes; destinada finalmente "a redimir la malasombra del hombre" (p. 18).

Designio que la hermana con el pájaro:

*Con la tragedia a manos de la espalda
mis alas emigraron. (p. 20)*

El pájaro remite al deseo de elevación. Es mensajero, como el ángel y el Espíritu Santo. El volar se asocia al poder y la pureza. También es símbolo del Eros sublimado. De ese modo, "el ala es el sello de perfección en casi todos los seres".⁵

El título del poemario, *Los Círculos*, trasciende lo denotativo para revestirse de profundas significaciones. Su simbología universal se relaciona con el sol y, en una correspondencia numérica, con el dígito 10: retorno a la unidad, cielo, eternidad.

En la obra palpita un anhelo de Dios. Y aunque la visión ofrecida

acerca de él es ambigua —duda, temor, ironía, recriminación—, todo el libro respira el deseo de una nueva encarnación.

Para desarrollar nuestra hipótesis temática, transcribiremos el penúltimo círculo de la obra, hasta ahora sin analizar.

CÍRCULO PARUSÍACO

En Círculo Parusíaco, nuevamente la protagonista es una indígena. A Segunda Loncón, ciega de nacimiento, payadora de las causas perdidas, Huenu —el dios de los desposeídos, cuyo nombre significa para los fueguinos el Altísimo, el Elevado— le pide que, al modo del Apocalipsis, pregone la llegada de un tiempo feliz.

El poema da cuenta de una nueva encarnación:

*Huenu, el dios-padre-indígena de Segunda Loncón,
pudo apreciar el espíritu santo que se aposentaba
en el corazón verde de la
invidente.*

Verde calma, reposo, esencia de la noche y color de la hondura materna de la nueva María, paradigma de la fertilidad y la esperanza.

Huenu le pregunta: "¿Quieres ver?", repitiendo la fórmula característica de las curaciones de Jesús en el Nuevo Testamento. La respuesta es indispensable para operar el milagro. La sanación requiere del abandono total del desvalido en la misericordia de su dios. Y después de vaciar los verdes ojos del Valle Central en las cuencas huecas de Segunda Loncón, "Huenu vació en arcilla su ruego: —¡Salva a tu Tribu!"

De la tierra, de la materia primordial se modelará la nueva Eva del Génesis. El mismo Chile depositario de dolores puede ahora borrar el recuerdo de su historia de ausencia de Dios.

El siguiente poema nos presenta un Valle que amarillea por las malditas semillas del Poder, tras el exterminio:

*Grito negro del hombre a quien,
el que Es, el que Era y el que Viene, según la conseja,
echó del paraíso diciendo.
—¡Vaya, comieron la manzana!*

La misma manzana comida por la indígena aparecida dentro de los des-aparecidos, que es reprendida por el Divino, a quien la reza Eva ha desengañado:

—Miserable!, ¿no entra en tu cabecita que esta precaria franja
(con forma y fondo de espada)
podría salvar a su Tribu y con ello mi reputación de Supremo creador
si evitaras comer de ese fruto prohibido?

Un Dios Todo Poderoso, Creador del Cielo y de la Tierra, muy distante de la figura bondadosa del padre-dios Huenu que le recibió la manzana cuando estaba muerta de hambre. Porque en el Teamento que vive en las bocas de los indígenas se revierte el relato bíblico: Dios alimenta a la mujer preparándola para su sagrada maternidad.

Al oír la réplica de Segunda, el Admirable Blanco clama asombrado. Entonces, del vientre de la india brotan dos manos milenias que cubren los ojos extraviados del divino. Es necesario cegar la mirada soberbia para contemplar con ojos limpios el acoplamiento que envuelve a la mujer en la naciente María. Ella recibe con humildad la sangre blanca que le daña sus vísceras, y el infortunado engulle la manzana. Segunda relata cómo huyó del final apocalíptico padecido por su pueblo en una guerra fratricida. Huenu la guió al hueco profundo que llevó al cielo de la resurrección. Caverna que, a través del descenso, se conecta con la madre tierra.

Modificando el esquema de la huida a Egipto, ahora es la mujer quien recoge al hijo —llamado explícitamente Jesús Collihuira— y al esposo José, para refugiarse en el sol de la cordillera hasta la regua.

El Dios Padre Todo Poderoso, nombrado ya sin rencores, llega con alegría de recién nacido: "Tu redención es la mía Evadánica". vertida la historia de la salvación, es la criatura quien salva al creador en la tierra andina. Evadánica nos remite al mito del andrógino: la pareja arcaica que asegura la mediación entre el cielo y la tierra, la muerte y el nacimiento. Dice Durand⁶ que el Dios celeste es asimilado a un ser humano histórico o legendario. El cetro es su encarnación sociológica. Un dios que es sexo. Un Dios Padre y macho. Un monarca paterno y donador. De esta relación del cielo con el monarca derivarían todas las ficciones heroicas de los "hijos del cielo" y del sol. Este simbolismo, al dramatizarse, se convertiría en Esposo celeste, fecundador de la diosa madre. Aquí se alimentan las entrañables raíces de la maternidad, motivo recurrente

en los textos de *Los círculos*: Madre asimilada a la profundidad acuática o telúrica; portadora del alimento y asilo a toda prueba.

*...nace en mí la sensación de otro Dios, un Dios humano,
precario, imperfecto, hecho a imagen y semejanza del
hombre, que debe crecer y renacer para nosotros.
(Astrid Fugellie, Discurso Academia, 1989)*

Para finalizar la exégesis de *Los círculos* formularemos nuestras conclusiones respecto de la hipótesis anteriormente señalada. El gran tema que modula, con sus variantes, a través de la obra es el conflicto con la imagen de Dios. Lo ilustraremos con algunos versos:

*Tengo miedo de quedarme muerta sin
conocer a Dios
de su A a su Z, modo de enaltecer
la propiamipropia miseria
a imagen
y semejanza.
(Los pasos)*

*Me dijo: Quien se mofa de Dios está
llamado a combatir su furia.
Grité: —¡Si existe!
(El encarcelado)*

Un Dios ausente al que se demanda con sarcasmo y desencanto. El Dios de *Los círculos* no es uno solo. Es el Todopoderoso invocado por los exterminadores para acabar con las razas, y es Huenu, el apabullado y compasivo dios de los indígenas.

Y así como hay dos en la obra, Astrid Fugellie se define politeísta. Cree en un Dios único, pero no el infinitamente bueno, creador del Cielo y de la Tierra. Para ella, el Dios de los cristianos no es el único (Entrevista).

Concibe la vida como mal dada, injusta y apocalíptica, por los odios y valores vigentes.⁷

*Este libro, que tiene su origen en el dolor, muestra la precarie-
dad y la grandeza del ser humano y Dios, como si Él estuviera
creciendo junto con nosotros. El círculo, como la vida, es
aquello que no tiene principio ni fin, que va ascendiendo y
repetiéndose como en una espiral. El círculo traza el límite con
la muerte y la vida comienza con la muerte.⁸*

Círculo: creación y destrucción, orden y ruptura. Nuevamente enlazamos con la imagen del crepúsculo, de ese anuncio de vida a partir del ocaso. Círculo -vientre, encierro y protección, geografía femenina que porta el origen. La mujer fiel y dueña de los mejores ojos:

*Y a brazos de la preñez, empenó su palabra:
—Seré la fiel de mi hijo en todas las rúas
y llevaré la maternidad al extremo
aunque los oráculos me ulceren.*
(p. 92)

Ojos abiertos para anunciar el desastre y para vislumbrar la salvación. Los círculos también se vuelven ojos para el poeta clarividente y creador de imágenes redondas:

*I Las piedras tienen ojos generosos.
II La luna es el pan eucarístico de la noche.
III El sol tiene raíces amarillas.*
(El poeta)

El poeta no puede desatender el clamor de su pueblo sufriente. Para la autora, *Los círculos* surgió de la tremenda tristeza de no poder decir lo exterminante de vivir en Chile bajo el régimen militar (Entrevista).

*Debiste abandonar Chile, no sé con qué doloralivio
las cadenas:...*
(El ex-patriado)

Ese tiempo es vivido como una condena o el abandono de Dios. Por eso, Astrid Fugellie le da una nueva oportunidad. Y en el frenesí del acto creador puede sentirse un pequeño dios "de cuello y corbata".⁹

En esta acogida al Dios redimido desde la maternidad, radica el sentido de la misión que abarca al poeta, que es uno y todos.

La autora reconoce una voz que le dicta el único libro que escribirá (Entrevista). Tal vez, su nombre es Boca-Aménica (de Amén), que asiente a ese creador que se aguarda con fuerza en la época negra que la toca vivir. A pesar de esta percepción, cree en una época parusíaca. En una cultura de la vida engendrada desde el inicio de la existencia. Es por ello que sus fuerzas las consagra por igual a la literatura y a la educación, en su Sala Cuna y Jardín Infantil de concepción biofílica (de amor a la vida). Porque hoy se hace urgente el cambio de valores que "solventándose en el amor, propicie el engrandecimiento del espíritu, único eslabón que nos cuelga a la concepción de un mundo feliz o a la inmortalidad de Dios."¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

- BLUME, Jaime; IVELIC, Radoslav; MARTÍNEZ, María Ester.; MERINO, Carolina; MONTOYA, Jorge (1989). *Caminos de la crítica literaria contemporánea*. Colección Aisthesis N° 8. Santiago: Departamento de Estética, P.U.C.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DURAND, Gilbert (1964). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- FUGELLIE, Astrid (1983). *¿Quién soy?* Santiago: Nascimento.

Referencias bibliográficas (Biblioteca Nacional)

- El Mercurio* (9-X-1988).
- El Mercurio*, "Revista de Libros" (27-VIII-1989).
- La Época*, "Literatura y Libros" (8-X-1989).
- La Tercera* (22-X-1989).
- La Región de San Fernando* (17-VIII-1990).

NOTAS

1. Teresa Calderón, "Literatura y Libros". *La Época*, (8-X-89).
2. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, p. 96.
3. Revisar, en este mismo volumen, "Eduardo Llanos: un iluso que quiere filmar en la neblina".
4. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 151.
5. Gilbert Durand, op. cit., p. 124.
6. *Ibid.*, pp. 128-129.
7. Astrid Fugellie, *¿Quién soy?*, p. 39.
8. Astrid Fugellie, "Revista de Libros" de *El Mercurio*, 27-VIII-1989.
9. Astrid Fugellie, *¿Quién soy?*, p. 38.
10. *Ibid.*, p. 40.

LA TIRANA DIEGO MAQUIEIRA

Gastón Soublette

Diego Maquieira ha hecho con la poesía todo y lo contrario de todo. Sus dos libros de poemas elaborados entre 1975 y 1991 son en verdad dos gigantescos *happenings* literarios descritos con pelos y señales: uno, mediante la ficción de un personaje narrador, *La Tirana*, que encarna la extrema demencia; y el otro, en primera persona, como si la transferencia a ese ser imaginario con el que el hablante-autor pretendió ponerse al resguardo de la locura no le fuera ya de utilidad, atreviéndose a asumir con mayor coraje y "santa desvergüenza" la crudeza de su descomunal delirio verbal.

El fallecido escritor Cristián Huneeus, en un elogioso comentario sobre el primer libro de Maquieira, publicado en la revista *Análisis*, terminó diciendo: "...un libro extraordinario". Porque en realidad uno puede aceptar o rechazar, reírse o abominar, fascinarse o enfadarse, pero ante un texto como *La Tirana* no se puede permanecer indiferente. De todos modos resulta un texto extraordinario.

Hasta cuando Diego Maquieira comenzó a escribir este libro, nadie en Chile se había atrevido a arremeter contra todo, utilizando como armas contundentes, cortantes y explosivas, todo cuanto se hallara al alcance de su mano. Digo más, parece que el mismo espíritu de blasfemia y profanación con que la soldadesca de Carlos V profanó el altar de San Pedro de Roma, de lo que deriva la popular exclamación española "me c... en Dios", es el que anima al autor de *La Tirana*.

Este nombre obedece a la autodenominación que se atribuye una loca internada en el Manicomio de Santiago, que habla sola en su celda, dialogando, a su entender, con Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, es decir, con Velázquez mismo, el pintor de los Habsburgo de España, interlocutor constantemente presente a modo de una obsesión.

La obsesión por Velázquez pareció dominar por un tiempo a Diego Maquieira, allá por los años setenta, quizás por la coincidencia del nombre, pues, por lo que pude entender, no se trató de un particular aprecio del poeta por la obra del gran pintor español, sino de una atracción que sobre él ejerció por su aspecto y su aura de personaje excepcional y gravitante. Fue una elección algo arbitraria que terminó materializándose en un retrato del artista en el que Diego Maquieira puso en juego lo mejor de su innegable talento pictórico. Por eso, la coincidencia del nombre no debe ser desatendida (lo entendemos *a posteriori*).

Ahora el poeta ha terminado su segundo libro, secuela obligada del primero, y confiesa hallarse exhausto. Se llama *Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses*, una especie de *Guerra de las Galaxias*. Pero mucho antes de ponerle punto final a esta delirante epopeya, ya Diego Maquieira se hallaba exhausto, porque el trance poético, que en él no es nada de gratuito, se le había vuelto cada día más pesado. El precio psicológico que debía pagar por sumirse en ese delirio se le hacía cada vez más consciente, al tiempo que se tornaba más agobiante la convivencia con el pensamiento demencial, aquella locura luciferina de un juego que utiliza el universo entero como campo de maniobras y a Dios mismo como una de sus piezas predilectas. Así, la reacción que él tiene actualmente frente al producto de su deliberado desvarío es la de quien cerró o quemó integralmente la etapa para salvarse de ser sumergido en el vórtice que él mismo generó con tal acopio de verbalidad y riqueza de imágenes. Hoy el poeta se aleja de ese mundo en el que vivió inmerso por tantos años y anuncia a sus amigos que su creatividad está buscando nuevos cauces de realización a través de la pintura...

Curiosa vuelta del destino, porque en esa perspectiva La Tirana viene a ser una personificación de su propia poesía, pero en cuanto ésta no es más que un pretexto para demoler el mundo a su entera satisfacción, después de lo cual él puede dejar de ser poeta, y la pintura venir a ocupar el lugar de la musa ausente, como resultado de una reiterada invitación mediante la constante reminiscencia del fantasma de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Así es como la coincidencia del nombre adquiere toda su significación.

En otra perspectiva de interpretación, La Tirana viene a ser lo que Jung llama el *anima* o la vertiente materna de la psique, y Velázquez, el *animus*, la vertiente paterna. En este caso, un verdadero sueño despierto, en el cual la psique dialoga con el espíritu, pero en la enrarecida atmósfera de quien tiene sus facultades mentales perturbadas. Con todo, el soñante de este sueño no parece escandalizarse de la parte abyecta de su propio ser, puesto que él trabaja conscientemente con ella y registra, con detalle, todas las bajezas de que es capaz y las licencias que se toma.

La guerra contra todos y cada uno de los personajes, instituciones y valores del mundo tradicional, procede de la particular situación en que el poeta se encuentra en la actual coyuntura del mundo. Ocurre que Diego Maquieira se sitúa al margen del orden establecido, porque, según él, el mundo actual es un inconmensurable basural donde le tocó la suerte de ser colocado, y su actitud frente a esta realidad no puede ser menos que la de quien desea apasionadamente su Juicio Final. Con todo, Maquieira cree en Dios, cree en la vida, cree en el amor y en la familia. Protesta porque le califiquen de maldito, a pesar de que en sus textos poéticos hay materia suficiente para justificar ese calificativo, al menos en su calidad de poeta.

Al ser comparado con otros motejados de malditos, tales como Lautréamont, Rimbaud y su coterráneo Enrique Lihn, él explica que ellos se entregaron sin reservas de su parte a su propia desintegración como personas, mientras que él, a pesar de sus "caídas", que no son pocas, mantiene íntegro su instinto de conservación y sigue creyendo en la pareja que ha formado con su mujer, sigue consciente de sus responsabilidades de padre y está dispuesto a entregar y sacrificar lo que sea necesario para que su familia y la organización que ha dado a su existencia no se desintegren.

A decir verdad, el juego poético de Diego Maquieira es peligroso, porque no es sólo un juego —a la manera cómo la comicidad en Chaplin es también un juego a medias que oculta mensajes que no pueden darse directamente—, porque tras el disparatado discurso de La Tirana se esconde una protesta, un juicio del mundo que procede de lo más profundo de un ser herido por la violencia, la bajeza moral y la vulgaridad moderna, contra todo lo cual Maquieira da libre curso a una revancha o respuesta vengadora en lo estrictamente personal, de manera que el procedimiento de crear un personaje de ficción aquejado de locura para poder decir lo que no se puede decir directamente, a él lo compromete mentalmente en la medida en que el discurso demencial es sólo en

apariciencia disparatado. Ahora bien, lo personal de su protesta muestra que claramente este poeta no toma la representación de otros, el hablar por los oprimidos, los burlados, los humillados y explotados: él habla por cuenta propia. Es el francotirador excéntrico que respira por su propia herida y rechaza conscientemente la sublimación de su desgracia existencial.

No hay gravedad ni metafísica en la letra de su discurso, a menos de aplicarle una aguda hermenéutica psicocrítica o mitocrítica. Hay sí un evidente propósito lúdico orgiástico y una estética del disparate y la demolición, utilizada hábilmente como alegoría a veces: el francotirador devuelve al mundo las mismas basuras y ruindades que de él recibe, transfiguradas sí por su embriaguez y su notable ingenio. Es la ley del Talión, el ojo por ojo seguido a la pata, de lo cual él parece haber obtenido, a la postre, una cierta satisfacción, además de una momentánea tranquilidad, muy explicable después de la epopeya interior vivida.

Autopresentación

*Yo, La Tirana, rica y famosa
la Greta Garbo del cine chileno
pero muy culta y calentona, que comienzo
a decaer, que se me va la cabeza
cada vez que me pongo a hablar
y hacer recuerdos de mis polvos con Velázquez.
Ya no lo hago tan bien como lo hacía antes
Antes, todas las noches y a todo trapo
Ahora no.
Ahora suelo entrar a veces en una Iglesia
cuando no hay nadie
porque me gusta la luz que dan ciertas velas
la luz que le dan a mis pechugas
cuando estoy rezando.
Y es verdad, mi vida es terrible
Mi vida es una inmoralidad
Y si bien vengo de una familia muy conocida
y si es cierto que me sacaron por la cara
y que los que están afuera me destruirán
Aún soy la vieja que se los tiró a todos
Aún soy de una ordinariez feroz.*

Esto es antipoesía, y en el mismo sentido que lo es la de Parra, aunque en el caso de Maquieira el acopio de términos y giros de lenguaje

del habla cotidiana es más frecuente, más rico y escogido con más gracia. El humor es más agudo y lo disparatado del discurso va mucho más lejos, sin caer por eso en lo gratuito.

Pero este retrato que Maquieira nos presenta de su personaje pertenece a la moda retro, al igual que ciertos personajes de Fellini, altamente decadentes, tributarios aún de la *Belle Époque*. La mención de Greta Garbo inaugura ese estilo, el cual se echa de ver aquí en ciertas formas de expresión pasadas de moda, las que el poeta reedita elaborando con ese modo de decir un lenguaje que en los tiempos que corren resulta novedoso:

*Me sacaron por la cara,
se me va a la cabeza,
Mi vida es una inmoralidad,
vengo de una familia muy conocida.*

Expresiones que seguramente el poeta ha escuchado a sus mayores desde su niñez.

La mención de Velázquez la hace esta Tirana desde el comienzo del libro, confesando su relación lujuriosa con él. Pero se echa de ver que la diva está decayendo (...comienzo a decaer), se está muriendo quizás y, antes de extinguirse del todo, da la impresión de querer sacar fuera, con toda la truculencia que es posible imaginar, el "guión" de sus recuerdos, los que, añadidos en un continuo, constituyen como un acto escénico de innumerables momentos dramáticos que antes calificué de gigantesco *happening*. No hay una clara sucesión temporal en sus episodios, sino una solución de continuidades que al fin podría ser una simultaneidad demencial, fuera del tiempo ordinario.

La confesión final, en la que el personaje se define como de una "ordinariedad feroz... Aún soy la vieja que se los tiró a todos", expresa la jactancia de quien ha basado su autoestima en el desenfreno sexual, orgullosa de haberlos tenido a todos en su lecho. lo confirma el verso final del poema IX: "A nadie he dejado triste en esta cama".

Con todo, esa loca es religiosa: más aún, es mística. Ya en el poema II dice de sí misma: "...mi cara de Dios es la cara de Dios", y en el poema III confiesa estremecida:

*El amor que yo llevo adentro es terrible
es como arrasar vientos y conmovier despojos
se va acercando a los ojos de Dios
va levantando un vuelo de Juicio Final
y se va haciendo tan grande, tan adverso*

*que ya no hay cómo echarlo abajo.
No se te ocurra intentarlo, Velázquez
Nos aplastaría a todos.*

Se entiende que es un amor capaz de cambiar los acontecimientos como una fuerza espiritual de alcance mesiánico. En este sentido, me resultan curiosas las imágenes del segundo verso de esta cita: *es como arrasar vientos y conmover despojos*, porque me evocan un célebre pasaje del libro de oráculos del profeta Ezequiel, que describe un vendaval en el desierto y enseguida el milagro de la resurrección de innumerables osamentas botadas en la arena, las que se van articulando y cubriendo de carne y piel, lo cual alude a la resurrección espiritual póstuma de Israel en los tiempos del síndrome mesiánico. La mención del Juicio Final, dos versos más adelante, podría respaldar esta interpretación.

Agrega después que su amor se va haciendo tan grande y tan adverso, con lo que queda en evidencia la personal confesión del poeta que nació para la plenitud de la vida en el amor, como Neruda lo declara también en el *Canto General* y en el *Memorial de Isla Negra*, pero que fue colocado en un mundo corrompido en el que su amor no tiene cabida y se transmuta en odio y venganza, locura y terrorismo literario.

Es más, en el poema titulado "Examination at de Womb-Door del Ted Hughes chileno" sostiene que la muerte es la verdadera cara de esta realidad moderna. Por lo que he podido consultar, este fragmento ha sido uno de los más elogiados de todo el libro:

*Quién es dueño de estos pies chicos y horrendos? La muerte.
Quién es dueño de esta cara sin ningún brillo? La muerte.
Quién es dueño de estos pechos aún duros? La muerte.
Quién es dueño de esta relajada en la cruz? La muerte.
Quién es dueño de este cerebro dudoso? La muerte.
De esta sangre revuelta? La muerte.
De este acento sudamericano? La muerte.
De estos ojos más o menos puntudos? La muerte.
De esta pequeña lengua perversa? La muerte.
De esta religiosa pagana? La muerte.
De esta anárquica colapso, sin clase? La muerte.
Dada, robada, o sujeta a juicio diferido?
Sujeta.*

*Quién es la madre de toda la tierra? La muerte.
Quién es la madre de todo el espacio? La muerte.
Quién es más fuerte que la esperanza? La muerte.
Quién es más fuerte que la voluntad? La muerte.
Más fuerte que el amor? La muerte.
Más fuerte que la vida? La muerte.
Pero quién es más fuerte que la muerte?
Yo, el Rey.*

Pasa, Cuervo.

La primera parte del poema constituye también una autopresentación o autorretrato de La Tirana: pies chicos, cara sin brillo, pechos aún duros, relajada en materia de religión, cerebro dudoso, sangre revuelta (mestizaje), acento sudamericano, ojos más o menos puntudos, lengua (pequeña) perversa, sin clase, etc. En esta enumeración no puede pasar inadvertida la alusión al aspecto religioso del personaje, quien, sin dejar de sentirse atraído por el espíritu y la trascendencia —en lo que se refiere a la religión oficial—, se deja llevar siempre por un irresistible impulso de blasfemia y profanación. Tampoco puede pasarse por alto la intención de sugerir, a través de esta enumeración, los rasgos del tipo humano común de nuestro país en decadencia.

En la segunda parte del poema aparece más claramente la cosmovisión de La Tirana, como una realidad determinada por el poder avasallador de la muerte. Y es patente el empleo del procedimiento satánico de invertir las cosas sagradas, tal como se invierten la cruz y la estrella en las misas negras, lo que se echa de ver en las afirmaciones de que la muerte es más fuerte que el amor, que la esperanza y que la vida misma, justamente porque en las escrituras sagradas se afirma expresamente lo contrario.

El final del poema es un acierto, inesperado por lo demás: el Rey de este mundo (vale decir, Satanás) es calificado aquí de "cuervo", en el supuesto de que se nutre de la carroña de los despojos de la vida.

Podría rubricarse este cuadro del *Triunfo de la Muerte* (Brueghel) con el verso final de la tercera estrofa del poema "Lecturas negras": "Qué es lo que ha unido Dios que no lo haya separado el hombre?".

Sobre la muerte, el poema XXII de la "segunda docena" tiene un pasaje revelador. En su parte pertinente dice:

*Qué gran final es morir, Velázquez
pero qué triste
y la verdad es que no queda nada, nada.*

Más adelante repite el primer verso:

Qué gran final el morir, Velázquez.

Entre la grandeza y la tristeza del morir. Tristeza porque no queda nada. Grandeza por la catástrofe que, para el personaje, representa su caída personal, a la manera de un ángel o un dios que se precipita de gran altura. Por lo que se entiende que es algo que originalmente ha sido del cielo, de la luz, algo santo que perece por un designio trágico que opera desde más allá de su voluntad.

*Tengo una tristeza de cadena perpetua
Soy la que viene de arriba a abajo
Soy la que más cae desde más alto
Pero soy la que se viene abajo entera
No la que se está muriendo a pedazos
Soy la única aún que va quedando
la ultimada belleza, la Santa Escándalo
que te ilumina el alma de repente
y no por la luz que te hago llegar
sino por la vida tremenda que llevo.*

El calificativo de "ultimada belleza" nos pone en la pista del verdadero origen de esta alma enloquecida, como una de esas lumbres de certera sabiduría que suelen brillar en los discursos de los locos geniales cuando de pronto se inspiran y tienen momentáneos accesos a las grandes verdades interiores. Y da la impresión de que su notable confesión tiene validez universal en cuanto deja al descubierto la recóndita herida que siempre ha atormentado a las grandes almas.

Su afirmación de que ella viene de lo alto y es la que cae de lo más alto, como asimismo que se viene abajo entera y no muere de a poco (a pedazos), confirma el alto testimonio que ella quiere dar de su origen. Porque son los hombres vulgares los que se mueren a pedazos, en el sentido de eso que Neruda alude con la expresión "corta muerte diaria" en "Alturas de Macchu Picchu", que era como "una copa negra que bebían temblando" ("su tormento aciago de cada día"). Se alude a la insuperable densidad material de la tiniebla cotidiana en la que las masas ciudadanas se hallan sepultadas, muertas en vida. En cambio, esta loca inspirada se viene abajo entera con "la vida tremenda" que

lleva dentro (este pasaje debe ser concordado con el de la cita que se hizo del poema III: "El amor que llevo dentro es terrible", etc.).

En el mismo sentido, de un origen trascendente en el historial espiritual de esta alma enloquecida, es lo que se sugiere en un pasaje del poema XII ("Estreno final"):

*Yo estaba tan arriba, mis hermanas
como Estrella varada estaba, hermanas
como agarrando viento de subida
y rayándome con la Gloria.*

EL DIOS DE LA TIRANA

En lo que se refiere a la idea de Dios que se transparenta en el delirante monólogo de esta loca, habría que reconocer una ambigüedad que va de la afirmación algo confusa de una trascendencia espiritual (lo divino) como anterior a la idea misma de Dios y a una visión directa de Dios como persona, es decir, el Dios de la religión, como un gobernador inepto del acontecer universal. Sobre este punto, el poeta confiesa creer en Dios y esperar algo bueno de él, pero sobre su modo de ser, por así llamarlo, Diego Maquieira dice verlo impotente y en un completo estado de abandono. El poeta se refirió a este punto en una entrevista en los siguientes términos: "Dios se siente a sí mismo así como él me hace sentirme a mí", es decir, en un completo abandono.

Se diría que su afirmación de la existencia de Dios y la esperanza de que algo bueno nos venga de él viene a ser sólo una concesión que él hace a su interlocutor, porque un Dios que se siente abandonado y permanece impotente para cambiar su desmedrada situación, como asimismo la de sus criaturas, no es Dios. Y si bien en el diálogo el poeta no saca esa conclusión, en su libro y en boca de La Tirana, sí la saca. En el poema titulado "Sorrow Headquarters del Emanuel Carnavali chileno" hay un pasaje que reza así:

*Actúas de mala fe, oh Dios
Tú no eres bueno. Tú no eres Dios.*

Se trata de una tremenda protesta dirigida contra el Dios de nuestra tradición religiosa, por lo que el poeta entiende ser su mala administración del mundo.

En la segunda estrofa dice:

*Oh, las largas horas que Dios saca
de la vida de un hombre.
Oh, las queridas y preciosas horas
que Dios bota.*

Y continúa:

*Tumores, piernas rotas, cánceres en la cara,
ataques, huesos horriblemente chuecos,
flacura, caras chupadas, la media lista;
eccema, erupciones, un final de Hollywood.
Oh, qué chistoso, alegre, feliz escultor y pintor
es Dios.
Gritos, carcajadas, saltos y vueltas de carnero
de los epilépticos más rayados.
Oh, qué feliz, alegre, chistoso viejo Director de Circo
es Dios.*

Atroz humor negro, de una sangrienta frivolidad, pero que no llega a ocultar el aullido de dolor de ver la vida y la belleza malogradas. El mismo desencanto que motivó la vocación de Buda, el trauma irrecuperable que marca al que ha venido a este mundo dotado de grandes aspiraciones y fina sensibilidad para contemplar, no obstante, tal espectáculo de horror y deformidad.

Más adelante dice:

*Yo hablé de ti pero quién eres tú y quién te conoce:
Eres una promesa demasiado lejana y debemos estar
muertos
para verte.
Tú dices que eres la luz en medio de nuestras almas,
pero yo sé que en nuestras almas no hay más
que una sucia oscuridad
y el miedo a la muerte.*

Más adelante, entonces, y dado el tenor de este discurso, se impone la conclusión antes anotada: "Tú no eres Dios".

Igual suerte corren los representantes eclesiásticos de este personaje supremo de las religiones, cuya irrealdad, paradójicamente, parece pesar sobre nosotros como la más densa de las realidades.

Es un ataque despiadado a la religión por medio del ridículo, de la

acusación de satanismo, de la demencia ritual y de locura masoquista.

La lista del descrédito eclesiástico comienza con la comparación de la Inquisición de Lima con un hotel galante de Santiago, el Hotel "Valdivia", en el poema IV, y en el mismo poema, la comparación de las monjas con las prostitutas: "No sabíamos cómo *monjas* salir de ahí".

En el poema siguiente se alude a un clérigo cuya identidad no queda clara, aunque se dice que es "el más perro de la religión chilena".

*Fue feroz cuando tu enemigo máximo
el más célebre y perverso de los católicos
el jefe máximo, el más perro de la religión
chilena entró en tu casa en solemne ceremonia
buenmozo, con sus negras vestiduras
y acompañado por Olivares. Fue impresionante
todos tus invitados lloraron al verlo.
Entonces le ofreciste tu sofá Boeri
y mandaste prender los candelabros
para darle más cabeza al ambiente.*

En el poema VIII se lee un perverso diálogo, al parecer de Velázquez, con dos religiosas:

*Yo le dije a la monja Clara: Tú dices tu Dios es justo:
Por qué entonces la tortura de los niños y del justo.
'Por el pecado original' ella dijo.
Yo le dije a la monja Clara:
Por qué Adán fue puesto en el mundo cuando Dios sabía
de antemano que iba a pecar. 'Ésa es materia
filosófica. Pregúntele a nuestro sacerdote'.
Hasta aquí la monja Clara.
Yo le dije a la monja Juana: Te amo. 'Si es verdad
se lo diré a la madre superiora'. No, es mentira, le dije.*

En el poema "Mezzogiorno" se leen pasajes de una irreverencia agresiva, como éste:

*Ya Jesuita ten cuidado, ten mucho cuidado por dónde
caminas. Te advierto, es bueno que tengas
claro que aquí somos judíos del Bronx
y nos rodeamos de la peor gente.*

En una cita de una crónica española del siglo XVII se describe una procesión de Corpus Christi, la cual, según la usanza de la época, era

bastante grotesca; el poeta la inserta en un capítulo de su libro que titula *Domingo*, a manera de introducción al pasaje más irreverente de la obra, titulado "De los papeles de la Inquisición", en el que la irreverencia alcanza al mismo Jesús y que omito transcribir porque, en esta materia, a menos de identificarse con la actitud del irreverente, debe haber necesariamente un límite a la objetividad y a la tolerancia, porque las formas, a fin de cuentas, no son sólo formas.

