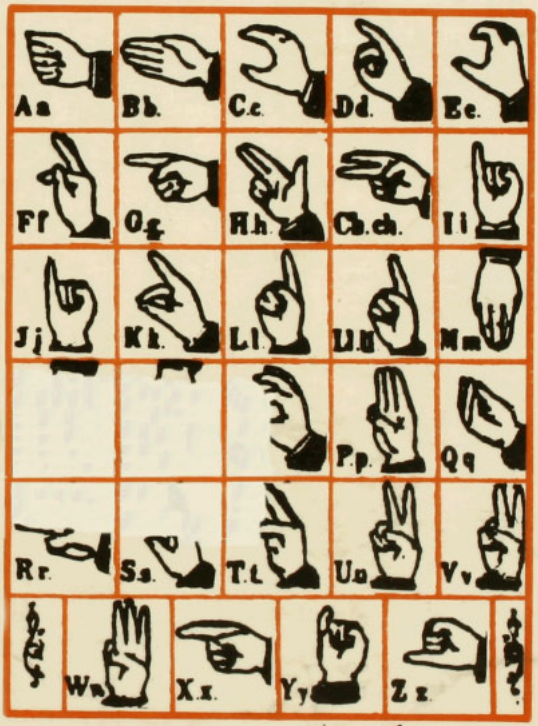
SOLEDAD BIANCHI

POESIA CHILENA

(MIRADAS • ENFOQUES • APUNTES)



DOCUMENTAS / CESOC

Soledad Bianchi nació en Antofagasta, en 1948. Hizo sus estudios de Pedagogía en Castellano en la Universidad de Chile y se doctoró en Literatura en la Universidad de París. Ha enseñado en la Universidad de Chile, Universidad Católica de Valparaíso, Universidad de París Norte y, en la actualidad, después de un largo exilio, ha sido reincorporada a la Universidad de Chile. Ha publicado la antología *Entre la lluvia y el arcoiris.* Algunos jóvenes poetas chilenos (Barcelona-Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1983) y numerosos artículos, aparecidos en revistas de América Latina, Estados Unidos y Europa.

SOLEDAD BIANCHI

POESIA CHILENA

(MIRADAS - ENFOQUES - APUNTES)

EDICIONES DOCUMENTAS / CESOC

EDICIONES DOCUMENTAS
Guayaquil 510 Of. 103
Teléfono 397987
Santiago - Chile

CESOC
Centro de Estudios Sociales
Esmeralda 636
Teléfono 332445

© Soledad Bianchi
Inscripción Nº 77.849
Diciembre 1990

Diseño Portada
Max Herrera F.

Composición y Diagramación
Gráfica Documentas

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

EXPLICO ALGUNAS COSAS

A pesar del tango, es indudable que estos últimos 17 años fueron demasiado tiempo y un aprendizaje brutal y en carne propia, o cercana, de todos los dolores y bajezas que sólo habíamos conocido por referencias. Yo fui observadora y testigo, otros fueron personajes, pero todos vimos y vivimos, oímos y sentimos, la prisión, la muerte, los exilios, la injusticia, pero también el gesto solidario, la ternura, la humanidad, en sus formas más variadas.

¿Cómo no aprender de todo lo que sucedía?, ¿cómo no preguntarse sobre tanto prejuicio, dogma o frase-hecha que nos rodeaba? Entre esas múltiples interrogantes, aquéllas sobre el oficio y, para mí, más que como un acercamiento a la escritura y su productor, la crítica literaria que yo practicaba se me apareció como distancia, como separación y frialdad, como una vivisección aséptica e inútil. Empecé, entonces, a observar aspectos que nunca había considerado y sabiendo, además, que no existe objetividad completa, intenté incorporar una mirada más personal y más comprometi-

da con el texto y su contexto que espero haber expuesto, en alguna ocasión por lo menos, en el discurso crítico que se encuentra en las páginas siguientes.

En ellas, como se verá, se reúnen trece artículos, ya publicados, que llevan inscrito un signo propio de estos momentos pues, en su inmensa mayoría, fueron escritos en el exilio que viví entre 1975 y 1987, en Francia.

A pesar de su variedad, a este volumen lo recorre una línea unitaria al estar compuesto únicamente por mis trabajos sobre la poesía chilena y sus autores.

Sé que mucho de los asuntos tratados en ellos, hoy no los abordaría ni expresaría en la forma y tono con que los enfoqué y escribí entonces, pero como todas las acciones son datadas y "hablan" del momento de su producción, opté intencionalmente por no variarlos demasiado para no borrar esta marca de mi tiempo y autobiografía.

Por la distancia temporal que los separa, se notarán cambios de perspectiva y de escritura. Pienso que mis aproximaciones a Floridor Pérez y Cecilia Vicuña muestran con mayor cercanía mis preocupaciones, intereses y objetivos actuales. Estos últimos textos forman parte, además, de una investigación más amplia sobre la poesía chilena de las tres últimas décadas, a la que estoy dedicada hace ya varios años y que pude continuar, a mi regreso a Chile, con el apoyo del Social Science Research Council de Estados Unidos.

Publicados en muy diversos países y medios, todos estos escritos acogen, materialmente, una de las características de su objeto de estudio, la poesía chilena, dispersa y desperdigada por el mundo, en el pasado cercano.

Y ahora que comienzan a conocerse las manifestaciones de nuestra cultura -realizadas en Chile o en el exilio- a las que no habíamos podido acceder, mi selección se muestra, también, como un mínimo segmento de las múltiples partes que constituyen nuestra fragmentada memoria cultural e histórica que en estos instantes podemos y necesitamos reconstruir como unidad plural.

Creo importante advertir y acoger estos productos ignorados para establecer un diálogo crítico y un intercambio de opiniones en verdaderos y profundos debates que permitan tanto la diversificación de pareceres como renovar, profundizar, conocer, ubicar y respetar muchos y muy diversos aspectos silenciados de la producción artística y cultural de esta época.

Santiago, abril de 1990.

PANORAMAS

SOBRE POESÍA ANÓNIMA DE PRISIONES

Cuando este presente se nos haga pasado y el futuro de hoy se nos transforme en presente, cuando estemos de nuevo en el Chile que quisimos y que se nos esfumó por un tiempo, tendremos que comenzar a (re)integrar distintos momentos, distintos espacios, distintos tiempos, llenar los silencios de instituciones y personas, ceder la palabra a los que callaron por un momento o para siempre. Tendremos que llenar un vacío, enlazar lo interrumpido para lograr una visión de conjunto, para obtener el transcurso que quisieron quebrar definitivamente. Tendrán que desaparecer las divisiones entre el Chile de dentro y de fuera porque el Chile desterrado, lejos de sus fronteras, disperso por el mundo, siempre estuvo y está sentimental y solidariamente allá.

Tendremos que conocer y dar a conocer, aprender y mostrar y, así, se irá configurando la vida de un país que desde el 11 de septiembre de 1973 han querido partir en dos y repartirse entre unos cuántos. Triturado económicamente, roto socialmente, silenciado políticamente,

la cultura ha recibido estos ecos y oficialmente se ha anunciado un "apagón".

La literatura chilena es, ahora, una literatura quebrada y, entonces, mañana, deberemos unir la literatura del exilio, la literatura clandestina y la literatura que aparece públicamente en Chile e integrarla en una, para que sepamos qué y cómo fue la literatura chilena que se produjo durante el autoritarismo.

Los autores chilenos que publican en nuestro país no pueden expresarse como quisieran: se autocensuran y, además, los censuran. Pero de la limitación, nuestro arte se enriquece, porque lo que el escritor hace -si quiere referir a la realidad presente- es hablar velada y sugerentemente utilizando imágenes poéticas, muchas veces más expresivas y ricas que la evidencia. Y si un chileno quiere decir lo que realmente sucede en su país, borra su nombre y en copias manuscritas, escritas a máquina o mimeografiadas echa a volar la acusación, el homenaje al perseguido o la promesa y esperanza del cambio. Por razones obvias, entonces, sólo pueden hablar abiertamente los artistas exiliados, y la literatura chilena se hace testimonio de la prisión o de la clandestinidad, y no olvida acusar y mostrar el presente para acabar con el dolor. Y esta literatura tiene elementos testimoniales porque el testimonio es un género que se hace indispensable en ciertos momentos históricos que necesitan darse a conocer más que otros por su grandeza, o por la brutalidad con que se rompe, se deshace, se extingue, se mata.

En el acercamiento de la literatura producida en esta época estarán presentes y ayudarán a componer el panorama de conjunto, la poesía, el cuento, la novela y el teatro, publicado o inédito, representado o silencioso,

de autor ignorado o conocido, obra personal o colectiva.

Dentro de la poesía jugarán un papel importante las antologías. En el exilio, numerosas son las que recogen diversos materiales dispersos y de difícil acceso, desgraciadamente en casi todas ellas hay nombres o poemas que se repiten una y otra vez limitando, así, un conocimiento más amplio de lo que es la poesía chilena de hoy. Una de las primeras fue *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*, recogida por Omar Lara y Juan Epple; la siguieron algunas como *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* con selección y prólogo de Sergio Macías [1], *Chile: poesía de las cárceles y del destierro* [2], que se separa de las anteriores por su originalidad, consecuencia de su propósito: dar a conocer textos, poemas y canciones, escritas por militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) o que refieren a ellos o a sus acciones; y otras, en diferentes países e idiomas, y de diferentes magnitudes y propósitos.

Casa de las Américas [3], *Europe* [4], *Literatura Chilena*

---

[1] *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo.* Prólogo y selección: Sergio Macías, Berlín RDA, Comité Chile Antifascista, 1977. 324 páginas. El libro de Lara y Epple apareció en la Editorial Ambito Literario, de Barcelona, en 1978.

[2] Chile: *poesía de las cárceles y del destierro.* Madrid, Ediciones Conosur, 1978. 103 páginas. (Serie cultura 1).

[3] Ya desde el tiempo del gobierno de la Unidad Popular la revista cubana *Casa de las Américas* ofrecía un lugar importante a la literatura chilena. Después del golpe de estado de 1973, es difícil encontrar algún número que en su sección "Letras" no reproduzca textos de escritores, chilenos o extranjeros, en homenaje a Chile. Destaca *Casa de las Américas* 98 (setiembre-octubre 1976) que publicó el conjunto de poemas "Canto Cautivo" que Angel Parra recogió en Chacabuco.

en el Exilio [5], *El barco de papel* [6], *Araucaria,* [7] y otras revistas, en distintas lenguas y latitudes, han dado la palabra a la poesía chilena en voces nuevas o ya conocidas.

Hace poco apareció en Italia, *La sangre y la palabra*[8] que antologa 62 poemas de autores chilenos, publicados en italiano y español, en una edición a cargo del profesor Ignacio Delogu.

Dos partes, dos nombres, separan la palabra de las cárceles y la palabra que nace en el exilio, pero que aquí habla sólo de la represión: la de la prisión, la tortura o el exilio ("el exilio también tiene barrotes", ha recordado Mario Benedetti). ¿Por qué separar, entonces, dos momentos de una poesía que se quiere testimonial, que se quiere recuerdo, que se alza contra el olvido, aunque nazca en libertad y en tierra ajena?

Otro impulso importante es el del Premio Casa de las Américas que, en 1975 y 1976, fue otorgado a poetas chilenos: Omar Lara con *Oh buenas maneras* y Hernán Miranda con *La Moneda y otros poemas*, respectivamente. Diversos autores chilenos han obtenido el Premio en otros géneros.

[4] *Europe* 570 (París, octubre 1976), con el título: "Chili: une culture, un combat", rindió un homenaje al Chile combatiente. Antologa poetas y narradores chilenos que son publicados en traducción francesa.

[5] *Literatura Chilena en el exilio.* Los Angeles, California. Director: Fernando Alegría. Editor: David Valjalo. Trimestral.

[6] *El barco de papel*. París, Ediciones "Camilo Torres". Revista de poesía editada por la Izquierda Cristiana de Chile.

[7] *Araucaria* de Chile. Madrid. Director: Volodia Teitelboim. Secretario de Redacción: Carlos Orellana. Trimestral.

[8] *Il sangue e la parola. Poesie del carcere e dai "lager", dall' interno del Cile e dall' esilio.* Introducción, traducción y notas de Ignacio Delogu. Roma, Casa Editrice Roberto Napoleone, 1978. 172 páginas (L'assalto al cielo Nº 5). Poemas en italiano y español.

La primera parte, "La sangre", reproduce la palabra que nace de la herida todavía abierta por la violencia del golpe de estado, y de la herida abierta por la violencia del exilio y de la sangre ya más distante en tiempo y espacio, pero igualmente cercana en el impacto y la rebeldía, nace "La palabra". Se unen, entonces, por la función que cumplen y sólo se diferencian por la distancia temporal y la presencia o ausencia de firma.

Cuando un poeta no puede dar a conocer su nombre y, sin embargo, quiere y siente la necesidad de expresarse y dar a conocer lo que ha visto, lo que le han contado o lo que ha sentido, se expresa silenciando su identidad, como once de los autores de "La sangre", que se abre con "Estadio Chile" de Víctor Jara, y se cierra con "Palabras" de Horacio Silva.

Delogu quiso aunar más de un poema de todos los anónimos no conocidos -del I al V (el resto, del VI al XI, ya habían aparecido publicados en *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo)* -: si no es difícil hacerlo en el caso del "Anónimo V" que, en sus dos poemas, se refiere a las diferencias económicas de la población santiaguina oponiendo, en décimas, la opulencia del "barrio oligarca" y la pobreza del "sector que no es 'jai'", no es tan sencillo ni evidente, que textos que son atribuidos a distintos autores no pertenezcan a la misma voz, como "No puedo dejar de hablarte, padre" y "Sentía frío" en que un fusilado cuenta a su padre que en él aplicaron la llamada "ley de fuga". En ambos poemas, aquél expresa la misma sensación frente a la naturaleza y especial atención hacia uno de sus compañeros, Willy. (Delogu basó su decisión de paternidad de acuerdo al momento en que fue recibiendo los textos, y a los datos que aportaron amigos de los desconocidos poetas).

Estos dos poemas y algunos otros de autor silenciado, son, probablemente, los mejores anónimos publicados hasta ahora. ¿Fueron hechos por prisioneros que nunca habían escrito antes y cuya voz se alzó por primera vez en las condiciones singulares de la prisión, o expresan a poetas que, solidarios en el dolor y la injusticia, sentían que su deber era dar a conocer lo que sabían, habían visto o vivían?

Poemas testimoniales -no siempre autobiográficos- sentidos y dolorosos, que transmiten la emoción con que fueron realizados porque de ellos surgen seres enteros que sintieron terror ante la tortura o la muerte:

> con gusto le habría dicho
> 'por favor, no me mate'....
> Pero ninguno lloró...
> (Anónimo III, "Sentía frío")

Seres enteros que sintieron rabia y odio frente a sus verdugos, que se sintieron unidos no sólo con los que vivían su situación en ese momento sino, también, con los compañeros que estaban fuera. Seres que, aunque no saben si habrá un futuro para ellos, saben que se prolongarán en otros que verán por sus ojos. Resistentes que temen perder la fuerza que necesitan, pero que la toman de los que injustamente cayeron. Seres que sienten el presente como una derrota pasajera que se transformará en pasado:

> Se puede tener un día negro
> Aunque confíe en el futuro, como en tus pasos.
> (Anónimo I, "Se puede tener un día negro")

Seres que sienten y viven la prisión en un tiempo personal que parece prolongarse al infinito o reducirse a instantes. Seres que, sabiendo que van a morir, sienten la vida a través de la naturaleza y la descubren y recogen por el olfato cuando la vista está cegada. Seres que se olvidan de ellos para preocuparse del dolor ajeno, pero que recuerdan:

> Entiérrame, padre, y no olvides de poner
> mi fecha de muerte, no olvidar, no olvidar que
> [ese olor de campo permanece.
> (Anónimo II, "No puedo dejar de hablarte, padre")

Memoria que se hace poema, memoria que se alza contra la falsedad:

> No puedo dejar de hablarte, padre
> los diarios mienten,
> todos mienten,
> desde el boletín oficial,
> el periodista,
> el impresor,
> la tinta,
> los avisos económicos,
> el canillita,
> a mí me fusilaron
> en la noche y a pleno campo
> .....no me arranqué.
> (Anónimo II, id.)

Recuerdo que se habla, que se transmite a los seres queridos, recuerdo que se prolonga más allá de las rejas y de la venda, recuerdo que se quiere libre.

Seres que viven lo desconocido con miedo y fortaleza. Seres enteros que lloran y luchan, que se arriesgan y saben enfrentar las muerte, aunque amen la vida. Seres enteros con debilidades y grandezas: hombres, no monumentos.

Sólo los anónimos IV y V se separan del total porque, más distanciados de los hechos, se expresan de manera diferente. Al IV no le interesa manifestar su visión personal, y su lenguaje se vuelca en imágenes que adquieren gran fuerza, principalmente, en "Preguntas son las palabras de los gritos". El Anónimo V, a pesar que elige una forma popular -la décima- para describir sus "experiencias en Santiago", evidencia, a veces, sus intentos por respetar esta forma poética tan rigurosa en la que pareciera que, por instantes, se siente constreñido.

"Palabras", de Horacio Silva, verdadero "diccionario o vocabulario anormal de la tortura" es el límite de "La sangre". Larga letanía de distintos procedimientos utilizados como forma de tortura por la dictadura chilena. Expresiones mínimas y casi monótonas (jamás se usa un verbo) que parecen extraidas de un documento. Aunque nunca se da una opinión personal, la objetividad no provoca la indiferencia del lector sino que, por el contrario, las descripciones -en una desnudez casi abstracta- duelen más y mueven a la rebeldía para que acabe esta interminable y repetida brutalidad, este ritmo sangriento y doloroso que va creciendo en una reiterada marea de macabra invención:

arrancamiento de dientes
golpes con puños
golpes con los pies

golpes con rodillas
golpes con mangueras
golpes con tubos
golpes con laque
golpes con culata
arrancamiento de cabellos
golpes simultáneos en los oídos
ingestión de agua con mangueras
ingestión de excrementos
ayuno forzado

"La palabra" selecciona treinta y seis poesías de chilenos que viven, actualmente, en el exterior. Aunque son pocos los inéditos, y rara vez se menciona la fuente de origen, quizá la excesiva dispersión del exilio justifique -en parte- que los mismos poemas se repitan de una antología a otra.

En general, aparecen los autores ya "clásicos", poetas que habían comenzado a publicar antes del golpe. Sobresale Gonzalo Millán (1947), del que hasta ahora sólo hemos conocido su producción del exilio a través de distintas publicaciones en revistas. La agudeza y profundidad con que penetra en las situaciones, y su expresión en un lenguaje trabajadamente simple, conciso y breve, lo confirman, evidentemente, como uno de los mejores poetas de la "nueva generación". Las preocupaciones poéticas de Gonzalo Millán, como la de casi todos los poetas restantes, demuestran que los escritores chilenos, anónimos o conocidos, han fundido en su poesía "la sangre" y "la palabra", dando a conocer lo que han vivido o imaginado en formas diversas y apropiadas.

UNA GENERACIÓN DISPERSA

Elegir y recopilar una poesía que se está haciendo es una tarea difícil, y lo es doblemente si se trata de la lírica chilena, porque en cualquier lugar que se sitúe el antologador sólo podrá dar una visión muy parcial del disgregado quehacer literario chileno debido a la dispersión de los autores y a las lejanías y distancias geográficas que van de uno a otro, tanto dentro de Chile como desde el país hasta el exilio.

Son varias las antologías de poesía chilena que han aparecido en este último tiempo recogiendo solamente la producción posterior a 1973[1], todas incorporan a au-

[1] Ver notas (1), (2) y (8) del artículo anterior.

"Una generación dispersa" fue escrito como prólogo de la antología: *Entre la lluvia y el arcoiris* . Algunos jóvenes poetas chilenos. Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. Allí se reunieron: Eduardo Parra (1943), Juan Armando Epple (1946), Gonzalo Millán (1947), Javier Campos (1947), Miguel Vicuña (1948), Gustavo Mujica (1948), Carlos Alberto Trujillo (1950), Raúl Zurita (1951), Gregory Cohen (1953), Roberto Bolaño (1953), Mauricio Redolés (1953), Erick Polhammer (1954), Jorge Montealegre (1954), José María Memet

tores que habían comenzado a publicar antes de esa fecha. La mayoría se hace eco y reproduce, además, poemas de escritores que no podían dar a conocer sus nombres porque, generalmente, testimoniaban de situaciones de violencia, desde la prisión de la cárcel o desde la prisión de la ciudad que vivía la máxima censura. Estas publicaciones también se acercan porque reúnen gran cantidad de poetas representados con pocos textos. La selección que sigue se separa de las anteriores porque no se propone mostrar un amplio panorama de lo que es la poesía chilena hoy: pocos son los que toman la palabra en *Entre la lluvia y el arcoiris*, pero están presentes con más de una obra. Estos pocos son, en su mayoría, menores de treinta años.