Tanto en el diálogo satírico con Sor Clara y Sor Juana como en el pasaje irreverente contra Jesús, se echa de ver un ánimo de *divertimento* en claroscuro, de ambiguo juego con lo sagrado, que es irreverencia desvergonzada y frívola, por una parte, pero también sangrienta venganza contra algo que se odia por motivos viscerales desde larga data biográfica, como bien lo confirma un pasaje del ya citado poema "Sorrow Headquarters del Emanuel Carnavali chileno", en que el poeta dirige su protesta a Dios por las desgracias del género humano:

*...mientras yacemos desamparados
y con sangre en el ojo.*

LA ACCIÓN NARRATIVA DEL LIBRO

Lo comentado hasta aquí puede ser incluido en el ámbito de los motivos anímicos más profundos de este accidentado y rutilante discurso. Lo demás es la materia que da continuidad al mismo, el ancho espacio luciferino de un acontecer de escenario, como un *show* o *happening*. Aparte de los poemas reflexivos, por así llamarlos, la mayoría de ellos narran una acción que por momentos constituye una descripción de hechos que, aunque disparatados y aberrantes, pueden ser descritos en una sucesión lógicamente comprensible. Por ejemplo, el poema titulado "La amor de Charles Brooks":

*Estábamos todas sentadas en el saloncito
en una exhibición privada que hicimos
de mujeres solas, para pasarnos películas
y acabar de una vez con la vida.*

*Y estábamos, como digo, soltando la lengua.
Cuando Charlie Brooks le dijo a su amiga*

*Te amo, antes de morir.
Estaba nervioso como si esperara sentir
algún cambio. Charlie probó su última cena
hasta que la aguja atravesó la pared.
Miró hacia arriba y bostezó. Fue un bostezo
largo, profundo. Luego comenzó a largar
suspiros, quizás durante quince segundos.
Podría decir que al concluir de bostezar
Brooks estaba muerto.*

La lógica de la descripción, aunque clara, no puede ocultar, sin embargo, la confusión de la ficción cinematográfica con la realidad.

En el poema IV, la acción transcurre al parecer en el santiaguino hotel de cita "Valdivia", arrendado según se dice por Velázquez para restaurar la Inquisición de Lima:

*Nos recibiste subido al techo copiado
a la pata al cola de Miguel Ángel
Y te tirabas desde allá arriba
a hacer volar la pieza principal
de los Reyes Católicos.*

Entre los invitados se menciona a tres damas nombradas como la Pío Nono, la Carla y la Reina María. También a un prelado buenmozo (?) que al ver a aquellas dignas señoras se persignó "como el mar".

Pero la velada, según La Tirana, fue un fiasco:

*No quiero hablar del medio papelón
Velázquez. Perdóname, pero no había
nadie. No fue nadie a tu estreno
cuando arrendaste el Hotel Valdivia
para restaurar la Inquisición de Lima
que te quedaba más cerca
y complacer así a tu Iglesia.*

Al parecer, los perros de Velázquez, que después resultaron ser lo que La Tirana llama sus "amiguitos", perseguían a los pocos invitados que osaban entrar al lugar de la recepción, y todos trataban de huir por los aires, agarrados a las lámparas, hasta que al dueño de la fiesta le vino un "fuerte bajón a la cara" y echó a volar a la "mamá mente" fuera de ahí, la que al fin se paseaba "desconsolada por los pasillos del hotel".

En este episodio hay transferencia a otras realidades y la sucesión

es decididamente onírica, resultando una composición de elementos narrativos que se yuxtaponen con su polivalencia de significados a la manera de los sueños, lo que a los locos esquizofrénicos les ocurre con frecuencia por el fraccionamiento de su yo, que vive sucesivas y a veces simultáneas realidades y aconteceres personales que emergen del inconsciente, sin poderlos procesar intelectualmente. Otros ejemplos de los mismos son los poemas "Te creías la raja Velázquez", "Velázquez de María" y "Yo te voy a contar la media cochinada".

CONCLUSIÓN

Lo interesante de esta experiencia literaria de Diego Maquieira (para cuya toma de razón hay que hacer a menudo de tripas corazón) reside en que los elementos narrativos y reflexivos, que matizan su discurso al ajustarse al modo de razonar de un hablante esquizofrénico, adquieren plasticidad poética por la variedad de actitudes, objetos y nombres mencionados y curiosamente combinados; justamente, una característica del habla esquizofrénica, cuando el enfermo es inteligente y culto, es el permanente cambio de tema en un mismo discurso. De todo esto resulta el tipo de poema *collage*, cuyo arquetipo es la muy celebrada "Oda a Propertio" de Ezra Pound, uno de los modelos que ciertamente ha debido consultar Diego Maquieira antes de adquirir su propia maestría en la forma de narrar en verso. Por eso el libro es, en parte, una obra con mensaje a veces manifiesto, a veces implícito, y, en parte también, es un *divertimento* que, junto con una innegable frivolidad de estilo retro, muestra una intensidad algo terrorífica, que inquieta al lector por la presencia de un ingrediente satánico —que de algún modo participa del satanismo festivo de estas últimas décadas—, pero en el marco de un alto refinamiento, porque aun las groserías son dichas en un contexto refinado y socialmente culto.

Periódicamente aparecen en la historia ciertos escritores, pensadores y artistas encargados por la economía global de la cultura de actuar como anticuerpos corrosivos de todo lo existente. En el Medioevo fueron los goliardos; en el Renacimiento fueron los pintores flamencos, Hyeronimus Bosch y Pieter Brueghel, entre otros; en el siglo XV francés fue François Villon; en el siglo XIX fue Lautréamont y más tarde Rimbaud. En Chile tenemos a Enrique Lihn y Diego Maquieira. Entiendo

que es una vocación irrecusable. Los que han nacido para eso en parte demuestran estar orgullosos de su destino difícil y accidentado, pero en gran parte lo sufren como un designio trágico, porque está claro que todos los seres humanos aspiran a la felicidad. En el caso de los antes mencionados, esa tendencia, por tener que cumplir en la sociedad la función de anticuerpo, queda en gran parte insatisfecha.

Esta larga lista de "antisociales" y "terroristas" culturales contiene, no obstante, casos diversos, según sea la calidad moral y espiritual del individuo. Hay quienes sólo respiran por su propia herida, y otros que respiran por la herida de todos los hombres victimados por los abusos del poder. Es el caso de Hyeronimus Bosch, que en sus terroríficas fantasmagorías caracterizó las instituciones, los personajes, los antivalores y los vicios de su época (fines del siglo XV), pero cuya obra, en su contexto, es a la postre un documento de sabiduría pródigo en mensajes edificantes y no pocos enigmas referidos a los misterios de la naturaleza y el destino del hombre y de la sociedad humana.

Moralmente Lautréamont viene a ser la antípoda de Bosch. Es el caso de la perversidad pura y simple, donde se echa de ver con toda claridad el morboso deleite de ser cabalmente un maldito.

En el caso de Diego Maquieira, independientemente de lo que él piense o declare sobre sí mismo y sobre su obra, sus textos están a medio camino entre ambas posiciones. Maquieira se complace en destruir y en constituirse en algo así como la irreverente mala conciencia del mundo, atreviéndose a disparar contra lo más sagrado. Sin embargo, en su discurso hay implícitamente un punto de referencia luminoso, en función del cual se dice y se obra lo que narran sus poemas.

TRES POETISAS

Manuel Edwards P.

Ha sido interesante conocer algo de la producción poética de **Teresa Calderón, Mili Fischer y Rosabetty Muñoz**, tres poetisas que comenzaron a publicar sus poemas entre 1979 y 1981. Eran jóvenes de 20 años y poco más.

Para un adulto mayor es estimulante entrar en contacto con la juventud, sobre todo si se logra hacerlo con espíritu abierto, con más deseos de aprender que de dictaminar.

Se habla tanto de que hay crisis en la juventud. Es claro que muchos jóvenes tienen conductas que no pueden ser aprobadas. Pero eso no es crisis de la juventud: es crisis de la sociedad, que no ha sido obra de los jóvenes; ellos la sufren. Esa juventud que nos causa preocupación es víctima de la crisis de la sociedad. Esos jóvenes, que tampoco son todos, reflejan lo que la sociedad les entrega. No es que reaccionen conscientemente. Imitan, a su escala y con la sensibilidad que les es propia, lo que les hace respirar la sociedad.

No es del caso explayarnos aquí en un estudio psicológico y sociológico. Qué bueno y oportuno sería que nos lo dieran a conocer los sociólogos y psicólogos que, sin duda, lo tienen ya hecho. Pero queremos indicar la realidad de ese fenómeno para acentuar la importancia que puede tener el análisis de los poetas jóvenes.

Nadie es poeta por simple decisión voluntarista. Para serlo se requieren dos condiciones en grado especial: sensibilidad y expresividad. Todos tenemos esas cualidades, pero sólo quien las tiene afinadas, con particular receptividad y comunicabilidad, es poeta.

La juventud capta con mayor avidez todo lo que pasa a su alrededor, porque registra sus primeros gozos o sufrimientos vividos con plena conciencia. Y ya sabemos que la sensibilidad femenina es de gran delicadeza. Por esto nos ha parecido interesante acercarnos a Teresa, Mili y Rosabetty, las tres poetisas de nuestro cuento.

Hemos conocido a las dos primeras, Teresa y Mili, a través del libro *Uno x Uno*, publicación conjunta en que nueve poetas jóvenes publicaban en 1979 sus primeras creaciones.

Se presentaban con estas decidoras palabras: "Todo sería tan fácil de no ser como es. Nos reúne sólo una extrañeza, una extranjería desusada y peligrosa". Con toda razón se sienten lejanos, ajenos a lo que sucede por esos tristes días. Pero se niegan a hipotecar la conciencia para obtener la intimidad. Y añaden: "Somos el deseo reprimido de la coherencia, herederos de la desconfianza; somos un intento subterráneo de fe que entregamos a los más objetivos y peritos".

Al introducir el libro, Juan Andrés Piña señala la situación de la joven poesía:

Dificultad para trabajar con los materiales heredados, con la palabra poética, clara y precisa, que instalara un Neruda en Chile (...) La creación, a través y con la palabra, no nace con la misma facilidad anterior y en muchos de los jóvenes creadores ésta explota, balbucea, se vuelve extremadamente críptica y manifiesta, en general, su imposibilidad de ceñirse a una codificación antes suficiente y necesaria.

De Rosabetty no hemos tenido la suerte de conocer sus anteriores poemarios. *Canto de una oveja del rebaño* (1981) fue su primer libro, y el segundo (1986), *En lugar de morir*. El que hemos tenido a mano se titula *Hijos* y ha sido publicado en 1991.

TERESA CALDERÓN

Teresa Calderón estudió Pedagogía en Castellano en la Universidad Católica de Santiago. Los 20 poemas que hemos tenido a nuestro alcance forman parte de sus primeras incursiones en la vida poética, ya que aparecieron publicados, como ya hemos dicho, en 1979.

Abundante y consistente ha sido su producción posterior. Hoy ya es

famosa: invitada a los Estados Unidos como representante de la poesía femenina chilena. Mayor es el interés, entonces, por conocer el primer ciclo de su creación.

Esos poemas tienen una línea interna que los entrelaza y nos permite vislumbrar el impacto que causa en su interior la realidad que la inunda y abruma. No es sólo el deseo y el anhelo de un amor profundo, personal, subjetivo, que no arraiga; es también el choque brutal de un mundo agresivo, ingrato, ajeno.

En estos poemas Teresa nos muestra las etapas, mezcladas muchas veces, por las que ha pasado su vida en estos tiempos. Su recorrido ha estado muy marcado, como es natural, por los trágicos acontecimientos de la época.

El alma sensible de Teresa aparece con claridad y sus sentimientos son expresados sin recortes, haciéndonos partícipes con generosidad de sus anhelos, apreciaciones y decisiones.

El itinerario no es alegre ni triunfador.

Cuatro estaciones, interpuestas muchas veces, podemos señalar. **Amor**, anhelado y fugaz; **desilusión** de la realidad humana y social, que desemboca en escepticismo; **rebeldía** como única respuesta digna; y, por último, **soledad**, adonde conduce la fuga de la realidad.

1. AMOR

En cinco poemas, Teresa expresa su proyecto de amor, sus gozos y desilusiones.

- "Meo litterae amori". Dividido por la misma poetisa en cuatro partes, este poema es el que con nítida claridad muestra las etapas de su amor:

1. Deseo: lo busca con la mirada, lo llama:
Sólo mi voz resbalando en tu mirada.
2. Encuentro: *Fue la aurora iluminada en tus ojos aquellos que ayer huían.*
3. Gozo: *Noche, conjunción polar de las elipsis
Dibujas ilusiones, suspiro en sombras.*
4. Olvido: *Todo olvido cuando no estés.*

- "Tras el muro". Desilusionada, no quiere exponerse a nuevas frustraciones y se defiende.

*Mis luciérnagas no te abrirán la puerta
ni tus lágrimas roncadas
quebrarán mi ventana*

• "Pasado". Muchas promesas incumplidas la han dejado enajenada.

*Me hablaste una tarde
muriendo la noche
de todas las cosas
que ibas a hacer
Mostraron tus ojos la claridad
y tus labios crearon
verdades dormidas
Ahora ya no hay tardes
no hay tus ojos
olvidaste el proyecto
Y es por todo esto
que cada vez que nos vemos
yo te pregunto por mí.*

• "Amigo". Un buen consejo al amigo iluso. Pareces un niño; sueñas imposibles.

*Dejas cada noche
junto a tus zapatos
un poco de lo que eres
y no has de ser.*

• "Proyecto". Cómo quisiera Teresa que la presencia de su amado fuera eterna.

*Voy a aprisionarme en tu presente
para decir ciertamente
que todo es reductible
al escurridizo concepto
que tenemos de eternidad.*

II. DESILUSIÓN

La realidad humana, reducida a lo poco que le dejó el amor fugaz, y la realidad social, tan venida a menos en la época, causan tal impacto en Teresa que la llevan a la desilusión. Sus siete poemas de esta etapa son, con razón, tristes y sin muestras de esperanza.

• "Retorno". Estudiante de literatura en esos años, Teresa se tutea con Don Quijote y le cuenta cómo está el mundo de mal. No hay ideales.

Los malandrines triunfantes. Si viene en Clavileño todo lo encontrará extraño; hasta la luna y la nieve se desilusionarán.

*Sabrás que Ginés y Malambruno son monarcas.
Y sólo yo sabré
que has vuelto a La Mancha
a perdonar.*

• "Final". Ya no queda nada por hacer. Cuatro líneas bastan para mostrarlo. "Más vale irse.

*El último en salir
Deja todo dispuesto
Y cuando ya nadie haya
Quién cerrará la puerta?*

III: REBELDÍA

Desilusionada, Teresa se rebela contra lo establecido en forma arbitraria, contra las imposiciones forzadas. Son cuatro poemas cortos pero decididos. No se deja morir; lucha como puede; no se somete.

• "C'est la vie". Como auténtica creadora, Teresa no quiere que le pongan la camisa de fuerza de reglas de versificación, y ridiculiza las leyes gramaticales.

*Se establece pena máxima
a los adjetivos subversivos
que se han sustantivado.*

Igual procede ante las "razones de estado" con que se pretende justificar tantas violaciones a los derechos humanos. No acepta; eso no es la vida.

*Decapítese al amanecer
a los dirigentes extremistas
ya conocidos como:
Libertad, Igualdad y Fraternidad
por tratarse de elementos peligrosos
para la seguridad interior
del Estado.*

• "Ubicación". Nuevamente se rebela la poetisa. Que no se metan a decirle cómo debe hacer poesía.

Pastelero a tus pasteles

Oración a tus partes.

- "Decisión". Por más tortura que le den, está decidida a no ceder, a no delatar, aunque la amenacen de muerte.

*Sólo cuando me canse
y yo decida
entonces podré
morir.*

- "D.F.L.". No deja de ridiculizar los "Decretos con fuerza de Ley", que aparentan preocuparse por derechos humanos y son una farsa ridícula.

*No permito, ¡es una orden!
que el otoño se entristezca
en los cabellos de mi padre.*

IV. SOLEDAD

La triste realidad del **amor** no encontrado como lo desea; la **desilusión** ante la sociedad en que se vive, sin ideales, con violencia, ha llevado a Teresa en su caminar poético a la **rebeldía** como única forma de lucha. Ante la ineficacia de ese frágil recurso huye, escapa de la realidad y termina refugiada en la **soledad**, sin dejar de sentir con fuerza el llamado a la vida.

- "Deserción". Ya no tiene fuerzas para luchar; la corriente es demasiado fuerte. Hará al revés.

*He olvidado el compromiso
Me siento frente a un libro
a que él me estudie
y dejo que un eterno cigarrillo
se complazca en consumirse.
Espero el día en que un espejo
omite la copia de mi original.*

- "Solución". Ya no tiene quién la apoye. Escapar de la realidad es la salida interior para evitar sucumbir bajo ese peso abrumador.

*La soledad se retrata donde miro
Por eso he decidido
Quitar los espejos de mi casa.*

- "Solancolía". Ha comprendido haber llegado a la soledad, al mirar

su mano sin el anillo del hombre que ha esperado; se siente sola e ignorada. ¿Sólo le quedará el suicidio?

*Hormiga helada en el rincón
de cada día*

*Pecho suicida que vuela
a su miedo.*

*Solo comprometidamente
solo.*

Las "cuatro estaciones" que hemos señalado en el itinerario poético de esta obra de Teresa Calderón han sido sobrepasadas seguramente en sus obras posteriores. Los poemas que hemos tenido a la vista los ha escrito en tiempos deshumanizados; en ellos se vive y se sufre intensamente lo que sucede en el país. Su proyecto de amor, su propio quehacer, están amenazados. No puede comprender lo que pasa en un mundo desquiciado.

¿Cómo le impacta?

Lo que Teresa expresa y quiere comunicarnos es justamente esa impresión de aplastamiento, la cual le impide ver tanto elemento positivo y alentador que late soterradamente oculto por los sucesos de esos días y esos años.

Lo que suelen expresar y cantar los poetas: las bellezas de la naturaleza, el amor humano, la solidaridad, la esperanza y la trascendencia, queda aplastado por la losa implacable que ni deja caminar.

Así, la naturaleza, el ser humano y el futuro casi no tienen cabida en estos primeros poemas de Teresa Calderón. El último de ellos, "Exigencia", lo subraya:

*Los árboles me guñan
que viva,
el sol insinúa
que viva,
el viento me exige
que viva,
los hombres presionan
que viva,
y yo ni siquiera sé
caminar.*

Más que imágenes, que sí las usa y muy bien, Teresa nos "pinta" situaciones, estados de ánimo.

Teresa Calderón es hoy una poetisa consagrada. Recorrer los poemas escritos en su juventud, estudiante aún, dejan ya la impresión de solidez y penetración, de captación y espontaneidad en la expresión, que sin duda han contribuido al reconocimiento de sus méritos.

MILI FISCHER CANESSA

Mili Fischer es estudiante de Castellano en la Universidad Católica cuando publica, a los 20 años, siete poemas en el libro colectivo *Uno x Uno*.

También a ella, como a Teresa Calderón, las "leyes de la Gramática" no le merecen mucho respeto. ¿De cuándo acá lo han tenido los poetas? Libres tienen que ser para expresar, de la forma que estimen más adecuada, lo que tienen dentro.

Inevitablemente esa forma variará según las circunstancias. Será la Gramática la que deberá analizar esa forma de expresión y dar la necesaria flexibilidad y adaptación a sus leyes, si desea servir de orientación y no una mera imposición que acaba por matar la libertad del poeta.

Claro que si se expresa de forma tan críptica que nadie le puede entender, más le vale guardar para sí sus pensamientos. Hay algo que todos tenemos que tener en cuenta, incluso el poeta; la comunicación requiere inevitablemente la posibilidad de la "descodificación".

Se ha señalado que lo característico del ser humano es el lenguaje, porque le permite comunicar a otros sus pensamientos y sus sentimientos; esto es, lo más íntimo que tiene. Puede que se den versos musicales, que produzcan una sensación de armonía, una grata cadencia al oído; pero nada dicen a la comprensión de un lenguaje. Ésta requiere que sea la "letra", escrita o hablada, la que nos comunique el pensamiento.

El lenguaje poético tiene una característica muy especial. El poeta no describe la naturaleza ni narra la historia; pinta lo que la naturaleza o la historia han grabado en él. Así, no nos comunica algo exterior a sí mismo, sino la elaboración lograda en su interior.

Los trágicos y dolorosos acontecimientos que le ha tocado vivir desde los 14 años han marcado profundamente a Mili Fischer. Nada tiene de extraño, entonces, que a los 20 años se entremezclen

dolorosamente en ella la juvenil aspiración amorosa y la angustia, el temor y el deseo de luchar para que termine tan brutal quiebre de la vida humana.

Desde su primer poema, "Aún cuando", en medio del cariño de su amado, no deja de tener presente que hoy urge, como prueba de amor, tener presente lo que se nos quiere ocultar:

*sin olvidar ninguna,
las ahora sobreseídas causas humanas.*

No se podría pensar que pudiera suceder algo tan brutal. Había indicios que evidenciaban un cambio de época. Nadie podía imaginar lo que vendría. "Época" señala esos presentimientos:

*Negro aleteo con sombras
sobrevuela
y, definitivamente,
se posa.*

Tal vez sea algo pasajero; durará unos pocos días, meses quizás. Pero va apareciendo la intención de perpetuarse:

*permanece,
en cada día, en las semanas,
en el año pretendiendo ser circular,
en todas las décadas.*

Surge el temor de que se haga realidad la buscada prolongación, que se va haciendo cada vez más visible, y se la expresa en la repetición del grito angustioso:

*Más no,
no en los perpetuos;
pero no,
no en los perpetuos.*

La vida normal se hace cada vez más difícil. El temor acecha por todas partes, separa y destruye. Pareciera que no se nota, pero ahí está llevando a cabo su nefasta tarea. "Fronteras" expresa la acción disociadora del temor:

*Detenida en el aire,
en momentos sin color (...)
borra las fronteras de este matrimonio.*

Y por más que se busquen salidas para evitar el desastre que,

inevitablemente, producirá la sistemática e implacable persecución, no se encuentra solución:

*no encuentro
la necesaria aguja
que desgaje sin quebrar
situaciones tan precisas
como deshojarse
de a dos,
sin ayer o hace tiempo.*

Para evitar ser destruidos, tendrán que separar caminos, huir disfrazados, mezclados con el gentío de las calles:

*con bufanda y libros caminas
y yo te miro
justo
desde el otro lado de la calle.*

El destierro ha sido uno de los más duros sufrimientos impuestos por la dictadura. El exiliado se ha comunicado. Sufre el terrible cambio. Mili lo comprende y hace ver que aún permaneciendo en la propia tierra se está en destierro. Teme que la distancia rompa lazos que creía seguros. A pesar de todo, podrá contar con que aquí, en la patria propia, se le hará sentir la cercanía. Es un llamado angustioso. El poema "Aire de época" vale la pena transcribirlo completo.

*Dicen que la lejanía es
no permanecer en la misma patria,
es permanecer entre distintas
personas, quehaceres,
aires de época.
Si es así,
se estaría irremediablemente lejos.*

*Porque aquí,
presente año,
vuelan pájaros,
hay otras temperaturas estacionales,
y, lo más importante:
se vive entre muchos simulacros
y varias verdades sin fronteras.*

*Pero, pregunto:
la lejanía,
¿es una permanente rotura
o un momentáneo planeador?*

*Porque si es
un detenido vuelo
de sólo distintos vientos del tiempo,
en sólo distintas geografías del planeta,
de la misma madre, hermana,
aquí somos capaces
de igualar todos los días
estaciones y simulacros
del mundo,
para que sólo permanezcan cercanías,
y vuelvas
lo más pronto posible.*

Mili no entiende de medias tintas. Habla sin rodeos. En su poema "Muy en claro" se refiere a diversos puntos que le importa estén bien definidos. No descansa; al contrario, se cansa e inevitablemente tiene que dormir:

*Cuando duermo
sucede
una calma espesa.*

Pero no olvida que hay tanto quehacer y se siente aguijoneada por lo urgente, por lo de vida o muerte que hay cada día:

*Sueño es para mí asunto
del futuro,
el hoy día es tan imperioso.*

El quehacer de cada día será duro, le traerá muchos sinsabores:

*cada mañana
no está exenta de dulzura
pero no es nada de blanda
es lo contrario.*

Se guiará por lo que diga la mirada de su hombre, que sabe ver lo que convenga hacer:

*Tus ojos oblicuos
son un camino
que sirve
para lo que los caminos sirven
andar o desandar.*

Es cuestión de vida o muerte; sólo juntos podrán subsistir:

*Requiero
reunir un solo alimento
del cual comamos siempre los dos
cada cual su ración.*

Nada le hace olvidar las necesidades apremiantes de los demás, y esto es lo que más le importa:

*Teniendo eso muy en claro
que hay otros muchos
que no comen o lo hacen
una vez por cada varios días.*

Tanta lucha y tanto esfuerzo, "este largo recorrido", ha sido para rescatar el profundo y valioso sentido que tiene "una palabra que no se aparece sin una segunda", Las palabras, que han sido tan manoseadas estos años, que están ya lustrosas, sin contenido:

*Demasiado las han limado
que ya casi no les quieren dejar nada.*

Contra lo que quiere hacer creer la propaganda oficial, el amor profundo a la gente y el terruño es el gran motivo de todo lo que se debe hacer, aunque por ahora aparezca muy callado:

*Mas hoy hay que decir amando
y hay que decir
susurrando:
patria.*

No sabemos si en el poema "Caminata" Mili se refiere en general a los acosados de esos años o alude a alguno en particular. En todo caso nos muestra lo difícil y agotador que resulta este constante escapar, sorteando toda clase de tropiezos. No hay que dejarse atrapar; sin tregua es la persecución.

*Rechazando las aceras,
porque ellas no saben dónde se espanta el pie*

*sacudiendo las esquinas, porque detrás de
todas ellas se esconde,
como antaño,
la muerta con su báculo.*

Ese ritmo es agotador y lleva a buscar cómo escapar; ya no se soporta más; está destrozado el perseguido y se arriesga, disfrazado, herido, sin tener los medios necesarios.

*Huyendo
por fin huyendo
de la amenaza tan constante de estos años,
con su media sonrisa,
su traje con corbata,
su armazón de huesos,
pretendió este desencajado
elevarse en una avioneta sin hélices.
sin alas,
por fin sin motores.*

El desenlace fue fatal; lo atrapan sin piedad y nada humano queda de él:

*mas rasgó el aire
y devolvióse
y fue a caer justo,
y para su desgracia,
en la histérica magnitud del tiempo que vivimos
convertido en charco espeso y sucio...*

Termina sus poemas Mili con unas "Rogativas". Todo lo que ha vivido en esos días es tan triste y peligroso que si se dejara llevar por el peso del sufrimiento su ruego sería simple y cargado de presentimientos.

*Por favor
no me abra el postigo
¡está todo tan horrendo fuera!
El postigo quédese cerradito
que así no me asusto.*

Pero reacciona y se siente urgida a hacer una segunda rogativa:
Ayúdeme Ud., compadre

*no,
no se equivoque,
no quiero gritar:
sólo me falta un empujoncito.
el día no me llama,
me cuesta tanto izarme en las mañanas...*

Hemos ido destacando, con sus propias palabras, la forma con que Mili Fischer expresa lo que los sufrimientos de la época han impactado en su interioridad.

No han sido tiempos para un tranquilo amor; pero éste no ha estado ausente. Al contrario, sin tener buenas ocasiones de vivirlo y expresarlo, se lo siente presente y ocupando buena parte de su preocupación.

La **angustia**, por otra parte, en días de tanto acoso para ella y sobre todo para camaradas y amigos, la lleva a buscar ayuda, a sentir el peso de la lejanía.

El **temor**, no tanto por sí misma como por tantos que tienen que huir, expuestos a ser muertos como ya ha pasado con algunos, la acongoja y al mismo tiempo la empuja a la acción.

Nada la hace rendirse. Hay que **luchar**. Un bien entendido amor por la **PATRIA**, entendida con mayúsculas, porque es la gente lo que en ella importa, es el acicate que la mueve sin descanso, hasta sentir la urgencia de que alguien la anime: **Ayúdeme Ud., compadre; sólo me falta un empujoncito.**

Así hemos podido descubrir una poetisa de rasgos particulares. Comprometida a fondo, sin estridencias. Expresando su interior con un lenguaje sin ropajes extravagantes y con entera libertad. Es Mili Fischer Canessa, excelente representante de una generación de poetas jóvenes que va consolidándose.

ROSABETTY MUÑOZ

Chilota de cuerpo y alma, **Rosabetty Muñoz** ejerce su vocación de Profesora de Castellano en su Ancud natal. Titulada en la Universidad Austral de Valdivia, ha formado parte de numerosos grupos literarios en Valdivia ("Índice"), Castro ("Aumen"), Ancud ("Chaicura").

Su tercer libro, *Hijos*, publicado en 1991, ha sido prologado por Iván

Carrasco, quien nos introduce en el conocimiento de esta notable poetisa:

Intuitiva, lúcida, asombrosa a veces, Rosabetty proyecta sus textos desde un compromiso definido con su condición de mujer chilota, hacia el ámbito de la literatura chilena. Poemas abiertos a lecturas en varios registros y de una escritura que explora con valentía niveles y matices encubiertos, destiguran o negados de nuestra realidad.

Iván Carrasco ha tenido en sus manos los dos libros anteriores de Rosabetty, *Canto de una oveja del rebaño* (1981) y *En lugar de morir* (1986). Y esa valoración que hace de nuestra poetisa la encontramos grata y plenamente justificada en el que ahora nosotros podemos disfrutar.

El libro que ahora leemos, Hijos, nos sorprende por el encanto de la sencillez y profundidad de sus versos y la visión singularmente femenina que ausculta y da un nuevo sentido a la cotidianidad. Visión reveladora de la ternura y el milagro de la existencia, y también de sus impiedades y terrores.

El viaje que hace Rosabetty por las islas del archipiélago va mostrando, en sus 45 breves poemas, las vicisitudes de una pareja con sus hijos, en la dura vida de los siempre navegantes chilotes. Y en la época, todo se ha vuelto más trágico con "la trizadura del tiempo".

El verso de Rosabetty es dolido, sin retribución de odio. No puede conformarse con la noche de muerte que se ha venido encima. Lloro, lucha, sueña. Le duele también la depredación que se hace en la tierra y en el mar. Pero, ante todo, es la ternura por la hija o el hijo; el amor al esposo; el sueño de esperanza.

Nos muestra en su propia persona a la mujer chilota y en ella, tal vez es su intención, a la mujer chilena. Sus hijos y su hombre, así, en esa jerarquía. Que no se los toquen. Capaz de cualquier sacrificio por ellos. Cercana para cubrir toda necesidad. Alerta ante cualquier peligro. Solitaria tantas veces, soñando con el retorno. Y en esos mares de Chiloé, temiendo lo que tanto ocurre. Y peor ahora en que "el tirano prepara los zarpazos que dará a sus hermanos".

Rosabetty conoce y ama sus islas, una por una. De las cuarenta y tantas que conforman el archipiélago, llama por sus nombres en estos poemas a treinta y ocho y pareciera que las va visitando y admirando en la navegación lenta con que las recorre de norte a sur.

Quien ha visitado Chiloé sabe de la belleza, variedad y riqueza humana que sus islas prodigan. Qué de extraño tiene, entonces, la sensibilidad profunda con que Rosabetty va percibiendo la vida que nace y crece en la región; el impacto que en su propia vida, personal y familiar, producen los acontecimientos que van sucediéndose: embarazos, nacimientos, penas, alegrías, sueños, naufragios, violencia, muerte.

La vida en Chiloé es tranquila, pero llena de peligros. Todo lo va registrando Rosabetty y al momento de expresarlo en su poesía, lo hace con esa misma característica de serenidad, emoción, gozo o dolor.

Son varios los temas que toca Rosabetty, pero el principal es el de los hijos, propios o de otras madres chilotas. Ternura, preocupación y dolor dominan su espíritu y su expresión, según las circunstancias. Y sus versos se llenan de amor, de suavidad o de impotencia y consternación.

La vida de una madre está en sus hijos, pero comienza con su amor al padre. También en Chiloé el esposo es objeto de amor y de preocupación.

Así lo deja ver Rosabetty. Conoce bien la vida del navegante. Cuántas veces le ha acompañado, de día y de noche, con su apasionado amor:

*Volquémonos, amado mío, dejemos caer los remos
hasta donde la noche no existe.*

No siempre puede acompañarle. Le despide y le ve alejarse. Se cruzan sus miradas y lo dicen todo:

*Esa miradita tuya alejándote del muelle.
El perímetro de mi vida
llenándote el globo del ojo
y después, desaparecida.*

Tendrá que esperar. Pasarán días y tal vez semanas. Angustia y esperanza.

*La suma de todo te devolverá a mis brazos
como la gaviota que se posa sobre la catedral
cada tarde.*

Con la llegada de los malos tiempos han sufrido los esposos por sus hijos exiliados:

Pensamos en los años que vivimos

desterrados de hijos.

El dolor y la impotencia abaten al padre, y es ella quien lo comprende con delicadeza:

*responde nimiedades
ajeno y cabizbajo.
Me enternezco por el hombre que era
antes de que el tiempo
hiciera saltar las defensas.*

Es importante que el hijo conozca a su padre. Hay que saber comprenderlo para encontrarlo. Con qué comparaciones, propias sólo de esas islas, enseña la madre el camino:

*Conocerás de tu padre.
Es él un callejón de casas altas
y ventanas oscuras.
De éstas que hay en las islas.
En la última ventana, una luz.
Y uno recorre toda la calle
y todas las piezas
buscando esa luz.*

Ese conocimiento amoroso que procura que sus hijos tengan para con su padre, es el que cristaliza en sus entrañas en la hija tan querida, cuidadosamente protegida ante tantos peligros que acechan aun antes de nacer:

*Pequeñita mía, te alargas en la noche
sola en tu viaje
donde quisiera ser más que la barca portadora
hasta cualquier faro que alumbré
el porvenir.*

El amor materno es inagotable; dar la vida, la misión más grande:

*Todos los hijos debieran ser míos.
Mirando caer la lluvia
mi vientre se abultara en cada gota.*

La hija es el consuelo permanente de la madre:

*Es mi hija la que acude
para acariciarme lentamente.
Desearía que el universo se estacione*

*aún a costa de catástrofes siderales
porque ella no se aleje,
para que su mano permanezca
como un bálsamo.*

El hijo varón ha de seguir el ejemplo del padre: en Chiloé será navegante. La madre sabe de los peligros; pero lo aconseja y anima: tendrá que arriesgarse.

*Darle un mapa del archipiélago
señalarle los bajos, las corrientes
las marcas de antiguos naufragios.
Toma el mando y ándate por la orilla
— decirle —
y luego, amárrate al timón y no me escuches.*

La hija, la mayor tal vez, es orgullo para la madre. En la "trizadura del tiempo" que se ha vivido, su acción ha salvado a muchos; el amor de una madre la sostiene "con la bandera al tope".

*Hija estrellada
luminosa dirección
de tantos sobrevivientes.*

Rosabetty, chilota conocedora de la más frecuente desgracia que aflige a las madres en esas islas queridas y temidas, nos describe con su sensibilidad de madre y creadora la pena inmensa que a todas sacude cuando una sufre esa desgracia. Es el último de los poemas y uno de los más extensos. Vale la pena conocerlo íntegro. Lo titula con dolor: "No se crían hijos para verlos morir".

Las imágenes con que nos entrega la visión de la escena son precisas y concisas; tan apropiadas, que sentimos la capacidad de comunicación de la poetisa.

Primero es la tragedia con su impacto implacable en los padres:

*Cuando el mar se llevó a sus tres hijos
ella estaba acodada en la media puerta
de su casa, pensando en ollas aladas
y repletas. De pronto cayó en un vacío
del que surgió vieja y encorvada. No
necesitó entrar para vestirse de negro.*

*Ya estaba recogiendo flores cuando
salió su hombre con la radio en la
mano, desamparado y tembloroso.*

El dolor es compartido por todas las madres:

*Ella es una sábana flotando sobre nosotros.
Nada detiene el remolino que alienta su vuelo.
Desde su vientre deshabitado
los ovarios violeta se abren como flores nocturnas.
La ansiedad es un arrecife
donde acerados corales hieren los cuerpos amados.
Sin hijos bajo sus ojos
quisiéramos las madres
ofrecerle un trozo de pañal
para vendar su muñones o un arca
donde recoger los salados restos.*

Podríamos detenernos aquí para analizar más despacio las características de la poesía de Rosabetty Muñoz. Pero no hemos completado los temas que su libro *Hijos* ha tocado.

También una madre, y sin duda con más intensidad que nadie, sueña. En las noches lluviosas de Chiloé imagina lo que harán su esposo, sus hijos.

*Y el cántaro de sueños
repleto de lluvia.*

Siglos pasaron, la "Isla Grande" y sus islas satélites, abandonadas por el resto de Chile, lo que llaman los chilotes "El Continente". Eso mismo les hace sentir su pobreza y anhelar lo que sucede y crece al otro lado del Canal.

*A lo lejos el continente estalla
en numerosos goces.
La pobreza obliga a soñar
sueños ajenos.*

Y siempre soñando, especialmente en las largas travesías, tan llenas de peligros, el puerto es lo más anhelado.

*En una embarcación subo mis penas
y doy vuelta al timón
para que siga el rumbo prefijado.*

*La esperanza es que navegue
hasta encallar, no sabemos dónde.*

Hubo un sueño, quizás premonitorio, provocado por lo que en esos días acontecía, que le hace temer por el hijo indefenso.

*En el sueño
mi hijo se cruza con carapintadas
que allanan poblaciones.
Reconozco sus arcos y flechas infantiles
y lloro encogida
mirando el blanco cuerpo
lloverse, recibir el embate del odio
tan desprotegido de mí.*

Es que también a la "Isla" ha llegado lo peor de lo que sucedía en "El Continente"; y lo pinta Rosabetty con valentía y sin eufemismos:

*El tirano gatea babeando sobre sus juguetes
mientras prepara los zarpazos
que habrá de dar a sus hermanos.
El tirano se pone de pie
tanteando las repisas,
buscando armas
maravillado con el filo del cuchillo.
Se esconde detrás de las puertas
y prepara trampas.
El tirano
tiene hijos
que gatean
se ponen de pie
dejan sus guaridas
y no mueren.
Siguen presente en cada espacio
donde destilaron sus palabras.*

Ahora sí podemos detenernos, y vale la pena. El lenguaje poético de Rosabetty Muñoz nos descubre, como es natural en una buena poetisa, lo que ella es y la forma peculiar que tiene para comunicar el impacto que en ella han hecho la naturaleza y la historia. Con razón alguien ha dicho que "el poeta que no describe la naturaleza ni la historia, pinta los que la naturaleza y la historia han grabado en él".

A través de los poemas que hemos considerado, podemos decir

que Rosabetty es no sólo una mujer inteligente, sino también consciente de su carácter de mujer, que asume su papel de esposa y de madre. Y es por medio de ese rol que interioriza lo que ve, sufre o goza en la vida.

Ése es el impacto de la naturaleza o de la historia en Rosabetty.

¿Y cómo lo "pinta", cómo nos lo transmite? Es poetisa joven, moderna, Rosabetty y, por lo mismo, no se atiene a las rígidas prescripciones de la poética. Es clara y directa en sus expresiones; no se anda con rodeos ni con enigmas; no es críptica. En esto se diferencia de otros poetas jóvenes que, tal vez por no tener asimilado lo que ha sido escrito en su interior, lo transmiten enigmáticamente.

NOTA FINAL

Algunos rasgos comunes y significativas diferencias podemos encontrar en los poemas que hemos reseñado de estas interesantes poetisas: **Teresa Calderón, Mili Fischer y Rosabetty Muñoz.**

A las tres las ha marcado profundamente, no podía ser menos, la violencia que se había desatado en esos años. Teresa y Mili, santiaguinas, al menos por la época de sus estudios, están en el "ojo del huracán" y, sin remedio, lo que sufren domina su ser y su actuar. Rosabetty, más alejada, en Valdivia o en Chiloé, también ha recibido el reflujo de esa terrible marea, que la ha tocado en su esposo, hijos y amigos.

Lo hemos dicho con respecto a Teresa y lo podemos decir de Mili: esos sucesos han dominado su espacio visual. Todo lo que veían o deseaban ver estaba teñido por lo que ocurría en el país. Así, su expresión poética prescinde casi totalmente de elementos expresivos objetivos. Lo que expresan sin estados de ánimo: temor, rebeldía, desilusión, impotencia, angustia, soledad.

No encontramos en estos poemas de Teresa y de Mili una visión del mundo ni una búsqueda de lo trascendente. Sí está presente una visión del ser humano, capaz de extremos degradantes, traicioneros, que humillan, torturan y matan; y también de abnegación, solidaridad, que busca y sabe dar amor.

El caso de Rosabetty es diferente. Imposible en Chiloé dejar de sentir muy vivo el impacto de la naturaleza: bella, pródiga y hostil al mismo tiempo.

El mundo en que vive es amplio, es la "Isla Grande" y todas las que

la rodean. Es también "El Continente", que se admira. Es la tierra, el agua y las estrellas. La tierra, fértil para lo necesario; lugar adonde se vuelve tras una larga navegación, en donde está la casa luminosa y acogedora. El agua: lluvia que cae benéfica y con persistencia; mar generoso en sus entrañas y temible en sus tempestades. Las estrellas: guías del navegante y compañeras en la espera.

Dependiente de tantos elementos para su bien o su temor, Rosabetty sabe bien que su vida, si puede estar condicionada por ellos, tiene otro centro y otro destino. Esposa y madre, no vibra sólo con lo suyo: comparte los gozos, esperas y duelos ajenos. Se rebela contra "el tirano" y "los depredadores", que han dejado la isla llena de "cadáveres negros" y "tan poco parecida al paraíso".

Rosabetty dirige una mirada incierta a "los siglos por venir". "La esperanza es que (la embarcación) navegue hasta encallar, no sabemos dónde".

Llegamos así al término de nuestra mirada al mundo poético de estas tres jóvenes escritoras, con la satisfacción de haber visto cómo han "pintado" lo que la historia, en primer lugar, y también la naturaleza han fraguado en el interior de cada una. Esos "pincelazos" nos muestran la calidad de quienes los han dado.

EDUARDO LLANOS: UN ILUSO QUE QUIERE FILMAR EN LA NEBLINA

Carolina Merino R.

Psicólogo, con un postgrado en Literatura, más de 50 premios nacionales e internacionales (entre ellos "Ariel", "Literatura Joven", "Premio Iberoamericano", "Gabriela Mistral" (1979 y 1989), "Pedro de Oña", "Rubén Darío" de Nicaragua", finalista de "Casa de las Américas" y tan sólo un volumen publicado: *Contradiccionario* (Ediciones Tragaluz, 1983), **Eduardo Llanos Melussa** (1956) aparece como una de las voces más singulares y promisorias de la Generación del Contra/Golpe, según su propia denominación. Renuente a divulgar su obra –incluso en revistas– ya que "la poesía apunta a ser oída, pero es una conversación interna paradójica porque es íntima y al mismo tiempo es comunicante. Mientras uno no esté decidido a asumir que ese diálogo interno lo van a oír otras personas, es mejor no publicar" (Entrevista con el autor). También rehúye el exhibicionismo y la "estrategia marketinera" que, según su amigo el poeta Jorge Montealegre, constituyen uno de los mercados que tentaron y siguen tentando a sus compañeros de una "generación presunta". "Siento que el río está contaminado desde la montaña. Todo lo que uno puede hacer es agregarle una acequia, que en el fondo son aguas servidas. No hay cómo salirse de ese juego. Quisiera publicar sintiéndome libre" (Entrevista con el autor). Un panorama que le resulta desolador. Es por ello que –aunque le interesa establecer una comunicación profunda con el lector, basada en el texto

y no en la persona del artista— guarda celosamente un gran número de poemas inéditos (unas trescientas páginas) a los que piensa integrar en los libros *Contradictionario 2* y *Contradictionario 3*. Y, tal vez, a los cuarenta años, en una antología que podría llamarse *Total poesía*.

Eduardo Llanos es vehemente al referirse a su opción de no transar la ética por el deseo de individuación. Además reconoce haber asumido —tal vez inconscientemente— la tarea de ser un eslabón en la tradición poética chilena. Y en lugar de negar, como otros, su deuda con las figuras precedentes, hace explícito este reconocimiento en la intertextualidad que recorre sus versos:

*Nunca me he sentido contagiado por el virus del originalismo...
que intenta fundarlo todo desde la nada, un adanismo funcional*
(La Época, 21-11-1989, Santiago).

Dueño de una conciencia retórica y una lucidez metapoética, hasta 1976 se sentía tributario de determinadas corrientes de la poesía hispanoamericana: el exteriorismo nicaragüense, la antipoesía chilena, la metapoesía de Lihn y de Huidobro, con quien comparte además la tendencia lúdica y cierta poesía erótica. Uno de los procedimientos formales más destacados por la crítica es su empleo del humor. Una voluntad irónica que se proyecta, a veces, a través de la parodia. Rasgo característico de la joven poesía chilena que revela un ánimo contestatario y una opción por la autocritica. La autoironía es, para Llanos, la manera que tiene el poeta de preservar cierta cuota de distancia frente al mundo y frente a sí mismo, para no creerse un dios o alguien que está en situación de erigirse en juez (cf. *La Opinión*, 28-10-1986, Argentina).

Se mueve con gran libertad en términos de estructura literaria. Utiliza una gran variedad de metros y estrofas, casi siempre rechazando la rima. Usa del soneto y el epigrama a la manera latina, forma que por su brevedad se adapta al estilo agudo y crítico. A comienzos de los '80 pasa a una corriente experimental: poemas visuales que unen al verso libre la forma de cosas y que se fundan en el caligrama griego y en la antigua poesía hebrea. Recurre constantemente a epígrafes, notas y dedicatorias que señalan la temática y el tono. Sus poemas son una síntesis entre la expresión lírica de vanguardia y un arte testimonial, "que me permita desembarazarme de mis propios fantasmas y darle una expresión digna a un pueblo" (*La Hora Popular*, 23-6-1981, Montevideo).

Penúltimo hijo y penúltimo hombre, gestó en su infancia un mundo imaginario donde tenían cabida sus interrogantes acerca de la identidad. Se inició tempranamente en la literatura: a los 8 años, dictando a

su madre cuentos que eran más bien reelaboraciones de otros. Después, mientras era alumno del Barros Arana, intentó escribir obras dramáticas bajo el influjo de Fernando Cuadra, profesor muy admirado por los estudiantes. A los 15 años comienza a escribir poesía; lo hace clandestinamente, ya que el colegio no favorecía en esos años las vocaciones literarias.

Escogió la Pedagogía por estar a medio camino entre la ciencia y el arte, pero ocultaba su oficio literario porque le resultaba conflictivo sumir la coexistencia del sicólogo, el teórico y el poeta, teñido de una especie de maldición que él no compartía. Aún rechaza la idea de que el poeta debe estar asociado a la bohemia, la irresponsabilidad y la vida licenciosa.

Llanos busca hacer de la poesía un lenguaje donde el ser humano se reconozca. Su ideal poético es dar salida a las voces acalladas, la democracia textual, "una asamblea en la que mis yoes tienen derecho a voz y voto, todos por igual (el lírico, el mítico, el neurótico, el pacífico o el contemplativo)" (*La Opinión*, 28-10-1986, Argentina).

Contradiccionario traza un retrato hablado del poeta, pero sin marginar el entorno. Un yo en indefensión existencial –disidente en la tierra– que camina hacia el hallazgo de su filiación en el encuentro solidario mediatizado por el amor.

*Me declaro culpable de ser contradictorio
y renuncio desde ya a cualquier absolución.
(Con la mano en el pecho)*

Contradiccionario surge como confesión de un hablante contradictorio, de "un engendro de Caín y Abel/ que caga polillas con escopeta (p.11), aunque esté cierto de la inutilidad de su empresa. Vanidoso y habilidoso, como un hombre cualquiera,

*Perdido en remolinos de papel,
sin idioma, sin oficio, sin meta,
dentro de mí se agita una Babel.*

(Se siente agitado por la diversidad de lenguas que dentro suyo moran, y conoce su bastardía, y se descubre arando en el mar)

Poeta que condensa en esta obra 7 años de juvenil oficio (1978-1983). En un libro autoeditado y cuidadosamente estructurado: 81 poemas, en 3 secciones subdivididas a su vez en 3. El nueve nos remite al triángulo del ternario. La triplicidad de lo triple. Mediación en la

dialéctica. Imagen completa de los tres mundos y límite de la serie antes de su retorno a la unidad. Representa la triple síntesis, es decir, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual). Para los hebreos, número de la verdad (cf. Cirlot, 1985:330). Y ésta es la verdad del poeta. Una verdad publicada artesanalmente y en términos contestatarios: alerta contra los códigos establecidos por el poder. Desde el título del volumen jugará con la ambigüedad semántica. **Contradictionario**: conjunto de contradicciones y "contra el diccionario", lo antirretórico lindando con el ámbito de la antipoesía.

La primera sección se denomina "Textos y pretextos". Pretextos, tal vez ensayos hacia el texto definitivo. Y, al mismo tiempo, la escritura como ocasión para buscarse a sí mismo. Precede a los poemas un epígrafe de Heráclito:

Unamos lo completo y lo incompleto, lo convergente y lo divergente, lo consonante y lo disonante. De todas las cosas, una, y de una, todas. (p. 8)

El padre de la dialéctica nos habla de un deseo de unidad resolutoria, de un intento de conciliación de la multifacética realidad que rodea al sujeto de las contradicciones personales y del sistema imperante, que se hacen presentes en el volumen a la manera de un caleidoscopio.

Son textos metapoéticos que indagan en la naturaleza de la literatura y del propio autor:

*Escribo para hacer
un retrato hablado de mí mismo,
de estas partículas errantes
que yo llamo 'mí mismo',
amparado en la impunidad momentánea de estos versos,
de los que, sin embargo, deberá rendir cuentas uno a uno
aquel sujeto cuyo rostro
corresponda al dibujo.
(Retrato hablado)*

Lo primero es el "Sumario interno": el breve juicio y también el repertorio de los temas que articularán este universo poético: una búsqueda escatológica a través de la escritura, el amor y en el encuentro con el prójimo.

Siguen "Cinco años y un día" de condena para autoconocerse, "pero me abomban de lo lindo/ veinte mil chácharas internas" (p. 21).

para dejar la palabra a todos sus yoes. Y encontrar también su expresión poética.

A lo largo de toda la sección se percibe una sensación de fracaso literario y existencial. El poeta es un hombre tan muerto como todos, un esclavo que sueña su libertad y es trasladado, desde lo alto, tal vez por ese mismo dios que se anhela como consuelo

porque también soy un niño que solloza en la noche.
(p. 24)

Descontento ante su escritura –como Enrique Lihn–, tiene cinco años y un día para afirmar provocativamente que es poeta por un desengaño sexual. Pretensión antisublimatoria que establece una indudable relación entre Eros y escritura:

*Quise penetrar a una bella vecina,
pero me fue imposible: fracasé
rotundamente. Así que lo pensé bien
y resolví penetrar la poesía.*
(Un cierto yo da su versión)

Más que de frustración sexual se trata de un deseo de desenmascarar la energía erótica que alimenta la creatividad y que muchas veces es desconocida por cierta poesía. Al mismo tiempo, lo lúdico se hace presente porque el texto se anula a sí mismo al titularse “Un cierto yo da su versión”.

Es absuelto “En libre plática”: la conquista de una relativa libertad. Y parte con dolor hacia una escritura que –aunque consciente de su mortalidad– debe crearse a sí misma rompiendo, entre otras cosas, con el encierro de una tradición poética clásica que lo atrae:

*Cada áspera rima a manera de lima
(que me arroja en un ojo la herrumbre del cerrojo),
me desenjaulo y parto, tuerto, tullido y cojo.*
(Parto con dolor)

Parte a rememorar instantes. El único recuerdo de la infancia:

*Tengo cuatro años y mi mamita es linda
y toca el piano en la noche
y las arañas se acercan felices
y todos los hermanos elevamos al cielo
una canción antigua...*
(Retorno)

Escena feliz que se contrapone al dolor adolescente del hijo que nada puede hacer para evitar el posible embargo de su casa. Consciente de una inutilidad que vislumbra la necesidad del esfuerzo y el sacrificio:

*Y acaso ya nunca sea más poeta
que ahora que incinero un montón de viejos versos
y viendo las volutas y cenizas
presiento con mi sangre y mi carne
que yo también me haré humo
un día como éste.
(Difuminación)*

Existe una identificación con la muerte de Jesús, el que aparece en la montaña cuando el poeta abre la Biblia y acude "emocionado a beber Su sermón" (p. 39).

El poema "Retractación" clausura "Textos y pretextos", con la certeza de que su oficio poético no lo separa de los demás hombres, sino que lo incorpora a un espacio mayor:

*Pero en adelante rehúso, Dios mío, juzgar a tus hijos,
mis hermanos al fin y desde siempre,
porque si observado al microscopio
todo se reduce a moléculas y átomos,
así Tú, desde las perspectivas celestiales,
divisas tal vez estos trillones y trillones de planetas,
en uno de los cuales he nacido y moriré,
exactamente igual que todos mis semejantes
por los siglos
de los siglos
de los siglos.*

La segunda sección del libro, "Erosiones", presenta desde su denominación una doble carga significativa. Erotismo: lo relativo al amor, pero –según su valor sintagmático– afición desmedida y enfermiza; y lo erosivo: el desgaste producido por un roce que puede llevar a una lenta destrucción. Ambivalencia que convoca en la monosemia a conocer la suerte de la búsqueda amorosa del hablante. Quiere dar cuenta del amor en su realidad contradictoria: precariedad y saciedad, individualismo y generosidad. "Erosiones" se ofrece como el primer puente para acceder a un contacto con el prójimo. Pasarela entre un yo que está abriéndose hacia dentro y hacia el otro (cf. *Revista de Psicosexualidad* N° 1, 1984, Santiago).

Se inicia con "Ardora", "arte de pesca que se emplea en las noches sin luna, aprovechando la fosforescencia producida por los peces al agitarse de un lado a otro, acosados por los mismos pescadores" (p. 45). Una analogía con los encuentros y desencuentros de Eros, el amor como "táctica de tanteo".

La mujer deslumbra, seduce y se escurre. Su cuerpo es sacralizado:

*y mi horizonte se va limitando a ese templo de tu piel
bronceada,
a esas cúpulas en que yo tiritaría hasta morir...*
(Bañista de Isla Negra)

Lo femenino ascendido a experiencia mística:

*En silencio contemplo el templo de tu cuerpo,
me afano y me afino de oído y de tacto
y oigo bajo tu piel un canto gregoriano.*
(Amapola marina)

Pero el deseo queda insatisfecho y la relación amorosa acaba en un quiebre que hace patente la poesía:

*Esta será mi venganza:
un día llegará a tus manos
cierto libro de poemas del cual seré autor
y buscarás alguno inspirado por ti,
sin encontrar ninguno, absolutamente ninguno,
salvo éste.*
(Despedida con paráfrasis de Ernesto Cardenal)

"La cintura de Venus" coincide con la cintura del libro: la mitad de la mitad. Siempre es dialéctica la suerte del amor. Momentos de profunda intimidad en que la mujer se convierte para el poeta en su Miss Mundo, en la protagonista de su propia película. Y otros de desgarradora ruptura, en que ella se reviste de una cierta culpa por el fin de la relación:

*Pero tu caso no es
el mismo de Penélope la griega,
porque ella amaba a Ulises
y tú sólo amas el tejido,
el simple acto de tejer y destejer
usándome de palillo.*
(Aclaración)

Entonces en la entereza del hablante, la poesía sustituye al melodrama,

*el pobre consuelo de estos versos, simples manotones
para reprimir mis últimas caricias,
puntapiés bajo la mesa
que quiero y no quiero darte
y que son más lastimosas para mí que para ti...*
(Discidium)

"Patrimonio de Patricia" incorpora poemas conyugales escritos – según palabras del poeta– con sangre y honestidad. Dedicados todos ellos a su mujer, real y desacralizada, "porque estos versos no tienen/ más destino que tu alma" (p. 71), le agradece por su amor y su acogida; por su cuerpo y "aquellos ojos simples/ que son mi patria más profunda" (p. 78).

*Te doy gracias por aceptarme tal cual soy,
por acompañarme en este tránsito
donde todo llama a perder la propia voz
para imposter clamores de poeta maldito
o de mesías.*
(Nuevamente a Patricia)

El autor siente haber fracasado en su intento desmitificador de Patricia. Es una musa receptiva y sensitiva, pero también es una mujer sin rasgos heroicos que inspira poemas de distintas secciones (Entrevista con el autor). Aun así, la armonía e integridad que trasluce la sección no permanece. El último poema es una prefiguración del quiebre matrimonial, a pesar de haber sido escrito seis años antes y con metáforas edificantes:

*Mujer, tu corazón lo sabe:
el verdadero amor
(volveré sobre el particular
en versos próximos)
no se crea ni se pierde:
se construye de a poco,
igual que una pirámide,
igual que un puente
o una carretera.
Y estos inevitables desacuerdos,
estos enojos cotidianos*

*también tienen que estar
en la argamasa.
(Memorándum)*

De este modo, en Eros/iones, "vitalización y desgaste", cobran su pleno sentido.

En la última fracción del libro, titulada "Pasábamos por aquí", el hablante rompe su primitiva involución y se abre a la dimensión comunitaria. En el primer epígrafe, Ezra Pound (*"Estos rostros que aparecen en la multitud: pétalos en un ramaje negro y húmedo"*, p. 84) señala el tono de los poemas: un anhelo de consolidación colectiva. "Muestras de urbanidad" nos presenta algunos tipos característicos del medio social chileno: un araucano desarraigado en la metrópoli; una paranoica que fabula corte y corona; un pordiosero en su basural; un mísero suplementero que vocea las noticias a la salida del Mercado; el monólogo de un gris empleado de oficina. Todos ellos tienen en común su exclusión y consecuente marginalidad. El testimonio recoge también la evocación de una estudiante (Patricia en su vertiente social); un encomio de las muchachas sencillas, y el irónico testamento de un *pater familias* chileno y colonial. Rostros incorporados en el llamado del poeta a "Los compañeros de una generación presunta". Los invita a afinar y a afilar el idioma —porque no sirven ni el panfleto ni la poesía pura— para trabajar por el poeta que vendrá:

*dignifiquemos este oficio
que también es más grande que nosotros.*

La segunda parte de esta tercera sección es "Trabajos forzados". Nuevamente la supuesta culpa se hace presente en la condena a expiarla en el quehacer literario. Neruda da la tónica con su opción por tratar en sus versos de "este asunto humano/ con nombres, apellidos y lamentos..." (p. 98).

El poeta sume el papel de un fotógrafo que extrae el negativo de la sociedad. Surgen nuevos individuos: poetas ebrios, un estudiante en el extranjero, un viejo novelista que "no ve la" (alude a *El Jardín de al lado*, José Donoso), una deseable poetisa y un paradójico balance de diez años de dictadura:

*y un camarógrafo apuntando a once futbolistas
mientras once fusileros enfocan a un poeta.
(Malversaciones de fondos y formas en homenaje a
Jacques Prevert)*

Poeta condenado a traficar entre prosa y poesía, consciente de ser parte de un eslabón literario que no puede romperse y que a veces trata de manipular a sus miembros con amenazas y promesas al estilo de las cadenas religioso-populares:

*Relea pues lo anterior, y decida
aquello que señale su conciencia;
pero sepa que elija lo que elija,
ya no podrá romper esta cadena.
(La cadena)*

Contradiccionario finaliza con "Pena capital", un vistazo a la dolorosa ciudad y una sentencia definitiva. Aquí deambulan personajes que han experimentado la muerte, "esa pena capital" ("¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!", dirá César Vallejo en uno de los epígrafes), y que pese a ello han permanecido como modelos de conducta, como "huella en el camino". Seres que han enriquecido la cultura y la vida del poeta: Fray Bartolomé de las Casas, "visionario incomprendido" por su apasionada defensa de los indios; el mismo Vallejo que revive "mientras soplo/ el polvo de tu libro doloroso"; el profesor Godoy y su decisiva lección; María Elisa Otero, agonizando abatida por la miseria del país; Viviana, "tristeza de nombrarte sabiendo que estás muerta"; tres poetas de esa Generación N.N.: un camarada de obsesiones y de oficio, una "Rogativa para el arrepentimiento de Armando Rubio" y un adiós por la "Desaparición de Rodrigo Lira".

Muertos no de muerte definitiva y total. Permanentes en el recuerdo que "emerge más vivo que yo mismo" (p. 114). El hablante cierra el volumen con su propia "Expiración":

*Esta es una grabación
que se autodestruirá
un día en que su último verso
se acalle con el gran estallido.*

Para acceder más profundamente al universo poético de Eduardo Llanos, recurriremos a un método crítico que nos oriente en el trayecto. Dentro de la Crítica de lo Imaginario, que se inserta en el campo de la Psicología, escogeremos a un autor decisivo: Gilbert Durand y su *Hermenéutica Simbólica*.

Gilbert Durand, bretón, cofundador del Centre de Recherches sur l'Imaginaire, es un destacado miembro de la Escuela de Eranos, un centro de estudios antropológicos cofundado por Carl Jung en 1933.

Hoy es un punto de convergencia de amplias investigaciones interdisciplinarias sobre el hombre, que reúne a mitólogos, sociólogos, antropólogos, psicólogos, filósofos, entre otros. Se aspira a superar la incomunicación que existe en la actualidad entre "las ciencias sociales", por medio de la reconstrucción de la ciencia del hombre. Las obras más destacadas de Gilbert Durand son *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960) y *La imaginación simbólica* (1964). También ha publicado sus reflexiones epistemológicas y metodológicas, y diversos estudios aplicatorios de su hermenéutica a la Literatura y a la Antropología. Durand ha elaborado un **método hermenéutico simbólico** que queda firmemente anclado en las ciencias humanas, especialmente en los descubrimientos jungianos sobre la significación del símbolo. Su pensamiento —definido por él como "estructuralismo figurativo"— se encuentra presidido por la figura mítica de Hermes, el "viejo-sabio" reconciliador de los contrarios e intermediario entre lo humano y lo divino.

Gilbert Durand toma como punto de partida la teoría del símbolo elaborada por Jung, en la que éste —por su carácter dual— actúa como un mediador que complementa y totaliza la conciencia y lo inconsciente, la subjetividad y la objetividad, el pasado y el futuro. En virtud de esta visión coimplicadora de los contrarios, desaparece la separación dualista entre hombre y cosmos, cuerpo y alma, profano y sagrado. El símbolo es figura y fuente de ideas, instaura un sentido, es "epifanía" del misterio, revelación de "lo eterno en lo temporal".

La teoría de la imaginación de Durand se sitúa a medio camino entre dos concepciones extremas del simbolismo: la psicoanalítica y la sociológica.

Para evitar la disyuntiva entre la ontología psicologista y la culturalista, Durand elabora la noción de "trayecto antropológico", sobre la que descansa una "ontología simbólica" que intenta coimplicar a las dos anteriores.

...el trayecto antropológico, es decir, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social (Durand, 1960:35).

Lo que caracteriza al hombre es el hecho de mantener un equilibrio dinámico entre las tendencias instintivas y las coerciones sociales. Lo imaginario es la mediación. En ese mundo el individuo disfruta de soberanía como ámbito de libertad. Todo conocimiento —incluido el

racional-objetivo— asienta sus raíces en el mundo simbólico, "terreno común de comprensión entre observador y observado", donde se funden tiempo y espacio.