Al acercarnos a la vastísima producción de la poesía chilena que se hace hoy, había que intentar delimitar un campo. Los libros ya mencionados cumplían, en parte, esta función abarcadora; en cambio, casi nada se conocía (y lo que había estaba muy disperso, generalmente en revistas) del trabajo de los más jóvenes. Pero en Chile, el movimiento cultural iba tomando fuerza y, desde 1976, ya existía la Unión de Escritores Jóvenes que hizo aparecer su *Poesía para el camino* [2], a la que se han agregado otras recolecciones que, con distintos nombres y criterios, reúnen a aquéllos que, por razones cronológicas, empezaron a publicar hacia 1973[3].

(1957), Bruno Montané (1957), Roberto Bolaño-Bruno Montané, y Bárbara Délano (1961).

[2] Paula Edwards, Antonio Gil, Armando Rubio, Ricardo Willson y otros: *Poesía para el camino*. Antología. Unión de Escritores Jóvenes. Santiago, Nueva Universidad, 1977. 107 pp.

[3] Se mencionan sólo las antologías generales y no las recopilaciones realizadas con criterio geográfico: *Poetas chilenos de*

La necesidad de situar a los que comenzaban a escribir, y hasta de encasillarlos, quizá un poco estáticamente, ha hecho surgir diferentes nominaciones: José Luis Rosasco habla de la "generación del setenta"[4]; otros, trasladan el año a 1973, porque dicen que los nuevos comenzaron a manifestarse en las cercanías de este hito en que el golpe de estado cambia el país provocando una brutal repercusión en todas las esferas de la vida nacional; los más osados se atreven a nominarla "generación de septiembre" por las mismas razones anteriores (la mayor vaguedad temporal exige una complicidad colectiva de críticos, lectores y autores). Algunos se refieren a la "poesía nueva horneada", hecha por los de la "generación del roneo" y por los "diaspóricos"[5]. Superando esta diversidad, casi todos coinciden en que estos "autores jóvenes" o "nuevos poetas" nacen hacia el año cincuenta, y desde allí se van acercando en el tiempo hasta hoy.

Cuando ya ciertos nombres comenzaban a repetirse, cuando mucho de los nuevos recibían premios, cuando

---

hoy . Selección de Daisy Benett y Ariel Fernández. Santiago, Ediciones Tamarugal, 1977. 86 pp. Tomo I. Incluye a poetas de diferentes promociones. La *más nueva poesía chilena.* Selección y notas de José Martínez Fernández. Departamento Obrero y Campesino de Arica. Teresa Calderón, Mili Fischer, Alvaro Inostroza, Natasha Valdés y otros: *Uno por uno.* Algunos poetas jóvenes. Santiago, Editorial Nascimento, 1979. 138 pp.

[4] José Luis Rosasco: "La generación del setenta" en *Atenea* 436 (Concepción, segundo semestre 1977), pp.79-109.

[5] Nombres y explicación de Benjamin Cares en *Canto Libre* 6 (París, segundo semestre 1977), p.48. En el número 8 de la misma revista comienza a hablarse de "poesía otra horneada" y se aclara: "Cambiamos la palabra "Nueva" por la palabra "otra". Lo nuevo deja de serlo en un segundo ...", p.47.

se veía que su dedicación a la poesía era elegida, voluntaria y la asumían seriamente, se hacía necesario dar a conocer autores y obras. Circularon, entonces, cartas en todas las direcciones porque era preciso reunir a los escritores jóvenes chilenos ya que los que hoy comienzan, los que hoy surgen a las letras, están marcados negativamente desde el inicio de su trabajo: son una *generación dispersa* que no se conoce entre sí, a diferencia de las anteriores[6]. Francia, España, Chile, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, son los países donde viven los dieciséis poetas aquí reunidos, por primera vez y en el papel[7], pero -con toda seguridad- en los cincuenta países donde se encuentra el Chile desterrado hay jóvenes que ya escribían antes de su exilio o que han comenzado a escribir en él.

Pero había algo más, estos autores que se iniciaban en la escritura no nacían de la nada: tenían y tienen un pasado (literario) universal y, muy especialmente, chileno. A veces, esta continuidad se había olvidado porque muchos de los inmediatamente precedentes, en obra y en edad, no están en Chile, no son visibles, no se puede tener con ellos un contacto diario y directo. *Entre la lluvia y el arcoiris* debía hacer presente un nexo entre los que hoy comenzaban y los que habían comenzado y seguían produciendo y re-comenzando

[6] Parto de un juicio que Jaime Quezada hace en su hermoso *¿Quién soy?* (Santiago, Nascimento, 1978. 45 pp. [Agrupación Amigos del Libro]): "...Pienso en mi generación diezmada: tal vez la única verdaderamente perdida, maldita, quemada...", p.44. Creo que, para los actuales, la situación se vuelve más dramática porque han vivido separados su período de formación.

[7] Casi todas las antologías publicadas en Chile incluyen solamente a los escritores que viven allá, salvo la selección de Rosasco que incorpora a Bruno Montané.

cada vez, tal como Gonzalo Millán, el menor de los (conocidos) anteriores, aquél que cerraba Antología *de la poesía chilena contemporánea* y *Poesía joven de Chile* [8]. Me proponía, así, que este representante de la "promoción emergente"[9] precediera a los que ahora emergen..., pero fueron llegando materiales de algunos autores mayores que habían comenzado a escribir antes del golpe de estado y cuyas obras, por distintas razones, no habían logrado mayor difusión.

Salvo Gonzalo Millán que aquí une a jóvenes y muy jóvenes, nuevos y novísimos, aquellos poetas que nacen antes del año cincuenta que se incluyen en *Entre la lluvia y el arcoiris* casi no eran conocidos, aunque todos ya se habían dedicado al quehacer poético. Valga esta explicación para comprender por qué no se incluyen en esta antología a autores de edades cercanas que comenzaron a publicar después del golpe de estado y/u otros, de vecindad próxima, cuya obra había sido más divulgada.

A cada uno de ellos se le pidió una presentación de sí mismo y de su poesía. Se pro*puso* una pauta de trabajo, dejando entera libertad en orden y forma[10]. A

[8] Alfonso Calderón: *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Editorial Universitaria, 1970. 383 pp. (Cormorán, Libros para el estudiante). *Poesía joven de Chile*. Selección y Prólogo de Jaime Quezada. México, Siglo XXI, 1973. 133 pp. (Colección Mínima Nº 63).

[9] Término utilizado por Waldo Rojas (1944) para referirse a su propia generación.

[10] La pauta solicitaba datos y proponía ciertos temas: fecha y lugar de nacimiento; fecha de inicio de la actividad literaria; receptor deseado de la propia obra; concepción de la poesía, en general, y de la poesía propia; pertenencia a algún taller o asociación literaria; autores más leídos (y predilectos); actividades paralelas

pesar de las limitaciones que puede encerrar este tipo de reflexión, por la demasiada cercanía entre el poeta y su producto literario, el resultado fue más que positivo por la madurez que muestran estos escritores frente a su quehacer. Pocos fueron los que no respondieron a esta solicitud: para suplir algunas ausencias, elegí textos que habían sido escritos en otros momentos y con otros objetivos, pero que -en cierta manera- respondían a la comprensión del autor sobre el proceso de elaboración de su obra.

Ya se ha transformado en un lugar común comenzar una antología dando excusas porque siempre habrá alguien que quedará fuera: sin querer repetir estas palabras, me apropio de ellas... La elección de autores se ha hecho intentando presentar lo que es la poesía chilena de hoy en su semejanza y variedad, pienso que cada uno de los seleccionados muestra modos de poetizar diferentes que lo individualizan. La escasez de espacio y el deseo que la cantidad de obras elegidas para cada uno manifestara las características del quehacer literario personal hizo que se redujera el número de autores. Este límite no significa el olvido de tantos nombres que pertenecen, también, a esta promoción y que han realizado un trabajo tan constante y valioso como los aquí seleccionados: las dificultades para comunicarse hicieron que algunos de los ausentes no respondieran a cartas y recados.

También hubiera querido exponer el testimonio escrito del trabajo colectivo desarrollado en talleres, grupos y centros literarios, la distancia y lejanía dificultó

---

al trabajo literario; práctica de otro género; motivaciones que influyeron en la decisión de escribir, etc.

la obtención de estos materiales que se hacen imprescindibles para conocer, en toda su dimensión, la actividad cultural que se realiza en Chile[11]. Como la poesía, la literatura, el movimiento cultural y artístico y el conjunto de las fuerzas democráticas chilenas avanzan, es necesario recolectar y exhibir, con frecuencia, las variaciones y progresos que se experimenten y, de este modo, se suplirán todos los silencios y ausencias del presente trabajo.

La poesía es un acto de humildad, pero también de orgullo [12].

Si esta antología pretende evidenciar qué es la "poesía joven" y quiénes son sus cultores en Chile hoy, es lícito preguntarse qué significa y qué encierra esta noción y la de "poesía nueva", usadas indistinta o excluyentemente.

No cabe duda que los términos son ambiguos y poco precisos porque han sido y siguen siendo utilizados en muy diversos sentidos. ¿No podría decirse hoy mismo, por ejemplo, que la obra de Huidobro es una muestra de "poesía joven"? Sin embargo, es reconocible que cada vez que comienza a identificarse un grupo de artistas

---

[11] Algunos de los puntos que mencionaba la pauta dedicada a los colectivos eran: trabajo realizado; cuándo, por qué y en torno a qué surgió la idea del trabajo común; cantidad de miembros; modo de funcionamiento; relación con otras entidades; dificultades y logros; modo de trabajar en literatura; contacto con otras artes, etc.

[12] Jaime Quezada: "La palabra que nos dieron" en *Las últimas noticias* (Santiago, 21 de octubre de 1979), p.4.

que se inicia existe una tendencia a hablar de "arte joven". Esta facilidad ha significado que el término haya etiquetado diferentes promociones desde hace muchas décadas, creando el problema que después de cierta trayectoria, y debido al nacimiento de otros autores, se busque un acomodo en los términos, y se llame "novísimos" y hasta "novisísimos" o "nueva poesía joven" o "la más nueva poesía" a aquéllos que comienzan y su obra.

Para mayor precisión conviene revisar ciertas comprensiones sobre este concepto para ver si la poesía chilena de hoy es una "poesía nueva", por qué y con qué características. Los autores que se han referido a este asunto coinciden, en general, en ligar la novedad de la literatura con un cambio de sociedad, así se expresa Saúl Yurkievich al aludir, específicamente, a la innovación que significó la primera vanguardia latinoamericana: "Una nueva realidad engendra una nueva poesía, una poesía acorde con la vida y el mundo modernos. Contemporaneidad en poesía: explícita (nombrar lo nuevo) e implícita (vivir lo nuevo)"[13]. Martín Micharvegas, en un acercamiento global, sin precisiones temporales, señala:" La *nueva poesía* refutará los valores poéticos y artísticos que el adoctrinamiento, cuando no el mismísimo dogmatismo cultural de un determinado aparato de dominación, ha sacralizado como *statu quo* calificado, y, por lo tanto,

---

[13] Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Enrique Lihn, Saúl Yurkievich y otros: *Los vanguardismos en la América Latina*. Recopilación de textos. La Habana, Casa de las Américas, 1970. 353 pp. (Serie Valoración Múltiple), p.211. El artículo de Yurkievich se denomina: "Realidad y poesía (Huidobro, Vallejo, Neruda)".

manifestación de vida cristalizada y estática de un período histórico dado"[14].

Conversando sobre la "nueva poesía latinoamericana" actual con el poeta argentino Jorge Alejandro Boccanera, el escritor chileno Roberto Bolaño indica: "...si por panorama general entendemos un movimiento al menos estéticamente al margen del aparato oficial o un subpanorama ética y estéticamente al margen, un estado de ánimo común a muchos jóvenes, una interpretación transformadora (y esto es más contradictorio que el diablo) de una realidad cotidiana sangrienta, en donde es imposible verdaderamente crear sin subvertir, en donde es imposible subvertir sin ser apaleado, en donde es imposible ser apaleado sin adoptar, por el momento, aunque sólo sea visceralmente, posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas (y cualquier postura de rechazo total significa comenzar a experimentar y pensar nuevas formas de acción, a intuir nuevas sensaciones), el *panorama general* se me presenta como el segundo cartucho de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo; el primero fue la vanguardia de los veintes..."[15].

Para insertar estas afirmaciones en la realidad sociocultural chilena, basta recordar que después de apoderarse del gobierno con el golpe del 11 de septiembre de 1973, el intento de la junta militar ha sido borrar el pasado, cortar y hacer olvidar el camino avanzado y eri-

---

[14] *Nueva poesía joven en Chile*. Selección, ordenamiento y notas de Martín Micharvegas. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1972, p.7.

[15] Jorge Alejandro Boccanera y Roberto Bolaño: "La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?" en *Plural* 68 (México, mayo 1977), pp. 42-43.

girse en iniciadora de un momento histórico diferente y único (por desconocido para la historia de Chile). Esta falacia pretendió extenderse a la actividad cultural y artística: la muerte o la ausencia del país de escritores, pintores, músicos, críticos, cantantes; la imposibilidad de mencionar ciertos nombres; la censura y la autocensura; la prohibición de muchas obras (artísticas) a las que se les impide el ingreso al país; la carestía de todo producto cultural; la amplificada e incesante publicidad de la sociedad de consumo donde al libro, a la película, al cuadro o a la canción de calidad se le hacen perder valor, porque supuestamente no serían rentables, son algunas de las situaciones existentes, aprovechadas y utilizadas para difundir este error. Para que "esta brecha se acorte"[16], esta falla debe remediarse y, por todos los medios, debe intentar llenarse este vacío creado artificial y violentamente, y producido y puesto en práctica por la política e ideología oficialista. Pero los que han caído en la trampa son pocos y, muchas veces, las razones que los mueven son más de notoria promoción personal que de auténtica creencia: la gran mayoría de los autores sabe que el arte no comienza con ellos y realizan un trabajo de unión, de enlace, entre los escritores del exilio y los que viven en Chile y, además, hacen esfuerzos por conocer el pasado que les tratan de encubrir. Es importante destacar que ésta no es sólo una actividad y una actitud individual sino que es una labor que se han propuesto y que realizan a diario desde periódicos hasta instituciones.

Considerando, entonces, estos antecedentes no cabe

[16] "Poetas de la generación violentada" en *La Bicicleta*. Revista chilena de la actividad artística, Nº 5 (Santiago, noviembre-diciembre 1979), p.11.

duda que la poesía chilena de hoy es una "poesía nueva" que surge y responde a una realidad desconocida para el Chile de tradición democrática. Si la ciega represión de ayer no se muestra ahora tan abiertamente, en estos momentos se impone la brutal represión económica que se evidencia tanto en las altas tasas de extrema pobreza y cesantía como en la política cultural. El gobierno quiere hacer cada día más dependiente al país de la empresa privada: Chile, país laboratorio de la economía de libre mercado, quiere ser transformado, consecuentemente, en Chile, país de la cultura de libre mercado, a la que sólo unos pocos tendrían acceso. Pero a pesar de las restricciones, a pesar de la censura que hasta hoy existe pero que se aplica más hipócritamente, a pesar de los altos precios de los libros, a pesar de los elevadísimos impuestos que gravan los espectáculos que no son del agrado de las autoridades militares, surge un movimiento cultural alternativo a la publicitada sociedad de consumo, sus propagandistas y las consecuencias que ella acarrea: esta es la solución a la irónica -y lógica- interrogante de Sergio Palacios: "¿Habrá algún poeta que desee basar su obra en el pensamiento económico de los teóricos de Chicago?"[17]. Para los jóvenes, la respuesta es definitiva: "El mejor aporte que podemos estar haciendo -dice Renato Cárdenas (1949), fundador y miembro del Grupo literario "Aumen" de Castro, Chiloé- es crear conciencia de la necesidad de efectuar un trabajo serio, responsable y colectivo. ...crear fervor creativo en la juventud, crear estímulos en la gente para que adopte bienes espirituales a su ex-

---

[17] Sergio Palacios: "La poesía de la nueva institucionalidad" en *Análisis* 16 (Santiago, agosto-septiembre 1979), p.54.

periencia que cada día tiende a ser más de consumo material"[18]. Y no se quedan en simples declaraciones respecto a la posición que asumen frente a la sociedad de consumo y a la llamada "economía de libre mercado" que implica otorgar a una minoría la libertad para enriquecerse. Su rechazo lo expresan también en su obra literaria y en sus actividades que tienden a romper el individualismo, obligada secuela del liberalismo a ultranza que los medios oficiales no se cansan de fomentar y promover.

Para entrar a valorar el aporte de la "nueva poesía" y de aquéllos que escriben esta "poesía joven" es necesario no olvidar, entonces, el contexto del que surge. Desde hace algún tiempo, en Chile se ha abierto un debate que ha llegado a plantearse como una evaluación de estos poetas y su obra; muchas veces, los juicios han sido extremadamente rigurosos negando, incluso, todo mérito a la poesía que comienzan a hacer los nacidos hacia los años cincuenta[19]. No por casualidad, el extremismo y estrechez de estos juicios procede de personeros igualmente extremistas en lo político, ardientes gobiernistas que se niegan a reconocer las limitaciones y dificultades con que se ven enfrentados los jóvenes artistas chilenos. A veces, esta discusión no se ha quedado sólo en lo literario y en la apreciación de obras y autores se han usado criterios ajenos a la literatura: llama

---

[18] Renato Cárdenas en entrevista realizada en agosto de 1978.

[19] "Realmente la calidad de los escritores jóvenes (de veintitantos) es mínima. Por esa edad hay gente que no sabe escribir. No tienen talento... Hay que decir que todo es malo. Valores jóvenes no se divisa ninguno. No existen": opiniones de Ignacio Valente -crítico literario de *El Mercurio*- publicadas en ese mismo diario el 26 de agosto de 1979.

la atención que la gran inquietud de algunos de estos "críticos" sea que los jóvenes realicen su trabajo comunitariamente, "organizados en grupos, talleres, federaciones, sociedades. Y en peligrosa reproducción"[20]. Contrasta con estas actitudes, la posición de Jaime Quezada -uno de los pocos poetas de la generación precedente que vive hoy en Chile-, siempre en contacto con los nuevos, mostrándoles y ayudándoles en su labor, siempre dispuesto a la discusión abierta, honesta y enriquecedora para todos: "...Al menos que la poesía nos dé, en nuestro Chile, la posibilidad de disentir, de criticarnos y objetarnos mutuamente"[21], dice, reconociendo las dificultades para el contacto y el intercambio de opiniones en un país donde, entre otras, no existe la libertad de expresión.

Otros escritores y críticos son conscientes que los poetas que han comenzado a escribir en estos años viven un período de formación en que están buscando cómo decir su palabra definitiva en un medio particularmente difícil. Esta poesía puede ser caracterizada provisoriamente, pero habrá que esperar algunos años para que sus autores levanten una voz firme, decídida y propia -allí probablemente estará más de alguno que hoy no ha comenzado a expresarse.

Los poetas de hoy viven una etapa de aprendizaje que debe caracterizarse por la apertura del oído a voces que los antecedieron, la abierta mirada hacia el mundo que los rodea, la búsqueda de una actitud frente al lenguaje y la actividad literaria. Lo que interesa es que, comprometidos con su quehacer, los jóvenes reconocen

[20] Enrique Lafourcade: "Los penúltimos surrealistas" en *El Mercurio* (Santiago, 2 de septiembre 1979), p.1.

[21] Jaime Quezada, *art.cit.*, en nota 12.

carencias porque se proponen superarlas. Las palabras de nuevos autores que saben que están haciendo camino y que lo hacen andando, desmienten acusaciones de estar "impregnados de una pedantería provinciana"[22]. Modestamente, los componentes de los siete "Talleres Andamio" -Taller Umbral, Taller Cordillera, Taller Centro, Taller Mediagua y otros- reconocen: "No es tan fácil ser poeta; no basta la grandilocuencia ni la imaginación retórica y audaz. No se logra tampoco esta condición, en base a la mezcla de sesudos conceptualismos y actitudes de agresiva proyección social. ...El dolor y la muerte; la esperanza y la certeza del triunfo; el engaño y la verdad, son sentimientos y valores que en sus infinitas dimensiones y estados se plantean como una fuente de imágenes y signos, pero a la vez, exigen del escritor: estudio, perseverancia, método y claridad de objetivos"[23].

El realismo de estas expresiones que no sólo representan a estos grupos, que no son únicas, que han sido manifestadas en diferentes oportunidades por múltiples artistas, hacen pensar en un buen futuro para la poesía chilena que hoy comienza enfrentándose a inmensas trabas y que, sin embargo, progresa en calidad y en audiencia supliendo los obstáculos con creatividad y osadía.

Porque si en los primeros momentos posteriores al golpe de estado, la cultura democrática tuvo que expresarse sólo en la clandestinidad, hoy ha conseguido manifestarse abiertamente o avanzar... Pareciera que las

[22] Silvia Pinto: "Cambiamos a Cuesco Cabrera por buen escritor joven" en *La Tercera* (Santiago, 24 septiembre 1979).

[23] Cita tomada del artículo "¿Por qué los talleres?" en *Talleres Andamio*. Poesía joven (Santiago, noviembre 1979), p.4

condiciones de censura y represión han activado el movimiento cultural y la producción literaria. ¿Cómo explicar esta paradoja? Se podría pensar que las dificultades para expresarse libremente (en Chile) o la obligación de hablar otro idioma o la necesidad de crearse un suelo[24] (para los chilenos obligados a vivir en el extranjero) ha creado tal necesidad de comunicación que, con frecuencia, se expresa por escrito en forma de poema, carta o cuento.

Por su concentración, por la facilidad para ser difundida, es comprensible que la poesía haya sido elegida prioritariamente. Algunos de los jóvenes que comenzaron haciendo poemas, deciden hoy dedicarse a la prosa, consideran que ya han dado un primer paso en que han dicho lo que estimaban necesario en forma breve y directa.

Hoy se asiste en Chile a una efervescencia de la actividad cultural y literaria. Es evidente que no es la dictadura la que promueve estas iniciativas, es la población que se organiza para hablar, decir o escribir con sutileza lo que no se puede manifestar con evidencia. Además, todos se ven enfrentados a crear nuevas formas, a innovar: la necesidad de expresión no ha podido detenerse ni con prohibiciones, ni con separaciones geográficas impuestas, ni con miedo.

Nadie olvidará las imágenes que circularon por el mundo donde los militares chilenos -orgullosos- quemaban libros, banderas, afiches, discos, revistas; y si al trabajo "libre" que traspasó alambradas en Chile y a la separación del exilio, continúa un período de descon-

---

[24] En palabras del poeta Armando Uribe Arce, a los escritores que hoy se inician "les falta el estado (nacional)."

cierto, de ruptura, de silencio aparente, pronto -ya hacia fines de 1975, comienzos de 1976- se van formando grupos, van apareciendo folletos que irán creciendo en miembros, en páginas, en organización y en calidad.

Comienzan a circular publicaciones, se realizan encuentros, van apareciendo talleres, asociaciones. Con frecuencia, las actividades culturales organizadas son el producto del impulso confiado y constante de unos pocos apasionados ya que, generalmente, ahora, las universidades no cumplen el rol promotor que jugaron en el pasado[25]. Todo este trabajo, muchas veces aislado y relegado a una provincia, una sociedad o una asociación, no cuenta con el apoyo necesario. Para que estas realizaciones puedan mostrarse y difundir masivamente y continúen desarrollándose, necesitan la existencia de condiciones hoy ausentes en Chile. Para que este fermento se concrete como la base de una cultura que llegue a todos y donde las mayorías se sientan interpretadas, Chile y los chilenos necesitan vivir en libertad y democracia[26].

Es probable que las condiciones vigentes en Chile

---

[25] Refiriéndose a la poesía de la generación precedente a la actual, Jaime Quezada señalaba en "Algo necesario que decir", que precede a *Poesía Joven de Chile*: "Singulariza a la poesía chilena nueva el girar alrededor de grupos, esencialmente a niveles universitarios. Esto no quiere decir que se trata de una poesía universitaria. Más bien ha sido la Universidad chilena la que la estimula y ofrece posibilidades de difusión y labor creadora...", p.8 (Ver nota 8).

[26] Toda la sección siguiente, "Compromiso con la poesía: compromiso con la realidad" que intentaba caracterizar a la poesía de los jóvenes poetas ha sido suprimida, pues aparece ampliada en el final del próximo artículo, "Un mapa por completar: la joven poesía chilena".

hayan hecho que los escritores que comienzan se hayan sentido, a veces, más tentados a la denuncia que a interesarse en el modo que la expresa, pero estas preocupaciones no son excluyentes sino que se complementan.

Al llamado de atención de Enrique Lihn, poeta ya consagrado y en plena y cada vez más superada labor, los nuevos escritores -que en sus palabras: "se comprometían con la realidad pero no con la poesía"[27]- deberán responder superando la vieja disputa sobre la primacía de la forma o del contenido y, sin lugar a dudas, llegarán a integrar armónicamente lo que dicen y cómo lo dicen.

París, marzo de 1980.

[27] Las palabras de Enrique Lihn fueron pronunciadas en el Encuentro de Arte Joven, realizado en Santiago, en el Instituto Cultural de Las Condes, en octubre de 1979. (*Ercilla*: Santiago, 24 de octubre 1979, p.37). Era la primera vez que se realizaba una reunión cultural donde participaron casi cuatrocientos artistas de las más variadas procedencias, a iniciativa de la empresa privada. (El texto de Jaime Quezada, "La palabra que nos dieron", también fue leido en este evento).

UN MAPA POR COMPLETAR: LA JOVEN POESIA CHILENA

Por un Gonzalo hay otro, por el que sale
hay otro que entra, por el que se pierde en lo áspero
del páramo hay otro que resplandece, nombre por
[nombre, otro
hijo del rayo, con toda la hermosura
y el estrépito de la guerra, por un Gonzalo veloz
hay otro que salta encima del caballo, otro que vuela
más allá del 2000, otro que le arrebata
el fuego al origen, otro que se quema en el aire
de lo oscuro: entonces aparece otro y otro.

(Gonzalo Rojas)

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía . . . ¡eres tú!

(Gustavo Adolfo Bécquer)

Poema es la soledad de la alborada,
un trovador en serenata
queriendo la luna enamorar.
Poema es la tristeza, es la alegría,
es el nacer de un nuevo día,
el dolor cruel de una pasión.
Poema es un poeta apasionado,
es escribir desesperado
lo que está aquí en el corazón.

(Fragmento del bolero "Poema", de Fernán Díaz, cantado por Los Hermanos Arriagada)

El hombre de ojos iracundos preguntó: ¿Qué es la poesía?
El hombre de los ojos limpios
miróle profundamente, sin proferir palabra

En su mirada había poesía.

(Roque Dalton)

Concentración de imágenes, diana de lo real;
las palabras restituyen el poder a los hechos; y
el ardiente fantasma de la nueva poesía
es un viejo que cierra su negocio por última vez

(Enrique Lihn)

La poesía puede ser transmitida antes de ser comprendida.

(T.S. Eliot)

La poesía por ejemplo la poesía
puede llevar a la ruina a un país
si no se tiene cuidado con ella.

(Nicanor Parra)

Suele hablarse de "joven poesía" o "poesía joven" o de "nueva poesía", estas calificaciones tan vagas generalmente se aplican a escritores que comienzan a producir, lo que no es sinónimo que hagan una poesía nueva, es decir, diferente[1].

Otras indicaciones que también se han usado para aludir a esta misma realidad son "la otra poesía" y "la última poesía", ambas tan imprecisas como las anteriores. Quizá el nombre más gráfico que se haya utilizado para referirse a los chilenos es "poesía otra horneada"[2], ya que la última palabra tiene una connotación de frescura que debe encontrarse en los poetas, sea por su obra, sea -en el caso menos logrado- por su juventud.

Como de algún modo hay que ordenar el amplio panorama de la historia literaria, quizá el problema de la vaguedad e imprecisión se vería resuelto si nos decidiéramos a utilizar el concepto de *generación* sin mecanicismo, y con un criterio dúctil y flexible que no obligara a incorporar o excluir automáticamente a un escritor por haber nacido algunos meses antes o algunos meses después de una determinada y rígida fecha fronteriza decidida, también, por una convención.

Simplificando, se ha dado en agrupar a los escritores por décadas y si aceptamos hablar de "generación del

---

[1] Armando Donoso ya usaba el término en 1912: *Los Nuevos*. Para mayor precisión de este concepto ver, entre otros, los artículos de: Saúl Yurkievich, Martín Micharvegas, Jorge Alejandro Boccanera y Roberto Bolaño, mencionados en el artículo precedente: " Una generación dispersa".

[2] Benjamin Cares, léase Gustavo Mujica, en *Canto Libre* 6 (Paris, 2º semestre 1977), p.48, y *Canto Libre* 8 (París, s.f.), p.47.

50"[3] donde, entre los poetas, destacan Miguel Arteche (1926), David Rosenmann Taub (1927), Alberto Rubio (1928), Enrique Lihn (1929), Efraín Barquero (1931), Pedro Lastra (1931), Armando Uribe (1933), Hernán Valdés (1934), Jorge Teillier (1935), diría que la generación que comienza a expresarse hacia los años 60 está formada, en poesía, por aquéllos que hoy publican sus antologías, sus *summas* poéticas, como Oscar Hahn (1938), Omar Lara (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1944) o Gonzalo Millán (1947), pero donde también se encuentran: Hernán Castellano Girón (1937), Floridor Pérez (1937), Hernán Lavín Cerda (1939), Federico Schopf (1940), Enrique Valdés (1942), Manuel Silva Acevedo (1942). Entre los prosistas estarían: Poli Délano (1936), Mauricio Wácquez (1939), Antonio Skármeta (1940), Ariel Dorfman (1943), por nombrar sólo a algunos. Siguiendo con las décadas, tendríamos que hablar de la "generación del 70" a la que pertenecerían, entonces, los poetas más recientes, y entre los que se pueden señalar: Claudio Bertoni (1946), Javier Campos (1947), Gustavo Mujica (1948), Miguel Vicuña (1948), Cecilia Vicuña (1948), Rodrigo Lira (1949-1981), Carlos Cociña (1950), Carlos Alberto Trujillo (1950), Raúl Zurita (1951), Leonora Vicuña (1952), Mauricio Redolés (1953), Roberto Bolaño (1953), Antonio Gil (1954), Erick Polhammer (1954), Jorge Montealegre (1954), Armando Rubio (1955-1980), Bruno Montané (1957), José María Memet (1957), Antonio Arévalo (1958), Mauricio Electorat (1960), Cristián Warnken (1961), Bárbara Délano (1961).

[3] Término acuñado por Enrique Lafourcade en *Cuentos de la generación del cincuenta*. Santiago, 1959.

Una generación, pues, está formada por un grupo de hombres y mujeres nacidos entre un lapso no demasiado extendido -que Ortega y Gasset fija en quince años- y que, por lo mismo, tiene vivencias semejantes porque sus integrantes viven contextos similares: el punto de partida para las generaciones varía, por ejemplo, de un continente a otro. El período de formación es, entonces, relativamente afín porque los hechos que les toca vivir se asemejan, variando sólo en lo más "individual": educación, carácter, ... y origen de clase.

Posiblemente, más decidor que nominar a una generación por un año, es hacerlo con una característica definitoria y, creo, que para el grupo de poetas que comenzó a producir recientemente no es infundado ni resulta una exageración hablar de una "generación dispersa" que, sin duda, tiene como año de referencia 1973, fecha que significa un quiebre en la historia de Chile porque marca el fin de un período y el comienzo de una etapa que, entre muchos otros factores, afecta a los nuevos porque los disgrega y porque los limita en su expresión al imponerse la censura.

Entonces, estos poetas que no siempre son tan jóvenes y que no siempre hacen una poesía joven, pero que, a pesar de todo, llamaremos "poetas jóvenes" también podrían ser agrupados como "generación del 70" o "generación del 73", que yo prefiero llamar "generación dispersa"[4].

---

[4] José Luis Rosasco: "Poesía joven. La generación del setenta" en *Atenea* 436 (Concepción, 2º semestre 1977), 79-109; Soledad Bianchi: ver artículo anterior.

No quiero repetir aquí lo que ya tanto se ha dicho sobre las consecuencias del golpe militar del 11 de septiembre en todos los planos de la vida nacional. Me limitaré sólo a indicar algunos impactos que sufre la vida cultural y la poesía, en particular: los poetas no se salvan de la prisión, de la cesantía ni del exilio: Omar Lara, Floridor Pérez, Hernán Valdés, Oscar Hahn, son encarcelados; muchos de los escritores que trabajaban en la universidad, en labores de extensión o docencia, pierden su medio de vida cuando estos centros carecen de autonomía y pasan a depender del poder militar: Ariel Dorfman, Waldo Rojas, Antonio Skármeta, Federico Schopf. Otros prefieren dejar el país y desterrarse. Sin duda, las voces poéticas más importantes que permanecen en Chile son: Nicanor Parra, Enrique Lihn, y por la promoción del sesenta: Jaime Quezada, Floridor Pérez y Manuel Silva Acevedo .

Es así como se inicia un momento diferente en la vida de Chile porque, desde esa fecha, el país aparece dislocado no sólo por los múltiples peligros y censuras sino, también, porque entre las numerosas represiones, una de las más importantes es la separación del país que no sólo divide entre el Chile de dentro y el del exterior pues como estas dos realidades no son homogéneas, cada una, a su vez, está escindida: así, el exilio no es compacto a causa de los numerosos países en que se extiende el Chile distante y emigrado.

Es en este medio social y político que comienzan a producir muchos de los nuevos poetas, calificativo no tan aventurado si se piensa que habitan un contexto político, social, económico y cultural *nuevo* porque resi-

den en un espacio *otro* que difiere del que ocuparon todos los anteriores productores culturales chilenos: los jóvenes artistas no pasan juntos su período de formación porque se enfrentan a situaciones muy diferentes que dependen, en gran medida, de los países en que viven. Y, por último, carecen de un pasado común por la ausencia de figuras de referencia que estén "al alcance de la mano". Todo lo anterior determina e influye tanto en la producción de los más jóvenes como en su actitud frente a los antecesores y a sus iguales en edad, a quienes la mayoría de las veces desconocen.

"El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos"[5].

A este desfase se agregan, por lo menos, dos elementos que contribuyen a una suerte de engaño: cuando en los primeros tiempos después del golpe militar, las prisiones se extienden a lo largo del país, la necesidad de comunicación y de guardar una cierta privacidad influyen en el surgimiento de muchos escritores que se improvisan en las cárceles: *siempre* sus textos valen como testimonio, sólo *a veces* importan por sus pro-

[5] Julio Cortázar: "Algunos aspectos del cuento" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (Madrid, mayo 1971),.p.413: "... El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijan literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esa Revolución [se refiere a la Cubana] en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy de una fusión total de estas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio...".

piedades literarias. Después, cuando la represión sigue existiendo, pero en forma más discriminada, la crítica se hace difícil por la valentía y el riesgo que toman los artistas. En 1979, Francisco Brugnoli señalaba: "...Su carencia [de la crítica] o debilidad puede conducir a graves peligros culturales, como serían el debilitamiento de la autocrítica por parte del artista y contribuiría a la pérdida de la visión cultural genérica de la sociedad, lo que a su vez provoca el chauvinismo, el mito-arte (sólo el arte hecho de tal manera tiene validez y vigencia), el mito-artista (artista-estrella, el "único"), etc.[6]. Más recientemente, Enrique Lihn decía al semanario *Hoy*: "...Advierto que la revista en el campo cultural es benévola con todo lo que disiente como si la cultura fuera un valor añadido a las buenas intenciones y no a la inversa"[7]. Quiero decir con esto que hoy, tanto en Chile como en el exilio, no siempre prima la calidad para que la obra de un autor sea difundida. Es cierto que son muchos los factores extraliterarios que siempre han contribuido a la difusión de un artista, pero ahora, en estos momentos, las razones parecen tan atendibles que llevan a confusión y, a veces, parecería que el fin justifica los medios.

En el exilio, como decía, sucede algo similar, esta vez -casi siempre- por obra y gracia de los partidos políticos porque con la restringida concepción de la cultura que manejan que, generalmente, limitan a la canción, cuando la vaguedad se amplía, por extensión, a un parcelado Neruda que sirve para todo, se le otorga la palabra a cualquiera que desee colaborar con, por y para la solidaridad. Lo anterior es más grave si se pien-

[6] Revista *CAL* 3 (Santiago, 1979), p.7.
[7] Revista *Hoy* (Santiago, 2-8 junio 1982).

sa que *jamás* los chilenos han contado con tantas ediciones, por modestas que sean, como en el exilio. Sin embargo, y hay que decirlo, no todos pueden ser poetas aunque tengan muy buenas intenciones, homenajes importantes que rendir e injusticias inmensas que denunciar.

Refiriéndose al cuento, Julio Cortázar señala que no hay malos temas para construir un relato, pero que la dificultad reside en elaborar, en organizar, en saber decir y comunicar y darle sentido a esa buena anécdota. Lo mismo sucede en poesía porque ya pasó el tiempo en que se pensaba que el fondo primaba sobre la forma o viceversa porque, sabemos, que ambos se sitúan al mismo nivel y se complementan. Para decirlo en palabra que no son mías: "los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias"[8].

Me atrevo a hacer esta crítica porque ya en Chile se han hecho algunos reparos, pero -también- porque las carencias hay que suplirlas y si los artistas que hoy toman la palabra viven una situación desmedrada porque no pueden "respirar" el pasado, la libertad, la compañía ni la ayuda que recibieron los anteriores, algunas de estas debilidades pueden remediarse, por lo menos en parte, con el interés, la modestia, el gusto del conocimiento, la lectura, la reflexión sobre el quehacer poético... En este sentido, creo que una de las características del exilio reside en que si bien los exiliados llevan el vacío de la patria, gozan, por otro lado, del privilegio del contacto con otras culturas y, muchas veces, con

---

[8]Rainer María Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, cit. en *La Gota Pura* 2 (Santiago, enero 1982), p.1.

otros idiomas que deberían permitir conocer otras realidades, otras artes, otras literaturas.

Las voces comienzan a hacer camino

Decía que 1973 es el momento que debe ser tomado como referencia para ordenar el trabajo de los más nuevos, esto no significa que a todos quienes considero integrantes de la "generación dispersa" hayan comenzado a escribir en esta fecha. Nó, algunos de ellos, casi siempre los menos jóvenes, aquéllos poetas de transición entre los "emergentes"[9] que ya habían emergido y los más recientes, ya se habían expresado. Los menos habían pertenecido a los grupos que caracterizan a la promoción anterior a la que pertenece, como ya dije, Gonzalo Millán, a quien veo como unión con los posteriores, poeta-puente, puente de poetas que, a veces, lo aventajan o coinciden en edad, pero cuyas actitudes o cuyas obras, generalmente más tardías, no permiten considerarlos entre los predecesores. Entre ellos, Javier Campos y Juan Armando Epple; otros se habían unido esporádicamente (Juan Luis Martínez: 1942, Eduardo Parra: 1943, Thito Valenzuela: 1945, Gustavo Mujica) o con mayor permanencia (la "Escuela de Santiago" a la que pertenecen Jorge Etcheverry: 1945, Naín Nómez: 1944, Erik Martínez: 1944). Pero si algunos habían publicado poco y con dificultad, más difícilmente su obra había circulado: todos ellos constituyen, entonces, un nexo entre estos dos momentos de condiciones tan diferentes de la elaboración poética porque conocieron,

[9] Waldo Rojas llamó así a los poetas de su propia generación.

en su mayoría, los anteriores modos de compartir tanto la poesía como la convivencia social: "Pertenezco a una generación, que a pesar de la diáspora de hoy, emergió en la época de los años setenta con una actitud claramente pluralista, crítica, y de conciencia, digamos colectiva...."[10]. Por ser, generalmente, los mayores, su obra es más definitoria que la de los que comienzan que, naturalmente y con razón, están todavía en un proceso de búsqueda.

Los más nuevos vivieron otra realidad y a los trabajos dispersos y solitarios de algunos jóvenes, que no sólo residían en Santiago, sigue después del período de mayor desconcierto y repliegue, la formación de múltiples grupos y talleres. Muchos de ellos fomentan la aparición de hojas, folletos, revistas y hasta libros. Estas asociaciones surgen por la iniciativa de uno o varios interesados y, por lo general, no cuentan con la ayuda de organizaciones oficiales. Antes, en los años sesenta, "Trilce" de Valdivia, "Aruspice" de Concepción, "Tebaida" de Arica, se reunían, realizaban encuentros nacionales e intergeneracionales de poetas y publicaban, con el respaldo de las respectivas universidades.

En 1976 se forma la Unión de Escritores Jóvenes que, al año siguiente, publica la antología *Poesía para el camino*. Es probable que esta entidad haya sido la que alcanzó más realce y mayor extensión en el país ya que contaba con filiales en algunas provincias, además de juntar a colectivos como los "Talleres Gráficos y Literarios del Mar", "La Botica", la "Agrupación Santa

[10] Jaime Quezada: "Presencia y ausencia de una generación": texto leído el 19 de noviembre de 1981 en el acto del mismo nombre, organizado por el Taller de Poesía de la Sociedad de Escritores de Chile.

Marta". El trabajo en común, los recitales, la publicación de la antología, ciertas labores gremiales, el llamado a concursos y la aparición de un boletín y del primer número de una revista, *Pazquín*, caracterizó el quehacer de este grupo, en su mayoría estudiantil, que poco a poco se fue acallando hasta silenciarse definitivamente en 1980, a pesar de haber ido ganando distintos apoyos, entre otros el de la Sociedad de Escritores de Chile. Es cierto que en múltiples ocasiones fue duramente atacada e, individualmente, varios de sus miembros fueron perseguidos y hasta encarcelados. Sin embargo, la desaparición de la U.E.J. debe hacer reflexionar y habría que preguntarse por las causas de su fracaso y de los errores cometidos, entre los que el personalismo y cierta intransigencia política parecen no haber estado ausentes. Su desintegración aparece, en todo caso, como un triunfo del poder autoritario que promueve y se afirma en una privatización que no es exclusiva del sistema económico ya que se extiende a las relaciones sociales[11].