MÉTODO

Según Durand, el trayecto antropológico puede partir indistintamente de la cultura o de la naturaleza psicológica. Esta posición que dirigirá la búsqueda además hacia el psicoanálisis, las instituciones rituales, el simbolismo religioso, la poesía, la mitología, la iconografía o la psicología patológica, implica un método que se presentará a continuación.

El autor comienza su análisis por el nivel psicobiológico, pues el psicologismo presenta un punto de partida más general y sencillo. Bachelard ha tenido la intuición de que las "metáforas axiomáticas" son las iniciativas del movimiento. Las imágenes motrices pueden tomarse para el inicio de una clasificación de los símbolos. Durand constata, en el estudio empírico del sistema nervioso del recién nacido y en particular del cerebro, la existencia de dos reflejos dominantes:

1. Dominante de posición: organiza por coordinación o inhibición de los otros reflejos la progresiva conquista de la postura erguida, de la verticalidad, sea física e intuitiva o matemática.

2. Dominante de nutrición: se manifiesta en los movimientos de succión y de orientación en la búsqueda que hace el lactante del seno materno.

Ligada y derivada de ésta se encuentra la dominante copulativa, que rige los movimientos rítmicos del ejercicio de la sexualidad, así como los procesos cíclicos que en ella se superponen, con lo que el "amamantamiento se presenta como el preejercicio del coito". Numerosos juegos y ejercicios de la infancia poseen un carácter rítmico: prefiguración coreográfica de la práctica de la sexualidad.

Este esquema tripartito es de gran importancia para Durand, desde el momento en que propone como hipótesis de trabajo que "existe una estrecha concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas". Las matrices sensomotoras son presentadas así como el lugar en el que las imágenes vienen a

integrarse naturalmente, como el nivel donde se forman los grandes símbolos.

En el entorno tecnológico humano, Durand buscará un acuerdo entre los reflejos dominantes y su prolongación o confirmación cultural.

Los tres grandes gestos que nos vienen dados por la reflexología desarrollan y orientan la representación simbólica hacia una materia y una técnica que no tienen más que una lejana correspondencia con una clasificación, ya demasiado racionalizada, en cuatro o cinco elementos.

1. La dominante de posición exige materias luminosas, visuales y técnicas de separación, de purificación, cuyos frecuentes símbolos son las armas, las flecha, las espadas.

2. La dominante o descenso digestivo requiere materias de la profundidad. El agua o la tierra cavernosa suscitan los utensilios continentes, las copas y los cofres, e inclinan a las ensoñaciones técnicas de la bebida o del alimento.

3. La dominante copulativa se proyecta sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexionándose todos los sustitutos técnicos del ciclo: rueda, torno, mantequera, encendedor. Sobredeterminan cualquier frotamiento tecnológico mediante el ritmo sexual.

El trayecto antropológico salva el abismo entre la común naturaleza humana y la particularidad de las manifestaciones culturales, al establecer una dialéctica entre los reflejos dominantes (biológicos) y los sistemas (culturales), quedando interrelacionados mediante los esquemas, los arquetipos y los símbolos. El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen. Hace la unión entre los gestos inconscientes de la sensorimotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Los esquemas forman el esqueleto dinámico de la imaginación. La diferencia que existe entre los gestos reflexológicos y los esquemas es que los últimos son trayectos encarnados en representaciones concretas y precisas. Así, al gesto postural corresponden los esquemas de la verticalización ascendente y de la división manual-visual; mientras que al gesto de tragamiento, los de la "caída y acurrucamiento en la intimidad". Los gestos diferenciados en esquemas van a determinar, en contacto con el entorno natural y social, los grandes arquetipos: sustantificaciones de los esquemas. Constituyen el punto de unión entre lo imaginario y los procesos racionales. A los esquemas de la ascensión corresponden los arquetipos de la cima, el cielo, el jefe, el héroe, etc. A los esquemas diáiréticos o distinguidores, la espada, la luz, el aire, el arma, etc. A los esquemas del descenso, la noche, la madre,

el recipiente, el Pulgarcito, etc. A los esquemas de acurrucamiento, la morada, la flor, la mujer, el alimento, etc.

Los arquetipos, al realizarse, pueden unirse a imágenes muy diversas, interviniendo a la vez varios esquemas. Nos encontramos entonces ante el símbolo en sentido estricto como una ilustración de esquemas y arquetipos, que tiene ya un carácter ambivalente y un significado circunscrito en el contexto de la cultura que lo interpreta. Mientras que el arquetipo está en la vía de la idea y de la sustantificación, el símbolo lo está en la vida del sustantivo, del hombre, e incluso a veces del nombre propio. De este compromiso concreto procede su fragilidad. Por ejemplo, mientras el esquema ascensional y el arquetipo del cielo permanecen inmutables, el símbolo se transforma de escala en flecha volante, en avión o en campeón de salto.

En la prolongación de los esquemas, de los arquetipos y de los símbolos puede retenerse el mito:

...sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato (Durand, 1964:56).

Es un esbozo de racionalización porque los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas. El mito explicita un esquema o un grupo de esquemas. Promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico, el relato histórico y legendario. Su organización dinámica corresponde a menudo a la organización estática que Durand denomina "constelación de imágenes".

El isomorfismo de los esquemas, arquetipos y símbolos dentro de los sistemas míticos hará constatar la existencia de las estructuras que implican cierto dinamismo transformador. Estas agrupaciones de estructuras vecinas definen el Régimen de lo Imaginario.

MORFOLOGÍA DE LO IMAGINARIO

La dualidad del símbolo —la dialéctica entre la imagen y el sentido— que atraviesa todo el trayecto antropológico, sirve para elaborar un sistema doble de clasificación de los símbolos. Considerando las notables convergencias de la reflexología, de la tecnología y de la sociología, el plan se fundará sobre una amplia bipartición entre dos regímenes del simbolismo: uno diurno y otro nocturno, sobre la tripartición reflexológica.

El dinamismo equilibrante que es lo imaginario se presenta como la tensión de dos 'fuerzas de cohesión', de dos 'régimenes' que enumeran las imágenes en dos universos antagónicos (ibíd., 89).

1. El Régimen Diurno está estructurado por la dominante postural y concierne a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, y a los rituales de purificación y elevación. Tiene implicaciones manuales y visuales, y quizá también de agresividad.

2. El Régimen Nocturno abarca la dominante digestiva (técnicas de recipiente y hábitat; valores alimenticios y digestivos; sociología matriarcal y nutricia) y cíclica-sexual (técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como de la industria textil; símbolos del retorno, mitos y dramas astrobiológicos), entre las que existe una filiación. Es tradicional, en Occidente, dar una afectación más o menos tenebrosa, o al menos nocturna, a los "placeres del vientre". El Psicoanálisis clásico reduce la tripartición de las dominantes reflejas a bipartición, porque la libido —en su evolución genética— vincula efectivamente las pulsiones digestivas y sexuales.

Son presentadas como los dos aspectos de los símbolos de la libido, interpretada en su "unidad ambigua" que engloba tanto al instinto de vida (*eros*) como al instinto de muerte (*thanatos*), respectivamente tematizados como "la pulsión ciega vegetativa que somete el ser al devenir y el deseo de eternidad que quiere suspender el destino mortal" (ibíd., 223).

EL RÉGIMEN DIURNO

Las imágenes están polarizadas en su cristalización por la dominante postural, mediante los grandes esquemas ascensional y diáritico, y los arquetipos, fundamentalmente el del héroe y el de la luz.

Parece que el erguirse posibilita la facultad de separar mejor, discernir por la vista, así como de liberar las manos para las manipulaciones analíticas. Todo el Régimen Diurno quedará marcado por este poder de distinción y de análisis que queda simbolizado clásicamente en la espada, viniendo a desembocar en el conocimiento objetivo, racional y científico. La imagen se sirve de la antítesis que, en un intento de eufemización, establece una interpretación dualista.

La instancia de la temporalidad y de la muerte es afrontada con una actitud diáirética y distinguidora, que extrae y separa los aspectos positivos (o que atraen la libido) y los proyecta en un más allá intemporal o atemporal, quedando la angustia (lo negativo) como la significación propia del devenir y del destino. Dicha instancia queda ahora representada bajo tres facetas imaginarias, mediante los símbolos "teriomorfos" (de la animalidad), "nictomorfos" (de las tinieblas) y "catamorfos" (de la caída o el abismo), cargados todos ellos de connotaciones femeninas.

La libido aparece encarnada en la persona del héroe que, espada en mano, combate al monstruo hasta darle muerte. Este proceso de figuración se encuentra regido por un principio constitutivo de la imaginación, según el cual "figurar un mal es ya, por la domesticación del *cogito*, dominarlo". En este planteamiento antitético ya es posible vislumbrar un esbozo de eufemización. La caída, constante peligro que amenaza la verticalización ascendente, al quedar simbolizada por la carne (alimento o sexual) –sinónimo de lo temporal– viene a desvelar una faceta seductora, transformándose en "tentación" el vértigo ante el abismo. La imaginación diurna adopta una actitud heroica de lucha contra la "tentación" y, en lugar de dejarse llevar hasta la reversión de los valores, exagera el aspecto maléfico de Cronos, afilando las armas (de tipo masculino) para competir. Frente al monstruo devorador que simboliza el Tiempo, aparece el héroe dispuesto a darle muerte. A las tinieblas se contraponen los símbolos luminosos, mientras que el esquema de la caída es compensado por el ascensional, que rige la heroica lucha contra la tentación del abismo: es la "huida de este mundo", guiada por el deseo de eternidad.

EL RÉGIMEN NOCTURNO

El mito de Ícaro –a quien se le derriten las alas de cera cuando se acerca al Sol en su vuelo– simboliza la dificultad de alcanzar la trascendencia. Durand señala que frente a las facetas del Tiempo se perfila otra actitud imaginativa. Consiste en "incorporar a la ineluctable dependencia del tiempo las tranquilizadoras figuras de las constantes, de los ciclos que en el seno mismo del devenir parecen realizar un designio eterno" (ibíd., 119).

La naturaleza, la misma materia, se ofrece como el antídoto contra

el devenir, como cálido refugio contra las inclemencias del Tiempo; las tinieblas se eufemizan en noche serena, abriendo la puerta al Régimen Nocturno. La negación de la temporalidad establecida por el Régimen Diurno se prolonga ahora en una "antífrasis" (negación de la negación). Esta modalidad de eufemización comporta una cierta subversión de los valores establecidos por el Régimen Diurno. La libido se recompone con las dulzuras del Tiempo, invirtiendo la faceta afectiva de las imágenes de la muerte, de la carne y de la noche. Así es revalorizado el aspecto femenino y maternal de la libido, simbolizado en las Grandes Diosas Madres. La imaginación ya no huye del Tiempo, sino que lo organiza, lo mide (calendarios) y lo puebla con mitos y leyendas, consolándose de su fugacidad con la periodicidad de los ciclos.

Este régimen agrupa dos grandes familias de símbolos:

1. La primera se constituye por la inversión eufemizante de los valores dominantes del Régimen Diurno. El espíritu busca su luz en el seno mismo de la noche, la "caída" se eufemiza en "bajada" y el "abismo" en "copa".

2. La segunda aparece polarizada en la búsqueda de lo que hay de intemporal en las entrañas de la fluidez del tiempo. Trata de conciliar el anhelo de eternidad con las intenciones del devenir. También hay una valoración del Régimen Nocturno, donde la noche es una indudable promesa de la aurora.

El valor (tesoro simbólico) no se encuentra en una cima elevada sino en las profundidades a las que hay que penetrar. El abismo, transformado en hueco, es ahora un objetivo, por lo que el descenso es placentero.

El héroe, al ser devorado, representa una regresión al estado narcisista y, en última instancia, un retorno al seno materno (asociado a la materia). No muere sino que permanece con vida en el vientre del monstruo, siendo posteriormente vomitado (cf. Jonás, Pulgarcito...). La muerte pierde las connotaciones aterradoras y es vista como un "retorno al hogar". Como consecuencia de la valoración de las imágenes de la seguridad cerrada y de la intimidad, aparece algo así como una necrofilia para la que la muerte es el "símbolo del reposo primordial".

La segunda familia de símbolos que forma parte del Régimen Nocturno se caracteriza por poseer un dinamismo interior tendente a la invención de historias que intentan reconciliar y co-implicar la antinomia subyacente al devenir, la contradicción entre "el terror ante el tiempo que huye, la angustia frente a la ausencia, y la esperanza en el cumplimiento del tiempo, la confianza en una victoria sobre el tiempo" (ibíd., 323).

Esta línea de símbolos se subdivide en dos grupos:

1. El denario y la rueda, haciendo referencia al retorno, al "poder de repetición infinita de los ritmos temporales" (ibíd., 322).

2. El bastón y el árbol, que desplazan el interés sobre la maduración sobre "el papel genético y progresista del devenir" (idem).

*Rehén del sueño, me debato, busco luz,
tanteo y manoteo en esta penumbra
donde aun siguiendo mi propia sombra puedo*

extraviarme.

(Hendijas)

EL IMAGINARIO DE EDUARDO LLANOS

Entrando al estudio de la poesía de Eduardo Llanos, el primer paso en la aplicación de la Hermenéutica Simbólica de Gilbert Durand será detectar la recurrencia de los símbolos y arquetipos que puedan remitirnos al régimen predominante.

Las figuras sobresalientes en *Contradiccionario* nos hablan de la primacía del Régimen Nocturno de la imaginación, con sus dominantes digestiva y copulativa. Los arquetipos de la noche, la madre, el niño, la mujer y la comparecencia simbólica de la muerte, constituyen el entorno inmediato de un hablante que coincide –prácticamente en todos los textos– con el poeta:

*...Bajo tierra reposa
un iluso que quiso filmar en la neblina.*
(Declaración de quiebra)

Los esquemas de caída y acurrucamiento en la intimidad encuentran su correspondencia con la materia de las profundidades que acogen al hablante como una madre. Existe una clausura y un encierro que es interior.

En la poesía lava y deslava su rostro,

*Y todo para hallar unas cuantas palabras,
gotas de esa agua sucia,
chispazos de verdad en la fricción de mis mentiras,
fragmentos de mi rostro,*

hendijas para atisbar mi propio abismo.
(Hendijas)

El protoesquema verbal que corresponde al descenso digestivo es la confusión. El poeta se busca a sí mismo y no puede alcanzarse porque la neblina lo opaca todo. La niebla simboliza lo indeterminado, la fusión de aire y agua; y al mismo tiempo el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la madurez evolutiva (cf. Cirlot, 1985:324). Es un niño indefenso que solloza en la noche; en la tinieblas que refuerzan su indefensión al traerle recuerdos dolorosos y se eufemizan en noche serena cuando acogen el amor y los sueños. La noche se relaciona con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Ella precede la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad y simiente. Aún no es el día, pero lo promete (ibíd., 326).

*Tales cosas me suceden
cada vez que estamos frente a frente,
pero también ante su recuerdo
(y aclaro que este último
me invade más intensamente por las noches).*
(Informe para una señorita formal)

La noche se une a Eros y el agua deja de ser estéril.
Descender es ahora penetrar, en la mujer y en la poesía. Ambas lo seducen y lo cautivan:

*Pescador capturado, encallado velero,
yo también yazgo ahora en tu arena amarilla.*
(Amapola marina)

La mujer es **amapola marina**, amor fugaz y adormecedor que lo conduce al sueño donde hasta la libertad es posible.

*Sin embargo permanezco encadenado a las palabras,
ellas que son mi vicio y mi oficio,....*
(Retractación)

*Ni poeta ni sastre: estoy harto de este arte
de enhebrar agujas en tu pieza a oscuras
y de hilvanarte fundas, serpiente cascabel.*
(Declaración de quiebra)

Empresa imposible, pues la serpiente retorna eternamente con el

cambio de su piel. Para Durand, es el monstruo devorador o simplemente tragador que se asocia también a la tentación. Allí encuentra su analogía con la mujer: "princesa triste", "pequeña bruja mía", "rabiosa mía", "dulcificadora mía", "torturante curvilínea". Seducción contradictoria, como el poeta.

La serpiente enrollada se relaciona con la rueda y el anillo. Ello nos traslada a la dominante copulativa del mismo Régimen Nocturno. Repetición rítmica que nos recuerda la armonización de los contrarios. Para Llanos, la poesía es un retorno al ambiente intrauterino. De allí su carácter lúdico: nostalgia de un lenguaje preverbal, unión del feto y la madre.

El hablante no es el héroe ascensional que campea en el Régimen Diurno. No vence ni el Tiempo ni la Muerte. Sucumbe a la fascinación:

*Yo no sé qué amo al ingresar a ti
mordiéndote el nudo ciego que hacemos cada noche.
Acaso haya otro en mí que se me oculta
y te busca para prolongarse
y esto que llamo amor
no sea más que una campana oxidada,
ávida de tañer en no importa cuál oído.
(Medianoche)*

Entonces la caída se atenúa en bajada. Sólo el amor permite que el abismo no signifique perdición:

*te amo, amiga mía, alfarera mía, dulcificadora mía
rabiosa mía,
y jamás podría traicionarte
sin arrojar mi alma
en
mil
pedazos
a todos los infiernos.
(Declaración)*

Amar es sumirse en esa melodía que lo transporte a las alturas. Porque el anhelo de eternidad propio del régimen cobra presencia en el arquetipo del cielo. La música también se asocia a los recuerdos felices, como el **retorno** a aquella escena familiar de la infancia en que los hermanos elevaban al cielo una canción antigua, y los ángeles los escuchaban calladitos allá arriba. El cielo infinito –depositario de la fe

infantil ("ciertas nubes rojizas tras las cuales Dios sonreía (te lo juro)", p. 72)– que hoy, aunque aparentemente se ha perdido (a los veintiuno, "alejado ya del cielo/ y de los angelitos", p. 34), late como deseo animando la poesía:

*ecos de una oración para que los cielos se abran
y se oiga al fin el rumor del universo, ese único verso
sin principio ni fin.*

(Expiración)

Las alusiones religiosas se reiteran a lo largo de los poemas: Caín y Abel, Sermón de la Montaña, Babel, Evangelio de San Juan, Fray Bartolomé de las Casas... Dios aparece como aspiración:

*anhelando que baje un dios a consolarme
(Invisión)*

*invocaba dioses de buena voluntad;
(Retribución)*

o en permanente confrontación con la duda:

*y si realmente habitas un balcón más alto,
asómate,
asómate y convénceme del sentido de la vida
porque todos mis argumentos se volaron contigo.
(In memoriam)*

Porque muchas veces la existencia no tiene motivo y Dios no es más que "un borracho delirante que hizo el mundo" (p. 92).

A pesar de que el hablante transita por el Régimen Nocturno, hay símbolos que nos remiten al régimen opuesto: el sol y los pájaros, que se articulan en torno al arquetipo del cielo. Éste se asocia con el padre, el principio masculino y activo. Las aves actúan como mensajeras – símbolos fálicos dotados de poder ascendente– para alcanzar las alturas presididas por la luz solar: sabiduría que se añora desde la penumbra:

*A veces, cuando declina el día,
maldigo el sol y su fugacidad,
como si yo fuera, en verdad,
modelo de fulgor y de energía.
(Se siente agitado...)*

Los pájaros tampoco llegan a la cima. Son seres débiles y revestidos de femineidad: palomas de miel gimientes bajo la lluvia, lechuzas desplumadas, alondras enlutadas, friolentas, como las palabras que se "despluman sobrevolando el abismo de la literatura" (p. 10):

*Palabras, señuelos para incautas palomas,
una que otra verdad a pesar de mí mismo,
jadeos, en fin, que bien pude ahorrarme
y que en cambio prodigué como un loro atrapado junto a
un volantín
en el pentagrama de los cables eléctricos.*
(Retractación)

Quizá el arma heroica —la espada— que porta el héroe del Régimen Diurno se encontraría en la poesía, chispazos en la penumbra. Ella, con su capacidad de revelar verdades, podría vencer a Cronos. Pero el poeta intuye que es perecedera. Se sabe arando en el mar,

*y sin más deporte favorito que la caza de buenos
recuerdos
—luciérnagas tú sabes cuán escasas en tinieblas como la
presente—...*

(Adiós)

Se enfrenta a su "natural pereza" para llevar a cabo su absurda lucha: "agregar algún suspiro a esta neblina".

Prosigue en esta "empresa de papel" uniéndose a otros para poetizar sus dolores anónimos. Nos encontramos otra vez con la dominante copulativa y su carácter rítmico, que organiza el tiempo y lo puebla de mitos para consolarse de su fugacidad. Nos propone un maduración y un futuro: seguir el derrotero trazado por otros que vencieron la muerte. El poeta sabe que "el esfuerzo es el único camino que no mancha" (p. 35) y se empapa de la enseñanza de don Genaro Godoy:

*Todo hay que aprenderlo de una vez para siempre
(p. 115).*

Aprender que el poeta debe ofrecerse hasta las cenizas, como Armando y Rodrigo,

*Colegas, cohabitantes de la misma caleta, malabaristas
del mismo circo pobre en que hoy yo desnudo mi rostro:
(A los compañeros de una generación presunta)*

A quienes invita a esperar la llegada del gran Poeta, referencia casi mística pensando en una resurrección de Cristo (Entrevista con el autor). Poeta de los hechos y no de las palabras, que "viene horadando nuestras gargantas hace tiempo" (p. 119). La certeza del cumplimiento de las profecías de Lihn:

*Algunos ejemplares de nuestra especie
reducidos a unas cuantas señales
de lo que fue la vida en estos tiempos
darán que hablar en un lenguaje todavía inmanejable.*
(Epígrafe a "Desaparición de Rodrigo Lira")

Se nos remite a la figura del Mesías, de aquél que —con su sangre y su carne— presiente su expiración.

Para el hablante, el poema postrero que dentro de poco será
*ecos de una oración para que los cielos se abran
y se oiga al fin el rumor del universo, ese único verso
sin principio ni fin.*
(Expiración)

Es el sueño de que la poesía, la "loca de la casa" relegada al subterráneo familiar (cf. p. 116), se convierta en escritura perenne que pueda cantar las esperanzas de un planeta en que "irán abriéndose otras flores, naciendo nuevos niños" (p. 113).

El poeta no puede hacer la labor en soledad. Requiere necesariamente de la mujer. Sólo ella puede llevarlo a la cumbre (la copa para Durand), pero no sin antes sumergirlo en las profundidades: hondura del encuentro desgarrado con el yo —también en los dolores eróticos—, donde la poesía es el charco que no devuelve el rostro; y alturas pobladas por otros hombres: sus hermanos. Porque el poeta rehúsa juzgarlos. No es un Salvador que se alza distinto de los demás mortales. Se les une en sus gozos y aflicciones.

Sólo la seguridad del amor permite la travesía. La mujer reconcilia la contradicción de quien avanza y retrocede, muere y resucita, se oscurece y se alumbra.

*Gracias a la sobredosis de tibieza que me aplica tu piel,
el niño decrepito que en mí yacía ahora sobrevive.*
(Retribución)

El discurso de *Contradiccionario* avanza preanunciando lo que viene, y al mismo tiempo conteniéndolo. Es una especie de espiral que

se articula en torno a la identidad, el amor y la fraternidad. No como contradicciones, sino en su complejidad dialéctica,

Tal vez por ello "Erosiones" actúa como puente entre las secciones del libro. Convicción que explicita el poeta a nivel consciente:

El gran descubrimiento de la poesía moderna es el de la precariedad, el saber que somos seres dispersos, atomizados, y que por momentos nos unificamos –en el caso de los poetas, al escribir–, al convocar a los diversos voes que tienen derecho a expresarse en los poemas, pero que vuelven a dispersarse después que termina la experiencia poética. Esta experiencia, ya sea de la escritura o de la lectura, tiene un gran valor en la medida en que permite unificar. Y en esa medida es un equivalente al amor, o a la pasión política (La Opinión, 28-10-1986, Argentina).

La relación simbólica entre escritura y mujer ya ha sido verificada. Dirá todavía el hablante:

*Me cansas, poesía, rumorosa felina,
musa musitadora, golondrina fogosa.
Pero aunque te niego, persisto en esta cosa
de creer que un incendio se apaga con bencina.
(Declaración de quiebra)*

Imposibilidad de romper el círculo y vencer la tentación que en última instancia es retorno al seno materno. Para Eduardo Llanos la experiencia amorosa es la más importante para el poeta. Por eso rechaza la imagen que proyecta en algunos: un artista muy analítico e intelectualizado (por su pasión lectora y ejercicio crítico, entre otras cosas). Para sus adentros tiene muy claro que lo racional es secundario en relación con los afectos y con la creación poética. Por eso la recurrencia al pecho ("soy apenas un ser que te contempla/ un pecho que se abre y que se cierra", p. 77) como centro de la afectividad y sólo después de la identidad:

*Pero si ser poeta significa sudar y defecar como todos los
mortales,
contradecirse y remorderse, debatirse entre el cielo y la
tierra,
escuchar no tanto a los demás poetas como a los
transeúntes anónimos,*

no tanto a los lingüistas cuanto a los analfabetos de
 precioso corazón;
 si ser poeta obliga a enterarse de que un Juan violó a su
 madre y a su propio hijo
 y que luego lloró terriblemente sobre el Evangelio de San
 Juan, su remoto tocayo,
 entonces, bueno, podría ser poeta
 y agregar algún suspiro a esta neblina.
 (Aclaración preliminar)

Hace suya la metáfora de Nietzsche para expresar su convicción del hombre: como el árbol de la montaña, que mientras más procura elevarse al cielo, más debe hundir sus raíces en la tierra. Sólo en el abrazo fraterno, y sustentado por la fuerza del amor, Eduardo Llanos hallará el sentido de sus vitales contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

- CIRLOT, Juan Eduardo (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
 DURAND, Gilbert (1964). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
 GARAGALZA, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos*. Barcelona: Anthropos.
 LLANOS, Eduardo (1983). *Contradiccionario*. Santiago: Tragaluz.

HEDDY NAVARRO, POESÍA ENFALDIZADA

Nélida Molina M.

*A mi madre que forma parte de lo que soy.
A mi hija, heredera de mis limitaciones,
anhelos y satisfacciones.
A mi nieta, proyecto de la mujer nueva.*

En el mundo de la poesía, en el mundo de la imaginación, en el mundo de la creación literaria, las mujeres poseen un estrecho margen de participación. Sin embargo, en el frío e impersonal mundo de la racionalidad, propio del sistema patriarcal, se define peyorativamente a las mujeres como románticas, idealistas, sensibles, irrealistas, emotivas, detallistas, etc., elementos que, en su conjunto, constituyen el material básico para la creación de toda obra de arte.

Cabe, entonces, hacerse las siguientes preguntas: ¿Por qué son tan pocas las figuras femeninas que destacan en la poesía?, o más bien, ¿existe un silencio forzado en torno a la creación femenina?, ¿o es que el producto de su creación no concuerda con los cánones establecidos por la sociedad? Numerosas son las preguntas y pocas las respuestas.

Desde esta perspectiva, se podría explicar la falta de conocimiento que se tiene respecto de numerosas mujeres que, junto con cumplir el "rol" social que se les ha asignado, desafían el oscurantismo ancestral y registran, atrevidamente, sus pensamientos e ideales a través de unos sencillos versos.

Especial mención nos merece, en este aspecto, la obra de Heddy

Navarro, profesora de Arte, madre de cuatro hijos, sureña por naturaleza y opción; quien casi artesanalmente, ha publicado sus reflexiones poéticas, irrumpiendo la cotidianidad desde su propia marginalidad, con un lenguaje audaz, rupturista, genérico y fecundo, canalizando su expresión de una manera auténtica y original. "Jamás he buscado canalizar mi expresión desde la obra de tal o cual. Lo que uno puede hacer es dejar su propia marca."¹

Heddy Navarro tiene la dicha de haber nacido en la "ciudad de los cuatro vientos" (Puerto Montt), en 1944. Zona de lagos, ríos, canales, mar y cordillera, de aguas que se encuentran y desencuentran en el pacífico océano que bordea las costas de Chile. Estudia allí hasta los 15 años, etapa de la vida en que, según nos confiesa, se produce su primera ruptura. Aprovechando la existencia de un programa especial para estudiantes secundarios, decide irse a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia, mientras continuaba las humanidades en un Liceo nocturno. Por el terremoto en Valdivia, viaja a Santiago como damnificada, a estudiar en el Liceo N° 7; allí descubre que el estudio puede ser interesante y lo concluye en Puerto Montt con excelentes calificaciones.

Ingresa como corresponde al Bellas Artes de la U. Austral, culminando su carrera de Pedagogía en la U. de Chile en Santiago. Fue dirigente universitaria "como toda mujer, cumpliendo roles de secretaria y cosas así..."² Era rebelde por naturaleza, sus compañeros la motejaban como "la chica entaquillá" por su actitud combativa y luchadora.

Le tocó vivir la época de la Revolución de los Jóvenes, la de aquellos que creían en la transformación social, en la utopía del hombre nuevo y se preparó para ser una mujer nueva. Se casa en 1967, año en que nace su primera hija, quien le hace descubrir un "rol" de madre que desconocía en sí misma y que declara, hoy, como uno de los más asumido. Por esta razón suspende su carrera de Arqueología. Estudió dos años Ciencias Políticas y Teatro.

Experimentó la traumática experiencia del Golpe Militar, "como todas las mujeres de ese tiempo en este país",³ buscando ayuda y amparo para liberar a su esposo, detenido en el Estadio Nacional. El exilio de su marido termina por destruir totalmente su matrimonio. En 1974, sufrió la tortura de permanecer detenida en los cuarteles de la Dina, llevando en el vientre a su tercer hijo. Sale a Argentina, pero retorna prontamente a Chile, arriesgando su seguridad y la de sus hijos, ya que —confiesa— no posee condición de exiliada. Experimenta la cesantía y la clandestinidad, junto a Bruno Serrano, su actual compañe-

ro, subsistiendo apenas con los ingresos que le proporcionan la artesanía y la literatura.

Sus inicios en la creación artística no se relacionan, precisamente, con la literatura, sino más bien con la pintura. A los cuatro años realiza su primer dibujo, inspirado en un poema. Desde los 12 hasta los 20 años, sólo escribe diarios de vida.

Su gusto por el arte y la poesía surge de las influencias de su padre, también poeta que escribía y publicaba en Puerto Montt. Masón y radical sin militancia, le inculca los valores de la solidaridad, la verdad, la justicia, la libertad y defensa de los más pobres. Por otro lado, su madre, una mujer pasiva y sometida a la autoridad enérgica de su padre, le leía y recitaba versos.

A partir de los sucesos de 1973 en Chile, siente la necesidad de registrar noveladamente, las vivencias que el devenir histórico de nuestro país le estaban provocando. Exonerada de la Universidad de Chile, comienza a escribir seriamente, partiendo con pinturas a las cuales les va incorporando textos. En 1976 escribe el cuento "María Akullén", por el cual recibe una mención honrosa en un concurso literario sobre Derechos Humanos. Participa en los Talleres ACU de arte integral, sus primeros manuscritos son publicados en la revista *Litué* durante 1981. Su intención era hacer poesía social, mediante un lenguaje dual, que le permitiera sacar los sentimientos personales acerca de la condición del ser femenino, cosa que logra magistralmente en *Poemas insurrectos*. Su paso por distintos talleres literarios, le va acentuando su tendencia al rompimiento de las normas en la creación artística, como una forma de dar cuenta de la visión cósmica y ancestral que posee una mujer sobre la realidad.

El volumen de su obra alcanza a cinco poemarios:

Palabra de mujer. Ed. Tragaluz, Santiago, 1984. (Contiene poemas escritos entre los años 1978 y 1983)

Óvulos. Ed. Tragaluz, Santiago, 1986. (Contiene poemas de los años 1984 y 1985)

Oda al macho. Ed. Ergo Sum, Santiago, 1987.

Poemas insurrectos. Ed. Literatura Alternativa, 1988.

Virgenes vacantes. Ed. Fértil Provincia, Santiago, 1989.

Además ha sido antologada en:

Antología de la nueva poesía femenina chilena. Juan Villegas, Santiago, 1984.

La mujer en la poesía de los ochenta. Inge Corsen, Santiago, 1987.

Fuera del fuego. J. Cuevas, H. Navarro, B. Serrano, Santiago, 1991.

Entre las numerosas actividades literarias que realiza, podemos señalar, su participación activa como miembro del directorio de la SECh, la creación y dirección de la Editorial Fértil Provincia y de la Revista *Palabra de Mujer*, que mantuvo durante dos años sin financiamiento alguno.