La U.E.J. que fue dirigida por varios años por Ricardo Willson (1953) y, posteriormente, por un colectivo, contaba entre sus adherentes a: Armando Rubio, Erick Polhammer, Gregory Cohen (1953), ahora un premiado autor teatral, Antonio Gil, Bárbara Délano.

Pero la Unión de Escritores Jóvenes no era el único cuerpo de poetas y, así, en Castro (Chiloé) todavía destaca la actividad de "Aumen" que ha funcionado desde 1975, muchas veces con el apoyo del arzobispado local, y que no se limita a reunir a sus miembros, muchos

[11] La bibliografía sobre el tema ya es numerosa, me limitaré a remitir a: José Joaquín Brunner: *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago, FLACSO, 1981.

de ellos liceanos. Su ocupación se extiende a recitales, variados actos culturales como "Las islas, los peces, los hombres" o la defensa de los palafitos; a, por lo menos, un encuentro de escritores en agosto de 1978, y la publicación de *Aumen*, una revista de poesía, y un sello editorial. También en esa región sureña se distinguen la aparición de *Andrómeda* y de la nueva *Archipiélago*. En Temuco, el taller que funcionaba en la Municipalidad local fomenta el contacto de poetas como José María Memet, Gustavo Adolfo Becerra (1950), Farid Hidd (1952), que participan junto a otros en el "Encuentro de Poesía Joven del Sur de Chile", llamado en 1977, por el Instituto de Literatura de la Universidad Austral de Valdivia, intentando continuar la tradición de "Trilce", y que contó con la publicación de *Poesía Joven del Sur de Chile*, ese mismo año.

Después, en julio de 1980, *La Cambucha* hacía oir en Temuco la voz de la "Agrupación Cultural Puliwen Antu", de la que forman parte: Guido Eytel (1945), Hugo Alister y Bernardo Reyes (1951).

En Concepción surge *Envés* y *Posdata*, cuyos participantes realizan un trabajo poético algo diferente al más habitual.

Generalmente, en las ciudades que cuentan con universidades o sedes de educación superior no es difícil encontrar escritores que se reúnen y que, a veces, divulgan sus trabajos en impresos de diferentes grosores y alcances. Además de Valdivia, Temuco, Concepción, pueden mencionarse Osorno con el grupo "Pala", Puerto Montt con "Polígono", Chillán y Talca en el sur, y Arica y Antofagasta, en el norte. Aunque no es frecuente que la institución universitaria favorezca ni patrocine directamente el trabajo artístico, el congre-

garse de alumnos y, más de una vez, la presencia de algún docente interesado colaboran a la formación de agrupaciones. También en las ciudades más pequeñas donde no hay centros universitarios, muchas veces los profesores de liceo han ejercido una labor que ha ayudado a la existencia de comunidades literarias.

En Santiago, desde que surge la Agrupación Cultural Universitaria, hacia 1977, se intenta, aunque con bastante más dificultad, crear lazos entre los diferentes grupos que funcionan aisladamente en las escuelas y facultades. Sin embargo, la ACU ha logrado hacer concursos, recitales, y publicar, y aunque la universidad funcione como punto de referencia, nunca sus actividades se circunscriben a los universitarios.

Pero no siempre se trabaja unido y no siempre en proximidad de los centros de estudio. En Santiago, por ejemplo, aparecen los siete "Talleres Andamio", que funcionan en poblaciones. También en la capital existen los ya mencionados "Talleres Gráficos y Literarios del Mar" que aunque formados casi exclusivamente por narradores, se manifiestan en los *Cuadernos Marginales* que unen la prosa a la poesía. Si bien algo diferente, el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.) reúne artistas plásticos y visuales, y algunos escritores como Raúl Zurita, una de las voces más singulares de la nueva poesía chilena. Entre los poetas que han cooperado, a veces, en sus actividades, se cuenta Cecilia Vicuña quien, en Bogotá o Nueva York, ciudades en las que ha residido, ha realizado intervenciones que ella llama "metáforas espaciales".

Importante labor de difusión cumplen, también, revistas como *La Bicicleta*, *La Gota Pura*, *Orígenes* y *Hojas de Literatura* del Pedagógico, el grupo "Nuestro

Canto" con su programa radiofónico, las recientes *La Castaña*, *Caballo de Proa* de Valdivia, *Alta Marea*, y hasta el desaparecido suplemento *Andrés Bello* del diario *El Mercurio* que, en su momento, publicó a diversos poetas que se iniciaban.

En el exilio, sin embargo, la situación es muy distinta debido al desperdigamiento. En algunos lugares existen, con todo, grupos más o menos homogéneos que se han organizado o se han reencontrado, como en Canadá donde, además de Gonzalo Millán, hay por lo menos tres integrantes de la "Escuela de Santiago" que junto a otros escritores y docentes chilenos han creado en Ottawa, las Ediciones Cordillera que después de *Las malas juntas*, primer libro de cuentos del excelente narrador Leandro Urbina (1948), ha editado tres poemarios: *Teoría del circo pobre* de Hernán Castellano Girón, *El evasionista*, en edición bilingüe inglés-español de Jorge Etcheverry, y *País rigurosamente vigilado* de Naín Nómez. Además de promover una serie de "Cuadernos" donde ya han aparecido uno de Ensayo y otro de Poesía. Siempre en Canadá, donde hay un fuerte conglomerado de chilenos, la Ediciones Agüita Fresca dieron a luz *Historia Natural*, conjunto de poemas de Manuel Jofré (1947). Una editorial de Québec publicó *La ciudad*, el vasto poema de Gonzalo Millán que también ha realizado numerosas muestras y algunas publicaciones de su "poesía plástica".

En Italia permaneció activo el "Taller Maruri" que publicó *El Luchexilio* de Antonio Arévalo.

Siempre en contacto han permanecido Roberto Bolaño y Bruno Montané, primero en México y ahora en España. Paralelamente a sus trabajos individuales, ambos han participado en la elaboración de poemas

comunes y de numerosas hojas, folletos y actividades que no sólo integran a chilenos, así el grupo "Infrarrealista" con *Correspondencia Infra* donde participaban jóvenes poetas mexicanos, o *Rimbaud vuelve a casa* o *Blanco de Gaz*, impresos en los que, además, se unen a escritores catalanes. Y ésta es, a veces, una de las características de la conducta de los escritores chilenos del exterior que articulan su trabajo con el de nacionales del país que acoge y/o con latinoamericanos, como en el taller literario de Londres, el cuaderno *Hoy y aquí* de Suecia o *América Joven* de Holanda.

El vínculo literario que es difícil alcanzar entre la emigración chilena lo establecen, con frecuencia, las revistas: *Literatura Chilena* que existe desde 1977 en California, *Araucaria* que apareció en 1978 en Madrid, a veces *Chile-América* que se edita en Roma y, ahora, *Trilce*, cuyo segundo número, el 17 de la segunda época, acaba de salir en Madrid, y en torno a la cual funciona un taller literario en París. Pero no pueden dejar de mencionarse: *Canto Libre* que durante doce ediciones parisinas reunió diversas voces de la poesía chilena elegidas, casi siempre, con un criterio de semejanza relativa, agrupando a los "diaspóricos" con la "generación del roneo", ni la reciente *Palimsesto* de Roma. Sin pretender la exhaustividad, no menciono las múltiples publicaciones chilenas de diferentes lugares que muchas veces cuentan con una sección literaria. No obstante, no debe dejar de indicarse la especial labor que cumplen las ediciones LAR de Madrid y "El Maitén" de Nueva York, esta última dedicada exclusivamente a la poesía.

Papel importante en el re-encuentro desempeñan, también, las antologías: desgraciadamente, las de Chile,

salvo la excepción de la excelente *Ganymedes 6*, rara vez acompañan a los escritores del país con los de fuera. Sin considerar aquéllas ordenadas con criterios regionales, pueden mencionarse: *Poesía para el camino*, *Uno por uno*, el *Cuaderno de Poesía* del Encuentro de Arte Joven de 1979 y "Poesía Joven. La generación del 70" de José Luis Rosasco, aparecida en la revista *Atenea*. Son varias las que en el exilio se han dado a conocer, todas generales, sólo en revistas hay conjuntos dedicados a la poesía más nueva: la de Antonio Skármeta en *Review* 27, de Miguel Vicuña en *Trilce* Nº 17 y una colectiva en *Cuadernos de Poesía* de Ediciones Cordillera[12].

Y sería muy difícil poder entregar un panorama completo de los escritores, grupos y ediciones chilenas

---

[12] Antonio Skármeta: "Literatura chilena de hoy. Prosa y Poesía" en *Review* 27 (New York, 1980), pp.8-95; *Primer cuaderno de Poesía Chilena*. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1980. 38 pp.; Miguel Vicuña: "Poesía chilena 1982, una muestra" en *Trilce* 17 (Madrid, abril 1982), pp.26-46.

Poesía para el camino, *La más nueva poesía chilena*, y *Uno por uno*, fueron mencionados en el artículo anterior.

Taller Nueve: *Poesía en Sol*. Santiago Alfabeta Impresores, 1980. 122 pp.

Puede encontrarse obra de poetas recientes en algunas antologías que incluyen a autores de diferentes promociones: *Poetas chilenos de hoy*. Selección de Daisy Benett y Ariel Fernández; David Turkeltaub: *Ganymedes 6*, Santiago, Ganymedes, 1980. 62 pp.; Omar Lara y Juan Armando Epple: *Chile: poesía de la resistencia y del exilio*; Sergio Macías: *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*; *Il sangue e la parola*. Introducción, traducción y notas de Ignacio Delogu; Silverio Muñoz: *40 poemas de 8 poetas chilenos nacidos en los 40*. University of Maryland, 1979.(No se entregan datos para aquéllas que fueron mencionadas en el artículo precedente).

por la extensión del Chile disperso. Para probarlo, basta recordar los diferentes idiomas y países en que han aparecido libros, folletos, cuadernos, diarios y hojas con escritos de chilenos: desde Rumania hasta Canadá pasando por Estados Unidos, Perú, México o España y recorriendo Inglaterra, Alemania, Francia o Italia, hasta llegar a Chipre donde, en edición griego-española, apareció *Estatuto del Amor* de Pedro Vicuña (1956) en 1980. En todas estas lenguas se ha evidenciado una poesía diferente a la que se hace en Chile porque nace en otro contexto, pero que es una de las ramas de la poesía chilena de hoy, escindida como el país y su cultura.

El peso de una tradición

Resulta un lugar común decir que "Chile-es-un-país-de-poetas", frase que desmiente al español Marcelino Menéndez Pelayo que negó valor a la poesía chilena, error rebatido, entre otros, por los dos Premios Nóbel, Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Con curiosa humorada, con buena fe o sin ella, más de alguna vez se ha reclamado que ante la escasez de productos de exportación se promueva la difusión de la lírica en el extranjero por considerarse un envío rentable. Si, irónicamente, unos se pronunciaban contra las dificultades que encuentra el poeta para hacerse oir, todos parecían olvidar que consideraban a la poesía como una mercadería más sujeta, por lo tanto, a las leyes de la oferta y la demanda y a los vaivenes del mercado. Sin embargo, tal propuesta no hubiera podido hacerse en el siglo pasado, marcado por la presencia

narrativa de Alberto Blest Gana (1830-1920).

Algunos han dicho que Chile fue inventado por un poema "porque la tierra es tan remota y apartada y la postrera que los españoles han pisado por la parte del Perú, que no se puede tener de ella casi noticia..."[13], según el soldado-poeta español, don Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), que intentó alzarse contra esta lejanía, sinónimo de desconocimiento y olvido, nombrando a los habitantes y sus costumbres, y el paisaje y la realidad de la "fértil provincia y señalada" de esa época, en *La Araucana*, que apareció entre 1569 y 1589. Este principio (poético) llenó de gozo a más de un europeizante por considerar que, al igual que en algunas naciones del Viejo Mundo, Chile también poseía un poema épico inaugural. Pero, yendo a lo más serio, quizá podría decirse que ese nacimiento (poético) ayudó a crear una tradición que adquiere sus rasgos más notables en el presente siglo "en que se despoja de su carácter segundón para transformarse verdaderamente en una segunda naturaleza nacional"[14] porque la poesía ha recogido y dejado la huella de todo lo que ha sucedido en el país y, sin duda, está más afincada en lo nacional que una prosa contemporánea, casi siempre menos profunda. Los chilenos han continuado usando la lírica para testimoniar de sus vidas y de su tierra, para describirse y describir su medio, les ha ayudado a inventar y fijar *realidades*, ha sido un medio de comunicación y de producir arte.

---

[13] *La Araucana*. Buenos Aires-Santiago, Editorial Francisco de Aguirre S.A., 1977. (Colección Reino de Chile, 6), p.XXXIX.

[14] Alfonso Calderón: *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago, Editorial Universitaria, 1970, p.7.

Desde Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) se prolonga en este siglo un ininterrumpido sucederse de poetas que elaboran una poesía que se renueva constantemente. Resulta de rigor nombrar a los mayores o a los cuatro grandes que, a estas alturas, son cerca de seis: Gabriela Mistral (1889-1957), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968) y Pablo Neruda (1904-1973). Cada uno proviene de distintos espacios geográficos y sociales: el Norte Chico, la capital, la costa central y el sur, respectivamente[15], que influyen en que sus modos de poetizar fueran distintos y que sus modos de acercarse a la realidad y sus lenguajes defirieran. Pero, a pesar de la diversidad, todavía quedaba espacio literario para otros: Pedro Prado (1886-1952), Angel Cruchaga Santa María (1883-1964), Rosamel del Valle (1900-1965), Juvencio Valle (1900), Humberto Díaz Casanueva (1908), Oscar Castro (1910-1947). Y, con posterioridad: Nicanor Parra (1914), Eduardo Anguita (1914), Gonzalo Rojas (1917); Alfonso Alcalde (1923), Enrique Lihn, Jorge Teiller; Omar Lara, Jaime Quezada, Waldo Rojas, Oscar Hahn, Gonzalo Millán; y, por los nuevos, Raúl Zurita y José María Memet, quienes me parecen representar las dos direcciones, las dos vertientes complementarias que se han dado en la poesía chilena a lo largo de la centuria en un mismo momento y que, en pocas palabras, pueden caracterizarse como un hacer poético aparentamente sencillo, íntimo, que se expresa con frecuencia en poemas breves que utilizan un lenguaje casi cotidiano que refiere a situaciones más habituales en una sintaxis tra-

---

[15] Jaime Concha: *La poesía chilena*. Santiago, Editora Nacional Quimantú, 1973. (Nosotros los chilenos Nº 35), p.61.

bajadamente simple que parece de más fácil acceso, por un lado, y, por otro, un quehacer más quebrado, de una gran reflexión, de mayor dificultad para el lector medio por su gran movilidad lingüística y gramatical y por su amplia libertad imaginativa.

Estos dos modos de dialogar con la realidad, y de expresarla, se superponen y no son excluyentes de otras formas que les conviven y que, sumadas, dan esa riqueza que caracteriza a la poesía chilena porque al situarse de distintas maneras frente al hombre y al mundo, obligadamente el quehacer literario se patentiza en diferentes voces que lo fecundan en diversidad y polifonía.

¿Por qué tanta y tan variada poesía?

Las razones para explicarse la tan extendida práctica poética en Chile llevarían, obligadamente, al campo de la psicología y de la sociología, pero también pueden encontrarse algunas causas literarias...

Como señala Octavio Paz en *El arco y la lira*, no hay pueblos sin poesía porque ella es la forma de expresión natural de los hombres. Sin embargo, los habría sin prosa que es un género tardío. No obstante, si comparamos la literatura chilena con la de otros países latinoamericanos, con un pasado relativamente similar en extensión, no todos viven el mismo fenómeno de marcada diferencia de nivel entre la narrativa y la lírica. En México o Argentina, por ejemplo, hay muy buenos poetas, pero posiblemente priman los excelentes narradores. Pareciera que en Centroamérica existe un parangón al Chile-país-de-poetas, se trata de Nicaragua

que desde Rubén Darío ha producido un pléyade de grandes líricos: Pablo Antonio Cuadra, José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal -primo de los dos anteriores-, Ernesto Mejía Sánchez, Joaquín Pasos, Leonel Rugama.

Otro motivo que podría explicar la primacía de la lírica sería la facilidad de circulación del verso frente a la prosa si se piensa, fundamentalmente, en países con alto analfabetismo, pero, así y todo, Chile era una de las naciones latinoamericanas con una de las tasas más bajas de analfabetos: 11,86% en 1970[16]. Sin embargo, es probable que una tradición de poesía popular de los payadores haya creado una costumbre que redundará en una mayor facilidad para poetizar, pero tampoco esta usanza es exclusiva de nuestro país....

Quizá podría buscarse un intento de elucidación en la geografía de ese país extraño por su largura y delgadez y por su condición insular. Separado de los países vecinos por la Cordillera de los Andes y aislado por el oceáno, aunque, si hablamos con propiedad, Chile no es una isla, su apartamiento puede haber producido una necesidad más imperiosa de contemplarnos y contemplar lo que nos rodea con la intención de comprendernos mejor, mediante imágenes más que con conceptos, quizá por la prisa de conocernos para poder enfrentar, con más riqueza y menos inseguridad, lo diferente ya más cercano gracias a la palabra poética que, con frecuencia, representa una explosión de significado. Por esta razón, Humberto Díaz-Casanueva parecía acercarse a una explicación cuando, al recibir el Premio

[16] Zaida Soto: *El analfabetismo en Chile*. Santiago, Celade, 1972.

Nacional de Literatura en 1971, señalaba: "...somos un pueblo del que han brotado grandes poetas de gloria universal con el poder de sus visiones y la riqueza y la magia de su verbo, pero nosotros mismos somos parcos, con uno de los léxicos más restringidos del continente, tímidos y pudorosos de que nuestras palabras sean excesivas o broten de nuestros labios demasiado inflamadas por nuestra imaginación o por nuestros sentimientos"[17].

Todos estos intentos esclarecedores no hacen más que evidenciarnos que la poesía chilena ha sido una de las formas en que se ha plasmado el modo en que los chilenos se miran a sí mismos, observan el país y sus rincones, perciben América y el mundo, y ven uno o variados modos de relacionarse con el hombre y su contorno, porque el arte es un modo de conocimiento de la realidad, pero también es una de las modalidades de re-elaborarla. Y la importancia de la poesía chilena hace que los poetas se reconozcan miembros y continuadores de una tradición que casi siempre rompe las fronteras geográficas hasta hacerse continental y universal. Cada uno de los poetas chilenos constituye, además, uno de los eslabones de la poesía contemporánea.

Hacia un intento de caracterización

Como "poesía en movimiento" que busca y que se busca, toda proposición sobre el trabajo que hacen hoy los autores chilenos que comienzan será aproximativa, y doblemente provisoria, porque hablará de un poetizar que se está haciendo y que está en pleno período de for-

[17] Cit.por Jaime Concha, *op.cit.*, p.9.

mación y porque, además, estará limitada por la lejanía de Chile y por las separaciones entre los diferentes puertos del exilio.

En un primer momento se sugerirá un panorama muy general para entrar, con posterioridad, en ejemplificaciones más precisas, aunque desgraciadamente parciales debido a la imposibilidad de transcribir todos los textos en su completa extensión.

En la poesía de Gonzalo Millán se encuentran muchas de las características de la poesía producida por los más jóvenes. Tanto la objetividad como el distanciamiento, que no significa indiferencia, pueden encontrarse en algunos poemas de Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Javier Campos o Bruno Montané. En ellos desaparece el "yo" para dejar su lugar a una simple mirada, a un punto de vista o perspectiva que cambia rápidamente de enfoque logrando entregar una visión general que, con frecuencia, delata -por su mismo mecanismo, por su solo funcionamiento- la mecanización, la deshumanización y la soledad del mundo que revelan. Este es uno de los grandes temas que es posible reconocer en los trabajos de los jóvenes, cada uno con diferentes procedimientos, cada uno desde diferentes aproximaciones.

La violencia aparentemente oculta, de un mundo quebrado, es descubierta por las "fotografías" de Javier Campos[18] cuyos daguerrotipos tienen la capacidad de penetrar en el interior de este universo mostrando, así, un "ambiente de pesadilla e irrealidad", y el quiebre y la falsedad de sectores que la foto inmoviliza, obliga-

---

[18] Javier Campos: *Las últimas fotografías*. Montevideo, Acali Editorial, 1981. 29 pp.

damente, develando su vetustez y las limitaciones de las relaciones humanas. Bárbara Délano utiliza, también, esta misma imagen, pero con una función más tradicional: fijar un pasado desaparecido, un ayer donde el amor, la solidaridad y el cariño priman sobre la violencia y la muerte actuales[19]. Las "postales" de Antonio Gil muestran, más bien, un álbum de espacios -paisajes o lugares- que, en su sucesión o en su simultaneidad, parecen adquirir movimiento[20].

Probablemente, es en Gustavo Mujica y en Mauricio Redolés donde la preocupación por "lo chileno" se da de modo más evidente. Mientras éste incorpora no sólo léxico y modismos del español de Chile sino también una escritura fonética, Mujica, que acoge lo primero, se propone además integrar irónicamente "mitos nacionales", dejando constancia de las costumbres y modo de decir. Al mismo tiempo, trabaja con el "collage" que homogeniza citas con textos propios y, otras veces, su "poesía permutativa"[21] impulsa al lec-

---

[19] Estos poemas de Bárbara Délano permanecen inéditos.