Cansada de golpear puertas para conseguir fondos que le permitieran mantener la revista, cerró la editorial, la revista y sus ganas de seguir solicitando apoyo financiero. Hoy ha retornado a su añorada Valdivia, recuperando su identidad provinciana, para instalar una librería-café. Allí espera desarrollar un proyecto de desayunos culturales infantiles, orientado a estimular la creatividad artística de los niños de la zona. Para ello, sólo cuenta con sus hijos, su compañero Bruno, una tonelada de libros, una gran vocación de maestra, su pasión por las letras y una encarnecida nostalgia por la tierra que la vio crecer. Esperamos que tan grandiosa labor germine en nuevas letras femeninas que den cuenta del coraje, tesón y energía que caracteriza a la mujer de nuestro pueblo.

Como una forma de rescatar del silencio la voz femenina que expresa el devenir cósmico de la humanidad, en este largo y estrecho rincón del universo, nos proponemos realizar un profundo análisis estético-antropológico sobre la propuesta poética que nos plantea H. Navarro. En ella se concentra una búsqueda de identidad y autoctonía de las mujeres chilenas, objetos y sujetos protagónicos de la historia que les ha correspondido vivenciar durante los últimos veinte años. Para ello, se ha realizado un amplio catastro de imágenes significativas sobre el conjunto de la obra publicada, posteriormente han sido agrupadas según temas e ideas afines, organizando universos temáticos que se manifiestan a través de las imágenes para, finalmente, descubrir el eje poético que cruza toda la obra.

El enfoque de este análisis se centra en el hecho indiscutible de que toda obra de arte ofrece un universo de posibilidades de interpretación y percepción. La lectura interpretativa de toda obra debe nacer de la obra misma, la que permite una recreación del universo contenido en ella. Esta labor se ha orientado a situar la obra en un espacio y tiempo determinado, para recuperar el contexto de ella.

Puesto que todo método de análisis obliga a circunscribirse en un determinado punto de observación, y para poder dar cuenta del universo poético que se expresa en la obra de H. Navarro, en este estudio se ha

aplicado una lectura-metafórica, guiada por la Escuela Psicocrítica y Temática, que permite vincular las imágenes recurrentes con la simbología universal. Según G. Durand el origen de toda creación del espíritu humano, ya sea teórico o práctico, se encuentra en la función fantástica y en su comprensión, porque se encuentra en el génesis de todos los procesos de la conciencia y se revela como la marca originaria del espíritu. Es así como lo imaginario se manifiesta como actividad transformadora del mundo, ya que toda imagen es símbolo universal, representación ontológica en todo ser humano. (G. Durand, 1982)

UNIVERSO POÉTICO

Durante el proceso de interpretación de los textos analizados, fui adentrándome en un mundo poético en el que la hablante lírica se centra en la contingencia del ser femenino, a través de sus diferentes realizaciones, ya sea como esposa, madre, amante, profesora. Fue descubriendo la expresión de una trayectoria que va, desde los "roles" socialmente asumidos por toda mujer en la sociedad chilena, hasta la toma de conciencia de un ser-mujer, con todas sus grandezas y limitaciones. Estos elementos se manifiestan por medio de imágenes recurrentes que dan cuenta del mito personal que subyace en la obra. Mayoritariamente podemos constatar aquellas imágenes que están relacionadas con la **naturaleza** en sus manifestaciones animal, vegetal, cósmica: aquellas que tienen que ver con la **carnadura del ser mujer** y/o del ser hombre; las que se relacionan con la **luz** y el **agua** como elementos primarios de la naturaleza y aquellas que simbolizan **espacios cerrados**.

De esta manera llegamos a determinar que los temas presentes en el texto, a partir de las imágenes analizadas, se refieren al conflicto permanente entre **carnalidad-idealidad, descontento-desplazamiento; sumisión-liberación y arraigo-desarraigo telúrico**. Ellos se van desarrollando progresivamente, durante el transcurso de la obra, como elemento catalizador de las aspiraciones y frustraciones del ser lírico. Sin embargo, la interpretación simbólica de estos temas no pretende dar cuenta, solamente del ser individual que subyace en la obra, sino descubrir la estructura profunda de la cultura de un pueblo, que marca su huella en el inconsciente colectivo y que todo creador busca re-crear

e interpretar. Así es como se nos revela una historia, que se nos va transmitiendo, desde la atalayadora mirada de la mujer universal.

EJE TEMÁTICO

Los títulos de toda obra simbolizan la puerta de entrada a un universo multifacético y creativo. En el caso de la obra de H. Navarro se manifiesta claramente una evolución, que va desde:

- a) Una promesa que condiciona el devenir poético de la hablante lírica, "palabra de mujer" templada en la cotidianidad del conflicto entre el principio de la realidad y el de la idealidad.

*Mujer soy
contradictoria
instancia que aletea
saca cuentas
decide el almuerzo
balancea proteínas
recuerda sus tareas a los hijos
abre la puerta de la cocina
y pela papas
Walt Whitman
resbala por mi pecho
(Palabra de mujer, p. 8)*

En esta obra se fusionan dos elementos arquetípicos: "palabra", supuesto simbólico de omnipotencia que preside la creación del universo y asociada a la luz por ser conductora de videncia; y "mujer" que en la tabla de valores surrealistas ocupa el lugar de Dios. Representa lo que no ha sido dicho hasta ahora.

- b) Una afirmación de la vida ante una cultura de muerte. Afirmación que consiste en recuperar la morada vital de la humanidad, cuya forma básica y primitiva encierra en sí misma la esperanza de transformación y de re-generación de la especie humana.

*El vientre es el arma de la vida
alguien nos persigue
nos atrapa nos aplasta*

*moribundas abrimos nuestros miembros
y creamos vida antes de la muerte
(Óvulos, p. 5)*

*Eres península en reposo
que vigila mis aguas
Centinela que avisa
a los confines de tu cuerpo
mi marejada insolente
Una voz de lava
propalando tu victoria
entre mis nativos vellos
asustados
(Oda al macho, XI)*

- c) El levantamiento de una proclama de libertad y compromiso genérico, surgida desde el descontento colectivo que se vivencia en la búsqueda de una liberación individual, social y espiritual.

*Me declaro ingobernable
y establezco mi propio gobierno
Inicio un paro indefinido
y que el país reviente de basura
esperando mis escobas
Soy mujer de flor en pecho
y hasta que se desplomen los muros de esta cárcel
Me declaro
termita, abeja asesina y marabunta
y agárrense los pantalones
las faldas ya están echadas
(Poemas insurrectos, p. 13)*

La génesis de una fuerza rebelde se cierne sobre las calles. Se anuncia un desafío al orden establecido, el que pretende el estallido del mismo y su consecuente transformación. Ello será posible con la energía vitalizadora y la firmeza de propósito con que toda mujer alcanza sus objetivos.

- d) Y el último título culmina con el manifiesto de un nuevo orden social. En él se sientan las bases de igualdad y libertad plena, sin amenazas de destrucción alguna.

*Nadie detendrá a la insurrecta
Que dobla el horizonte
ningún disparo
evitará que huya
de las leyes
No se someterá a juicio.
Se limitará a llegar primero
adonde no nacerán
los ejércitos.
(*Virgenes vacantes*, p. 64)*

De esta manera nos adentramos en un espacio de diversidad poética en el que la mujer está en el principio y fin de toda historia, diosa fecunda en el amor y en la guerra, heredera de una memoria colectiva que fertiliza la muerte, engendrando vida desde la marginalidad. Así es como podemos apreciar que el eje temático que se encuentra presente en toda la obra analizada, gira en torno a la oposición **vida-muerte**, "muerte" que se expresa en la carnalidad, en el descontento, en el desarraigo, en la sumisión; y "vida" que se expresa en la búsqueda de la idealidad, del desplazamiento hacia espacios de realización personal y de género, de liberación y de arraigo telúrico. Todos estos elementos constituyen el devenir encarnizado en un presente en el que la muerte representa el poder total y la vida, el elemento clandestino de rebelión.

SIMBOLOGÍA DE IMÁGENES ENFALDIZADAS

Como ya lo señalaba la misma Heddy Navarro, al comenzar a escribir se plantea como objetivo realizar una poesía social que diera cuenta de los sucesos que estaban ocurriendo en Chile a través de un lenguaje dual, que le permitiera sacar sus sentimientos personales sobre la mujer chilena. Recordemos que su primera obra contiene poemas creados entre 1978 y 1983, época en que nuestro país se encuentra bajo una dictadura militar. Para una artesana de la vida, como es el caso de esta mujer, estos hechos van marcando y configurando una identidad propia que se opone a una cultura de muerte. En este caso, H. Navarro se propone grabar en la memoria colectiva estos hechos, mediante el acto creativo de nombrar lo innombrado, de creer en lo no creíble, de esperar lo inesperado para abrir las compuertas de

la esperanza y del derecho a soñar con un mañana mejor. Como todo poeta y creador, la autora, con su intuición poética y femenina, recrea esta realidad para devolvérsela en imágenes que configuran una idea del mundo y de los seres que habitan esta larga y angosta faja de tierra.

Así es como los elementos del mundo objetivo son recreados mediante un proceso de idealización, que se expresa en una constelación de imágenes más o menos constantes que simbolizan vida y desde el espacio íntimo del ser femenino como microcosmo. Por oposición, las imágenes simbolizadoras de muerte casi están omitidas en un acto voluntario de repudio y rebeldía vital.

.....
*Acerca de aquellos
que son vencidos por una mirada
la abulia
el cansancio
la noche
el espacio
Acerca de aquellos hombres
nunca quisiera escribir
un poema
(Palabra de mujer, p. 9)*

AFIRMACIÓN DE LA VIDA

Según G. Durand la función fantástica creadora se encuentra en el origen de toda creación del espíritu humano, por ende lo imaginario constituye la esencia del espíritu, "el esfuerzo del ser para alzar una esperanza viva hacia y contra el mundo objetivo de la muerte", de esta manera se manifiesta como actividad transformadora del mundo. (M. Cauas: 1988).

La casi totalidad de imágenes presentes en la obra de H. Navarro corresponden a símbolos de vida que en sí misma también lo son de la muerte. Entre ellas tenemos todo lo que fluye y que crece como el agua, el fuego, las plantas, los árboles y la función procreadora de hombres y mujeres.

En una sociedad en la que predomina la destrucción, la desespe-

ranza y la muerte, sólo la vida humana, simbolizada en los hijos, asegura la trascendencia como acto fundacional de toda mujer:

*Tengo que hacer hijos
crear hijos
pintar hijos
escarlatas
azules
y amarillos
tengo que regar hijos
violetas y suspiros
empollar hijos
gorriones y jilgueros
cosechar hijos
secar hijos
tejer hijos
hasta llenar estos brazos siderales
de vacío
(Palabra de mujer, p. 30)*

Son hijos que traen consigo la paz simbolizado en los colores escarlatas, azules y amarillos, símbolo de reposo y tranquilidad, que requiere un período de maduración para iniciar el vuelo hacia la trascendencia y la libertad plena. Dicha tarea es cumplida naturalmente por toda mujer en cualquier sociedad, pero en este caso, se autoimpone con urgencia la gestación de una nueva savia para conseguir la reconstrucción de una sociedad aniquiladora del ser humano.

Sólo el acto procreador, como principio de renovación, garantiza la certeza y proximidad de la liberación e inmortalidad del alma. El poema asume una dimensión profética de decadencia y triunfo sobre la muerte. La mujer pasa a constituir una promesa de vida y en un acto voluntario, consciente y premeditado se propone "llenar el vacío" de los "brazos siderales" con la ternura, con la esperanza, con la delicadeza y la energía vital que concentran en sí los hijos cósmicos.

Así es como descubrimos que la "maternidad", atributo universal de fertilidad, y motivo central con que se inicializa el viaje desde la muerte a la vida, sea el elemento que dibuja un nuevo perfil de mujer que surge desde su clásico rol, convirtiéndose en vehículo de transformación de sí misma y de la humanidad.

Como una forma de que la mujer se constituya en vehículo de transformación, la autora plantea como espacio de rebelión y liberación, el espacio íntimo del cuerpo, puesto que los espacios públicos de expresión social se encuentran clausurados. Es así como sugiere un cuestionamiento del orden imperante en todos los planos (social, político, cultural, familiar, afectivo) que implica un re-ordenamiento de los papeles desempeñados hasta ahora por hombres y mujeres.

Sobre títulos capítulos apéndices

estuvimos

mirándonos las manos

Vuestros bigotes se movían

Las vísceras ondulaban mi cintura

Ofrendé café y panecillos tibios

los pantalones asintieron

con voz de género gastado

Un vómito de mujer ajena

salpicó vuestras camisas

Con la enagua entre las piernas

corrí

a mis 25 siglos de relegación

en la cocina

(Palabra de mujer, p. 37)

La estructura social está saturada, requiere un cambio, no bastan las palabras, es el propio organismo el que reacciona devolviendo la naturaleza contaminada, reflujo que cae en la esencia del poder patriarcal como acto involuntario. Sin embargo, este mismo acto devela la conciencia femenina e impulsa a una acción concreta de descontaminación y de purificación.

El cuerpo como espacio íntimo, representa el lugar sagrado de cosmización y a partir de él es que se establecerá un nuevo macrocosmos. El cuerpo cumple con la función telúrica de la morada, aquella que abriga como un albergue que defiende y protege, pasando constantemente desde la pasividad a su actividad defensiva (G. Durand: 1981). Para ello cuenta con diversos organismos biológicos que le permiten cumplir con el objetivo de preservar la existencia. En el caso de un cuerpo femenino no sólo preserva la suya propia, sino el de toda la

humanidad. Ello nos explica la visión de mundo que la autora quiere transmitir al lector, mediante la recurrencia de palabras que tienen que ver con el **cuerpo** y que mayoritariamente se encuentran presentes en la obra a partir de "Poemas Insurrectos". A través de los elementos binarios **ojo-corazón**, **boca-oído**, **manos-pies** (rodillas) da cuenta del conflicto existente entre **carnalidad-idealidad**.

El conocimiento y compromiso afectivo están simbolizados mediante los elementos **ojo-corazón**. El primero se asocia al objeto de la visión y a la luz y como tal son portadoras de clarividencia y rectitud moral. Ojo y visión están asociados al esquema de elevación y a los ideales de trascendencia (G. Durand: 1981). El segundo, se relaciona con la fuerza ígnea motriz que moviliza el accionar de todo ser humano; en él radica la energía básica de la existencia, ya sea desde el punto de vista biológico o afectivo. En algunas tribus primitivas, un ritual de vital importancia consistía en arrancarle el corazón al enemigo y devorárselo para adquirir su fuerza, vitalidad e inteligencia. En H. Navarro estos elementos se encuentran relacionados por la armonía universal en que la fuerza del amor de una mujer es capaz de fundar nuevos mundos:

.....
*La tierra desde los astros miro
con este ojo
fundo el contrauniverso
la especie homos justus
Hembra tardía
echa un vistazo desde arriba
las estrellas siguen
boca abajo
(Poemas insurrectos, p. 30)*

.....
*Comía polluelos rubios
que brotaban de su cuerpo
comía sin masticarlos
y por sus ojos se asomaban alegres*
.....
(Id., p. 46)

En la realidad que la mujer está vivenciando hay una búsqueda de transformación, una necesidad de cambio, de descontento, de reconstrucción por medio de su propio accionar, se señala el camino hacia

un centro unificador que se encuentra en sí misma para lograr restablecer el equilibrio universal.

ORGANIZACIÓN MICROCÓSMICA DEL ESPACIO

La expresión comunicativa de la afectividad se ve simbolizada por los elementos **boca-oído**. La **boca** es el primer sentido con que el ser humano toma contacto con el mundo sensible, a través de ella se perciben las cosas, el placer de mamar o chupar está centrado en ella, cumpliendo con su función digestiva y, por lo tanto, a través de este elemento biológico humano se expresa toda la capacidad perceptiva de la hablante lírica.

.....
*Así al borde de acantilados
humillaré mi **boca** y silencio
de boba viviré a tu lado*

.....
(*Virgenes vacantes*, p. 81)

La boca está asociada a la palabra, atributo de poder que representa la realidad simbolizada y el signo simbolizante. Las palabras tienen el poder de transformación de mundos, de allí que en tiempos políticos represivos, una de las primeras medidas restrictivas se refiere a la censura de la expresión y la comunicación.

.....
*Los fusiles suplen las palabras
las **bocas** no entienden razones
la razón esposa mi mano*

.....
(*Poemas insurrectos*, p. 73)

Por otro lado, al vincularse con el **oído**, sentido humano que permite captar más profundamente aquello que los ojos no pueden ver, se establece una recepción discriminatoria de los elementos sensibles de la realidad.

*Me sobran **oídos**
para esconder el desconcierto.*

*Sucede que me espanto de fantasmas
gritándome a la oreja
(Vírgenes vacantes, p. 31)*

*Le dije a mis oídos
que ya no escucharían el quejido
de tus ojos
me hicieron callar
y llenaron de grillos sus vientres
(Poemas insurrectos, p. 55)*

A pesar de que hay una proposición voluntaria de cerrar los sentidos a la realidad, ésta se impone con toda su potencia para provocar una reacción humana de transformación, de búsqueda de la armonía quebrantada.

La combinación de los elementos **manos-plies**, expresiones muy recurrentes en toda la obra de H. Navarro, dan cuenta de la acción creadora de la mujer universal. Por un lado, la **mano** ayuda a conocer la materia en su intimidad y ayuda a soñarla, por otro, los **plies** dan cuenta del lugar concreto de trabajo, simbolizando ubicuidad témporo-espacial y arraigo telúrico. La **mano** es un órgano modelador y de energía, los **plies**, de desplazamiento. Ambos elementos expresan la ensoñación poética del ideal buscado. Ellos le permiten al ser humano manifestar su naturaleza creativa y transformadora, así como también su naturaleza destructiva y en esta dinámica es cómo, paso a paso, se ha ido construyendo el devenir de la humanidad.

La acción modeladora de las **manos** contribuye a la búsqueda de las formas de las cosas, a la percepción del mundo sensible mediante el tacto que "transporta todos los pensamientos, acciones y ensoñaciones del ser humano a las cosas" (G. Bachelard: 1988,167).

*Se liuda⁴ un pan sin nombre
desde la palma de la **mano**
hasta la palma de otra **mano***

.....
(*Óvulos*, p. 60)

Esta acción modeladora se realiza en el contacto con otros, es una acción solidaria, comprometida, transformadora. El resultado depende del aporte de cada uno y el producto de ello será para el bienestar de todos.

Siguiendo por el sendero poético que H. Navarro nos ha trazado, nos vamos encontrando con manos tejedoras de sueños:

*Eran
tus **manos**
encantadoras de imágenes
tejiendo incansables
el telar de las palabras...
(Óvulos, p. 11)*

- **manos** que se entregan en el contacto con otras:

*ndago tu latido
cada vez que tu **mano** se plasma en la mía
y se besan nuestros dedos...
(Id., p. 21);*

- **manos** que dan cuenta de la existencia del yo y del otro:

*Pienso en tus ojos
.....
en el dorso de tu **mano**
y en mis palmas...
(Id., p. 24)*

- **manos** que ofrendan naturaleza a la naturaleza destruida:

*...Más bien
sólo llevaron mis **manos**
papas enterradas
maquis oscuros como el silencio...
(Id., p. 36)*

- **manos** que encienden el fuego volcánico del sexo:

***Manos** recorriendo velo de cebollas
vírgenes pupilas penetran la selva...
.....
Mi **mano** busca tubérculos
en tus rótulas amanecidas...
Atravieso la red con el peloteo
de un testículo en mi **mano**...
(Oda al macho, I, III, IV)*

*Con mi **mano** gastada
inicio las **maniobras**
para encenderte
el fuego
(*Vírgenes vacantes*, p. 5)*

- **manos** opresoras, que dominan imperceptiblemente:

.....
*y aún comen obedientes
en el hueco de la **mano**
(*Poemas insurrectos*, p. 11)*

- o **manos** revolucionarias capaces de ascender a la libertad:

.....
*insurrecta **mano** se aproxima a la ingle...*
.....
*Por eso trocó sus **manos** en alas
su garganta en nudo ciego
y emigró hacia la luz
para que nunca más
la paciencia
cegara los ojos de mi pueblo
(Id., p. 14)*

- pero sobre todo **manos** dinámicas de mujer, constructora de mundos nuevos, realizadoras de existencia, modeladoras de la humanidad, artesanas de la vida:

*Porque existo
porque dos son mis **manos**
y casi todo
salvo el pensamiento...
(*Vírgenes vacantes*, p. 32)*

La acción de desplazamiento de los **pies** contribuye a la búsqueda del espacio vital que posibilita una identidad propia en armonía y equilibrio con la naturaleza. Se trata de la búsqueda del paraíso perdido. El descontento, el desarraigo, la desadaptación son la causa del desplazamiento y éste simboliza el motivo del viaje del héroe mítico. Desde el punto de vista espiritual, el viaje representa la tensión que se produce en la búsqueda del cambio, situación que determina el movimiento y la experiencia que deviene de él mismo. Según Jung el viajar

es una imagen de aspiración del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto, significa el punto decisivo de un estado a otro (J. Cirlot: 1969, 471). Cuando los espacios de expresión están bloqueados, cuando el espacio vital no brinda acogida, deja de ser morada y con ello surge el desarraigo, el destierro y el exilio; crece el sentimiento de pertenencia al lugar de origen:

*El sur como siempre
monta mi anca
y me azuza...
(Óvulos, p. 49)*

El motivo del viaje, en la obra de H. Navarro, significa evolución, representa el deseo nostálgico de evasión, de una búsqueda que va desde las tinieblas del mundo profano (machismo, dictadura, feminismo, consumismo, dogmatismo, etc.) a la luz y trascendencia del lugar hiper o supracelste. Esta simbología aparece claramente representada en el grupo de poemas "Asalto al Sol". Las etapas de evolución representan ritos de purificación que pasan por el fuego sexual, como centro genital del hogar patriarcal, a la llama purificadora del fuego femenino como centro vital de energía cósmica.

Considerando estas premisas, hemos agrupado en torno a la imagen simbólica de los **pies**, las expresiones: **rótulas, piernas, pie**, planta, caderas, muslos, patas, rodillas, nalgas, zapatos, corvas, cascos, zancos, tobillo, tacones e ideas afines que se reiteran frecuentemente a lo largo de toda la obra de H. Navarro.

Podemos apreciar que en los primeros poemas, "Palabra de mujer", se insinúa ya el descontento, la necesidad de un cambio, más bien da cuenta de la dominación ancestral a la que han estado sometidas las mujeres, situación de dominación que hoy se ha generalizado a todo un pueblo. Como responsable del bienestar de la humanidad, la mujer comienza un proceso de liberación para conseguir el de la humanidad:

*El vapor se cuela entre mis rodillas
ojos enrojecidos
humea la cacerola*

.....

(Palabra de mujer, p. 10)

.....
*Se durmió mi hijo ya no quiere mamar
Se fue de sí su padre y no puede amar*

*Aquí
al borde de la cama
no sé si cubrir mis **nalgas**
o perforar el continente
con este **pie** que cuelga
entre las sábanas
(Id., p. 25)*

.....
*Con la enagua entre las **piernas**
corrí
a mis 25 siglos de relegación
en la cocina
(Id., p. 37)*

Y en este proceso, nos vamos encontrando con que, tanto hombres como mujeres, requieren de un caminar conjunto y de un apoyo mutuo que les permita cobrar fuerzas para alcanzar la revelación de su propio ser:

.....
*Cada hombre cada mujer
tiene derecho a su **pierna**
ortopédica
con tal de caminar
con tal de atravesar
un desierto
(Óvulos, p. 46)*

Así se da inicio a una lucha clandestina sin cuartel. La esencia y conciencia del ser femenino serán las armas de combate:

.....
*Alguien toca mis rodillas
cojo sus **rótulas**
inicio la batalla
Huyen los tanques
impactados de calzones
El cielo menstrua*

su último relámpago
(*Poemas insurrectos*, p. 15)

.....
Exijo la libertad a todo trapo

.....
Exijo la igualdad a calzón quitado

.....
*Estoy armada con mis muslos
calzo pies y uñas
mi melena es el único abrigo que soporta
mi irremediable conciencia
de mis actos
(Id., p. 20)*

.....
*a pinceladas de piernas retornaremos el color
a las veredas
Capaz que hagamos una ronda de ideas
enarboladas
y utopías se encaramen
a los volantines de septiembre...
(Id., p. 27)*

Esta es una batalla que se ganará mediante un proceso de purificación que pasa por el frotamiento rítmico del fuego, cuyo centro de producción se encuentra en la mujer. Es ella la que posibilitará la reintegración del universo. La urgente necesidad de recuperar la vida, de renacer y salvar la tierra (M. Cahuas: 1988, 43) se manifiesta en el anhelo de elevación y sublimación carnal.

*El vientre es el arma de la vida
alguien nos persigue
nos atrapa nos aplasta
moribundas abrimos nuestros miembros
y creamos vida
antes de la muerte
(Óvulos, p. 5)*

Las **piernas** pasan a constituir el puente de entrada al centro genital del fuego femenino:

*Dijo ella
estoy sin sombras
estoy seca.
No temas
apaga la luz
abriré las plernas*
(*Vírgenes vacantes*, p. 115):

Pero estos miembros inferiores del ser humano no sólo simbolizan el anhelo de desplazamiento, sino que también representan un símbolo de ascensión que aparece marcado por la preocupación de la reconquista de un poder perdido (G. Durand: 1981, 136). La trascendencia parece exigir un esfuerzo de distinción, un ponerse de pie para alcanzar un más allá del tiempo y del espacio. El ser humano se constituye en centro del mundo y por su posición vertical, al igual que el árbol, se transforma en el eje de los mundos "inferior, ctónico o infernal; central, terrestre o de la manifestación; superior, celeste y como tal conduce una vida subterránea hacia el cielo como espacio de realización cósmica, símbolo de la totalidad del cosmos en su génesis y en su devenir.

Y una vez más se hace necesario erigirse desde la pequeñez humana:

*Nosotros
remedos de ramas
cuescos secos
recuerdos de hojas
en los dedos
vientecillo histérico
en el alma...*
(*Vírgenes vacantes*, p. 27)

- desde la feminización de la caída como signo del castigo divino:

*Vamos mujer
no creas que oramos
porque estamos de rodillas
no creas que es orgasmo
si decúbito dorsal eres lanzada
Nos disparan por la espalda
y este es apenas un minuto
antes de seguir*

muriendo
(*Poemas insurrectos*, p. 74)

• desde la convocatoria para emprender un camino de transformación:

Hacen falta mujeres
que tengan por norte el sur
y planeen sobre las copas
con todas las banderas
desplegadas
(*Poemas insurrectos*, p. 66)

• hasta conseguir la elevación que permitirá a los seres humanos alcanzar la armonía y el equilibrio universal del paraíso perdido.

Marginadas de la tierra
tensemos las membranas
descerrajemos las alas
ya es tiempo
el poder se oculta
tras el miedo
(*Poemas insurrectos*, p. 76)

En síntesis, podríamos señalar que el eje poético de la obra analizada se centra en la mujer como sujeto y objeto de armonía universal. El peregrinaje por los diferentes poemas nos ha develado una historia que está cruzada por el sentimiento de pérdida del espacio vital y, como consecuencia de ello, la pérdida de identidad y desarraigo. El proceso de recuperación de estos elementos cósmicos pasa por la generación de vida y el re-encuentro con el otro. El poema pretende ser el espejo de la realidad, en el que se intuyen respuestas de vida y trascendencia. La transformación de la humanidad pasa por la subversión de los "roles" sociales y por el establecimiento de un nuevo orden; ello implica un proceso de muerte y purificación.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón (1988). *El agua y los sueños*. México: FCE.
- CAUAS E., María E. (1988). *Poesía femenina de los '80: entre la noche y el día*. Tesis de Grado, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DURAND, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- NAVARRO, Heddy (1984). *Palabra de mujer*. Santiago: Tragaluz.
- *Óvulos* (1986). Santiago: Tragaluz.
- *Oda al macho* (1987). Santiago: Ergo Sum.
- *Poemas insurrectos* (1988). Santiago: Literatura Alternativa.
- *Virgenes vacantes* (1989). Santiago: Fértil Provincia.

NOTAS

1. Entrevista personal con Heddy Navarro, 1992.
2. Ibid. ant.
3. Ibid. ant.
4. Liudar: En Chile, levantar, fermentar.

JORGE MONTEALEGRE: TÍTULO DE DOMINIO

Vivian Orellana M.

La vida sin utopía es como un ensayo para la muerte
(Joan Manuel Serrat)

RECUPERACIÓN DE LA UTOPIA, UN CICLO DIVINAMENTE HUMANO

Jorge Montealegre nació en Santiago el 7 de mayo de 1954. Es uno de los poetas contemporáneos pertenecientes a la llamada Generación N.N., Generación Post-Golpe o Generación Emergente (*La Segunda*. Este término es acuñado por Waldo Rojas).¹

Comienza a escribir después del Golpe Militar, el cual para él, como muchos de su generación, no pasa inadvertido; muy por el contrario, siendo un joven de 19 años, es detenido, llevado al Estadio Nacional y luego al campo de prisioneros políticos de Chacabuco. Es en este lugar donde escribe sus primeros poemas. Allí le daba vergüenza leerlos, y en su lugar los leyó Mario Céspedes. Después viene el exilio, cinco años en Europa y retorna el año 79. Comienza la clandestinidad, tanto de él como de sus escritos.

Empieza a editar revistas: *La Castaña* (revista de poesía y humor gráfico, en los inicios de los años 80); publica *Huiros* en mimeógrafo; *Lógica en zoo* (1981); *Astillas* (1982); *Exilios* (1983), y su última obra,

Título de Dominio (1986), editadas las dos últimas por Tragaluz. Estudió en Rancagua como interno, donde incursionó en el humor político, lo cual ha seguido haciendo hasta ahora en la revista *Topaze*.

Lector nostálgico de *El Peneca*, *Mampato*, *Rakatán*, de Lukas. Su sueño relacionado con esta afición fue poner un kiosco en Pudahuel, el cual cerró luego.

Gracias a su pasión por las revistas cómicas se ha ganado la Beca Guggenheim para realizar una investigación sobre "El humor gráfico en Chile", que lo mantiene ocupado hasta ahora.

También fue redactor creativo de una agencia de publicidad. Ha participado en varios encuentros de discusión sobre el cómic o el humor gráfico en Chile; ha ganado concursos literarios; ha viajado, por su voluntad, a EE.UU. como invitado a un encuentro con jóvenes valores literarios chilenos, con escritores y estudiantes. Trabajó en Canal 11: confeccionaba la pauta de transmisión y lo echaron por problemas políticos.

Es hijo de padres chilotes, que murieron cuando él tenía 13 años.

Desde ahí empecé a dar bote. Por eso que el golpe militar me pilló como algo no totalmente directo.²

Tiene tres hijas: su primogénita Natalia y otras dos niñas de su unión con Pía Barros, escritora, con quien comparte su vida en un sector de La Reina.

La sátira está presente en sus poemas también:

Y en gran medida en la poesía que yo hago, hay bastante humor, cosa que al profesionalizarme he tenido que dosificar y medir muy bien.³

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de un estudio sobre la generación que comienza a escribir a partir del 11 de Septiembre de 1973. Jorge Montealegre y su obra *Título de Dominio* se integran en este análisis, para dar cuenta de cómo influye en el lenguaje político esta irrupción militar.

Descubrí entonces que, más que una contraposición de adhesión o de rechazo, lo que había en gran parte de la nueva producción poética era una actitud que se debate entre el sufrimiento y la esperanza, la que se traduce en una gran variedad de estilos y lenguajes poéticos. Así, el surgimiento de nuevos modos de decir habrá de ser la constante de esta nueva generación, no sólo como fin literario, sino como necesidad ante el entorno social.⁴

No cabe duda de que el Golpe Militar afecta la escritura de cada obra de Jorge Montealegre. Esta profunda huella, aún perdurable e inevitable tanto en la vida nacional como en lo personal, se deja sentir en sus creaciones. En sus poemas están presentes temáticas como el exilio, la pobreza, la deshumanización producto del libre mercado. Aunque también hay espacios para los temas cotidianos e irónicos, con la intención de desacralizar la realidad. Así se da paso a la esperanza, tan esperada; por eso surge esta necesidad de crear para recrear una sociedad más justa.