La fotografía como tema y concepción organizadora del poema en el que se detiene un tiempo y un espacio, puede encontrarse en numerosos poetas. Sin embargo, esta atracción no justificaría hablar de una influencia determinada, parecería tratarse más bien de una convergencia de época justificada por la accesibilidad de este medio de reproducción. Ver "Foto" de Ernesto Cardenal en *Poesía*. La Habana, Casa de las Américas, 1979. (Colección Literatura Latinoamericana), p.115.

[20] Antonio Gil: *Los lugares habidos*. Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, s.f. 121 pp.

[21] Julio Cortázar nomina "poesía permutante" a aquélla donde las "unidades básicas del poema" pueden variarse infinitamente: *Ultimo Round*. 2a. ed., México, Siglo XXI Editores, 1970, planta baja 65-69. A este mismo juego combinatorio alude Gustavo Mujica.

tor a completar y a re-hacer su propio poema.

La "dialéctica de la mirada del 'autor' y del 'lector'"[22] en que éste es obligado a participar, impidiéndosele que enfrente una obra acabada, es la exigencia que aparece en mucho de estos poemas, sea porque debe resolver y captar la ambigüedad del lenguaje de Jorge Montealegre, que juega con las semejanzas de las palabras; sea en la percepción del corrosivo humor de Erick Polhammer o de Rodrigo Lira; sea en la comprensión de los poemas de Raúl Zurita como formas artísticas que no suplantan a la realidad, sino como experiencias de vida que en su trayectoria deberán desembocar en una utopía, en un posible que ella misma irá construyendo y que, entonces, podrá entenderse como un producto de arte a compartir[23]; sea incorporándose al juego de los sonidos en los textos de Miguel Vicuña o de Roberto Bolaño.

Mientras casi todos estos autores son citadinos y habitantes urbanos, Carlos Alberto Trujillo es excepción. Habiendo pasado casi toda su vida en la lejana isla de Chiloé, su poesía -más íntima- muestra interés por lo pequeño y lo valoriza, y su cercanía de la naturaleza lo hace expresarse con sencillez en una poesía breve donde la lluvia, el mar, la noche o el silencio se transforman en imágenes que contrastan con el bullicio y la lejanía del hombre con el hombre, propios de la urbe.

Si hace algunos años la primacía de un poema

---

[22] Iouri Lotman: *La structure du texte artistique*. París, Editions Gallimard, 1973. (Bibliothèque des Sciences Humaines), p.65.

[23] Ver: revista *CAL* 2 (Santiago, julio 1979), 10-11; *CAL* 3 (1979), 20, y "Presentación" a *op. cit.* de José Joaquín Brunner, 7-13.

conciso, de verso corto y de lenguaje y situaciones frecuentes parecía netamente imperante, en especial en la voz de José María Memet; hoy, sin embargo, ya se percibe la influencia del nóvel Raúl Zurita que, a su vez, podría acercarse a Juan Luis Martínez no tanto en su poetizar mismo como, más bien, en la concepción y el modo de comprender la escritura y la poesía.

No es difícil reconocer en la obra de los nuevos las lecturas más frecuentes y la fuerza y atracción de ciertos antecesores. La escritura de Jorge Etcheverry y de Naín Nómez, de largos versículos cargados de imágenes y ritmo en poemas de estructura fragmentada, reconoce la poesía de De Rokha, injustamente olvidada incluso en la actualidad. Similares características formales pueden encontrarse en textos de Roberto Bolaño y Bruno Montané, pero su diferencia reside en el mundo expresado y sus preferencias.

Desde Huidobro, los nombres se van acercando hasta hoy y no se evita la simplicidad y el compromiso de Cardenal, la profunda reflexión de Lihn, la añoranza de Teillier ni la ironía de Parra. Figura ineludible, la presencia de Neruda se evidencia en el respeto hacia su actitud humana por concebir y hacer una poesía ligada a la lucha cotidiana de la justicia y la igualdad: los poemas dedicados a su memoria afloran en cantidad. Sin embargo, el rastro nerudiano no se hace tan visible en la obra de los actuales.

> Para los jóvenes chilenos que nos dedicamos a esto de
> [la poesía
> mistral, huidobro, neruda, de rokha, pezoa véliz, parra,
> por mencionar sólo algunas estrellas locales
> son la cordillera de los andes
> y nosotros

los de hoy en la mañana
no alcanzamos ni a esos montoncitos de arena
que hacen los enamorados en las playas
(furia, pasión, impaciencia, ansiedad, jadeos)

y el mar brama y brama a nuestros pies

("Composición escolar", Mauricio Redolés)[24]

La complejidad de la existencia, la incapacidad para comprenderla, la rapidez de los sucesos de cada día, la fugacidad de la vida y la presencia inevitable y constante de la muerte, la deshumanización que acompaña al explosivo desarrollo industrial, la influencia de los medios masivos de comunicación, la falta de libertad del hombre que se crea una dependencia de los objetos en la sociedad de consumo, enfrentan al poeta que produce una obra de formas múltiples que varían, incluso, dentro de un mismo texto. Hombre de hoy, el autor se siente incapaz de penetrar, abarcar y explicar esta realidad en su complicación, y de resolver su sin sentido:

Hace años que estamos recorriendo las calles
En ataúdes herméticos

("Santiago, 75", Javier Campos)

El hablante se sabe y reconoce limitado en su capacidad de conocimiento, sus ansias de comprensión se

[24] Mauricio Redolés: *Poemas urgentes*. Edición mimeografiada, 73 pp.

muestran en la rápida movilidad de su mirada que va captando sólo lo que ve, sin poder entrar en profundidad:

> Qué perdición estos rebaños
> las dehesas heladas con sus cabras
> un hombre que es otro que es otro
> que es otros hombres.
>
> ("Sintonías", Antonio Gil)[25]

La disgregación del mundo también se transmite a la voz que se expresa, sin rigidizarse en una sola actitud, variando del "yo" personal al colectivo, constriñéndose a ser simplemente un punto de referencia o asumiendo, casi simultáneamente, diversos orígenes:

> En la vereda poniente al abordaje de un cuerpo
> es tarde,
> Hay reminiscencias que dan vida al tacto
> Por las fosas nasales el aire de la tarde
> en la retoma del día
> He soñado toda la noche con los bordes
> adheridos a la casa
> asistí a la coronación del jardín
> Hemos girado dando un vuelco monótono
> a nuestros saltos
> anidando en los huecos de nuestra soberanía
> agráfico, en bruto, despertar en almohadas
> envuelto en rugidos
>
> (Fragmento de "Acecho"' Marcelo Mellado, 1955)[26]

---

[25] A.Gil: *op.cit.*, p.61.
[26] M. Mellado: *Uno por Uno, op. cit.*, p. 81.

Los diferentes modos de decir acercan el habla del charlatán del consultorio sentimental o igualan al noticiario, los fragmentos de canciones o las publicidades con los trozos de poemas ajenos y muestran -mediante el collage y el montaje- la heterogeneidad, dificultad y superposición de niveles que la poesía no debe, no puede ni quiere dejar de acoger:

> Apurad la muerte ancianos
> Tomad la vida como un regalo
> señoras y señoras
> como un regalo quitado.

Y ahora todos con las palmas a ver: Rosa María se fue
[a la playa
se fue a la playa se fue a bañar
y cuando estaba sentadita en la arena pasó una vaca
y no la dejó ver el sol
o la mató no se sabe pero lo cierto es que desapareció.
[Ayer
justamente leí que estaba en Buenos Aires che. Pero
[ayer
leí justamente que no estaba en Buenos Aires che.

> La abeja se queja
> La masca la mosca
> Huye el cuye
> Se ebulle la cosa.

(Fragmento de "Algo que no tiene nombre le ha ocurrido
al gallo", Erick Polhammer)[27]

---

[27] *Poesía para el camino, op.cit.*, pp.68-70. "Rosa María se fue a la playa/se fue a la playa se fue a bañar/ y cuando estaba sentadita en la arena me decía con su boquita: 'ven que vamos a

La tendencia general hacia una búsqueda de la simplicidad -característica de ciertos representantes de generaciones anteriores-, más de una vez ha sido tomada erradamente porque se ha confundido con rapidez en el hacer y simpleza y evidencia en el decir. Pocos eluden la sencillez de una poesía hecha, a veces, para ser recitada que se propone acceder rápidamente al oyente:

> Ahora me duermo con cuidado;
> no quiero que a alguien le moleste
> que me disponga a soñar con ciertas cosas
> de mal gusto en esta época,
> como despertar sin calles sucias
> y la primavera detrás de la puerta.
>
> ("Ahora me duermo", Esteban Navarro, 1955).

Sencillez de la sintaxis y de un lenguaje donde es frecuente el uso de chilenismos y hasta de una escritura fonética que pretende transcribir la forma exacta en que se habla el español de Chile o que incorpora términos extranjeros con los que el exiliado quiere mostrar el choque de idiomas y la necesaria y difícil incorporación al país ajeno:

> ¿May I say something?
> te quiero
> con

---

bailar' ": versos de una canción popular. La estrofa "Apurad la muerte..." pareciera estar dicha por un charlatán, un vendedor o un predicador. La estrofa "La abeja se queja..." se repite a lo largo del poema como un estribillo. En ella se juega con la repetición de ciertos sonidos.

mis ganas
ésas
de hambre desértica
y fome
- without any charm
I love you
con toda la estupidez de
hablar mal and in two lenguages
I love you
seriously
honestly
sin hueveo
corazón.

("Solicitud", Mauricio Redolés)[28]

Otras veces, el lenguaje -aparentemente simple- juega con la ambigüedad que exige una mayor integración del lector al movimiento que va de la semejanza o exactitud fonética a la diferencia de significado:

¿Por qué Yumbel significa arco iris?

La marmita estaba llena de moho,
húmedo humus solamente y huesos.

Terminó la búsqueda y el término.[29]

("Términos", Jorge Montealegre)

---

[28] Pertenece al libro inédito: *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma*. Respecto al lenguaje, posiblemente más decidor sea "La amnesia" que pertenece a *Poemas urgentes*, pero la imposibilidad de publicarlo *in extenso* determinó la elección.

[29] Recuérdese que en 1980 se encontraron, en el pueblo sureño

La simplicidad se da, también, en las situaciones aludidas ya que no existen ni realidades ni objetos más poéticos que otros o que merezcan privilegiadamente ser cantados:

Shampoo
Linic
remueve
la
caspa.
La
pasa
de
un
lado
de
la
partidura
para
el
otro.

("Shampoo Linic", Claudio Bertoni)[30]

El poeta nivela o iguala los asuntos poetizados y no existen zonas, lugares, cosas, materias ni personas que merezcan su rechazo, y puede referirse con una actitud similar a un ser o a un acontecimiento imaginario o real, a un objeto hermoso o feo, a una realidad negativa o a un hecho heroico, al amor triunfante o al fracasado:

---

de Yumbel, restos de hombres y mujeres que habían desaparecido durante los primeros meses que siguieron al golpe de estado.

[30] *El cansador intrabajable*. Inglaterra, Beau Geste Press; 1973. s.p. El comienzo del poema transcribe una publicidad cantada que se transmitía por la radio.

Porque ya no nos aman con el furor de antaño
no nos abren el alma están abandonadas
por toda la república se les hielan las piernas
las malignas las náufragas las palurdas las ciegas
Porque ya no nos aman con el furor de antaño
ensuciamos la ropa militando en el vino
nos vamos arrugando como gato al acecho
de una Alicia cualquiera
Porque ya no nos aman porque ya no nos aman
el mundo se despuebla se descapitaliza
las muchachas se duermen marchitando la noche
sin saber que el sol nuestro es más largo en invierno
Porque ya no nos aman el mundo se despuebla
Porque ya no nos aman con el furor de antaño.

("Los despechados", Juan Cameron, 1947)[31]

La libertad se extiende a la utilización de los más diversos metros, versos, estrofas. La sintaxis no es rigurosa y -a veces- la ausencia de nexos gramaticales entre palabras o frases ayuda a expresar la incoherencia o dificultad del mundo actual:

la unión
para el caso
digo sublime

connivencia bar
el ocaso

no fue
más que una

[31] *Cuaderno de poesía*. Encuentro de Arte Joven, 1979. Juan Cameron fue seleccionado con el seudónimo de Claudio Zamorano en la antología de Martín Micharvegas, con este nombre firmó hasta hace pocos años.

total
cero a cero
soberana

con patas
digo
peluda

("Abschied", Miguel Vicuña)

Tampoco la puntuación se somete a reglas ni existe ninguna imposición en la rima (que se da muy rara vez):

Espumas de los polos que en las rocas,
hacen anillos de sal, hacendosas,
son las sirenas que esperan ansiosas,
clavar sus blancos encajes y tocas.

¿Qué bergantín no esperan estas locas,
espumas de los polos, blancas rosas,
romper en mil astillas venenosas,
besándole a los náufragos la boca?

Como novias desnudas en las aguas
a todos los viajeros enamoran
luciendo sus estelas como enaguas.

Y brillan bajo el ruedo las espadas
que clavan tan sonrientes aunque lloran,
dueñas del tiempo, damas de la nada.

("Espumas de los polos", Leonora Vicuña)[32]

[32] *Cuadernos Marginales* 4 (Santiago, agosto-septiembre 1980), p.30.

Aunque no existen medidas predilectas, puede notarse una inclinación a la brevedad: la fuerza de concentrar en pocas palabras provoca un estallido de significado poético en textos que, más de una vez, recuerdan el epigrama:

Acaso el juego consista
En mostrar todas la cartas
Y ocultar sólo el dolor
Bajo la manga

("Ardid", Teresa Calderón, 1955)[33]

Otros poemas -que pueden no ser largos- intentan el relato de una historia que se desarrolla con personajes en acción y con diálogos:

Y nos acostamos desnudos
como si fuéramos a hacer algo
y no hacíamos nada más que rozamos
pecho con pecho
mis pezones
y los tuyos
los míos blandos
y los tuyos duros
Yo te los ponía en la boca
y tú te arrancabas
y me decías:
"Cecilia yo no respondo
si tú ..."
y yo te dije:
"No me importa que no respondas
porque yo no te voy a
preguntar nada."

("Un poco de calma", Cecilia Vicuña)[34]

[33] *Uno por uno*, *op.cit.*, pp. 26-27.

[34] *Sabor a mí*. Inglaterra, Beau Geste Press, 1973. s.p.

El poema descriptivo en que una mirada o un punto de vista se limita a constatar lo que ve, extrema al máximo la objetividad:

El asombro en el ojo del pintor es:
- Un largo pasillo que se incendia
- Unos pies que son lavados en un lavatorio
- Labios rojos de mujer joven
- Primer plano de nucas oscuras cuando los
[músicos acompañan
los saltitos de la bailarina que alucinada
[baila alumbrada
desde abajo por los focos

("Homenaje sin descubrimientos/ A la memoria de Degas", fragmento, Bruno Montané)

En la prosa poética, las imágenes -especialmente visuales- adquieren gran importancia:

Los poderes los movimientos bancarios los tecnócratas
incrustados
En un atardecer que se mueve lentamente a través del
cristal de
Las oficinas los sillones reclinables el humo las piernas
sobre la
Alfombra los penes las falanges de lápices labiales la
cinta del
Teletipo las miradas las blusas verdes las raíces
cromáticas en
Las retinas los sillones de cuero las aristas los reflejos
la ropa
Interior blanca los números los paneles rojos los
teléfonos

(Fragmento de "Los poderes", Roberto Bolaño)

Hay autores que producen, también, una poesía visiva, donde la palabra se une a la fotografía, al dibujo, al material plástico o al graffiti. Entre ellos: Eduardo Parra, Gustavo Mujica, Gonzalo Millán o Cecilia Vicuña.

El tratamiento temporal o la relación del poeta con el tiempo se hace compleja porque éste pierde su carácter lineal debido al constante cambio en las formas verbales o por la cercanía del hoy, del mañana y del ayer que pueden llegar a confundirse:

Cuando llueve en Julio
me preocupo por los bosques de mi infancia.
Ese bosque del que no recogí
ni moras, ni murtas,
del que no traje
ni el olor de los eucaliptus
los sorpresivos hongos.
Ese bosque de dudosa fisonomía
en el que tal vez nunca estuve
y del que trato ahora de salir
buscando algunas marcas en los árboles
las piedras que guiaron mi posible entrada
temeroso de sus aviesas sombras,
empapado de lluvia
enterrado en el lodo
soy un árbol más.

("Cuando llueve en Julio", Jorge Torres Ulloa)[35]

---

[35] Jorge Torres Ulloa (1948): *Palabras en desuso*. Chile, Edición Particular, otoño 1978.

La obsesión del paso del tiempo aparece, en ciertas ocasiones, en un intento de detenerlo para fijar y conservar las situaciones. En esta escritura del exilio o del país cambiado y perdido, se hace frecuente el reflejo y la expresión de añoranza:

De curso cambió -
Aquel río
La tormenta
Derrotó al árbol
Que perdió al pájaro
Con fe en las raíces

(Gustavo Mujica)[36]

Tiempo y espacio, a veces, se confunden en sus características negativas o en el anhelo de variación:

En que la patria borrada fue renaciendo como una playa [que les
hacía luz de sus despojos y donde resurrectas hasta las [piedras de
Chile se alzaron gritando de dicha delirantes [maravilladas
mirando todo el universo saludar la revivida que les [vestía de
fiesta los ojos

(Fragmento de "A las playas de la patria", Raúl Zurita)[37]

---

[36] *Cuadernos Marginales* 3: "Diáspora Latino-Americana" (Santiago septiembre-octubre 1979).

[37] De "Las utopías" en *Ganymedes 6*, *op. cit.*, p.50.

Esta es una poesía que puede ser localizada o situada porque, muchas veces, explicita la concreción exacta de un espacio determinado, aunque en otras ocasiones -como en ciertos momentos del largo poema *La ciudad* de Gonzalo Millán- una buscada vaguedad tiende a la generalización e incita al lector a situar el acontecimiento donde lo sienta apropiado:

> Los ascensores bajan.
> Los soplones son ubicuos.
> El ascensorista es un soplón.
> ... ...
> Dan de baja a varios generales.
> Los pasajeros suben a cubierta.
> Dan de baja a miles de obreros.
> ... ...
> Piden papeles de identidad.
> Detienen a los indocumentados.
> ... ...
> Toman once
> Toman mate.[38]

Casi todos estos escritores se pronuncian contra la pérdida de las relaciones naturales originarias entre el hombre y el ambiente natural. La mayoría vive en ciudades que aparecen, en oportunidades, más que como simple mención o ámbito urbano -y capitalino-, transformándose en objeto poético (al que se canta), describiéndose o rechazándose:

---

[38] *La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979. 120 pp.

Otoño Santiago viejo y cafesoso
El humo sale de las chimeneas
negro
denso
muerto
decididamente antiorgánico
Y LA TIERRA TIENE FRIO
PARA EL QUE PISA DESCALZO
El parque forestal
es una perfecta tarjeta para vender en Village
Otoño Santiago
larguirucha ciudad pálida como tía abuela
Esta estación te queda al callo

("En este otoño", fragmento, Bárbara Délano)[39]

En oposición, se sitúa la escritura más íntima, y menos frecuente, que nace del contacto directo con la naturaleza:

Y cuando llovía
sobre la carretera de Castro,
daba la impresión
de que el bus era una estrella fugaz
avanzando a tientas,
entre la totalidad
de los cabellos blancos de Dios.
Y a lo lejos,
el pueblo, que esperaba con las luces encendidas
colgando de una nube,
era como lo infinito de tus ojos
cuando esperan los míos.

("Ruta 5", Sergio Mansilla, 1958)[40]

[39] *México Santiago/...* . México, s.e., 1979.

[40] Poema que aparece en la antología: *Poesía de la X Región* de Gabriel Venegas. Osorno, Imp. Carrillo, octubre 1977, p.41.

Gritos de alerta pueden parecer, a veces, estos poemas en que se denuncia o se llama a la rebelión contra la sociedad de consumo:

y sean cuales fueren los cuentos que te cuenten,
[desgraciado
la cuenta que te pasen
saldrás del hospital, clínica o centro médico
tarareando gracias a la vida
motivado por los avisos y consejos de la publicidad
[que nos ayuda a vivir mejor
desde la radio o el televisor
que tanto habrán contribuido a tu curación
rumbo al local más cercano
en que se pueda jugarle una cartilla a la
Polla Gol a cambio de un templo donde
[sacrificar un
gallo a Esculapio ... ...
O sea que en resumen habría que morirse
[sin alharaca

(Fragmento de "4 trescientos sesenta y cinco y un 366 de onces", Rodrigo Lira)[41]

Llamados vigilantes contra la monotonía, contra la cómoda seguridad, contra la rutina que maquiniza deshumanizando, violentando y haciendo olvidar la magia y novedad de cada día:

---

[41] "4 trescientos ..." obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Poesía que la revista santiaguina *La Bicicleta* organizó en 1980, y fue publicado en su Nº 6, de marzo-abril de ese año, pp.14-15.