En varios de los poemas jóvenes es marcada la preocupación por re-fundar un identidad personal y colectiva, propiciando vínculos más firmes con la naturaleza y la comunidad social disgregada, un espacio humano aplastado y momentáneamente sin voz, pero que tiene tras sí una historia que hay que contar de nuevo, y un futuro que hay que aprender a imaginar.⁵

Esta preocupación se hace notoria en *Título de Dominio*, donde el lenguaje se ocupa de re-construir una nueva utopía.

Ciertamente es en esta obra, en esta etapa de la creatividad de su autor, donde se conjuga en forma estructurada, compleja y sintética lo que ha venido siendo su expresión poética hasta ahora. Surge aquí un ciclo dialéctico importante dentro de su poesía, donde se manifiestan elementos materiales que dan cuenta de su desarraigo.

Recordemos que fue poeta de mimeógrafo, de revista clandestina; un ser sin arraigo, tal vez porque no se siente, o se sentía, anclado a ninguna parte. Así le ha tocado vivir, deambulando por el mundo.

En Santiago he vivido en distintos sectores sociales, tanto en la población Santa Adriana como en La Reina, por ejemplo. Me siento chileno típico de clase media (entrevista personal realizada a Montealegre en octubre del 92).

Siendo parte de esas heterogéneas capas medias chilenas y ubicados en sus distintos niveles de participación o marginalidad, la mayor parte de los jóvenes poetas asumieron posturas notoriamente progresistas.⁶

Su poesía se difunde en hojas fotocopiadas, revistas artesanales y, sobre todo, en recitales ligados a otros actos públicos. Sólo en los últimos años aparecen los poemarios editados en libro. La dinámica social del momento orienta una preocupación básica por rearticular instancias de participación y creación cultural grupal, y en ellas esta segunda promoción emergente va a encontrar el estímulo más directo y la posibilidad de formular y comunicar una expresividad poética de rasgos cada vez más seguros.⁷

PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA DE LA OBRA

Limitándonos a nuestro interés, *Título de Dominio*, éste es un largo poema dividido en fragmentos interrelacionados entre sí.

Largo y un solo poema está constituido por fragmentos comunitarios que invariablemente comienzan con la expresión 'Cada uno de nosotros'; estos fragmentos de poemas están comunicados entre sí por pequeños poemas de sólo cuatro versos que comienzan con la forma verbal 'Soy'. Lo primero, explica Floridor Pérez, intenta evitar la masificación irresponsable del 'Nosotros', asumiendo el ser de 'Cada uno'. Surge así un 'Nosotros' hecho de la adhesión y no de la anulación de cada uno.

Por su parte, los poemas cortos que comienzan con 'Soy' señalan el deseo, la obsesión, diría un psicólogo, de reafirmar su identidad".⁸

Existe una estructura cíclica dialéctica, como se mencionó anteriormente, sustentada en tres ejes básicos que fundamentan un proyecto bíblico de la realidad, análogo a la tradición bíblica hebrea.

Los ejes en oposición son: **destrucción—vida**, y su síntesis es la **tierra**. Esta visión o concepción de la sociedad pasa por una óptica cristiana, donde sus valores están presentes por la necesidad urgente de redención de nuestros pecados colectivos e individuales. Esta

interpretación de la realidad es similar o común a coetáneos de Montealegre como Memet, Serrano y Zurita, principalmente.

Raúl Zurita, sin duda el poeta más destacado de esta segunda promoción emergente, desarrolla un ambicioso proyecto poético (en tres libros que representarían etapas demarcadas de un proceso de renacimiento y reformulación de la identidad humana del país) de resonancias iluminísticas o proféticas que entrelazan las líneas aleatorias de la tradición bíblica y la vanguardista.⁹

A los poetas mencionados los une la misma angustia: alivianar la conciencia o el alma dolida, acongojada por presenciar tanta destrucción; este pesar en nuestra conciencia colectiva nos lleva a ser responsables de nuestros actos (Purgatorio colectivo). Sin embargo, y siguiendo la pista de intertextualidad bíblica, está presente en la obra la posibilidad del perdón a través del amor y la vida, la justicia y la esperanza, para lograr el tan ansiado Paraíso Perdido, obsesión de varios poetas.

En resolución, el artista, el creador, el poeta que intenta sacar a la palestra una situación de desmedro y de desigualdad del hombre, asume, aún sin tener clara conciencia de ello, una actitud cristiana.¹⁰

La constatación de esta pérdida del Paraíso se desarrollará en el eje **destrucción**, que bíblicamente corresponde al Infierno. Se produce el fin de la utopía, o la caída del marxismo en la Historia Universal. Aunque en nuestro país esto será una consecuencia más de lo abortado en nuestra historia, en los hechos es la vivencia intrahistórica lo que motiva la escritura poética de este autor, porque se ha producido un corte abrupto dentro de la tradición democrática.

El golpe militar de 1973 no sólo trastornó las bases sociales y políticas de un país que evolucionaba con un ritmo más o menos sensato, sino que interrumpió la relación de continuidad de su desarrollo cultural, caracterizado hasta entonces por un diálogo abierto con la tierra, la historia y las tradiciones.¹¹

Entonces, para Montealegre y su generación esto resulta caótico, desesperanzador; por eso su escritura manifiesta toda su solidaridad con los que han sido abandonados, postergados, marginados.

Una nueva promoción de poetas empieza a abrirse paso y a

*ganar un espacio público en el precario ambiente cultural. Son jóvenes formados en su mayoría en una situación de desvinculación tanto en el pasado nacional como en la generación mayor, que vive casi en su totalidad en el exilio.*¹²

Se produce una opción por lo marginal, una doble identificación, por su "pertenencia" a un sistema alienante que los conduce a un abismo inhumano y por su compromiso con los más postergados. Ambas identificaciones son responsables con lo que significa asumir culpas ante la sociedad que les toca vivir o sobrevivir o subvivir, como dice el epígrafe de *Título de Dominio*, extraído de un poema de Rodrigo Lira, que además sirve de soporte para el encabezamiento "Cada uno de nosotros", que directamente compromete al lector para hacerle un llamado de atención, de complicidad.

*El poeta, que ha hecho su opción por los marginados, los débiles, las víctimas de la injusticia, hará uso de todo su genio creador para remecer 'nuestra desidia y complicidad con las estructuras del pecado'.*¹³

Luego de la **destrucción**, que lleva a adentrarnos en la devastación, está el sufrimiento o calvario (Cristo sufrió y murió por su pueblo, Lucas 23, 26-49). Así como Él, nosotros expiaremos nuestras culpas para salvarnos. Estamos ya en el Purgatorio, donde se absolverán nuestros pecados.

Llegamos así a la segunda etapa o eje, que llamaremos **tierra** ("Aquí es donde se pagan las culpas"). Entonces, sólo si se buscan la justicia social y el amor en este mundo quebrantado, fragmentado, podremos aspirar a la recompensa histórico-mítica de vivir en el Paraíso Terrenal, eje llamado **vida** dentro de estas páginas.

Los espacios físicos donde se refugia este extenso poema circunscriben o delimitan, a través de la nominación de lugares, esta urbe llamada Santiago de Chile, especialmente su periferia. También están presentes las alusiones a la vida del exilio (en Francia), aunque en menor cantidad, así como a países que se han hecho tristemente conocidos por sus violaciones contra la Humanidad.

Aparecen al menos 200 alusiones a la destrucción, de un total de 582 sustantivos. Estos indicadores numéricos evidencian una dosis influyente de aniquilamiento, pero no es lo predominante, afortunadamente.

Inaugura el texto con "Cada uno de nosotros..." (*T. de D.*, pág. 1); es aquí donde se establece, nítidamente, la relación entre "la destrucción" y "lo apocalíptico", por no haber defendido el paraíso.

*...construyó con memoria de adobe su pasado
ahora sólo nos queda la paja después del terremoto...*
(*T. de D.*, pág. 1)

Surge la presencia de una ruptura del orden cultural, visión caótica donde están presentes las analogías bíblicas. Existe una destrucción generalizada, idea de devastación.

...una plaga de ratones ciegos aletea sobre el municipio...
(*T. de D.*, pág. 1)

Hay un horizonte destruido o pérdida de la utopía; esto repercute en la ciudad, especialmente en las poblaciones marginadas. Toda esta descripción negativa evidencia un caos cívico-cultural donde la presencia de roedores confirma esta destrucción; estos seres son los únicos que sobreviven a un cataclismo.

...Los murciélagos sobrevuelan los entretechos abiertos de su capital. (*T. de D.*, pág. 1)

Conviene hacer notar que la presencia del agua –segundo elemento del eje DESTRUCCIÓN– tiene una doble interpretación a lo largo de esta obra, ya que, bíblicamente, el agua es tanto castigadora como purificadora. Aquí, y de acuerdo al orden estructural de la obra, nos corresponde ver su condición castigadora.

El comienzo de este poemario nos introduce al estado apocalíptico o infernal que se irá mostrando en diferentes poemas. El agua se manifiesta negativamente, en diferentes formas y estados: lluvia, río, temporal, diluvio, goterones, garúa, escupo y hielo.

...La lluvia deshace los escombros... (*T. de D.*, pág. 1)

En la religión hebrea, la presencia de la lluvia en forma de diluvio es producto del castigo de Dios; el agua aquí tiene una resonancia apocalíptica, de romper con orden establecido.

Así como el diluvio sorprendió a los contemporáneos de Noé, así el día del juicio final sorprenderá a los hombres (Mt. 24, 37-39; Pedro 3, 3-13).

...La lluvia no escampa... (T. de D., pág. 1)

Así, el castigo del diluvio se extiende en el relato desde la ciudad a las poblaciones "callampas", donde las fonolitas no resisten esta pena que se diluye en forma de agua, agua que se convierte en enemiga de los pobres, porque a causa de ella ven destruirse el lugar donde sobreviven.

...La resaca deja campamentos transitorios. (T. de D., pág. 1)

Ya iniciado el diluvio, e instalado el caos en la ciudad y su periferia, emergen los elementos represivos propios después de un desorden cívico. Así, en el texto nos encontramos metafóricamente con el llamado "guanaco", que usan las fuerzas represivas de Carabineros.

*...la banda de Carabineros actúa
redoblando su escupo en la plaza de armas...
(T. de D., pág. 31)*

Hasta aquí es el agua el elemento que acarrea la destrucción. Esta destrucción acarrea la pérdida de la utopía como ruptura de nuestra historia:

*Soy una tortuga del paraíso
regresando
con la mochila rota
de la Nelly y el Payo. (T. de D., pág. 4)*

Este poema denota la pérdida de la utopía con el adjetivo "rota". Se ha roto la esperanza. El poeta vuelve (referencia al exilio), pero vuelve derrotado; sólo quedan los amigos para poder sostenerse en la desesperanza: Payo Grondona, compositor y cantante, compañero de generación y amigo de Jorge Montealegre. Nelly es parte del nombre de una canción esperanzadora compuesta por Grondona.

Se instauran en esta urbe (con más señorío) la desolación, el individualismo, la marginalidad, la complicidad ante una sociedad indiferente y deshumanizada como consecuencia de lo perdido.

Variadas son las alusiones al problema de la propiedad privada, donde los más desposeídos no tienen ninguna oportunidad de obtener nada. Esto implica desarraigo de esta ciudad, de Santiago. Y así, todo

colabora con la defensa de la propiedad privada a cualquier costo, aunque sea humano.

*Cada uno de nosotros
corona con púas su muralla y se raja las muñecas con
golletes
quebrados cuando busca un atajo
trepándose al muro-laberinto del vecino...*
(T. de D., pág. 27)

*Soy una rata
abandonando el Arca de Noé
para recoger hongos
en Hiroshima.* (T. de D., pág. 28)

En estos versos se establece notoriamente el grado de participación que asume el hablante con respecto a lo apocalíptico.

Sabemos que el "Arca" es un refugio destinado a conservar la vida y a las criaturas amenazadas por el cataclismo¹⁵ (Gén. 6,7). El significado etimológico de la palabra (arca = cofre, lo que contiene) nos prueba que el arca es positiva, otorga seguridad, posibilidad de salvación para encontrar la tierra paradisíaca (Gén. 9.1-17). Es lo que Durand nos confirma:

*...esta seguridad acogedora del Arca tiene la fecundidad del Abismo que la lleva: es una imagen de la Naturaleza regeneradora que vomita la oleada de seres vivos sobre la Tierra devuelta a la virginidad por el Diluvio.*¹⁶

Sin embargo, en el contexto del poema, el hablante lírico abandona esta maravillosa espera, fracasa en su intento por llegar a ver nueva tierra, la Tierra Prometida (su Patria).

Entonces él adopta la condición de mamífero (rata) que sobrevive a las catástrofes nucleares; así personificado en una escala inferior dentro de la Naturaleza, deberá vivir esta especie de "reencarnación" en un mundo que profesa la autodestrucción, su propio colapso, como es el caso de situarse en Hiroshima.

*Toda barca es un poco bajel fantasma y es atraída por los ineluctables valores terroríficos de la muerte...*¹⁷.

Arca (de Noé): Versión tradicional del hebr. teba, que designa en el relato del Diluvio (Gén. 6,1-9;19) la barca de Noé (donde

el término 'arca' es muy adecuado a la descripción de 6, 14-16), y en Éx. 2,35 la cesta de papiro en que fue depositado Moisés...¹⁸.

En ambas citas está implícita la imagen de la muerte, de la aventura riesgosa que implican los viajes odisiacos. Es con esta interpretación de la imagen con la que se queda Montealegre. La idea de la salvación no será posible aún. Puesto que la Humanidad continúa cometiendo genocidio, él abandona la posibilidad de la salvación.

EJE TIERRA

Existen 313 alusiones a este eje, que nos sitúan en el Purgatorio social o colectivo, donde se asumen, tanto en forma personal como colectiva, los pecados capitales, resultando una tensión entre lo humano y lo divino.

La voz lírica del hablante se expresa en la persona singular "Soy", para autodefinirse, autorreconocerse, aun cuando sea a través de las culpas. Porque él no quiere "lavarse las manos" como Poncio Pilatos lo hizo en su tiempo (Mt. 27-24). Por el contrario, reconoce sus faltas, lo que posibilita el perdón.

Esta identificación en primera persona singular no es un acto de masoquismo o de sacrificio individual, porque, como ya se ha dicho, está acompañada por la tercera persona plural, que va antecedita por "Cada uno". Todo esto es porque él sabe y siente que esta pérdida del "Edén" fue un fracaso colectivo, y además se reconoce como parte de una generación histórica importante. Por eso recurre a esas expresiones gramaticales, para individualizar dentro de la masa, en forma responsable, a todos y cada uno de los que vivieron ese pasado histórico.

El eje TIERRA se sitúa en Chile, en su capital. Es aquí donde comienza el Calvario, se "carga con nuestra propia cruz"; así en este peregrinaje andaremos por las poblaciones "callampas", por la economía de libre mercado, por las nostalgias, por lo añorado y por la miseria. En definitiva, viviendo las penalidades de esta etapa transitoria, el Purgatorio.

Surgen variadas resonancias bíblicas a lo largo del poema. Esta Tierra ya no es la Prometida que se anunciara en otros tiempos, donde existía la posibilidad de construir el Reino de Dios en la Tierra.

Cada uno de nosotros fue desalojado de un huerto sin olivos... (T. de D., pág. 39)

Es una directa analogía con la versión bíblica del Huerto de los Olivos, donde Jesús es traicionado y llevado detenido, para luego sufrir el calvario y finalmente morir.

Getsemaní... lugar del Monte de los Olivos (Lc. 22,39) donde Jesús sufrió la agonía y fue arrestado (Mc. 14,32; Mt. 26,36), cuyo nombre deriva probablemente de alguna vecina prensa de aceite. Según Jn. 18,1 Getsemaní era un huerto, seguramente de propiedad de algún discípulo de Jesús, ya que éste se retiraba allí a menudo (Jn. 18,2)¹⁹.

Jesús ora en Getsemaní (Mt. 26-36,46). Arresto de Jesús (Mt. 26-47,56).

El texto de Montealegre contextualiza en el asesinato del sacerdote francés André Jarlan, muerto en la Población "La Victoria" mientras leía su Biblia.

Estamos en medio de la denominada "cultura de la muerte", donde la ciudadanía vive amenazada por amedrentamientos, traiciones, crímenes, etc. Así, en este derrotero, en la Población "La Victoria" sus habitantes deberán "pagar justos por pecadores". Aparece la mención de "barrabases"; homologándola al texto poético, serían los verdaderos culpables que gozan de impunidad. No hay justicia en este Chile, ni en el Israel Bíblico (Mt. 27,15-23).

Si bien está presente la muerte, se vislumbra y alumbra, por medio del dolor que viven Santiago y sus poblaciones (idea de Calvario), una remota luz de esperanza por la presencia de la "ciudad animita". Por lo tanto, Santiago entero es un gran velorio.

Simbólica y bíblicamente la luz converge con lo puro, lo blanco, lo solar, lo celestial, la elevación espiritual. Es la ascensión de la Humanidad a un estado divino (Gén. 1-4).

Así como el esquema de la ascensión se opone punto por punto, en sus desarrollos simbólicos, al de la caída, de igual modo a los símbolos tenebrosos se oponen los de la luz...²⁰.

La luz del mundo (Mt. 5,14-15); Jesús la luz del mundo (Jn. 8,12).

Esta presencia luminística aquí sólo será para indicarnos una

tensión entre ascenso y descenso, propia de un estado transitorio como el Purgatorio.

Cada uno de nosotros sueña con abrir una alameda en este campamento... (T. de D., p. 9)

Esta alameda es la que deseaba Salvador Allende (último discurso, realizado por el extinto Presidente el 11 de septiembre de 1973), y simboliza la esperanza por construir una sociedad más justa, más humana. El poeta así nos introduce en la nostalgia, pero esta nostalgia no es sólo el recuerdo, sino que existe la capacidad de soñar ese mundo mejor, a pesar de vivir una realidad poco ensoñadora.

El final de este poema insiste en el desamparo en que nos encontramos por no poseer un lugar idílico, porque a causa de nuestras faltas hemos sido expulsados de él (Gén., 3,4-23).

Idea de castigo y desesperanza

La figura del ángel es de un ángel caído (trasplantado) por nuestra debilidad como pueblo ante las adversidades.

La caída de este ángel tiene que ver con la angustia humana ante las penalidades que debe soportar por no pertenecer a un paraíso. Su paso por la Tierra será dolor y sacrificio, experimentando una especie de limbo terrenal. Éste es el camino de la revelación.

*...como un ángel guardián trasplantado
y sin paraíso. (T. de D., p. 9)*

*Cada uno de nosotros es un niño de teta arrastrando los
pies en el asilo;*

un veterano sin cuartel

que no quiere más guerra entre las canas

Encorvados

somos rapaces en la edad de Cristo

con más nostalgias que utopías en la

mesa...

(T. de D., p. 11)

Aquí se produce una dualidad en el lenguaje. Metafóricamente, manifiesta que, aun siendo jóvenes, se sienten viejos. Porque su generación, que ahora son adultos mayores, ha vivenciado históricamente un fracaso importante; no hay utopías, sólo recuerdos y añoranzas por las cosas simples del pasado.

La idea de temporalidad se contiene sustantivamente en este poema; es el cansancio que produce la existencia, sobre todo cuando se quiere volver a recuperar el pasado.

*Soy el artista cegado
en el tormento
grabándome una jaula de luz
bajo la venda. (T. de D., p. 24)*

Asume la condición de artista que, como varios de los que estaban comprometidos en un nuevo proyecto social, sufre la tortura y detención. Una situación así vivida se puede homologar con las flagelaciones que sufrió Cristo en manos de los guardias romanos después de su detención.

La Biblia dice que esto le sucederá a todo ser que se ha propuesto construir un reino de justicia en la Tierra: así como Cristo, será perseguido:

*Bienaventurados los que sufren persecución por causa de la
justicia, porque de ellos es el reino de los cielos*
("Las Bienaventuranzas", Mt. 5,3-19).

*Cada uno de nosotros
es un desterrado, seducido por la tierra abandonada,
un vago
que recoge sus migas por el mundo
reclamando un sitio entre las fotos
familiares... (T. de D., p. 41).*

A través de distintos sustantivos se contiene fuertemente la necesidad de un pueblo por sentirse enraizado, de mancomunarse con su Tierra, su Patria, que etimológicamente significa "tierra de los padres". No es cualquier lugar físico, sino donde están su ascendencia y descendencia, sus sueños, sus frustraciones y sus logros.

Reaparece la vivencia dolorosa del exilio. Los que la han sufrido deben vivir deambulando por el mundo, son errantes, forasteros, extraños a una cultura que les es impropia. En la fe cristiana vemos que también el pueblo de Israel vive el destierro, en calidad de esclavos en Egipto (Gén. 15,13).

Comienza el Éxodo (Éx. 3,7-10), luego vienen los intentos del regreso; así, desde lejos, se configura el mito de la tierra soñada, más bien añorada; es la nostalgia la que ayuda a urdir la idealización de la Patria. Sin embargo, el retorno es triste, desilusionante, desmitificador.

Al igual que Moisés y su pueblo después de liberarse del destierro en Egipto, pasan varias dificultades (Éx. 22,24).

Las últimas líneas nos explican el título de esta obra, "Título de Dominio". Ya estamos en tierra "firme", pero ni aun así podemos lograr ser dueños de este lugar, Chile. No pertenecemos a este territorio; tampoco sirve un título de dominio, entendido aquí como un bien raíz, porque todavía cada uno de nosotros no ha construido raíces solidariamente sólidas para estabilizar este país.

Recogiendo el análisis de estos poemas breves para dar término a este eje, tenemos que este momento en la Tierra es un momento doloroso que nos sirve de purificación y nos permite avanzar a tiempos mejores.

EJE VIDA

Este eje equivale, para nuestro estudio, al Paraíso. Se constatan alrededor de 69 alusiones a lo vital o edénico. A continuación, veremos el tipo de Paraíso o Vida que se quiere reconstruir.

El autor perfila un Paraíso Terrenal y no celestial como el bíblico.

Este Paraíso Terrenal está muy relacionado con el eje anterior, porque es en el eje TIERRA con su Purgatorio donde se sembraron y potencializaron las esperanzas para una vida más plena.

De las 69 alusiones, aproximadamente 17 se refieren a los niños. Es importante saber que cada poema generalmente finaliza con la presencia de los niños: "*Los niños... (T. de D., p. 7)*".

Entonces surgen niños "que duermen", "se columpian", "se toman la lluvia", "programan un encuentro con Bill Haley", "se comen la mercadería", "lanzan piedras", "son mocosos que hacen equilibrios en la pandereta" y, finalmente, "los niños gesticulan". Sin duda la esperanza está plenamente depositada en ellos. Porque ellos son vida nueva que recién comienza, inocentes, inmaculados, no son conscientes del bien ni del mal. Con estos adjetivos entran en la categoría de ángeles.

En las Sagradas Escrituras son los embajadores divinos. En distintos niveles jerárquicos nos encontramos con ángeles, arcángeles, querubines, serafines.

El enviado de Dios en la Tierra, Cristo, "El Ungido", fue niño, en cuanto nace a la vida como cualquier otro ser, excepto por su concep-

ción, para traer la buena nueva a la Humanidad (Mt. 1,20-25). Este niño, Jesús, se hace presente en todos los niños del mundo, especialmente en los más pobres, como sucede también en este poema. Son doblemente preferidos, por ser niños y por ser pobres (Mt. 9,13-15); Stgo. 2,1-13). Para ellos es el Reino de los Cielos; en el texto poético, son los futuros constructores de la utopía.

Otro porcentaje importante dentro de este eje lo ocupa el amor. Se ha dedicado a este sentimiento todo un poema dentro de esta obra lírica, que adquiere aquí características liberadoras, purificadoras ante el daño, la corrupción sistematizada, la miseria, el individualismo, tópicos frecuentes dentro de este libro.

*Cada uno de nosotros
recupera con gestos la ternura que fuimos perdiendo en las
mudanzas
y el cariño
que enterramos con miedo para no ser reconocidos...
(T. de D., p. 35)*

Las siguientes conjugaciones verbales que sustentan estos versos: "recupera", "fuimos perdiendo", "enterramos", "reconocidos", "despiertan", "se toman", "rompe", "refundar", nos indican evidentemente la pérdida de "algo" muy valorado, la falta de amor entre y por la Humanidad. Porque junto con las utopías se han roto las relaciones afectivas, nuestra capacidad amorosa. En este espacio lírico, pese a todo, cada uno de nosotros recupera su ternura, brota la palabra amorosa, vuelven la calidez y la calidad de amantes, capaces de refundar y reducir el vacío que produce muchas veces la insoportable existencia.

En el Texto Sagrado también se habla del poder del amor (Cantares 8,5-14). En el principio de los tiempos el Paraíso fue perdido por la desobediencia de la pareja humana: sobreviene el castigo, la expulsión del Jardín del Edén (Gén. 3,1-24). En cambio, en estos versos se recrea la posibilidad de un paraíso a partir del amor de pareja y su progenie (Paraíso Terrenal).

Se produce en esta parte del ciclo el término de la tensión de lo humano y lo divino, estableciéndose una alianza entre éstos (Gén. 9,1-17). En esta zona ya no cabe la dimensión del pecado; así como en el amor romántico el amor es el único sentimiento que posibilita la salvación, así en esta parte del poema el amor nos redime de las culpas, que

obstaculizan nuestro proceso de reconstruir un lugar, un mundo más humano (Cor. 13,1-8; Jn. 1,6).

*...un Moisés flota hacia la Tierra Prometida
(T. de D., p. 1).*

Aquí, con este fragmento, se entra en un terreno escatológico, que coincide con el conjunto de esperanzas contenidas en el Antiguo y el Nuevo Testamento acerca de otra vida mejor, de bienaventuranzas para la Humanidad en época mesiánica.

Antes de referirnos plenamente a "Poema al margen", es importante ver el poema inmediatamente anterior, por su directa relación con éste.

*Soy el verdugo sin cadalso
que afila
su hachita personal
y corta este poema. (T. de D., p. 44).*

El autor se convierte en su propio censor y delimita su poema. Se produce un quiebre en la estructura interna del poema, para dar paso al último y revelador fragmento.

"POEMA AL MARGEN"

En estas dos páginas, Montealegre se revela ante el lector, asumiendo ahora una actitud más "distante", abandonando el "soy" y el "cada uno de nosotros", porque son los versos, las palabras quienes activamente lo descubren a él y a este poema, aislándolos dentro de la obra: *...no soy más que mi propio allegado...* (T. de D., p. 46) continúa la idea del desarraigo.

El poeta, a través del poder de las palabras, nos confiesa cuál fue su experiencia por este largo recorrido de emociones conjuntas:

*Cerca del llanto
me fui deshabitando en el poema.
Descascarándome.
(¿Cuánto miedo habrá detrás de esta fachada?)...
(T. de D., p. 46).*

Terminó el proceso de desnudarse ante la sociedad; ahora que ha

hecho ese proceso, puede darse a la realidad tal cual es. Para esto, abandona o renuncia a una sintaxis complicada, abundante de metáforas, de analogías, y acepta un estilo más directo en el lenguaje poético:

La tipografía se des... (T. de D., p. 46)

Ya asumido como ser y como poeta en cuanto a lo que le corresponde asumir, acepta su realidad como una realidad dialéctica, donde las cotidianidades también hacen historia, recorriendo así la vida su curso, su ciclo, continuando simplemente.

Ahora, como creador, a Montealegre no le es fácil entregar todos estos versos, porque son parte de su intimidad y de su identidad. Sin embargo, como poeta puede refugiarse en ellos.

*Autor, al fin y al cabo,
yo me escondo en este sitio en estado de hoja...
(T. de D., p. 47)*

Al cobijarse en su obra, nos entrega la posibilidad de optar, ya sea por la vida o por la muerte. Está la probabilidad del cambio; depende sólo de nosotros tomar el desafío que produce vivir un nuevo ciclo.

Tenemos en la Biblia este mismo tratamiento, en el Apocalipsis, donde a pesar de lo negativo se abre un nuevo orden cosmogónico para la Humanidad, centrado en el motor divino, Dios, quien personifica la dialéctica teológica (Apoc. 22,13-20).

El hombre no hace más que repetir el acto de la creación; su calendario religioso conmemora en el espacio de un año todas las fases cosmogónicas que tienen lugar ab origine.²¹

...En última instancia, este tiempo cíclico parece desempeñar el papel de un gigantesco principio de identidad aplicado a la reducción de lo diverso de la existencia humana.²²

CONCLUSIÓN

Utilizando aquí la frecuencia o registro de alusiones, tenemos que de un total de 582 sustantivos, 313 corresponden al eje **tierra**, ocupando el mayor porcentaje, con un 53,7%. Luego, con 200 nombres alusivos, el eje **destrucción** (34,3%) y, finalmente, el eje **vida**, con 69 alusiones (11,8%).

Este dato estadístico demuestra que el discurso poético contiene, en su mayoría, una etapa de transición y expiación (eje **tierra**), por la cual están pasando nuestro país y el resto de la Humanidad. La idea de temporalidad está muy marcada, en un aquí y un ahora. Es el presente, pero con posibilidades de trascender, abandonando el pasado (eje **destrucción**) para conquistar la esperanza de un futuro mejor. Acá emerge la posibilidad de un Paraíso Terrenal (eje **vida**); aunque presenta un menor porcentaje en comparación con los demás ejes, existe una dosis concentrada de utopía, ya que vendrán nuevas generaciones, los niños, sobre todo los pobres o marginados (Santiago 2,1-13), y en compañía del amor harán factible ese digno sueño de la Humanidad: crear un mundo mejor.

Montealegre ha creado este bello ciclo dialéctico para intentar cerrar con urgencia la experiencia dolorosa de haber sido despertados violentamente de un sueño.

Comienza la pesadilla, donde permanecer despiertos sin integrarnos al esfuerzo de recomponer los cimientos rotos que fantasmagóricamente nos persiguen en la memoria (tanto personal como colectiva) significa renunciar a la vida, perdiéndose la posibilidad de un nuevo porvenir.

Es interesante, en esta conclusión, añadir que esta obra, en estructura y contenido, comparte la interpretación cosmogónica basada en la Sagrada Escritura que contienen su coetáneo Zurita y su obra. Tal vez este trabajo sirva de inicio para un estudio comparativo entre las respectivas creaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUME, Jaime (1992). "Zurita y la Biblia, un caso de intertextualidad", en: *Literatura y Lingüística*. Santiago: Universidad Blas Cañas.
- BLUME, Jaime; IVELIC, Radoslav; MARTÍNEZ, María Ester.; MERINO, Carolina; MONTOYA, Jorge (1989). *Caminos de la crítica literaria contemporánea*, Colección Aisthesis 8. Santiago: Departamento de Estética, P.U.C.
- DE AUSEJO, Serafín y otros (1963). *Diccionario de la Biblia*, vol. 27-28. Barcelona: Herder.
- DÍAZ, Erwin (1992). *Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días*. Santiago: Documentas.
- DURAND, Gilbert (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.

- MONTEALEGRE, Jorge (1986). *Título de Dominio*. Santiago: Tragaluz.
- PALACIOS, M. Soledad (1989). "Discurso poético y experiencia autoritaria", en: *Documentos del Instituto Chileno de Estudios Humanísticos*. Santiago.
- SANTA BIBLIA (1960). *Sociedades Bíblicas en América Latina*.
- YAMAL, Ricardo (1988). *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, LAR.

NOTAS

1. Ricardo Yamal, *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ediciones LAR, Concepción, 1988. P. 51.
2. Suplemento de *El Mercurio*, E4, domingo 25 de enero 87, "Artes y Letras".
3. Revista *Cauce*, 4 de septiembre 85, "Minibiografía".
4. Ricardo Yamal, op. cit., pp. 7-8.
5. *Ibid.*, p. 67.
6. *Ibid.*, p. 36.
7. *Ibid.*, p. 64.
8. *Ibid.*, p. 36.
9. *Ibid.*, p. 67.
10. *Ibid.*, pp. 63-64.
11. *Ibid.*, p. 62.
12. *Ibid.*, pp. 63-64.
13. Soledad Palacios, "Discurso poético y experiencia autoritaria", Santiago de Chile, octubre 1989, p. 24.
14. "Así como el diluvio sorprendió a los contemporáneos de Noé, así el día del juicio final sorprenderá a los hombres" (Mt. 24,37-39; Pedro 3,3-13).
15. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p. 238.
16. *Ibid.*, p. 239.
17. *Ibid.*, p. 238.
18. Serafín de Aulsebrook y otros, *Diccionario de la Biblia*. Barcelona, Herder, 1963, vol. 27-28, p. 140.
19. *Ibid.*, p. 754.
20. Gilbert Durand, op. cit., p. 137.
21. *Ibid.*, p. 269.
22. *Ibid.*

EL PURGATORIO DE ZURITA: LA PERIPECIA ESPIRITUAL DE UN NO CREYENTE (*)

Jaime Blume S.