Yo me doy una vuelta entera
Porque así obedezco
Pero pongo algo de mi parte
Y no se me achica la masita blanca que me hace pensar
Y fomento como ellos mismos dicen la iniciativa privada
Y me perdura algo de la hermosura humana
Y si quiero me pongo zapatos de vidrio
Y si no los tengo me los invento
Me los imagino
Pero al final me los pongo
Y con los zapatos de vidrio vuelo
Me enajeno
Me condecoro amador de la utopía
... Aunque las balas no me entiendan...

(Fragmento de "Los zapatos de la utopía", Antonio Arévalo)[42]

La rebeldía del poeta grita al lector porque no quiere que la realidad hostil sea tomada como inamovible. No es extraño encontrar un sentimiento de desencanto ante la locura del mundo que parece ir hacia su propia destrucción:

moriremos todos de golpe
decapitados por un mono mayor
que supo regar su afrodisíaco
y sueña con viajes infernales
y ejecuciones cuadrafónicas
o moriremos en paz
cada uno en su accidente

[42] *El luchexilio*. Roma. Ediciones Maruri, 1981, pp.36-37.

pero vivir muriendo
es la peor traducción literal
que se conoce de Vallejo

(Fragmento de "Lo encontramos durmiendo en el rellano", Ricardo Cuadros, 1955).

Otras veces, la repulsión ante la injusticia muestra una actitud de decidida creencia en que un cambio de sociedad podrá enmendar caminos y construir soluciones:

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
No diré tu nombre
Porque es el mío
Y ni tú ni yo
Estamos dispuestos a morir
Sin levantar la bandera
Que nos hará mejores.

("Testimonio anónimo", José María Memet)[43]

En un mundo de incomunicación, la poesía es una herramienta que sirve para romper el aislamiento: la necesidad de participar, el intento de superar la soledad, se evidencia en el constante uso de apelaciones al oyente, llamados que solicitan la atención del auditorio:

[43] *Bajo amenaza*. Santiago, Editorial Aconcagua, 1979. (Colección Mistral), p.42.

Se ha roto una columna: vi a Dios
aunque no lo creas te digo
sí hombre ayer domingo
con los mismos ojos de este vuelo

("Domingo en la mañana. Epílogo", Raúl Zurita)[44]

La ironía, el humor, la ambigüedad o el uso de ciertos efectos como el imprevisto y el suspenso, piden una mayor cercanía y una complicidad del lector que debe integrarse para comprender e intentar deducir la causa del doble sentido o del equívoco:

La consigna era sólo una:
caminar y encontrarse en una esquina
con su propio cuerpo
olvidado en una esquina

(Carlos Alberto Trujillo)[45]

La necesidad de eludir la evidencia reclama una comunidad con el lector que debe saber leer (u oír) lo que se le dice veladamente: trabajo del oyente y del hablante que participan, en distintas etapas, de esta escritura:

Ay, ay, ay, que viene el huaso
en la noche negra,
ay, ay, ay, que viene sobre una yegua
clavándole las espuelas.

---

[44] *Purgatorio* Santiago, Editorial Universitaria, 1979. p.21.
[45] *Escrito sobre un balancín*. Castro (Chiloé), Aumen Ediciones, 1979, p.29.

Ay, ay, ay, que blanco pañuelo lleva
el huaso en la nocha negra,
ay, ay, ay, ¡qué vino tan frío toma
este huaso'e mierda!

Ay, ay, ay, que está llamando a las mozas
con su pañuelo en la noche llena,
ay, ay, ay, que ciegas son estas huasas
que no zapatean.

Ay, ay, ay, ya nadie le hace collera
ni le hacen "huifa",
ay, ay, ay, ¡qué cueca tan sola baila
el huaso chileno en la noche negra!

("La noche moderna", Armando Rubio)[46]

El humor también le sirve al poeta para crear una distancia entre él y la materia poetizada: usa esta función cuando quiere que su relación con el mundo poético sea menos emotiva. La ironía o el humor permiten, en otros momentos, degradar, ridiculizar o mostrar un sentir frente a lo que se dice. El escritor asume, entonces, diferentes actitudes que se expresan en tonos variados donde aparece la burla o la impavidez; la serenidad o la pasión; el temple grave, festivo o trivial. Posturas que se relacionan con la utilización de diferentes materiales y modos de decir en poemas que aluden a la complejidad de una realidad que no tiene una sola faz y que no puede ser interpretada unívocamente.

---

[46] *Hoy* (Santiago, 17-23 diciembre 1980), p.43.

Es notoria la preocupación de casi todos los autores por su labor literaria. La inquietud y búsqueda sobre el trabajo del poeta, su actividad, su relación con el lenguaje o su necesidad de comunicación y expresión se explicita en diversos textos:

Y la voltereta
Y el trapecio
Te abandona
Y la caída
Te salva
Ves
La palabra
Como red.

(Fragmento de "Arte poética", Gustavo Mujica)

Y todo perdía validez en mis versos
cuando escribía un poema dedicado a tí:

Colocaba tu nombre entre paréntesis
y tú
te enredabas como en una telaraña.

(Carlos Alberto Trujillo)[47]

Como si lo humano fuera *ciudad mental* o *campo verde*
ante una aparente sencillez al escribir versos
que tratan , que se esfuerzan
en darte una parcial imagen
de *esta vida*

(Fragmento de "Peligro a toda máquina", Bruno Montané)

[47] *Escrito*, *op.cit.*.., p.20.

A veces, se alcanza un segundo grado de complejidad porque la metapoesía no alude simplemente a la actividad poética general sino que refiere al poema concreto y específico que se está escribiendo y que, en el momento de la lectura, está ante los ojos del lector:

Avanza la estación.
El poema avanza.
El tiempo avanza.
El autor es un hombre de edad avanzada.
... ...
La costurera hilvana.
El anciano hilvana.
... ...
El zapatero clavetea.
El anciano compone un poema.
El poema habla de una ciudad.
... ...
El anciano aún respira.
El anciano está en las postrimerías.
Estos son los versos postrimeros:
... ...
Se cierra el poema

(Fragmentos de *La Ciudad* , Gonzalo Millán)

sin temor ni consideraciones estilísticas, no pretendiendo incluso hacer por esta vez (sale p'allá) poesía, reconociendo una formación intelectual. Las citas de los hombres consagrados elevan el nivel del texto

Volviendo al tema. Los chilenos somos todos poetas. Lo

difícil es mantener el ritmo, las metáforas, alguna
[reminiscencia de lo que Ellos llaman poesía, ...

Suspendamos un momento esta letanía para rendir
[un
homenaje a todos aquellos que usaron alguna vez una
[manera de
decir que de algún modo está presente en la intención
de estos escritos

(Fragmento de "Perro con alas", Jorge Etcheverry)[48]

No existe una actitud homogénea frente a la función que se le otorga a la poesía ya que si algunos creen en el poder de la palabra o en su capacidad de ordenar el mundo caótico donde todo se convierte en mercancía y donde el hombre no vale por sí mismo sino por lo que posee o representa, los mismos u otros se interrogan sobre el sentido y la efectividad del poeta y su quehacer:

Yo creo que tengo un gran defecto,
un problema psíquico:
siempre estoy intentando escribir algo útil.
¡Qué manía la de encontrar utilidad
a una profesión inutil!
Ya ven ustedes como mi obsesión practicista
me hace llamar profesión al humilde oficio
del poeta.

(Fragmento de "Pequeño contratiempo justo a final de siglo", Eduardo Parra).

---

[48] *El evasionista - The Escape Artist*. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1981. Edición bilingüe, pp.10-18.

Muchos autores explicitan que la palabra es la fundadora de una realidad (poética) que tiene valor en sí misma:

llueve interminablemente dentro de una novela de tapas
[grises
pero si abro la ventana no sólo entrará la brisa tibia a mi
dormitorio también el polen y veré pájaros tomando el
[sol en
los cables de luz y en los árboles sin embargo llueve
[dentro
de esta novela y un hombre se aleja corriendo de un
[grupo de
cabañas más veloz que la brisa y que los trenes y la
[primavera

(Fragmento de "Nenúfares", Roberto Bolaño)[49]

Algunos poetas utilizan personajes o sucesos del pasado para mostrar su pervivencia en el presente. El ayer es mostrado desde el hoy para actualizarlo y clarificar ciertas situaciones que se asemejan, se repiten o continúan existiendo:

¡Oh! Esos sí que eran Dictadores!
¡Casimiro Marcó del Pont volverá!
¡Las Monarquías aún no han muerto!

Santiago está disfrazado de campiña tranquila y reposada
Las grandes propiedades se comen la tierra y las ansias
La anemia se maquilla de adobe y remodelación

[49] *Araucaria* 14 (Madrid 1981), p.148.

La tisis y el hambre bromean con los pobres y el polvo

(Fragmento de "Fosacomún. Trabajo sobre Santiago", Gregory Cohen)[50]

Me llamo Arturo
y soy un "pequeño-dios" de la oratoria
y me asomo desde el vagón de un tren francés
para saludar a mi chusma,
como Narciso se asomaría sobre el lago que lo refleja,
sobre los votos que me reflejan, sobre los fusiles que se
[reflejan
en matanzas y elecciones.
Yo soy el más hermoso de esta sala

(Fragmento de "Palabras del obstruccionista al senado", Cristián Warnken).

Esta poesía evidencia que los nuevos escritores chilenos se enfrentan e interrogan ante una realidad concreta cuya expresión literaria trasciende límites geográficos extendiéndose y mostrando el mundo del hombre contemporáneo.

La muestra precedente ha querido asomarse a la producción de los jóvenes poetas con el propósito de señalar algunos de sus rasgos específicos. Entre sus muchas limitaciones, el carácter incompleto y fragmentario de este panorama de recorrido y obra obede-

[50] Todos los poemas que no mencionan su procedencia no han sido publicados en libro por su autor. Varios aparecen en mi antología de reciente aparición: *Entre la lluvia y el arcoiris*. Algunos jóvenes poetas chilenos. Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. 286 pp. Esta sección, "Hacia un intento de caracterización", se basa en el último fragmento de su prólogo.

ce, en parte, a las condiciones del objeto analizado: dispersión de una poesía que proviene de una realidad fracturada que necesita del encuentro para establecer el vínculo que le permitirá transformarse en comunidad y comunicación.

París, agosto de 1982

Postdata:

Este texto coincide, en su generalidad, con un curso sobre el mismo tema dictado en la "Segunda Escuela Internacional de Verano", realizada en Rotterdam en agosto de 1982, por iniciativa del Instituto para el Nuevo Chile.

El tiempo transcurrido ha variado ciertos datos: fueron publicados algunos libros que en ese momento eran inéditos, se han dado a conocer nuevos autores y otras "tendencias" poéticas, etc.

Sólo en 1983, gracias a Juan Castillo y, con posterioridad, al Primer Coloquio Internacional de Literatura Chilena, realizado en París, en junio de este año, pude acceder a obras de Carlos Cociña, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira, por la generosidad de Diamela Eltit, Bernardo Subercaseaux y Raúl Zurita. Estos textos exigirían, por lo menos, la mención de algunas de sus características. Este silencio, tal como muchas otras ausencias involuntarias, sólo pueden comprenderse por la distancia del exilio...

París, septiembre de 1983

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA POESIA CHILENA RECIENTE

Las once *Cartas de relación de la conquista de Chile* (1545-1552), de Pedro de Valdivia, constituyen los primeros documentos escritos en nuestro país que, al mismo tiempo, refieren a él: a su tierra, a sus hombres, a sus características. Historia en misivas, en crónicas, en relaciones, que se adscriben a modalidades, funciones y objetivos de sus propios géneros y momento histórico, respetando los tópicos en uso. Literatura histórica que se prolonga hasta el poema épico *La araucana* -publicado entre 1569 y 1589- donde el paisaje adquiere un carácter simbólico ya que Alonso de Ercilla, *inventor de Chile*, no se propone una representación realista del medio[1].

La descripción o las referencias al espacio, al lugar geográfico, a los entornos ciudadanos, continúan en la poesía popular (oral), en canciones, en poemas, hasta

[1] Lucía Invernizzi: "La representación de la tierra de Chile en cinco textos de los siglos XVI y XVII" en *Revista Chilena de Literatura* Nº 23 (Santiago, abril 1984).

llegar al presente siglo, iniciado poéticamente por Carlos Pezoa Véliz (1879-1908) que así como percibe el ambiente de la naturaleza y de los hombres del campo, enfoca, asimismo, la ciudad para evidenciar, a través de lugares u oficios, sus aspectos de pobreza e injusticia.

Más tarde, entre otros, Gabriela Mistral (1889-1957), Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968), Pablo Neruda (1904-1973), provenientes de diversas zonas geográficas, enfrentan, observan y expresan, cada uno de modo diferente, el territorio, el paisaje, la urbe: así lo manifiestan el mistraliano *Poema de Chile* (1967), la *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile* (1965) de De Rokha, o la atracción huidobriana por la ciudad de su época, cuyas características vaticinaban mucho de nuestro ámbito citadino actual. Federico Schopf ha estudiado la actitud de Neruda frente a la capital, que conoce al dejar la provincia sureña, y observa, también, la relación con la ciudad en la obra de Nicanor Parra y de Enrique Lihn[2].

La urbe atrae y se asume o se rechaza cuando se añora una mítica naturaleza del espacio de la infancia, y la poesía la incorpora o la silencia. Otras veces, se hace una poesía urbana pues la producen poetas ciudadanos que construyen su mundo poético como tales, sin que, obligadamente, necesiten explicitar la ciudad, como: Rosamel del Valle (1900-1963), Humberto Díaz Casanueva (1906), Enrique Lihn (1929), Oscar Hahn (1938), Manuel Silva Acevedo (1942), Waldo Rojas (1944), Tito Valenzuela (1945), Gonzalo Millán (1947).

Pareciera que en estos últimos años, los poemas de escritores chilenos que se ocupan del espacio urbano se

---

[2] *Revista Chilena de Literatura* Nº 26 (2º semestre 1985).

hubieran hecho más frecuentes. Tal vez la extrañeza podría ser uno de los motivos desencadenantes de esta preocupación, sea por el cambio del aspecto urbanístico -que se concentra muy especialmente en la capital-, sea porque en el exilio, la lejanía del país hace que la mirada añorante se dirija hacia el terruño, el pueblo, la calle, en un (imposible) intento de rescatarlos con menciones, descripción y apóstrofes.

En otras ocasiones, la urbe puede transformarse en soporte, en lugar donde se hace, se escribe y se inscribe la poesía. Pero mientras la ciudad puede o no aparecer en una obra, es preciso trascender este *espacio representado* y considerar, asimismo, tanto el *espacio de la escritura* como el *espacio de la lectura,* tríada inseparable e inherente al *espacio literario* donde el orden espacial no se corresponde con el orden lógico ni con la causalidad cronológica.

A diferencia de la prosa entendida como un discurso que avanza, el *versus* etimológico posee una mayor connotación espacial por significar la ida y vuelta de los surcos en la tierra, idea trasladada al verso y la poesía, esa forma delimitada del lenguaje con retornos reiterados. Así, al ocuparse del espacio al nivel del significante será necesario considerar la disposición y la configuración de la página (o del poema) manifestadas tanto en juegos de grafía o de fonía, como en blancos y otros recursos tipográficos, que dependen del hablante implícito y de su voluntad constructiva. También en la lectura deberán establecerse relaciones espaciales ya que el recorrido en el espacio del texto no se limita a encadenar letras de izquierda a derecha ni de lo alto a lo bajo: la pluralidad de interpretaciones aparecerá, entonces, por la ruptura de lo lineal al desunir lo contiguo y

acercar lo alejado[3].

En las páginas que siguen me referiré, exclusivamente, a las imágenes de la ciudad que puedan desprenderse de la poesía chilena reciente, es decir, aquélla escrita con posterioridad a 1973 y -en su gran mayoría- por autores que comenzaron a producir hacia esa fecha, que me parece un hito de referencia pues el golpe de estado de ese año afecta todos los planos de la vida nacional, incluida la cultura.

La urbe se ha incorporado a/en la última poesía chilena de muy diversas formas y con variados tratamientos. Con el propósito de otorgar cierto orden a un *corpus* demasiado extenso, en este enfoque tentativo me propongo una "lectura" donde reconozco, esquemáticamente, textos que: 1) erigen ciudades completas, 2) refieren a la ciudad contemporánea, 3) aluden a metrópolis extranjeras, y 4) mencionan localidades chilenas.

I. Fundadores de una realidad: una urbe

Tanto *La ciudad*, de Gonzalo Millán, como *Daduic-Ytic*, de Tito Valenzuela, erigen realidades completas. Sus autores se transforman, así, en constructores de entes poéticos con plena autonomía: ciudades diferentes que se van edificando por medio de la palabra hasta alzarse como composiciones muy diversas, aunque el objeto poético sea el mismo: hablar de una urbe.

---

[3]René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la novela*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972; Roman Jakobson: *Questions de poétique*. París, Seuil, 1973; Tzvetan Todorov: *Poétique*. Qu'est-ce que le structuralisme? 2. París, Seuil, 1973.

La primera y más evidente diferencia entre ambos textos se encuentra en su presentación: mientras *La ciudad* es un extenso poema que está dividido en 68 fragmentos que lo integran como un todo, aunque puedan leerse independientes, *Daduic-Ytic* -reverso de ciudad-city- no sólo difiere formalmente, y así lo evidencia en sus subtítulos que dicen en inglés: "Un ejercicio bilingüe acerca de una ciudad fantasma", además de ser presentado a manera de una "performance", es decir, una representación.

Como en todo espectáculo dramático, en *Daduic* hay numerosas acotaciones (teatrales) junto a música, diapositivas, algo de decorado y varias voces de actores que se agregan a la del hablante-protagonista para traducirle o dialogar con él, siempre por medio de poemas. Quince en total, cada uno con un título autónomo que lo transforma en unidad, si bien su ordenación les otorga un desarrollo que se evidencia con mayor nitidez aún en *La ciudad,* donde existe una acción todavía más narrativa por la alteración de cosas, personas o sucesos en el transcurso temporal.

El amanecer no sólo inicia el día sino que, además, inaugura el texto de Gonzalo Millán, al mismo tiempo que anima la urbe cuya vida resurge en sus múltiples actividades con la nueva jornada:

> Amanece.
> Se abre el poema.

Esta entrada directa en materia, con conciencia absoluta de parte del poeta del proceso de la escritura y del quehacer literario, que constantemente se menciona, puede contraponerse a la incertidumbre del hablante de

Daduic, quien vacila entre disímiles posibilidades en las cuales centrar su doble labor que trasciende el escribir -porque verdaderamente habla y dice- ya que se expresa en forma oral en una especie de reflexión en alta voz, comple(men)tada con oraciones de otros participantes que, de cierta manera, van resolviéndole sus dudas en ese "Poema condicional" que comienza con largas estrofas en español para entrecortarse con frecuencia y hacerse cada vez más abrupto por medio de versos sueltos, en una especie de respiración acezante que rompe todo orden de sucesión, para terminar con un llamado que incita a la actividad y al olvido del lugar llamado "Daduic". Intento que, al parecer, el protagonista-hablante que se hace presente en primera persona, a partir de este poema, el segundo de la obra, no se propone. En *La ciudad*, en cambio, a partir del fragmento 3 se expresa un YO cuya movilidad es mayor porque es asumido por diversos personajes que transitan esta urbe donde algunos tienen activa participación. Sin embargo, o casi no se expresan personalmente, como el anciano, o lo hacen más tarde, como el ciego que sólo se manifiesta hacia fines del fragmento 37 y en todo el 38. Antes, ambos (y otros) habían sido presentados con la objetividad (aparente) de una tercera persona, ágil y variable, que corresponde al hablante principal, cuya función básica consiste en dar cuenta de la actividad de ese lugar que es la ciudad que, a su vez, integra y forma parte de ese otro espacio que es el poema, ese mismo que en el momento de la lectura está frente a los ojos del lector y que ha sido compuesto por un anciano, su autor.

Mientras aquí el poema incorpora una urbe ya erigida que sólo necesita que la palabra dé cuenta del

despertar del día para bullir, en *Daduic* , en cambio, si muy al inicio se constata que se "multiplican los andamios para la construcción de Daduic", poco después -ya en "Poema condicional"- se hace evidente que esta localidad pertenece al pasado del actor-hablante que, en el poema "Las ruinas", hace ver la docena de asaltos que la destruyeron hasta que "las luchas internas" le hicieron perder su propia identidad, pues "precipitaron su incorporación a otro imperio". En "La plaza", el fragmento final, se suceden, con gran rapidez, sugerentes imágenes que proyectan y hacen ver la total destrucción de "Daduic " en breves sentencias, muchas de ellas casi superrealistas por la superposición de elementos diversos.