INTRODUCCIÓN

La poesía chilena de fin de siglo cuenta con un número importante de autores que dan peso y perfil al horizonte literario del país. Entre dichos autores sobresale con singular relieve el nombre de Raúl Zurita. De su obra, no muy abundante, destaca *Purgatorio*, volumen que recoge la producción poética realizada entre los años 1970 y 1977.

Atendiendo a su contenido, *Purgatorio* admite infinidad de lecturas, como lo prueban las muchas referencias críticas que el libro ha merecido. Al presente, quisiéramos proponer una que conjugue el análisis textual con las iluminaciones que las evidentes alusiones bíblicas puedan aportar. La metodología crítica utilizada se reconoce tributaria de la Escuela de Ginebra (G. Poulet) en lo que a la determinación de los ejes personajes/acciones y tiempo/espacio se refiere, así como a la

(*) La presente versión de este estudio está tomada de Ernesto Livacic *et al.*, *La inquietud religiosa en la obra de cuatro poetas chilenos contemporáneos*. Santiago, Instituto de Letras (PUC), 1994.

crítica temática de Jean-Paul Weber, centrada en la determinación de un *analogon* que simbolice el conflicto fundador del autor y en las modulaciones que dicho *analogon* experimenta. Capital dentro de un análisis hermenéutico como el que proponemos en el presente estudio es el fenómeno de intertextualidad bíblica ya anunciado, fenómeno en virtud del cual un sistema signifiante (La Biblia) se incorpora a otro (*Purgatorio*), exigiendo una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa del texto en cuestión.

La aplicación de las modalidades críticas mencionadas permite leer el discurso de *Purgatorio* en clave de peripecia espiritual, marcada por el conflicto que se desencadena entre la conciencia de pecado y la necesidad de redención.

EL LIBRO PURGATORIO

En la edición que manejamos, el libro *Purgatorio* muestra en su cubierta la foto ampliada de una sección del rostro quemado de Zurita, que recuerda un páramo de pastizales raquíticos y de escasa presencia. Se nos informa en portadilla que el volumen recoge textos que van de 1970 a 1977. La cita introductoria ("mis amigos creen que estoy muy mala porque quemé mi mejilla") da nuevo sentido a la foto antes comentada. En este texto llama la atención la condición femenina que el hablante asume, travestismo de dudoso significado que debemos poner en relación con el manejo equivoco de identidades que se verifica en el poema "Ego sum qui sum". En este texto la foto del autor va acompañada por una inesperada identificación: "Me llamo Raquel, estoy en el oficio desde hace varios años". Después de una extraña dedicatoria ("A Diamela Eltit: la Santísima Trinidad y la Pornografía"), siguen varias secciones: "En el medio del camino"; "Desiertos"; "El Desierto de Atacama"; "Arcosanto"; "Áreas Verdes"; "Mi amor de Dios"; "La vida nueva".

Cada uno de los capítulos arriba señalados está compuesto por poemas de distinta factura, en los cuales se privilegia, según los casos, la impresión tipográfica, la foto y el manuscrito, un informe psicológico intervenido por el autor-paciente, secuencias gráficas de distinta estructura y un poema que funda su fuerza en el soporte escogido: el electroencefalograma que le tomaran al autor, en el que queda al

descubierto la psicosis de tipo epiléptico que padece.

Todo este material poético –cuantitativamente reducido– cubre setenta páginas, lo que permite un generoso recurso a los espacios en blanco. Dicha situación hace posible visualizar con eficacia la intencionalidad de cada poema, con lo que los diversos temas y sus significados pueden ser abordados con mayor limpieza.

LOS TEMAS DE PURGATORIO

Antes de entrar a definir el universo temático de Zurita, conviene ponerse de acuerdo sobre lo que entendemos por "tema". Una primera aproximación es la que nos ofrece Tomachevski (1970:199, citado por Hozven, 1979:165). De acuerdo con este autor, "tema" es la "unidad significativa mínima reiterada a lo largo de la obra", caracterizándose por: a) influir en los otros niveles del texto; b) ser reiterativo; c) incorporar un sistema de valores; d) pertenecer a unidades de significado más amplio o dividirse en subtemas más restringidos, y e) entregar el "panorama de un sistema total que inteligibiliza los significados de la obra de un modo distinto al de una lectura lineal" (ibid.).

Una caracterización como la anotada tiene la ventaja de ser objetiva y clara, pero no entrega mayores antecedentes acerca de los orígenes de determinados temas al interior de una obra. Ese aspecto del problema es justamente el que interesa a Jean-Paul Weber (1960, 1966). Influido por el psicoanálisis freudiano, Weber intenta alcanzar la totalidad de la estructura psíquica presente en una obra a través del análisis de componentes textuales vinculados como la sexualidad, la problemática social, la percepción sensorial y la afectividad del autor. Sobre esta base, Weber ve en el acto poético creador la "modulación" al infinito de un tema único. En este sentido, la obra sería la representación de una experiencia o una serie de experiencias análogas que conforman una unidad y dejan en el artista una huella imborrable. Estas experiencias pueden cuajar literariamente en un símbolo representativo de esas viejas experiencias (*analogon*) y modularse como variaciones orquestadas de un tema único (cf. Jean Le Gailliot, 1977:141-142).

Tres son, en consecuencia, los tiempos de formación de un núcleo temático al interior de una obra literaria: la experiencia vital (tema), el símbolo que la representa (*analogon*) y las variaciones que se producen

a partir del *analogon* (modulación). Con estas tres categorías, Weber pone a punto un método crítico que a través del registro y análisis de palabras e imágenes recurrentes alcanza el nudo que inspira el texto y explica su fuerza poética.

Sin pretender ceñirnos rígidamente a los principios teóricos de Tomachevski y Weber, rescatamos de sus teorías los siguientes aspectos. Ciertas experiencias biográficas marcan a fuego el psiquismo de un autor, situación que se expresa en una simbolización literaria encarnada en palabras e imágenes recurrentes, como también en modulaciones temáticas. Estas últimas concreciones constituyen unidades significativas mínimas y su inflexión a través de subtemas análogos conforma un panorama perceptual e ideático lleno de sentido. Los párrafos que siguen están orientados al rastreo de aquellos elementos literarios – palabras, imágenes, temas– susceptibles de conformar una visión de mundo y de sugerir un sentido más profundo que el insinuado por la lectura lineal de las evidencias textuales primeras. Junto con la determinación del universo temático de *Purgatorio*, intentaremos una lectura hermenéutica de dicho universo apoyados en el intertexto bíblico que le da soporte. Literariamente hablando, *Purgatorio* podría definirse casi como una paráfrasis de la historia de la salvación, tal como la plantea la teología bíblica. De ahí que nuestro análisis tendrá que ir tejiendo los hilos que dan cuenta de la experiencia espiritual de Zurita y los que conforman el itinerario de la voluntad salvífica de Yavé para con su pueblo de Israel.

EL “YO” TODOPODEROSO

Una lectura medianamente cuidadosa de la obra deja entrever la presencia avasalladora del “yo” del hablante lírico. El primer poema es ya una agresiva proposición de un *ego* que se sustenta a sí mismo y cobija bajo su sombra a todos los demás personajes que habitan el *Purgatorio*: *Ego sum qui sum*, yo soy el que soy. La fórmula es clásica y abarca un arco dilatado que va desde la manifestación que de sí mismo hace Yavé Dios a Moisés, en el desierto (Éx. 3,14), hasta la declaración orteguiana que incorpora al “yo” la circunstancia en la cual se encarna (“Yo soy yo y mi circunstancia”). Ahondando en lo mismo, el texto de Zurita entrega otras señales difíciles de ignorar. Por de pronto, el alto de

las letras, diez veces mayor que el de la tipografía usada en el resto de la obra, deja establecida desde el comienzo la importancia que para el autor tiene el sostener su propio ego, amenazado por quizás qué acechanzas. A ello se agrega una foto del poeta, que en código de imagen no verbal promulga lo mismo que el texto latino utilizado declara. Se completa el texto con una especie de confesión manuscrita en la que se plantea la visión que de sí misma tiene una prostituta, representante



Me llamo Sagunt
Hoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la entrada de
mi vida. Puedo
el camino.-

EGO SUM QUI SUM

in obliquo del poeta. Son cuatro sintagmas durísimos que con ahorro extremo de calificativos entregan el perfil de una mujer de la calle. El texto es elocuente y nos ahorra cualquier comentario:

Lo señalado hasta ahora se refiere al poema que abre la obra. Si a continuación nos remitimos al texto que clausura el discurso poético de *Purgatorio*, nos encontramos con los cuatro elementos que lo conforman: la reproducción del electroencefalograma que denuncia su posible daño psíquico; el título del poema –“Paradiso”–; un verso que se incoa

en páginas anteriores –“del amor que mueve el sol y las estrellas”–; y una afirmación a pie de página, violenta y combativa:

*Yo y mis amigos/
MI LUCHA*

Al igual que en el poema inicial, este último establece la primacía absoluta del “yo” lírico y el ámbito de sus tesoros más preciados: “mis amigos/ MI LUCHA”.

Entre el “ego” y el “yo” que encuadran el libro en su totalidad, circula una serie de variaciones –modulaciones, diría Weber– que los perfilan con gran riqueza de matices. Una primera “modulación” es la que se refiere a la sustitución del “yo” poético por cinco nombres propios femeninos: Raquel, Violeta, Beatriz, Rosamunda y Manuela. Esta constante podría sugerir una cierta indefinición sexual, sugerencia que preferimos descartar por gratuita. Parece más adecuado recurrir a la teoría junguiana de la “sombra” (Jung, 1979:168) o del “*anima*”, figura que personifica “todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y –por último, pero no en último lugar– su relación con el inconsciente” (ibíd., 177ss.).

La figura femenina que emerge del inconsciente como una sombra puede asumir la condición venturosa de hada o la negativa de bruja. En esta doble posibilidad se enroscan, según el caso, la madre o la madrastra, la santa o la pecadora. Si se relee *Purgatorio* desde esta perspectiva, ciertos rasgos ocultos se hacen visibles y –con ello– oscuras significaciones surgen del fondo de algunos poemas de difícil exégesis.

El texto que inaugura *Purgatorio* –“Mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla”– establece juntamente la proyección femenina de un hablante masculino y la condición rebajada de dicha figura femenil. En la dedicatoria a Diamela Eltit, a la sazón su mujer, se incluyen la condición sagrada y el rasgo ruin del personaje: “A Diamela Eltit: la Santísima Trinidad y la Pornografía” (p. 9). La “Raquel” del poema “Ego sum qui sum”, identificada con el mismo Raúl Zurita, está “en el oficio desde hace varios años” y ha “perdido el camino” (p. 13, evidente cita de *La divina comedia*). Más adelante (“Domingo en la mañana”, p. 13) se hace la afirmación contraria: “Soy una santa digo”. De allí para adelante, la figura femenina fluctuará entre las exaltaciones de lo sublime y la oscuridad de las peores bajezas. Expresiones tales como *Iluminada* (p. 16), *Inmaculada* (ibíd.), *antigua novia* (ibíd.),

madre (p. 32), **Virgen de Lourdes** en figura de heroínas (Violeta, Beatriz, Rosamunda, Manuela, p. 43), **Santa Juanay Bernardita** (p. 43) serán la proyección de la faz positiva del *anima* de Zurita. La versión negativa se encarna en la ya citada **Raquel** y en una mujer erotizada, que jadea pese a estar muerta (p. 19).

Las referencias arriba anotadas corresponden a las "modulaciones" femeninas del YO de Zurita. Existen otras que apuntan a repliegues autorreferentes del autor. En la sección "Domingo en la mañana" (p. 15ss.), dos poemas refuerzan la idea de un cultivo desmesurado del yo lírico. Son los poemas III (p. 16) y XX (p. 17), de innegable talante narcisista. El primero, a través de un discurso particularmente difícil y quebrado, maneja un universo temático que incluye maquillaje, vidrios, la autocalificación de Super Estrella de Chile y las caricias y besos que se concede a sí mismo en premio de tan altos merecimientos. El segundo poema evoca de más cerca el mito de Narciso. Fascinado con su imagen, que ve reflejada en el espejo, proclama tres veces el amor que tal figura le provoca:

*Destrocé mi cara tremenda
frente al espejo
te amo —me dije— te amo*

Te amo más que a nada en el mundo

En síntesis, el libro *Purgatorio* resulta ser un inmenso escenario por el que circula este personaje central que es el YO del poeta, sujeto proteico que oculta sus distintos rostros bajo antifaz de texto impreso, de manuscrito, de foto, de diagnóstico clínico o de electroencefalograma. Cuando estos expedientes se agotan, queda el recurso a una doble fórmula, que incorpora al análisis del problema sugestivas posibilidades hermenéuticas. La primera consiste en el travestismo con que Zurita oculta su YO lírico, operación en virtud de la cual un amplio elenco de mujeres santas y prostitutas dan cuenta de las posibilidades de vicio y de virtud que el hablante reconoce en sí mismo. La segunda posibilidad se juega en la línea de lo que Jung bautiza con el nombre de *anima*, que en su polarizada dimensión bienhechora y nefasta procura circunscribir la proteica personalidad del poeta. Por último, la misma configuración de un YO autosuficiente lleva a una fijación afectiva en sí mismo, que recupera en beneficio propio la fuerza expansiva de la libido. Se trata, en este caso, de la regresión a una fase arcaica del desarrollo de la personalidad conocida como "narcisismo", fase casi imposible de sepa-

rar de otra situación psíquica ciertamente vivida por el poeta: el complejo de Edipo. A título de simple ilustración, recordemos lo que Zurita afirma:

Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino

Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino

Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre (p. 32)

LAS MODULACIONES DEL YO

En el párrafo anterior nos referimos al YO de Zurita, proyectado desembozadamente como un sujeto autosuficiente (*Ego sum qui sum*), o encubierto bajo nombres de mujeres de distinta condición. Al presente quisiéramos derivar hacia otras manifestaciones de ese YO, entre las cuales destaca aquella que identifica al autor con su "facha":

i. *Miremos entonces el Desierto de Atacama*

ii. *Miremos nuestra soledad en el desierto*

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia Redención en el Desierto... (p. 38)

La expresión "facha" es insólita y sorpresiva, sobre todo por insertarse en medio de un discurso solemne, cuyo universo temático incluye la soledad de Cristo y la muerte redentora del crucificado. El término "facha", junto con aludir al aspecto externo del sujeto, a su traza y figura, insinúa cierta concepción emparentada con la idea de mamarracho. La norma popular a la cual la palabra se adscribe, violenta la norma culta dominante y aparentemente degrada la nobleza del texto. Semejante agresión no es gratuita. La intención del autor pareciera ser

la de asociar el sacrificio de Cristo a la condición menoscabada del hablante lírico, del pueblo y del mismo Chile, necesitados todos hasta la desesperación de la acción redentora de un mesías. Así se explica el hecho de que, frente a una acción de máxima solemnidad, como es la salvación gestada en la cruz, se yerga una figura casi esperpéntica, como es la "facha". Cuando Zurita acepta su pequeñez y miseria encarnada en la condición bufonesca de su "facha", está permitiendo el abajamiento del Salvador, abajamiento que redime la "facha" y la transforma en cruz, en corona de espinas y en Cristo mismo crucificado:

*Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha
a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino
una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha
coronada de espinas*

- v. *Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos
de mi facha*
- vi. *Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
del Desierto*
- vii. *Entonces clavados facha con facha como una Cruz
extendida sobre Chile habremos visto para siempre
el Solitario Expirar del Desierto de Atacama (ibíd.)*

Soberbio travestismo escénico que transforma un risible personaje de sainete en el mismo Redentor. A través de este expediente el autor se libra de la trampa de humillación que él mismo se había tendido: y con los materiales que fundaban su degradación y vileza construye el pedestal de su YO redimido.

Junto a la "facha" existe otra modulación del YO que, por sus características, merece ser analizada. Nos referimos a la palabra "mancha". Tomada en cualquiera de sus acepciones, la "mancha" siempre pondrá en juego un campo semántico de fuertes connotaciones negativas. Suciedad, deshonor, desdoro y oscuridad son notas que caracterizan el vocablo. En dicho campo, los rasgos materiales significados por el término se dan la mano con aquellos otros espirituales que insinúan la bajeza moral del sujeto manchado. El poema titulado "Como un sueño" plantea este tema en los siguientes términos:

*Mira qué cosa: el Desierto de
Atacama son puras manchas
sabías? claro pero no te
costaba nada mirarte un poco
también a ti mismo y decir:
Anda yo también soy una buena
mancha Cristo —oye lindo no
has visto tus pecados? (p. 26)*

Más adelante tendremos que ahondar en el valor teológico del poema y en el sustrato bíblico que le da soporte. Por el momento, bástenos consignar la confesión del hablante, la cual pone en evidencia un proceso degradado que, partiendo del YO, deriva a la "facha", a la "mancha" y al pecado. Otros términos asociados a la "mancha" (tiznado, cochina, negro...) no son sino otros tantos esfuerzos para poner de relieve la postración moral del hablante. Llegados a este punto, no es raro que la voz lírica en ficción de ángel se castigue a sí misma hasta rebajarse a la condición de bestia:

*Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en un baño
cuando vi algo como un ángel
'Cómo estás, perro' le oí decirme..." (p. 17)*

No quedaría completo el análisis de las modulaciones del YO si no hiciéramos una brevísima reflexión en torno a un misterioso personaje —la vaca—, emparentado por vía de mancha con el hablante lírico:

*Hoy soñé que era Rey
me ponían una piel a manchas blancas y negras
Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer
mientras las campanadas fúnebres de la iglesia
dicen que va a la venta la leche (p. 19)*

Antes de aventurar un análisis sobre el tema conviene preguntarse por qué Zurita acude a un animal como la vaca para ahondar en su reflexión sobre el YO. El texto arriba citado pertenece a la sección "Áreas Verdes", escenario que fácilmente se asocia al pastar de una vaca. Pero no es ésta la única razón. Existen otras, vinculadas al bestiario mitológico, que entregan valiosos antecedentes a la hermenéutica del símbolo. Por de pronto, sabemos que la vaca está asociada a la tierra y a la luna (los cuernos de la luna), y la leche que proporciona como alimento

fundamental la convierte en representación privilegiada de la madre nutricia sustentadora del mundo. La doctrina hindú ve en la vaca el aspecto femenino de Brahma y cree reconocer en su mugido el estruendo creador (Cirlot, 1969:467). Bramido que funda y alimento primero son atributos que convierten a la vaca en imagen significativa de un YO todopoderoso como es el de Zurita. Quizás sea esta condición la que ha tentado a nuestro autor para utilizar su imagen como modulación de su ego.

Resultaría particularmente atractivo seguir aquí las variaciones que experimenta la imagen de vaca a lo largo del capítulo que comentamos. Tal esfuerzo nos llevaría por caminos de "insoluble paradoja" como son los de la lógica, la biología o las geometrias no euclidianas (cf., p. 50). O por el contrario, seríamos conducidos por espacios albos y azules auras (p. 53), tratando de lacear "este animal imaginario/ que correteaba por el color blanco" (p. 50). Preferimos sin embargo, limitarnos a un solo poema, poema en el que vaca, hombre y Cristo se asocian en una maravillosa historia de amor redentor:

*Vamos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada*

- I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos*
- II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
Eli Eli/ lamma sabacthani" para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá*
- III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?*
(p. 51)

Este poema nos resulta particularmente valioso para dejar consignados los universos que acuden convocados por las manchas de la vaca. La piel manchada asume, metonímicamente, la representación del sujeto total –la vaca–, que a su vez opera como mediación entre dos realidades: en lo que tiene de piel manchada, solidariza con el hombre pecador, y en lo que tiene de mugido, adhiere al clamor de Cristo.

clavado en la cruz. Al operar de ese modo, Zurita consigue aglutinar en una sola fórmula la estructura triangular del mundo tal como él lo concibe, concepción que incluye la dimensión cosmogónica (el universo creado representado por la vaca), la dimensión antropológica (el hombre visualizado como sujeto pecador) y la dimensión escatológica (Cristo salvando al hombre con su sacrificio cruento y abriéndole las puertas al más allá). Sobre este último punto volveremos más adelante.

Con lo dicho completamos una aproximación al tema del YO y de sus modulaciones, tema que, en lo que a la figura del poeta se refiere, reconoce tres tiempos claramente asociados: El YO todopoderoso, el travestismo múltiple (Zurita proyectándose en múltiples personajes femeninos) y el *anima* (dimensión femenina de su personalidad). Estos tres tiempos no agotan las posibilidades proteicas del YO zuritano. Una serie de modulaciones se encarga de dejar al descubierto aristas escondidas del perfil del poeta. En esa línea destacan la facha, la mancha (el pecado) y la vaca. Cerrado así el capítulo del YO, procede estudiar el tema de la cosmogonía de *Purgatorio*, especialmente en las dimensiones espaciales y temporales que lo conforman. De ello hablaremos en las páginas que siguen.

LA COSMOGONÍA DE *PURGATORIO*: ESPACIO Y TIEMPO

Si el YO y sus modulaciones entregaban el perfil del personaje principal de *Purgatorio*, un territorio amplísimo se abre como colosal escenario por donde deambula tamaño personaje. Haciendo un recorrido atento de dicho escenario, caemos en la cuenta de que el infinito espacial está significado de alguna manera por la acumulación agobiante de elementos, muchos de ellos contradictorios. La comarca definida por *Purgatorio* incluye, simultáneamente, el desierto (pp. 23, 25, 26, 29, 31, 35, 36) y el oasis (p. 34); las pampas (pp. 27, 33, 34, 35, 37, 57) y los valles (p. 18); los espacios vacíos (pp. 39, 48) y la tierra cubierta de flores (p. 18). Los "llanos del demonio" (p. 37) se prolongan en las "llanuras del dolor" (p. 60) y en los campos del hambre y del desvarío (pp. 58, 59). La llanura (pp. 27, 37, 39) se multiplica en espejismos (p. 26), se extiende a lo largo de horizontes dilatados (p. 33) o se encuentra en nichos (p. 49) y rincones (p. 34). El vacío del mundo (p. 32) florece en pastos infinitos (p. 48), y el silencio de la ausencia se puebla de silbidos (p. 47). El aire

(pp. 33, 34), el viento (pp. 31, 36), la lluvia (p. 32) y la nieve (p. 36) dialogan con los cielos (pp. 18, 26, 31, 33), el sol (p. 18) y las estrellas (pp. 49, 65, 67), mientras los colores (blanco, verde, negro, azul: pp. 27, 49) iluminan el follaje de los árboles (p. 36), de las plantas (p. 18) y de los pastizales (p. 35). De todo este abigarrado conjunto de materias, brota Chile con sus "lapsus y engaños" (p. 25), patria en la que se escucha ahora "el balar de nuestras/ propias almas sobre esos desolados desiertos miserables" (p. 35).

El espacio así definido se convierte en un largo camino (pp. 11, 13, 32), recorrido por el YO y sus modulaciones (facha, mancha, vaca) y por una cohorte de personajes: monjas, curas, ángeles, Buddha, la madre, varios personajes femeninos, vaqueros que no saben qué hacer con el ganado, Dios, Jesucristo, la Inmaculada y Zurita mismo con sus amigos. Esta visión de espacio, concebido como un territorio transitado por un conjunto de personas de variada condición, no quedaría completa sin una breve reflexión sobre el tiempo, tal como éste campea en *Purgatorio*.

En estricto rigor, la obra que comentamos no dedica mayor espacio a una meditación lírica acerca del tiempo y la transitoriedad. Fuera de algunas observaciones –cuantitativamente escasas– referidas al paso del tiempo, se diría que lo que predomina en la obra es una cierta atemporalidad. Textos como "Esta vaca es una insoluble paradoja/ pernocta bajo las estrellas/ pero se alimenta de logos/ y sus manchas finitas son símbolos" (p. 49) prescinden de una cronografía rigurosa de acuerdo a un "antes" y un "después". Otros textos congelan aún más duramente el paso del tiempo, quedando el enunciado poético desvinculado de cualquier época o edad: "Toda una pampa tu alma chupada dime que no tus/ enrojecidos ojos" (p. 57). Y si el congelamiento no fuera suficiente, queda la opción de anular el tiempo:

*No hay domingos para la vaca:
mugiendo despierta en un espacio vacío
babeante gorda sobre esos pastos imaginarios* (p. 48)

Pese a lo dicho, circula por el interior de la obra una corriente de temporalidad, vinculada no tanto con una filosofía sobre el tiempo, cuanto con una experiencia profundamente sentida ("Me encuentro en la mitad de mi vida. Perdí el camino": p. 13), o con un proceso que sólo se resuelve en el plano de la vivencia cristiana:

*Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha
a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino*

una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha coronada de espinas (p. 38)

*Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
'Eli Eli/ lamma sabacthani' para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá* (p. 51)

El hecho de referir la experiencia del tiempo a una instancia propia del cristianismo —como es por ejemplo, la cruz de Cristo— introduce una nueva óptica en el concepto de duración que maneja Zurita. El tiempo del universo es suplantado por el tiempo de la quimera humana (p. 37), que en diálogo con el desierto de Atacama funda el nuevo tiempo de la muerte en cruz:

*Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos
de mi facha*

*Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
del Desierto*

*Entonces clavados facha con facha como una Cruz
extendida sobre Chile habremos visto para siempre
el Solitario Expirar del Desierto de Atacama* (p. 38)

En este bellissimo poema el impulso del tiempo por acudir a la cita con la eternidad se expresa en ese triple "entonces" que culmina con "habremos visto para siempre", fórmula cargada de resonancias escatológicas. Pero el dinamismo que verbos y adverbios generan al interior del poema no es sino el contrapunto de la realidad que a su sombra va creciendo. Dicha realidad resulta de la adición de múltiples "fachas", las que, sumadas, dan origen a una inmensa cruz, identificada primero con el hablante lírico, y luego con un "tú" pluralizado al infinito, hasta abarcar a Chile entero. Cuando ello se logre, el Desierto de Atacama expirará como tal, lo que implica que compartirá los frutos de la redención, transformando su soledad estéril en tierra prometida, "que mana leche y miel". Por otro lado, el tiempo infinito del desierto se cruza con el brevísimo tiempo de la existencia humana. La oposición entre ambos tiempos, oposición en la que la temporalidad humana, por menguada, lleva todas las de perder, desencadena el ansia y expecta-

tiva de un tiempo inamovible y definitivo: "habremos visto para siempre..."

En síntesis, junto a la progresión temporal desencadenada por verbos y adverbios, se va configurando una realidad que, al amparo del símbolo de la cruz, reúne bajo su sombra a Cristo, al hombre, al desierto y al pueblo que lo atraviesa, siendo este último Chile o Israel según se atiende de preferencia al texto de Zurita o al intertexto bíblico. Quizás la fuerza mayor del poema que estamos comentando radica en ser la versión local de la historia universal de la salvación, tópico que abordaremos con posterioridad.

Quisiéramos terminar esta reflexión sobre el tiempo en Zurita remitiéndonos a un último poema, vinculado ciertamente al anterior, en el que el autor vuelve sobre sus viejas obsesiones: la mancha y la vaca. Este poema ya ha sido analizado, pero queremos retomarlo, esta vez desde la perspectiva del tiempo:

*Vamos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada*

- I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos*
- II. Esa vaca muge pero morirá y su mugido será
Eli Eli/ lamma sabacthani" para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá.*
- III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?*
(p. 51)

De este poema rescatemos sólo estas dos afirmaciones: "Sus manchas finalmente/ van a perderse en otros mundos"; "esa lanza llegue al más allá". Esta doble proposición, evidente memoria del sacrificio de Cristo, ilumina modélicamente la pasión actual que sufre el poeta y funda la esperanza escatológica de superar las contradicciones presentes. Con ello, el tiempo de la muerte deja de ser un tiempo terminal para convertirse en el "tiempo de las preparaciones" (Comblin, 1985:145). La victoria de Cristo sobre la muerte es garantía de su triunfo sobre mi

pequeña muerte del presente. Tocamos con esto el umbral de una de las más agudas intuiciones poéticas de Zurita, y a su análisis estarán consagradas las páginas que siguen.

EL PUNTO DE RUPTURA

En el desarrollo de este estudio hemos insinuado que todo él apunta a perfilar una cosmogonía, una antropología, una teofanía y una escatología. En lo que a la cosmogonía se refiere, ella está conformada por un vastísimo escenario espacial (desiertos, pampas, llanos, campos, horizontes; aire, viento, lluvia, nieve; cielo, sol, estrellas) y por un tiempo que combina alusiones a la duración cronológica (años, días, mañanas, ayer, hoy, domingo...) y a fórmulas que remiten a una cierta dimensión mítica del tiempo (nunca, finalmente, entonces, antiguas...). En suma, tiempo congelado o anulado, tiempo terminal o tiempo de preparaciones, tiempos brevísimos o tiempos infinitos.

Tiempo y espacio, según lo ya visto, estructuran, entonces, el ámbito del discurso cosmogónico de Zurita. Pero junto a él existe otro discurso, que tiene como objeto de análisis al hombre. Este discurso antropológico apunta a perfilar un YO y sus modulaciones (encarnaciones femeninas del YO, facha, vaca, mancha, perro). La antropología que este discurso proyecta se corresponde con una teofanía que visualiza de preferencia el carácter redentor de Dios. Es que, en los hechos, hombre y mundo comparten un mismo rasgo característico —la condición envilecida— y ambos requieren, consiguientemente, de idéntica acción regeneradora. Sobre este punto quisiéramos hacer un breve alcance, que apunta a dejar constancia de uno de los elementos fundamentales de la intuición poética de Zurita. Nos referimos a la degradación del hombre y del mundo, al pecado como causa de dicha degradación y la necesaria intervención de un salvador capaz de redimir aquel estado de postración.

En lo que al mundo exterior se refiere, las observaciones del autor dan cuenta de un universo envilecido. "Pampas carajas" y "llanos del demonio" (pp. 33 y 37) son dos calificaciones que pesan abrumadoramente sobre el paisaje zuritano y lo marcan negativamente, pese a todos los esfuerzos para redimirlo. En otras partes se nos habla del "manicomio de las plantas" (p. 18), del Desierto de Atacama, cuya

visión "no valía ni tres chauchas" (p. 25), de ese mismo desierto que "son puras manchas" (p. 26), que es "maldito" (p. 27), estéril (p. 32), miserable (p. 35), árido (p. 37), solo (p. 38) y está conformado por "cochinas pampas" (p. 27). En un plano más abstracto, se nos informa acerca de los "blancos espacios de la muerte" (p. 53), de las áreas del desvarío, la pasión y la muerte (p. 57), o se vuelve al referente reconocible y concreto de "los campos del hambre" (p. 58), de los "campos del desvarío" (p. 59) y de "las llanuras del dolor" (p. 60). Estamos, a no dudarlo, frente a un juicio poético condenatorio, que rebaja la condición del escenario cósmico y lo convierte en el contrapunto apropiado para la locura, sufrimiento y muerte del hombre.