De gran poder visual, la unión de situaciones u objetos muy habituales en nuestro mundo, junto a otros sacados de su contexto o heterogéneamente contiguos, parecen fundir, también por yuxtaposición, estos últimos versos con el poema anterior, "Final de la batalla". Pero, aunque los versos postrimeros aludan a la destrucción total, con ellos contrasta la sentencia final, fin del poema: "El río sigue transcurriendo". Curiosa continuidad de una naturaleza apacible cuya quietud y lógico seguimiento parecerían asemejarla, en estos rasgos, a la que se presenta en el texto de Millán, donde también su curso se contrapone con la brutalidad del mundo referido. Sin embargo, en la obra de Tito Valenzuela, esta quietud es casi única y se enfrenta a la generalidad donde el mundo natural posee rasgos de gran violencia que agregan otro elemento más al carácter casi apocalíptico del conjunto. Para comprobarlo: "A fire in a forest" -cuyo título no aparece en español- y, muy en especial, "Cercada sonriente" donde unas palomas, encar-

nación tradicional de amistad y armonía, son vistas por el hablante como seres agresivos que podrían transformarse en asesinas de una mujer que él quiere fotografiar.

No escasean las indicaciones metalingüísticas en el largo poema de Millán donde tampoco están ausentes las alusiones metaliterarias que adquieren mayor complejidad pues no hablan de la obra literaria en general sino de aquélla específica que se está construyendo en y por la lectura.

En ambos textos aparece explícitamente su autor, y existen referencias varias al acto de la escritura y a sus posibilidades. En *Daduic*, en su vacilación, el hablante o algunos de sus interlocutores entregan implícitos pareceres sobre el poder del poeta y su trabajo que -tal como la fotografía-pareciera falsificar una realidad al detener su progresión, lo que en el mismo poema significa transformar en pasado el instante presente cuya existencia vacila entre dos volatilizaciones, el ayer y el futuro. La escritura puede así rescatar porque tiene la posibilidad de "Ensamblar letras o palabras en la espiral/ en que inevitablemente caen los recuerdos". Pero el poeta no sólo está limitado a repetir, a "registrar", sino que también puede "elucubrar", imaginar y suponer.

En *La ciudad* se explicita, asimismo, el soporte material de la escritura -el papel- y medios, como la goma y el lápiz, que permiten que las palabras se transformen en apoyo de figuras de mundo que, gracias a su capacidad mimética re-crean, re-construyen, un espacio que, en este caso preciso, es una ciudad. Aquí, entonces, la palabra escrita "repite... imágenes" que tienen la misma consistencia tangible que los objetos *pre-literarios*. Por esta razón, al borrarse la palabra "edificio", el espacio en blanco tiene la exacta concreción de un "sitio

baldío" porque allí, en el papel, no hay nada. Y el poder de la escritura es tal que mediante un cambio de sintaxis, una variación del orden gramatical lleva a una variación geográfica o espacial y hasta un signo escrito repercute en el significado.

Pero el poema no es sólo espejo sino que puede ser sombra y eco y -como tales- no repetirá con estricta exactitud ni con entera semejanza, quizá a esto refiera, también, la constatación: el anciano "inventa una ciudad del juguete". Carácter lúdico a los que colabora la elipsis o la ambigüedad sonora presente en ambas obras, o la constante relación entre el significante y el significado que adquiere particular relieve en *La ciudad:*

> La mordaza impide el habla.
> Vvms mrdzds.
> Vvmos mrdzdos.
> Vvimos mrdzados.
> Vivimos mordazados.
> Vivimos amordazados. (p.15)

Aunque en *Daduic* no existe ninguna mención concreta que ubique las ruinas, se dan datos que las configuran topográficamente. No parece casual, en este sentido, que el único poema que se titula "Esta ciudad" aparezca solamente en inglés, desde su título, y no existe allí ninguna referencia que sugiera una urbe precisa, a diferencia de *La ciudad* donde, si bien nunca se la nomina, podría pensarse circunscrita a Santiago con su Virgen sobre un cerro con funicular, por la existencia de La Moneda, por concretas alusiones a Salvador Allende y a la fecha del golpe de estado, y por el ambiente de asfixia producido por la dictadura que se obtiene mediante la reiteración continua y hasta monóto-

na de lógicas y breves formulaciones, a veces casi obvias. "Toman once/ Toman mate" resulta, sin embargo, un quiebre espacial amplificador ya que estas arraigadas costumbres no se cumplen sólo dentro de las fronteras chilenas. Por el contrario, el segundo uso resulta más propio de países vecinos, como Argentina, Uruguay y Paraguay, donde sucedían (o suceden aún) acontecimientos como los referidos en el poema.

II. La ciudad contemporánea

En otros poemas se incorpora la ciudad contemporánea cuando se indican ciertos rasgos ambientales. Mediante imágenes, tonos, gestos y objetos, se sugiere cualquier urbe, sin necesidad de nominar ni explicitar sus ubicaciones geográficas.

"Nombres de la era", título de una sección del libro *Vida* de Gonzalo Millán, reúne numerosos textos donde aparecen cosas o utensilios que fueron creados para liberar al hombre y que, en cambio, lo han sometido, maquinizado y deshumanizado. Así, en "Tríptico","un refrigerador abarrotado" se transforma casi en objeto de culto cuando una pareja "recogiendo algo que desborda" se inclina frente a él, "recogiendo"(se). Luego, este artefacto se vuelve síntesis de una sociedad de abundancia y de consumo cuando sus propiedades lo transfiguran en "supermercado en miniatura".

Otros aparatos funcionan allí, sin ser manipulados por el hombre, y, mencionados en una enumeración casi continua, se agrupan ruidosamente con el rasgo común de la animalidad pues "rugen y braman".

señala "Crónica de los años azules: mareas de metal Nº 2", de Bruno Montané, enfatizando cómo ciertas construcciones (y maquinarias) se independizan de su fabricante transformándose en símbolos que hablan del status social o del progreso, puesto en duda aquí cuando se percibe su destrucción y deterioro por el paso del tiempo, tal como en "Ya que estamos aquí aprendamos algo", de Roberto Bolaño, se alude a las fallas e imperfecciones de mecanismos propios a un sistema que se pensaba infalible.

Muchas veces, esta poesía patentiza las dificultades para comunicarse existentes en nuestra sociedad, donde las relaciones directas se mediatizan o priman las ansias de posesión y el fetichismo:

> ¡Esplendoroso día!
> Y lava, encera, acaricia
> como no acariciará nunca
> a su mujer ni a los hijos,
> el necrófilo, su automóvil.
>
> ("Esplendoroso día" de *Vida*)

De estos poemas puede desprenderse una imagen selvática de la ciudad, que se transforma en un laberinto donde la muerte es una presencia constante, un lugar que en vez de reunir, aisla, separa, ahoga, y estas características le son tan propias, que no siempre es necesario mencionarlas como situaciones urbanas, ni tampoco es preciso criticar explícitamente, pues circunstancias y actitudes presentadas actúan como señales de un desplazamiento del carácter sacro a ciertos objetos (de la

técnica) que la sociedad de consumo reverencia.

Hace más de 60 años, Vicente Huidobro prevenía: "No es el tema sino la manera de producirlo lo que hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque la máquinas son modernas también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente... Esto no quiere decir que no debamos usar términos del maquinismo actual. Esto quiere decir que no deberíamos abusar de ellos y, sobre todo, creernos modernos por otra razón que por la base fundamental de nuestra poesía." De este modo, se pronunciaba contra el deslumbramiento expresado en obras de la primera vanguardia por invenciones como la electricidad, la locomotora, el aeroplano... Me parece que el enfoque actual -que con frecuencia se limita a ser sólo una mirada, un ágil punto de vista de un hablante impersonal- puede oponerse a esa fascinación al no dejarse cautivar por elementos poseedores de tal peso connotativo que cambian y, alterados, llegan a ser signos y mitos de nuestra época. Las obras que remiten a la ciudad contemporánea, como "Tríptico", podrían parecer, entonces, pinturas de esta "era" al mostrar y des-cubrir la nueva mitología de la civilización industrial y hacer ver sus mecanismos y funcionamiento social.

III. Ciudades extranjeras

La palabra menciona la ciudad ajena o la erige como escenario acabado en textos muchas veces producidos fuera de Chile.

"Ville Lumière" y "Toma de la Bastilla", de Jorge Montealegre, refieren a París, presentada, en ambos,

con características negativas. En el primer poema se transgrede el apelativo-etiqueta que designa con frecuencia la capital francesa, ahora calificada de "Oscura" por una tercera persona que enfatiza las dificultades causadas allí por el desconocimiento del espacio y del idioma, la diferencia del color de la piel y la falta de estatuto legal. Si bien el hablante se limita a describir, cuesta creer en su objetividad pues parece identificarse con la situación descrita, cuyos últimos versos culminan en un contraste que sugiere franca subjetividad:

¡Ay, qué oscura
esta 'ciudad luz'
de las penumbras!

El fin de este espacio textual dialoga, por semejanza, con el fragmento de un texto exterior cuya percepción coincide en enfrentar el tópico del esplendor de la metrópoli de Francia. "En el Metro de la Ciudad Sombra musiquean algunos músicos.", señala "Sintonía", de Gustavo Mujica, creando un apelativo que sigue el modelo del sintagma en uso, invirtiéndolo mediante el empleo del antónimo de "luz". "Sintonía" es una composición cíclica donde la frase (poética) inicial coincide con la del término, a pesar de leves variaciones sintácticas. El mismo procedimiento se repite a nivel del verso que reproduce al comienzo la última parte de la unidad anterior, en la figura retórica de la reduplicación.

También desde la perspectiva de un forastero nunca personalizado, el otro poema de Montealegre -"La Toma de la Bastilla"- juega todavía más que el anterior, sea por sus largos versos semejantes a los túneles subterráneos de ese sitio, sea por la ambigüedad fonética,

semántica o gráfica, propiedad evidente de toda la poesía de este autor. El título alude simultáneamente tanto al hecho acaecido durante la Revolución Francesa como al posible arresto de un joven o de un extranjero, sin documentos, por parte de la polícía - "minotauros xenófobos y azules"-, en la estación del metro "Bastille", cuya profundidad la transforma en gruta, y se modifica en laberinto por sus galerías donde, a pesar de ese lenguaje urbano constituido por "flechas y letreros", se inscribe el fracaso ya que el minotauro no será derrotado:

a Teseo lo tomaron en Bastille

El nombre del "Tango del adiós", de Mauricio Redolés, encierra una tácita referencia ciudadana pues el tango es un ritmo, una música y un baile propios de la urbe. Aquí, el espacio de la escritura se evidencia porque estrofas escritas con letras de tamaño habitual se sitúan hacia la izquierda de la página mientras se desplaza hacia la derecha aquéllas enteramente en mayúsculas.

Refiriéndose a su trabajo, un hablante en primera persona dice:

...estas mismas calles
que hoy desnudo con mi voz

y, así, van apareciendo la ciudad y su superficie urbana por la alusión a alguna vías, avenidas y barrios de Londres, sus habitantes y sus costumbres, inseparables, asimismo, del amor a una muchacha que el locutor sitúa en el espacio de la capital inglesa donde él mismo se funde hasta desaparecer y terminar integrándola, sin

perder sus rasgos humanos: "Soy un paseo imaginando voces", declara.

Una ruptura de la unidad espacial se produce cuando

> en un desfile interminable
> from picadilly circus to san pablo y matucana

se unen dos lugares pertenecientes a territorios distintos. Esta fusión podría explicarse por ser la mirada de un exiliado que intenta unir su sitio de residencia actual con su ciudad de origen, ahora distante. Sin mencionarlos, alude a ambos por remitir a una plaza y a ciertas calles cuyo valor simbólico y afectivo las vuelve síntesis del total. Esa popular esquina de un barrio santiaguino ya había sido mencionada en otros textos:

> Adiós, calle San Pablo con Matucana,
> donde toman los guapos en damajuana...

entonaba, en la década del 60, el conjunto *neofolklórico* "Los Cuatro Cuartos". "Tango del Adiós" establece, entonces, un nexo intertextual con "Adiós, Santiago querido" que se reducía a enumerar algunos de los puntos supuestamente *típicos* de la capital de Chile. El poema de Redolés, en cambio, se aleja de toda visión turística puesto que cuando la memoria rescata esta parte de Santiago para ligarla con ese segmento londinense, las sinécdoques colaboran a construir un espacio social, el espacio del exilio.

Por lo general, la referencia poética más frecuente es a Santiago. Se creería que la capital es vista como el símbolo del territorio en su conjunto, repitiendo la centralización que se da en casi todos los países, pero muy especialmente en los subdesarrollados, donde la dispar correspondencia centro-periferia perjudica, con frecuencia, a las provincias.

Fuera de algunas canciones, como "Valparaíso" o "Antofagasta dormida", entre los escasos textos que aluden a otras ciudades se encuentra Zo*nas de peligro*, de Tomás Harris, conjunto de poemas que constituyen un todo donde el espacio urbano de Concepción y algunas de sus calles y emplazamientos se transforman en puntos de referencias, en señales de orientación, dentro del espacio literario de un poema particular o de la totalidad de ellos.

Numerosas anáforas, paralelismos varios y repeticiones obsesivas (cuya connotación siempre difiere) constituyen un opresivo espacio del significante, tal como ahoga el mundo aludido. La escritura deja su huella en "la página en blanco comenzada a manchar" donde lo que se escribe y se dice ensucia de rojo por su violencia. Podrían reconocerse otras referencias metaliterarias, algunas apuntan a los blancos en la página, a las separaciones o silencios existentes dentro de las unidades versales "para detenerse a respirar jadear".

Como el poema, la ciudad es un texto con sus lugares de circulación y de lectura. En sus recorridos llegamos a las "zonas de peligro", ámbitos urbanos circunscritos -a veces indicados por signos del tránsito- que se expanden hasta transformarse en el ambiente que rodea

y cerca a los ciudadanos. Uno de estos sitios es Orompello, "un puro símbolo echado sobre la ciudad": símbolo de la marginalidad y del peligro, pero -al mismo tiempo- Orompello, la calle de las prostitutas en Concepción, es más que un símbolo pues lo que allí sucede, la violenta atmósfera de persecución, vigilancia o deterioro que allí se vive trasciende esa vía y se prolonga hasta contaminar la urbe. Por tanto, al señalarse: "La retórica es el fragmento la parte", ese sector que es Orompello alude a un todo: la ciudad y sus Zonas de Peligro, el país y sus Zonas de Peligro, y el texto, en su globalidad, se niega a acatar la fría descripción del clisé geográfico que refiere a Chile como una "*larga y angosta faja* de tierra". Si este territorio es habitado por sujetos cuyo cuerpo es reprimido, si el cuerpo de la ciudad soporta el autoritarismo de la máxima codificación, el cuerpo del país se contamina: entonces, la frase hecha es enmendada sensibilizándola, ensuciándola, violentándola:

> Así como largas y angostas fajas de barro.
> Así como largas y angostas fajas de noche.
> Así como largas y angostas fajas de musgo rojo
> sobre la piel.

"Poemas ecológicos", de Rodrigo Lira, se relaciona con Santiago. Integrados por 'WEATHER REPORT (1) -ecológicos I-" y por "ACUARELA CON PECES Y PALOMAS -ecológicos II", y firmados, inicialmente, con el pseudónimo de "CIB-DADA-NO" que provoca la ambigüedad por la fragmentación gráfica del arcaísmo equivalente a "ciudadano" al evocar, asimismo, posibles relaciones con el movimiento "dada", negadas de inmediato.

El espacio del discurso se revela en la configuración de la página por el uso de distintos volúmenes y cuerpos de letras (títulos enteramente en mayúsculas, cursiva cuando se trata del epígrafe, palabras extranjeras, citas textuales o un nombre propio), por la ubicación desplazada de ciertos versos, por el empleo repetido de guiones y por los envíos numerados que conducen a extensas notas explicativas ubicadas a pie de página. Después del primer título, por ejemplo, una advertencia inferior induce nuevamente al equívoco:

> (1) '*informe del tiempo* ', en español. Nombre de un conjunto de *jazz-rock* (Wayne Shorter, saxo; Joe Zawinul, teclados; Miroslav Vitous, contrabajo; Alphonse Musson, batería; Airto Moreira, percusión).

Este texto está dedicado a la memoria de un anunciador del tiempo de la televisión chilena y el epígrafe reproduce un fragmento de la segunda carta de "Pedro de Valdivia al Rey don Carlos I" donde el fundador de Santiago da una imagen agradable del paraje. Esta descripción positiva de un lugar, cuyo nombre no aparece, se corresponde con el objetivo que persigue el conquistador: informar para tener favores de parte del monarca por haber integrado nuevas tierras a la corona española. Esta imagen contrasta brutalmente con la que se desprende del "informe" contemporáneo, cuyas primeras estrofas retoman algunos términos y el sentido de la histórica misiva para invertirlo pues lo que se propone enfatizar "El Fablante Lírico (un servidor)" es la contaminación de "la Muy Noble Ciudad de Santiago" tanto por la suciedad del aire (más *Smoke* que *fog*, se dice) como por el ruido.

Si la visión se detiene inicialmente en la ciudad, el espacio aludido se circunscribe desde el amplio exterior hacia el barrio y hasta "mi pieza", reducido y ensordecedor sitio donde se ubica el hablante.

Hace algunos años, Gregory Cohen escribió su extensa "Fosacomún. Trabajo sobre Santiago" que comienza con una parte nominada "Santiago de antes", que refiere a la América precolombina, para centrarse, con posterioridad, en la capital de Chile durante la Colonia. En "Santiago de ahora, pues" y su segmento "Rastrojos" se habla del momento actual. El signo negativo de esta palabra que significa los residuos, los restos, los desperdicios dejados por una cosecha, se explica porque los conquistadores son vistos como los causantes e iniciadores de los males de la urbe de hoy. Subtítulo menos brutal que el drástico término "fosacomún", aplicable tanto a todo el "Trabajo sobre Santiago" como a esta ciudad, por ser la localidad referida.

En un dolorido apóstrofe a "Santiago que penando estás" (aproximativo nombre de una canción de Violeta Parra), un hablante en primera persona, que se vuelve mirada reflexiva y cuestionadora, se desplaza en "peregrinación" por toda la capital, con sus suburbios, mencionando sus diversos lugares en un intento de buscar la identidad y de encontrar el carácter de esta convulsionada urbe del presente entre sus peculiaridades, sus carencias, sus injusticias y su modificado aspecto con visos de maquillaje efímero.

No parece casual que *El Paseo Ahumada,* de Enrique Lihn, uno de los textos más recientes dedicados en su totalidad a Santiago, se centre en una de estas publicitadas obras expuestas como mágicas soluciones de modernidad y embellecimiento urbanísticos. Esta anti-

gua calle céntrica, transformada ahora en "paseo peatonal", aparece literariamente como un microcosmos pues lo que allí sucede es más o menos similar no sólo a lo que acontece en el universo capitalino sino en todo el país.

Diversos poemas, con títulos diferentes y distintas perspectivas, hacen de *El paseo Ahumada* una suma, una obra completa, donde se encuentran personajes como "Pingüino", vendedores ambulantes y predicadores, o se dan situaciones reconocibles en la calle del mismo nombre en un

> Canto general de esta toma parcial de la naturaleza
> [muriente de Santiago.

El inicio de este verso titula el poema, al mismo tiempo que incorpora el nombre de un libro de Pablo Neruda, con todas las evocaciones que esta identidad provoca, especialmente en el Chile de hoy. Sin embargo, entre ambas obras se establece una gran diferencia ya que mientras el hablante de "Alturas de Macchu Picchu" señalaba: "Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta" y, así, con características casi sobrenaturales pretendía suplir el silencio de cada uno de los muertos y revivir la voz de cada uno de ellos, el escrito de Lihn enfatiza las limitaciones del locutor:

> Canto general y no caso por caso
> porque el cantante está afásico
> .

un ser enfermo, entonces, un yo disminuido acorde con el empobrecido, quebrado e insensato mundo circundante, donde lo que diga y el modo cómo lo haga se ve-

rá afectado por sus perturbaciones personales que se añadirán a las colectivas y cotidianas.

En *Exilios*, de Jorge Montealegre, aparece "Domicilio conocido" donde los confines de la ciudad parecieran restringirse a las fronteras personales del hablante. Mas, una continua ampliación espacial denuncia este equívoco pues la descripción se inicia en la casa propia, pero se amplía al barrio, se extiende a la urbe, se dilata al poema, para finalizar clausurando la inmóvil travesía descriptiva con el retorno a casa: trayecto inverso al de "Weather Report" de Rodrigo Lira, cuyo espacio, en lugar de expandirse, se reducía.

Circunscrito geográficamente no sólo por las precisas menciones de lugares, que se sitúan en los límites indicados por los cuatro puntos cardinales del distrito donde habita el poeta, sino, asimismo, por el público al que se dirige, que debe colaborar con el sujeto de la escritura aportando al texto sus conocimientos sobre cada uno de los sitios aludidos y su historia, o comprendiendo los términos del código nacional, los chilenismos. El destinatario participa igualmente al deducir la ironía y los guiños del "yo" con quien dialoga dentro del espacio textual.

El hablante precisa los contornos de su barrio no sólo por referentes urbanos sino, también, por objetos y sentimientos. Además, explicita un cruce de superficies textuales:

> y este poema limita en su origen con uno de Carlos
> [Cociña que a su vez
> limita con los *Límites de Chile* del antipoeta que limita
> *al centro de la injusticia* con su hermana
> la señora Violeta
> que siempre está con nosotros

Estos versos reconocen que la literatura es un mosaico de citas al absorber y transformar textos anteriores o coexistentes, como *Aguas servidas* de Carlos Cociña, el escrito mencionado del "antipoeta" Nicanor Parra, o la canción de Violeta Parra, "Al centro de la injusticia".