Atendiendo ahora al perfil del hombre tal como se trasluce de diversos poemas de la obra que comentamos, uno se queda con la sensación de que la dimensión antropológica que Zurita instala en *Purgatorio* pareciera estar condicionada por idéntico registro negativo. En efecto, pese a las repetidas alusiones al estatuto superior del ser humano (santa, Inmaculada, antiguas novias, enamorado amigo, Rey, madre: pp. 15, 16, 18, 19, 32), lo que predomina es una visión desencantada del hombre y de su vida en esta tierra. La mujer mala que quema su rostro (p. 7), la prostituta que perdió el camino (p. 13), el aborrecido de sí mismo (p. 16), el destrozado por propia voluntad (p. 17), el insomne acosado por malditos recuerdos (p. 17), el pavorido (p. 20), el engañado (p. 25), el que vuelve de "su propio nunca" (p. 27), el Cristo "que era un perdido" (p. 34), el que mira su propia soledad en el desierto (p. 38), el coronado de espinas (ibíd.), el epiléptico (p. 43), los vaqueros que lloran frente a unos nichos (p. 49), el acosado (p. 51), el Cristo muriendo en cruz (p. 51), el que sufre hambre infinita en su corazón (p. 58), el loco que desvaría en su obra (p. 59) y el que sufre el abandono de Dios (p. 60) no son, en suma, sino distintos enfoques de la misma realidad quebrada que es el hombre. Quizás el testimonio más desgarrador de semejante anonadamiento lo encontramos en el siguiente poema:

*Estoy mal Lo he visto
yo no estaba borracho
pero me condené* (p. 20)

La afirmación es capital. El daño que sufre el hombre no es de carácter metafísico o fenomenológico, sino espiritual. Lo que está en juego no es el fracaso de un proyecto humano sino la conciencia de haber alcanzado la frontera misma del mal, lugar en el que el hombre se desvincula de Dios y se coloca a sí mismo como sustituto aberrante de

la divinidad. Y esto es lo que la teología bíblica conoce con el nombre de pecado, cuya consecuencia más terrible es la condenación.

Estimamos que un recurso tan claro o categorías teológicas para dar cuenta de una determinada percepción de mundo, implican un punto de ruptura dentro del abanico temático abordado por Zurita. En efecto, los aspectos cosmogónico y antropológico analizados hasta el presente sufren un verdadero quiebre al ser considerados desde la vertiente bíblica. No es lo mismo limitarse a constatar la degradación del mundo material o el envilecimiento del hombre que investigar la causa de semejante deterioro, especialmente cuando, detrás del fenómeno, se vislumbra el feo rostro de la culpa moral —el pecado— y el resultado de condenación que de tal causa se sigue.

Esta nueva perspectiva incorpora al análisis del hecho material la noción de "obra de libertad" (Ricoeur) y, por consiguiente, de responsabilidad, de culpa y de sanción. Lo dicho apunta directamente al hombre como sujeto agente del mal, pero incluye también al mundo, que ya no canta la gloria de Dios sino que se convierte en tierra de exilio para el pecador:

*Los desiertos de Atacama no son azules porque por
allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido
(p. 34. cf. Rom., 8,20ss.)*

Con lo dicho, entramos al último tema de este análisis: el tema del pecado y la redención. De su correcto enfoque dependerá la consistencia de la lectura que de *Purgatorio* estamos haciendo.

LA CONCIENCIA JUZGADA

Iniciamos el tramo final de esta pesquisa en torno a las raíces bíblicas del discurso poético de Zurita. En este punto concreto, su reflexión ahonda en el misterio del pecado y de la redención. Pero dicha reflexión circula por canales esencialmente poéticos y no por vías estrictamente teológicas. Ello nos obliga a intentar un acercamiento al *corpus* de textos que se refieren al doble misterio arriba anotado, a través de una hermenéutica literaria con los datos que la exégesis bíblica nos proporciona.

En lo que al tema del mal en el hombre y en el mundo se refiere, Zurita elabora una serie de símbolos que apuntan a identificar dicho mal,

señalar su naturaleza y precisar el ámbito de su influjo. Pero, antes de entrar al estudio de dichos símbolos, creemos oportuno destacar la clara conciencia que el poeta tiene del mal presente en el hombre. Dos son los textos que tratan el punto. El primero es una especie de terceto, más inclinado a la prosa que a la forma endecasílabo convencional:

*mis amigos creen que
estoy muy mala
porque quemé mi mejilla (p. 7)*

Pasando por encima de las anomalías gramaticales que este poema presenta (recurso al género femenino para calificar a un sujeto masculino; insólito empleo del verbo "quemar" sin el pronombre reflejo "me", como sería lo lógico), el episodio al que se alude pertenece literalmente a la biografía de Zurita. La condición de maldad que el hablante reconoce en sí mismo correspondería al hecho de atentar contra su propia integridad física arrojándose ácido a la cara. De acuerdo con lo dicho, el sentido del texto sería:

*mis amigos creen
que me he convertido en una persona muy mala
porque voluntariamente quemé mi mejilla.*

Tal pareciera ser el significado del texto, tomado como una unidad autónoma. Sin embargo, si consideramos la afirmación de Zurita como parte de un discurso más amplio, a la lectura propuesta podría agregársele otra que, sin descalificar la ya hecha, abriría el abanico de posibilidades significativas. En esta nueva lectura, la acción de quemar la mejilla no sería pecaminosa sino virtuosa, pues se trataría de un acto expiatorio orientado a reparar un mal. En esta perspectiva, el texto equivaldría a lo siguiente:

*mis amigos yerran al creer
que me he convertido en una persona muy mala
porque quemé mi mejilla
(Si lo hice fue para cauterizar otro mal
más profundo enraizado en mi ser).*

Si aceptamos como válida esta segunda lectura, de inmediato surge un nuevo problema. En el supuesto de que el mal no se identifique con el hecho de quemarse la mejilla, cabe preguntarse, entonces, en qué consiste. La pregunta queda planteada. Más adelante intentaremos darle respuesta.

Un segundo texto que da cuenta de la conciencia de mal que atormenta a Zurita corresponde al poema LXXXV de *Purgatorio*:

*Estoy mal Lo he visto
yo no estaba borracho
Pero me condené (p. 20)*

La ambigüedad del poema salta a la vista. ¿Qué es lo visto? ¿Es el mal, lo infernal, lo divino? ¿A qué abismo se asoma el hablante que lo lleva a confesar que está mal? ¿Se trata, acaso, de un estado alucinado que le permite vislumbrar en la propia miseria lo insondable del mal presente en el mundo? Como vemos, las preguntas se acumulan, sin que sea posible adelantar una respuesta. Incluso, quizás no sea necesario. Es posible que el discurso poético sólo persiga constatar un estado espiritual deprimido, sin pretender determinar su causa. Se trataría, en ese caso, de una simple descripción del fenómeno y no de una explicación del mismo.

Todo lo que llevamos dicho corresponde a una aguda toma de conciencia del mal moral presente en lo más hondo del hablante lírico. Por ser tan despiadadamente autorreferente, hemos escogido la fórmula "conciencia juzgada" para tipificar el fenómeno del cual las reflexiones anteriores dan cuenta. Corresponde ahora proceder al análisis de los distintos símbolos que Zurita construye para precisar la naturaleza de ese mal que lo habita. Será el objeto de las páginas que siguen.

SÍMBOLOS DEL MAL EN EL HOMBRE

Con lo que llevamos dicho acerca de la "conciencia juzgada", nos queda la idea de que el mal del que se trata llega al hombre como consecuencia de una perturbación transmutadora que cambia la índole de la naturaleza humana, marcando negativamente lo que hasta un momento determinado era pura irradiación positiva de bondad. Ese mal que hace presa del hombre, lo contamina y lo hace merecedor de castigo, es el pecado. Es ésta la primera imagen que Zurita esgrime a la hora de determinar los símbolos del mal en el hombre, imagen que por su misma naturaleza nos obliga a acudir a los supuestos bíblicos, que operan como un intertexto iluminador de la obra del poeta.

La Biblia hace frecuente alusión al pecado, ya sea nombrándolo

directamente (Ps. 51,7), o bien a través de distintas imágenes que se le asimilan. Falta, iniquidad, rebelión, injusticia son otras tantas modulaciones del mismo hecho: el pecado. Su primera manifestación ocurre con la desobediencia de Adán (Gén. 3,3), rebelión que, junto con expresar el deseo del hombre de ser como Dios (Gén. 3,5), capaz de decidir acerca del bien y del mal, trastorna la relación de amistad que vincula al hombre con Dios (Gén. 2,2).

Este pecado del primer hombre se perpetúa en el pecado de la humanidad (Caín y Abel, la corrupción universal que será causa del diluvio: Gén. 6; Sab. 10,5) y alcanza al mismo Pueblo escogido (Jos. 24, 2, 14, Ez. 20ss). Muestras de la infidelidad de Israel serán la adoración del becerro de oro (Éx. 32,1; 40,36ss), el culto a los baales (Dt. 6,13), el desprecio del maná (Núm. 11,4ss), los pecados de los jefes (Jer. 22,13). En Isaías 59 se hace un catálogo de las iniquidades cometidas, entre las cuales destacan el crimen, la mentira, la injusticia, la deslealtad, la malicia, las acciones violentas, los renegos, las opresiones. Tal denuncia no hace sino repetir la que antes hiciera Oseas en términos de desenmascarar el desconocimiento que de Dios tiene el Pueblo, el desamor, el asesinato, el robo, el adulterio, la violencia y el homicidio repetido una y mil veces (Os. 4,2). Pero quizás el pecado mayor consiste en renegar del amor que Dios manifiesta a Israel, su predilecto. Esta renuncia lleva al Profeta a representar el pecado en términos realmente dramáticos:

¿Has visto lo que ha hecho Israel, la rebelde?... Yo pensaba: 'Después de haber hecho todo esto volverá a mí; pero no ha vuelto... ¡Vuelve, rebelde Israel!... Ya no tendré para ti un rostro severo, pues soy misericordioso. (Jer. 3,7.12)

En el Nuevo Testamento se mencionan igualmente los pecados que más violentan la vocación de santidad del hombre redimido por Cristo: pensamientos malos, fornicaciones, hurtos, homicidios, adulterios, codicias, fraudes, impurezas, envidias, blasfemias, altivez, insensatez y repudio voluntario de la ley (cf. Mc. 7,21ss; Jn. 3,19). Todos estos pecados esclavizan al hombre y exigen para su remisión el sacrificio del mismo Hijo de Dios (Rom. 8,32).

Las referencias sucintas que hemos hecho al tema del pecado en las Sagradas Escrituras nos preparan para entender mejor el manejo que Zurita hace del tema. Al leer *Purgatorio*, uno capta fácilmente que, junto al discurso poético mismo, hay una disposición casi obscena por mostrar la propia intimidad, disposición que se asemeja notablemente a

una confesión atribulada de la propia miseria. Vale la pena seguir de cerca esa confesión de pecado, pues ella entrega claves importantes para la decodificación del pensamiento poético de Zurita. He aquí la lista: sobrevaloración del YO (p. 12); estar en el oficio por largos años (p. 13); perder el camino (ibíd.); maquillarse la cara en la penumbra, besar las propias piernas y aborrecerse mucho (p. 16); tiznar de negro a monjas y curas (p. 16); destrozarse la cara y "amarse a más que nada en el mundo" (p. 17); acostarse con una mujer que, aunque muerta, no deja de jadear (p. 19).

Si analizamos esta penosa lista de "pecados", veremos que todos ellos se reducen al juego dialéctico entre un amor desordenado a sí mismo y al prójimo y un odio igualmente orientado al yo y a los demás. Una poderosa intuición lleva al poeta a proclamar que el único pecado es el que se comete contra el amor, evocando con ello, probablemente sin quererlo, el tremendo juicio de Dios sobre las infidelidades de Israel (cf. Ez. 16; Os. 2).

El hecho de que a determinados actos se los designe con el nombre de **pecado** corresponde al protocolo impuesto por la cultura judeocristiana, a la que Zurita se adscribe. Pero la naturaleza misma de esos actos se capta sólo a través de la propia experiencia. La historia personal del poeta, hecha de delirios narcisistas o de crueles mutilaciones, constituye una verdadera revelación del pecado, especialmente en aquello que tiene de yugo y de esclavitud impuesta al hombre.

La segunda imagen que Zurita utiliza para referirse al mal presente en el hombre es la de **mancha**. La mancha pertenece al circuito del pecado, pero transparenta aspectos que éste no considera. El pecado subraya la dimensión ejecutiva en la comisión del mal, mientras que la mancha rescata las consecuencias que de dicho acto se siguen en el pecador. El pecado se circunscribe a su propio acontecer fenomenológico. Es un "episodio" en la vida del hombre, y de suyo compromete sólo la voluntad de ejecución de un acto prohibido. La mancha, en cambio, "apunta hacia una afección de la totalidad de la persona en tanto ésta se sitúa en relación con lo Santo. Aquello que afecta al penitente no podría quitarse con ningún lavado físico" (Ricoeur, 1976:29). Agreguemos a lo dicho que la mancha es la otra cara de la impureza, inicialmente concebida como un impedimento cultural inhibitor del contacto con las cosas sagradas (Lev. 21,22; Éx. 29,37), pasando luego a designar el daño espiritual del pecador marginado del contacto con Dios (Mc. 1,23; Jn. 15,3; Act. 15,9; Apoc. 7,14; I Pet. 3,21ss).

Éste es, a nuestro juicio, el marco de intertextualidad bíblica contra

el cual se proyecta la visión que Zurita tiene sobre el pecado, como acto contingente, y sobre la mancha, como condición estable del réprobo. Así podrían entenderse dos textos, referido el primero a una coyuntura exterior, y por lo mismo transeúnte ("Hoy soñé que era Rey/ me ponían una piel a manchas blancas y negras": p. 19), mientras el segundo apunta a una disposición permanente ("Anda yo también soy una buena mancha": p. 26).

Después del pecado y la mancha, la **condenación** aparece como la tercera imagen que Zurita procesa en su esfuerzo por resolver el *mysterium iniquitatis* que lo rodea y acecha. La conciencia de malestar que algunos textos acusan, no refleja sólo un estado deprimido ocasional, sino que da cuenta de una trágica experiencia: la conciencia de ser un réprobo condenado. Al respecto, vale la pena recordar un texto ya visto con ocasión del análisis en torno al concepto de "mal", pero que ahora cobra particular relevancia para ilustrar el tema que nos interesa:

*Estoy mal Lo he visto
yo no estaba borracho
Pero me condené (p. 20)*

Para entender un poco lo que tal afirmación significa, no cabe otro camino que ubicar la expresión en el contexto de la teología bíblica, pues de otro modo corremos el peligro de banalizar el término. La condenación es una imagen que aglutina en torno suyo una verdadera constelación semántica, de amplio registro. La enemistad con Dios y el alejamiento de su amor, las tinieblas (Ef. 4,18), la ceguera (Is. 6,9ss; Mt. 13,13) y la muerte (I Cor. 15,56) son consecuencias directas del pecado y desembocan en la pena eterna (Is. 56,44; Mt. 25,46; Mc. 9,42-47; Apoc. 20,9ss), marcada, en el sentir de San Agustín, por "la muerte que no muere", los remordimientos que roen el alma como un gusano, el sufrimiento inútil y estéril, los suplicios del cuerpo que participa de la pena y otras formas de esclavitud y envilecimiento. Al universo de la condenación pertenece también el infierno, asiento de las más despiadadas imágenes: "llanto y crujir de dientes en el horno ardiente" (Mt. 13,42), "la gehena donde su gusano no muere y el fuego no se apaga" (Mc. 9, 43-48; Mt. 5,22) y donde Dios puede "perder el alma y el cuerpo" (Mt. 10,28. Véase Zurita: "perdí el camino", p. 13). Éste es el intertexto que está detrás del "pero me condené" y es el que da soporte a la gravedad de la afirmación. Eternidad de un sufrimiento que no conduce a nada, divorcio definitivo de todo aquello a lo que aspira el

hombre y alejamiento sin vuelta del bien absoluto son, entonces, los rasgos de espanto trágico que Zurita reconoce en su propia condena.

SÍMBOLOS DEL MAL EN EL COSMOS

El mal, sus modulaciones y secuelas no sólo afectan a la persona del pecador, sino que alcanzan los límites cósmicos del escenario por el que el hombre discurre. En *Purgatorio*, tres son los aspectos que, desde el punto de vista escénico-geográfico, privilegia el poeta: el **desierto**, las **áreas verdes** y un ámbito complejo conformado por **pampas, campos y llanuras**. Frente a este espacio, Zurita adopta una actitud de arroboamiento, fácilmente reconocible en el poema que dice:

*QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO* (p. 31)

Sin embargo, junto a la visión paradisíaca del paisaje, existe otra que también reclama audiencia. Esta otra visión corresponde a la cara oscura de la realidad, cuyo registro nos permitirá matizar nuestro juicio sobre el tema.

Veamos, en primer término, lo que Zurita dice sobre el **desierto**. Por de pronto, el desierto "son puras manchas" (p. 26), es "maldito" y da miedo internarse por "esas cochinas pampas" (p. 27). Llegar al desierto de Atacama "no vale ni tres chauchas" (p. 25). Estéril y desolado (p. 32), el desierto se yergue como el contrapunto de "nuestras propias pampas carajas" (p. 33). Por las vastedades desérticas "no se escucha a las ovejas balar" (p. 35) y el viento "borra como nieve el color de esa llanura" (p. 36). En estos "llanos del demonio" (p. 37) se divisa, como en un espejismo doloroso, "nuestra soledad", cuya sombra se despliega sobre un desierto que expira solitario, como si fuera "una larga facha coronada de espinas" (p. 38).

En lo que a las **áreas verdes** se refiere, segundo ámbito paisajístico trabajado temáticamente por Zurita, la visión que de ellas se desprende es más o menos similar a la que viéramos reflejada en los desiertos. En efecto, "las vacas huyendo desaparecen" de los pastos infinitos (p. 48),

pues, contra toda apariencia, la engañosa feracidad de dichos pastos no es sino un "espacio vacío" cubierto por "pastos imaginarios" (p. 48) y regido por "los mismos vaqueros locos" (p. 52), que no pastorean sino que acosan las manchadas vacas hasta la muerte (p. 51).

El tercer elemento configurador del paisaje zuritano (**pampas, campos, llanuras**) es un horizonte dilatado, cuyas características quedan al descubierto con el solo anuncio de la condición de dichos espacios. Desvarío, pasión, muerte, hambre infinita y dolor (p. 57) son imágenes que acotan la realidad en términos tales que hacen innecesario cualquier comentario.

En síntesis, el escenario descrito por *Purgatorio*—desiertos, áreas verdes, pampas, campos y llanuras—, junto con manifestar el esplendor de su belleza original, acusa el envilecimiento que sobre él cae cada vez que se relaciona con el hombre: "Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas/ del Desierto" (p. 38). Es que la degradación del ser humano es de tal naturaleza que contamina todo lo que lo rodea. En este sentido, el pecado trastorna el orden querido por Dios en la creación, y explica el hecho de que el universo se enemiste con el hombre que lo destruye. Es, por otra parte, lo mismo que sostiene el texto bíblico:

(...) maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá y comerás la hierba del campo. (Gén. 3,17-20)

Una vez más, la intuición poética de Zurita alcanza un alto desempeño. Al vincular la tierra con el hombre, no hace otra cosa que revalorizar viejas tradiciones bíblicas. El hombre Adán sale de la tierra—*adamah*—y de ella toma su nombre (Gén. 2,7; 3,19; Is. 64,7; Jer. 18,6). Pero, así como la tierra es la heredad del hombre (Gén. 1,28) y participa de las bendiciones que sobre él recaen, de igual modo la maldad de éste hará que las simientes se transformen en hierbas venenosas y que espinas y zarzas trepen por sus altares (Os. 10,1-10). Con ello, la tierra deja de ser el paraíso de los orígenes y pasa a convertirse en un lugar de prueba y sufrimiento.

Podríamos seguir descubriendo múltiples parentescos entre textos de Zurita y de la Biblia, pero creemos que con lo dicho basta. No se trata de sostener que *Purgatorio* no sea sino una paráfrasis de distintos autores bíblicos, pero lo que sí parece claro es que el gran tema de la tierra maldita por el pecado corresponde a una doctrina muy bien asentada en la Biblia y profusamente ilustrada en Zurita. El hecho de vincular causalmente el pecado del hombre con la degradación de la

naturaleza es un refinamiento teológico que demuestra, por un lado, la originalidad del Libro Sagrado y, por otro, la evidente influencia a nivel de intertexto que las Escrituras ejercen sobre *Purgatorio*, aun cuando dicha influencia no sea necesariamente consciente. En todo caso, la experiencia del mal pareciera ser el soporte común del discurso bíblico y del de Zurita. Esta experiencia cuaja, en ambos casos, en una simbólica muy estructurada, cuya instancia más baja opera con símbolos primarios arquetípicos, que son, a nivel personal, el pecado y la mancha, y a nivel cósmico, el desierto y lo que él significa como situación límite de vida.

Es justamente en el punto recién mencionado donde se producen las mayores concordancias entre el poeta y su referente bíblico. La maldición de la esterilidad; la asombrosa soledad del desierto (Dt. 32,10); los sonidos que pueblan esta vastedad ("rugido" para la Biblia, ulular del viento para Zurita); la desolación de los "desiertos miserables" (Zurita, p. 35), que es la misma que sufre el hombre cuando Dios oculta su rostro (Ps. 13,2ss), son elementos que ocurren a cada paso tanto en la literatura de la cautividad de Israel como en el *Purgatorio* de Zurita.

Ponemos punto final a estas reflexiones recordando algo ya dicho más arriba. La causa del envilecimiento de la naturaleza es el pecado del hombre. Esta doctrina, que constituye uno de los puntos más originales de la teología bíblica sobre el pecado original, encuentra en Zurita, a la sazón desvinculado del cristianismo, un comentarista asombrosamente fiel y ortodoxo. Acudiendo a imágenes fundantes y símbolos primordiales, el poeta elabora su propio discurso sobre el mal, el pecado y sus consecuencias negativas en la naturaleza, discurso que presenta notables paralelismos con el pensamiento bíblico sobre el tema.

Con lo dicho cerramos el capítulo sobre el mal en el hombre y en el cosmos y abrimos uno nuevo sobre la redención, tema que, como veremos, Zurita estudia con particular lucidez intuitiva.

ZURITA Y LA REDENCIÓN

Las ideas de **redención** y de **salvación** son trabajadas por la Biblia dentro de un riquísimo discurso, que combina las variantes de proteger, liberar, pagar rescate, curar, obtener la victoria, alcanzar la plenitud de vida, gozar la paz y otras imágenes de similares alcances significativos

(cf. León-Dufour, 1978:757ss, 825ss). Detrás de todas estas modulaciones del tema, subyace una misma experiencia: verse sustraído del peligro en el que la víctima está a punto de perecer.

Hay que partir, por tanto, de una experiencia. Y esa experiencia, vivida y reflexionada a fondo, es el gran aporte que hace el Pueblo de Israel a la humanidad. La salvación de los hijos de Jacob por mano de José (Gén. 45,5), la que vive Noé en los días del diluvio (Gén. 7,23; Sab. 10,4), la que experimenta Israel en múltiples oportunidades (2 Reg. 18,30-35; 19,34; 20,6), la que por su lado vivencian el rey David (2 Sab. 8,6-14; 23,10-12) y los Jueces (Jue. 2,16-18), así como la liberación de la cautividad de Egipto (Éx. 14,13), que opera como el gran modelo de las intervenciones salvíficas de Dios, constituyen, todas ellas, una experiencia liberadora profundamente asentada en la conciencia religiosa del Pueblo escogido, que sabe que fuera de Dios no hay salvación (Is. 43,11; 47,15; Os. 13,4). Sobre esta conciencia se apoya la fuerza del mensaje de los profetas, que ponen sólo en Dios la confianza del rescate.

De lo dicho se sigue una consecuencia fundamental, cual es la de descubrir que el conocimiento de la dimensión redentora de Dios pasa por la experiencia de la esclavitud del pecado. Y es este aspecto de la historia de la Salvación el que Zurita capitaliza, construyendo sobre esa base un discurso poético que sigue de cerca las vicisitudes del designio salvador de Dios.

Observando las distintas aproximaciones que el poeta hace al tema, es posible establecer los pasos que llevan de la experiencia del pecado al gozo presentido de la redención. Un primer paso pareciera ser el alarido que brota de lo más íntimo del alma del hombre cuando se asoma al abismo de la propia maldad. Este aspecto Zurita lo metaforiza en el balar de las ovejas que deambulan por el desierto:

- i. *El Desierto de Atacama son puros pastizales*
- ii. *Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto*
- iii. *Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas*
- iv. *Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto de Atacama nosotros somos entonces los pastizales*

de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo
en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras
propias almas sobre esos desolados desiertos miserables (p. 35)

La transparencia del poema nos exime de mayores comentarios. Hay, sin embargo, un elemento que no quisiéramos pasar por alto. Nos referimos al viejo tema bíblico del rebaño y sus pastores, tan cerca de la experiencia nómada de los arameos (Dt. 26,5), y por tanto tan lúcida en la descripción de las ovejas que se descarrían y se dispersan por el desierto (Jer. 23.1ss; 50,6; Ez. 34.1-10).

El segundo paso está constituido por un juicio práctico en virtud del cual el sujeto se pronuncia acerca de la moralidad de sus propios actos. En caso de que el juicio sea negativo, lo que resulta es un remordimiento que no da tregua. Es lo que el salmo penitencial proclama: "Pues mi delito yo lo reconozco, mi pecado sin cesar está en mí" (Ps. 51,5. cf. Is. 59,12; Ez. 6,9). Algo de esto es lo que vibra en la afirmación de Zurita: "Pero ahora los malditos recuerdos/ ya no me dejan ni dormir por las noches" (p. 17).

Un tercer paso en este tránsito de la oscuridad a la luz lo da Zurita cuando acepta su condición pecadora sin rebelarse, presintiendo, gracias a un certero instinto, que dicho pecado, que lo convierte en mancha, en facha y en perro (cf. *supra*), es en definitiva la mejor garantía que tiene para asegurar su acceso al reino de los cielos:

Mira qué cosa: el Desierto de Atacama son puras manchas sabías? claro pero no te costaba nada mirarte un poco también a ti mismo y decir: Anda yo también soy una buena mancha Cristo —oye lindo no has visto tus pecados? bien pero entonces déjalo mejor encumbrarse por esos cielos manchado como en tus sueños (p. 26)

La expectativa que semejante visión genera, no opera automáticamente. El cambio de rumbo, la vuelta sobre los propios

pasos, la renuncia al mal y la adscripción al bien, son modos muy profundos de conversión, proceso en el cual la primera palabra la tiene siempre Dios. El "hazme volver para que vuelva", del Profeta Jeremías (31,18ss), tiene su correlato en el poema XL de *Purgatorio*:

*Encerrado entre las cuatro paredes de
un baño: miré hacia el techo
entonces empecé a lavar las paredes y
el piso el lavatorio el mismo baño
Es que vean: Afuera el cielo era Dios
y me chupaba el alma —sí hombre!
Me limpiaba los empañados ojos (p. 18)*

Esta iniciativa divina, que corresponde al cuarto momento de transición desde el pecado a la salvación, debe ser seguida por una quinta instancia, referida ésta a la respuesta que el hombre da a la voluntad salvadora de Dios. Dicha respuesta se traduce en plegarias y súplicas (Ps. 60; 74; 79; Lam. 5), en sacrificios expiatorios (Núm. 16,6-15) y en la confesión de los pecados (Jue. 10,10; I Sab. 7,6; Lev. 26,40). Estas respuestas son las que Zurita puntualmente formula. La plegaria está registrada en el poema "A las inmaculadas llanuras", donde nuestro autor confiesa: "Yo mismo seré entonces una plegaria encontrada/ en el camino" (p. 32). El sacrificio expiatorio, por su parte, ocurre según lo insinuábamos al comienzo de este estudio, en el acto de quemarse la mejilla ("mis amigos creen que/ estoy muy mala/ porque quemé mi mejilla": p. 7). A estos dos actos vinculados con el proceso de conversión hay que agregar el de la confesión de los pecados. Al respecto, todo el libro no es sino el reconocimiento desembozado de la propia miseria. Pero quizás el texto más impactante es aquél que bajo figura de prostituta afirma:

*Me llamo Raquel
estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Perdí
el camino (p. 13)*

Ya hemos tenido la oportunidad de constatar la inclinación que tiene Zurita a identificarse con mujeres. Ello podría deberse, desde una perspectiva psicológica, al afán de permitir que el *anima* ejerza su

bienhechora influencia en actitudes y conductas propiamente masculinas. Pero el hecho de que el personaje elegido para cumplir tal función sea una prostituta, nos mueve a pensar que, junto al postulado junguiano, juega también la temática bíblica, que hace de la prostituta la mujer estigmatizada (Os. 2,4), al tiempo que el objeto de un misterioso amor perdonador. Sobre este aspecto, el hermosísimo texto de Jeremías (3; 4,1-4) resulta referencia obligada.

Llegados a este punto, conviene resumir los pasos que Zurita ha dado en su largo camino de conversión. Primero fue el grito de dolor frente al mal realizado. Luego sobrevienen el desasosiego y remordimiento consiguientes. A ello se agrega el aceptarse como pecador, actitud que luego es acompañada por plegarias, sacrificios expiatorios y la dolido confesión de los pecados. Todos estos pasos, sin embargo, no garantizan necesariamente la liberación. No está en el poder del hombre destruir las cadenas que él mismo construyó. Para que tal cosa ocurra, debe intervenir un liberador que realice la redención (Ez. 16,60-63; 36,21ss). Con ello entramos al último paso dentro del tema de la salvación, tal como Zurita lo concibe. El hombre es culpable del mal realizado ("quemé mi mejilla"; "estoy en el oficio"; "perdí el camino"; "me toqué en la penumbra"; "besé mis piernas"; "destrocé mi cara tremenda"), pero es incapaz de liberarse de dicho mal. En el mejor de los casos, podrá sentir que, desde el fondo de su corazón, brota una inmensa necesidad de ser rescatado. ("el hambre infinita de mi corazón": p. 58), pero la puesta en acto de dicho rescate queda confiada a otras manos.

Todos los antecedentes que hemos acumulado en términos de daño moral y proceso de conversión convergen a este punto culminante en que alguien asume la responsabilidad de redimir a Zurita, a Chile y a la humanidad. Aunque ligeramente velado por la cruz que lo simboliza, la imagen de Cristo irradia sobre toda la obra *Purgatorio* y renueva en sus páginas el sacrificio que "procura a las multitudes la remisión de los pecados, consagra la alianza definitiva y el nacimiento de un pueblo nuevo, garantiza la redención" (X. León-Dufour, Op. cit., 822):

PARA ATACAMA DEL DESIERTO

i. *Miremos entonces el Desierto de Atacama*

ii. *Miremos nuestra soledad en el desierto*

*Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga
una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha
vea entonces el redimirse de otras fachas: Mi propia
Redención en el Desierto*

iii. *Quién diría entonces al redimirse de mi facha*

iv. *Quién hablaría de la soledad del desierto*

*Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha
a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino
una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha
coronada de espinas*

v. *Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos
de mi facha*

vi. *Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas
del Desierto*

vii. *Entonces clavados facha con facha como una Cruz
extendida sobre Chile habremos visto para siempre
el Solitario Expirar del Desierto de Atacama. (p. 38)*

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CÁNOVAS, Rodrigo (1986). *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- COMBLIN, José (1985). *Antropología Cristiana: Elección, Teología y Liberación*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- FOXLEY, Carmen (1988). "Raúl Zurita y la propuesta autorreflexiva de *Anteparaíso*", en YAMAL, R.: *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción: LAR.
- HOZVEN, Roberto (1979). *El estructuralismo literario francés*. Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.
- JUNG, Carl G. (1979). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- LE GAILLOT, Jean (1977). *Psychanalyse et langages littéraires*. París: Nathan.
- RICOEUR, Paul (1976). *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Megápolis.
- RIVERA, Hugo (1987). "Chile: salir de las catacumbas". Diálogo con Raúl Zurita, en: *Casa de las Américas* N° 160 (enero-febrero).
- RODRÍGUEZ, Mario (1985). "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". En: *Revista Chilena de Literatura* N° 25. Santiago: Universidad de Chile.
- (1989). "La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita". En: *Logos* N°1, 2° semestre. La Serena: Universidad de La Serena.
- VALENTE, Ignacio (1979). "Raúl Zurita: *Purgatorio*". En: *El Mercurio*, "Artes y Letras", 16 de diciembre. Santiago.
- (1982). "Zurita en la poesía chilena". En: *El Mercurio*, "Artes y Letras", 31 de octubre. Santiago.
- VALDÉS, Adriana (1979). "Escritura y silenciamiento", en *Revista Mensaje* N° 276 (enero-febrero). Santiago.
- ZURITA, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago: Universitaria.



PUBLICACIONES PERIODICAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
VICERRECTORIA ACADEMICA