Al final se produce una fusión de espacios y de tiempos, similar, tal vez, a la cercanía de "picadilly circus to san pablo y matucana", de Mauricio Redolés:

> ya saben entonces dónde está mi casa
> entren sin golpear
> y si no me encuentran
> cualquier recado me lo pueden dejar con el Angel Parra
> que vive en este mismo Pabellón de Chacabuco
> exiliado en París

Sin embargo, aquí parecería aludirse al exilio interior ya que el Santiago restringido del espacio privado se hace uno tanto con Chacabuco -lugar del norte, de destierro interno, donde estuvieron detenidos, entre otros, el propio Montealegre y Angel Parra- como con París donde éste vive exilado. La homología entre estas dos formas de exilio permite una comprensión diferente y mayor del espacio nacional que se considera integrado por la "ciudad podrida" donde se ubica la casa y el barrio del poeta que, si bien no se nomina, sabemos referida a Santiago. Después de franquear sus límites se traspasarán, también, las fronteras naturales y oficiales del país, al estimarse como parte de Chile todos los lugares de confinamiento: los cercanos y los distantes, los nacionales y los extranjeros.

Pero la ciudad no sólo es tratada como tema literario pues, también, es poesía urbana aquélla realizada y producida "*en*" la urbe que, en esta ocasión, es considerada un texto y, a su vez, se transforma en obra.

Muy brevemente, me referiré a algunas de las numerosas actividades efectuadas en el espacio citadino chileno, público y social, que han intentado variar el soporte urbano con diversos alcances y objetivos: Lotty Rosenfeld, una de las integrantes del Colectivo de Acciones de Arte, CADA, atravesó con una línea horizontal la vertical que divide las calles separando sus direcciones opuestas. En "Una milla de cruces en el pavimento", los usuales signos del tránsito se transformaron, entonces, en cruces, variando el contorno cotidiano al exigir al espectador, y paseante, que mirara su entorno habitual que en la rutina pasa inadvertido.

Como otra fórma de participar en la ciudad puede ser vista la "escritura en el cielo" de Nueva York de algunos poemas de Raúl Zurita. Este artista se propuso ampliar el espacio de la página y escribió en el texto urbano, trascendiendo los límites de la hoja de un libro.

En los Estados Unidos reside, actualmente, Cecilia Vicuña quien concibe "metáforas espaciales" que pretenden trastocar el espacio: en la calle compone, a veces, algunas de sus "palabrarmas" que son vocablos frecuentes divididos, por ella, al hacerlos explotar para cargarlos de mayor significado. "Solidaridad", por ejemplo, se transforma en "sol i dar i dad", y Cecilia Vicuña lo traza en la vía pública con distintos colores.

Para llamar la atención sobre la leche que se pierde

sin ser aprovechada, junto al CADA participó en "Para no morir de hambre en el arte" con "Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul", desde Bogotá, donde vivía en 1979. Debajo del líquido extendido en forma de ubre, apuntó:

La vaca
es el continente
cuya leche
(sangre)
está siendo
derramada

¿qué estamos haciendo
con la vida?

Posiblemente sea "NO +", la acción del CADA con mayor recepción, y que más haya alterado el paisaje institucional de Santiago, cuyas calles estaban casi clausuradas a la iniciativa e intervención ciudadana: se trataba de añadir una palabra o una imagen a ese inicio de frase-imagen "NO +". De este modo, era posible participar completándola si se encontraba inconclusa en los limpiados muros santiaguinos, o ver y leer expresiones como "NO + tortura" o "NO + militares", a la vez denuncias e imperativos llamados al fin de las injusticias provocadas por el régimen autoritario.

VI

En los cuatro primeros grupos se ha mostrado el tratamiento de la ciudad como tema o como escenario poético. Se dijo que el poema incorporaba la urbe de

distintas maneras: mediante descripciones: a través de la mención -de ciertas calles, por ejemplo-; mediante apóstrofes que, en ocasiones, la personificaban transformándola en amante; creando y produciendo un ambiente urbano, y/o era construida, en su totalidad, en el espacio textual.

Sujetos o puntos de vista itinerantes circulaban por los sitios burgueses y optaban por mostrar, más que por elaborar análisis, si bien a veces revelaban algunas precisiones que retratan sus pareceres: este espacio citadino es definido por metáforas como una "herida" (*La ciudad*) que infecta a todos sus habitantes, vencedores y vencidos; como un "acuario" (*Daduic*) donde reina la desolación y la constante lucha entre sus moradores, de cuyos cuerpos se mencionan metonímicamente partes aisladas que no llegan a constituirse en unidad; mientras en "Rastrojos" se advierten connotaciones de muerte y hacinamiento por el título general de "fosacomún". También la urbe es aludida por sinécdoques que consideran un sector como síntesis o reflejo de su totalidad (*El paseo Ahumada*). Asimismo, puede ser calificada de "Ciudad Sombra" ("Sintonía"), "Zonas de Peligro" (idem), "ciudad podrida" ("Domicilio conocido"), "ciudad fantasma" (*Daduic*) o de "oscura" ("Ville Lumière").

Estas imágenes evidencian que la urbe adquiere rasgos negativos que se corresponderían con las limitaciones del hombre que la ha construido y que la (mal) habita pues ella ha adquirido y desarrollado atributos monstruosos que impiden que su constructor se sienta a gusto allí, y que la reconozca.

A partir de los textos leídos puede percibirse que el ser humano ha contagiado la ciudad con sus ansias de

poder, causantes de dictaduras y de guerras; con su incapacidad de comunicarse, o por no haber sabido dirigir el desarrollo ideado por él mismo que ha terminado dominándolo... Injusta y agresiva: contaminada por la indiferencia frente al exceso de ruido o al exceso de impurezas en la atmósfera, con calles concebidas como espacios asépticos que son desbordados por la miseria ambiental, la realidad urbana ha perdido su centro.

Aunque pareciera que la ciudad ha sobrepasado las capacidades del hombre, en estas obras jamás se acude a tradicionales antinomias como la renacentista "menosprecio de corte y alabanza de aldea", ni se invierte la romántica oposición entre "civilización y barbarie", ni tampoco se la compara con el campo o la provincia, supuestas representaciones del lugar perfecto: esta ausencia de contraste podría significar que el poeta de hoy está por integrar ambos lugares.

A diferencia de *La Vorágine, Doña Bárbara* y otras de la naturalistas "novelas de la tierra" donde la naturaleza devoraba al hombre, aquí aparece la urbe como un espacio tentacular que, de cierta manera, lo destruye y aniquila[4]. Y si, por lo general, sólo se constata lo que se ve, como la ciudad no es ajena ni impermeable a sus habitantes ni a sus circunstancias históricas, algunos poemas sugieren que su violencia o caos actual obedece al sistema político imperante. Con menos frecuencia,

---

[4] Esta actitud recelosa respecto de la ciudad no obedece a un simple capricho "poético" ya que los datos empíricos sobre el aumento de la población urbana y sus consecuencias son suficientemente alarmantes: "Urbanización, marginalización y conflictos sociales" de Enrique García en *América Latina, hoy*, del mismo autor (Madrid, Guadarrama, 1971). (Colección Universitaria de Bolsillo-Punto Omega Nº 115), vol.2.

el hablante se compromete y entrega soluciones o percibe un probable cambio. De la mayoría de estos escritos sería posible deducir que depende del ciudadano, de su modo de vida y de su actitud frente a los otros y a su espacio cotidiano, imaginar la alternativa humana de construir una ciudad a su medida donde él sea protagonista.

Bibliografía utilizada (en el orden del texto)

MILLAN, Gonzalo: *La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amerique Latine, 1979.

VALENZUELA, Tito: *Daduic-Ytic* . A bilingual exercise about a ghost town. Performance by Tito Valenzuela. Ed. mecanografiada.

BIANCHI, Soledad: *Entre la lluvia y el arcoiris*. Algunos jóvenes poetas chilenos. Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983. (Aquí aparecen los poemas de Bruno Montané, Jorge Montealegre, Gustavo Mujica y Gregory Cohen).

BOLAÑO, Roberto: " Ya que estamos ..." in *Berthe Trépat* 1 (Barcelona, julio 1983).

HARRIS, Tomás: *Zonas de peligro*. Ed. mecanografiada. Con posterioridad y con variaciones: Concepción, Ediciones LAR, 1985. (Cuadernos Nº 6).

LIRA, Rodrigo: "Poemas ecológicos" en *Premios Concurso Creación Artística. Literatura 1979*. Santiago, Universidad de Chile, Vicerrectoría de Asuntos Académicos, s.f.

LIHN, Enrique: *El paseo Ahumada*. Santiago, Ediciones Minga, 1983.

MONTEALEGRE, Jorge y SERRANO, Bruno: *Exilios*. Santiago, Ediciones Tragaluz, 1983.
ROSENFELD, Lotty: *Una milla de cruces sobre el pavimento*. Santiago, Ediciones C.A.D.A., 1980.
ZURITA, Raúl: "La vida nueva" en *Anteparaíso*, del mismo autor. Santiago, Editores Asociados, 1983.
VICUÑA, Cecilia: PALABRARmas. Buenos Aires, El Imaginero, 1984. (Cuadernos de Poesía y Crítica Nº 9).

YA QUE ESTAMOS AQUI APRENDAMOS ALGO[1]

La (joven) poesía de hoy/ Neruda/ La poesía (joven) de hoy

1. ¿Intento de parricidio?

Punto de referencia obligado en la literatura y en la poesía chilena de este siglo, Pablo Neruda resulta un fenómeno singular que no deja indiferente ni en Chile ni en el exterior donde, en ciertos países, es el único escritor chileno que se conoce, no siempre porque se haya leido, sino por alguna noticia o por unos versos sueltos que por allí se oyeron, por su compromiso político o por el Premio Nóbel. El hecho que su muerte casi coincidiera con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 contribuye también al *mito* porque se le aproxima (nuevamente) a Allende o se le considera "muerto de fascismo". Pocos son los extranjeros que han olvidado esas imágenes televisivas, dolorosas e impactantes, de

[1] Primer verso de un poema innominado de Roberto Bolaño que pertenece al conjunto "El aire", publicado en *Berthe Trépat* Nº 1 (Barcelona, julio 1983). Puede leerse en la selección final -indicada con el signo *-, junto a otros textos de algunos de los autores mencionados.

su entierro: sin duda, el primer acto público de resistencia frente a la dictadura. Hombres y mujeres llorando por el poeta, hombres y mujeres llorando por un pasado muerto que simbolizaban en el difunto. ¿El hombre, su obra, el mito? De toda evidencia, hoy es imposible distinguirlos y "todos mezclados" conforman a Neruda-hombre-obra-mito.

¿Cuándo se podrá considerar la vasta obra de Neruda como un todo sin hacer divisiones descalificadoras que separan a sus asombrados lectores, y muchas veces a los críticos, entre los que se quedan con/hasta *Residencia en la Tierra* y los que señalan que antes del *Canto General* sólo existía Neftalí Reyes? No obstante, Neruda es toda su obra con la grandeza que hay en ella, con el exceso que en ella existe, con sus autocensuras y con sus cambios de posición y parecer respecto a personajes, que una veces loaba, otra denigraba, intentando descalificarlos, en obediencia ciega con fluctuaciones partidarias. Así es la producción nerudiana porque así era Neruda: escritor infatigable, comprometido socialmente, disciplinado militante, hombre con alto concepto de sí mismo y de su labor[2].

Pero la leyenda y el símbolo no se han construido solos y, aparte del impulso inicial del propio Neruda, obedecen, con frecuencia, a la distinta ubicación y al juicio que se tenga no tanto frente a la totalidad de su extensa obra sino, en especial, frente al capítulo aludido como "poesía comprometida". Partidarios y detractores se sitúan, así, en campos irreconciliables y dan a cono-

---

[2] Ver "Redescubrimiento de Neruda. Testimonio, recuerdos, anédotas" en tres números especiales de *La Bicicleta* (Santiago, julio, agosto y septiembre de 1983).

cer a *El Poeta* parcelado en una producción fragmentada: para la izquierda se transforma en la encarnación del artista militante y su labor es usada como instrumento para canalizar determinados objetivos políticos o para ejemplificar posturas coyunturales. En oposición, los otros rechazan y maldicen sus actividades y actitudes partidarias e intentan desconocer un sector de su trabajo, mutilándolo desde otro ángulo y con fines diferentes, aunque igualmente ideológicos.

Hoy resulta indiscutible, sin embargo, que Neruda y su obra han logrado trascender las habituales mediaciones de partidos, medios de comunicación, sistema educacional, y otros aparatos ideológicos frente a los productos culturales, porque es tratado por todos como el poeta nacional, con el consiguiente olvido de su compleja personalidad humana y literaria: estimado como el *escritor* dominante de los escasos afamados que poco se prolongan más allá de "los cuatro grandes", entre los que De Rokha es casi absolutamente desconocido. Sombra encubridora que ocupaba (¿que ocupa?) el espacio literario dejando a media luz o en oscuridad a muchos autores.

Me parece que contra este adueñamiento casi total del panorama de las letras por la figura de Neruda se alzaban, simbólicamente, numerosos poetas jóvenes, esa tarde del 2 de Abril de 1983, cuando en el Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam[3], en el mo-

[3] Este encuentro patrocinado por el Centro Salvador Allende, tuvo lugar los días 1, 2 y 3 de abril de 1983, en Rotterdam. Allí se reunieron más de 30 poetas, narradores y críticos, provenientes de Canadá, Inglaterra, Suecia, España, Francia, Italia, Alemania, Estados Unidos, Holanda. Para mayores detalles, ver: *LAR*. Revista de literatura Nº 2-3 (Madrid, abril 1984).

mento de las entretenciones, comenzaron a imitar la tan característica forma de hablar de *El Vate:* "Mi voz de poeta la conocían hasta las piedras de Chile"[4]. ¿Intento de parricidio?: es posible, ya que como hito ineludible e inevitable sólo les queda acudir a la socarrona réplica de su expresión vocal. Quizá en esas risas y en esas voces gangosas se encontraba el deseo y la necesidad de considerar a Neruda un hombre, un ser cualquiera, y no ese héroe que de tan deformado resulta difícil de conocer a causa de su "tentativa de autorrepresentación ciclópea y desmesurada"[5] que puede encontrarse en los plurales que refieren a sus vidas, sus poéticas, sus casas; en otras, porque aparece como el paradigma del artista comprometido pues con la mención vehemente e intensa a una circunstancia histórica precisa, vivida por el autor, a pesar de la distancia temporal y de dimensiones, ciertos poemas parecen referir al presente y, con frecuencia, se utilizan para ejemplificar situaciones actuales:

> "Creo que es el instante de referirse a, recuperar, ponerle color a la identidad nacional, pero, la cau-

---

[4] Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*. Memorias. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p.250. Ver también la opinión de Emir Rodríguez Monegal en *La Bicicleta*. Serie especial Pablo Neruda, 2 (agosto 1983), p.35.

[5] Hernán Loyola: *Pablo Neruda, propuesta de lectura*, apartado con los Prólogos a la *Antología Poética de Pablo Neruda*. Madrid, Alianza Editorial 1981, p.316. Alain Sicard, en *El Pensamiento poético de Pablo Neruda*, habla de "un poeta omnívoro". (Madrid, Gredos, 1981, pp.555-557). No hay que olvidar que rasgos de exageración aparecen también en Huidobro y De Rokha y que la cordillera y el sol tienen características divinas en los "Dos himnos" de Gabriela Mistral, en *Tala*.

sa antioscurantismo frente a este momento histórico cabrón no implica un culto a los muertos. El protagonismo es evitable. Me refiero a que por ejemplo, Brecht recomendaba la discreción, durante el nacismo, y a que Lukacs escribe que el escritor ve más allá de la política del día. Apresurarse o creerse representante de un pueblo, da poemas que no lo son"[6].

2. Yo no creo en la originalidad... Creo en la personalidad a través de cualquier lenguaje, de cualquier forma, de cualquier sentido de la creación artística[7].

Pero los poetas de hoy no se rebelan contra Neruda. No podrían hacerlo ni lo desean, y aunque no hayan leído toda su poesía, la han captado en la tradición, en los autores que lo siguieron sin que necesariamente fueran sus continuadores. Sin embargo, la huella nerudiana no es tan visible en la escritura de los nuevos, aunque no es inhabitual encontrar su yo profético, representante y portavoz del pueblo, propio de aquellos poemas donde parece existir una confianza ciega en la "capacidad activa de la palabra poética"[8] que se concibe como instrumento en actuales textos anónimos o firmados de una (así llamada) poesía política, donde prima la univocidad del lenguaje porque confunden el signo

[6] Gustavo Mujica en su esbozo de poética, "Sin título", en Soledad Bianchi: *Entre la lluvia y el arcoiris*. Algunos jóvenes poetas chilenos. Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, p.99.

[7] Pablo Neruda: *Confieso*, p.369.

[8] Hernán Loyola: *op.cit.*, p.319.

con la realidad que pretende sustituir: "poesía panfletaria a todo trapo, ineficaz política y literariamente"[9].

Los jóvenes autores, decía, respetan a Neruda, pero rechazan la utilización que de él se ha hecho. Se resisten al parcelamiento y glorificación de su poesía y de su figura que finalizan erigiéndose avasalladoramente, estrechando la pluralidad de voces que está en la base de la riqueza poética de Chile, a la que parecería aludir esa obra abierta que es *La Poesía Chilena* de Juan Luis Martínez, introductor de los poetas que comenzaron a producir o a editar en estos últimos años[10]. En ella, además de los certificados de defunción de Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, adheridos a fichas de lectura completadas con datos de algunas de sus obras donde aparecen poemas relacionados con la muerte, se acompañan 34 otras, en blanco, unidas a banderas chilenas, para clausurarse con el documento que atestigua el fallecimiento del padre del autor al que se adjunta una papeleta de la Biblioteca Nacional, similar a las anteriores, cuyo *texto* señala: "Tierra del Valle Central de Chile" que refiere al saquito con este elemento, inseparable del libro-objeto. Tie-

---

[9] Aunque estas opiniones de Federico Schopf no aluden al presente, todavía resultan actuales y oportunas: "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes" en *Lar* Nº 1 (Madrid, octubre 1983), p.26.

[10] Juan Luis Martínez: *La Poesía Chilena*. Ediciones Archivo, 1978. Acaso porque vive cerca de Valparaíso, J.L.M. (1942) no tuvo mayor contacto con poetas que se constituyeron en grupos o se relacionaron con "Trilce", "Arúspice", "Tebaida"... Comienza a publicar con posterioridad a 1973, aunque fragmentos de su trabajo ya habían sido antologados. Antes de esta fecha se reunía frecuentemente con Eduardo Parra, Gustavo Mujica, Raúl Zurita, Eduardo Embry, todos avecindados en "el puerto".

rra, terreno, suelo, polvo: resultado de la muerte que, en este caso, más que desaparición sugiere antecesores y antecedentes ya registrados y reconocidos. Al mismo tiempo, es base de germinación donde los documentos vacíos insinúan persistencia en espacios vivos por completar y ocupar.

La consideración hacia Pablo Neruda se expresa en numerosos poemas-homenaje[11] y en referencias a su nombre entre los autores que los nuevos han leido y que tienen por importantes en su formación. Sin perjuicio que a su lado haya otros: de América Latina, europeos, orientales, americanos del Norte; contemporáneos y clásicos; escritores y músicos. Porque si alguna característica puede señalarse respecto a las preferencias de los jóvenes es su eclecticismo en gustos y lecturas que, por lo demás, no es exclusiva de ellos ni resulta una primicia ya que, posiblemente, a causa de nuestra dependencia: "Somos un pueblo de grandes fagocitadores de cultura, irreductible, pues, a ninguna de las culturas así entrañadas. Es nuestra peculiaridad. Un ejemplo

---

[11] Entre otros: algunos de *Deatráspicaelindio*. (París, Ediciones del Grillo, 1975. Montaje texto-imagen de Gustavo Mujica y algunos gráficos y pintores). Allí, la abreviatura *irf* puede significar no-referencia o ser una contracción de "irreverencia" y de "referencia", además de corresponder generalmente a comentarios sobre el poema que la precede (*); "Crepusculario a los 12 años" de Cecilia Vicuña (*); "Carta poema para Pablo Neruda" y "Elegía por un poeta de Isla Negra" de José María Memet en J.M.M.: *Bajo Amenaza* (Santiago, Editorial Aconcagua, 1979, p.81 y 94). "Acerca del poeta" de Bárbara Délano(*). Distinto resulta el tono de "Walking por aquí" de Alejandro Pérez (*). En *Araucaria* Nº 9 (Madrid, 1980), Hernán Castellano Girón, Omar Lara, Oscar Hahn y Enrique Valdés -escritores de la llamada "generación del 60"- dedican poemas a Neruda.

entre otros: Neruda", advierte el poeta Waldo Rojas [12].

La simultaneidad de diversos autores, corrientes de pensamiento, códigos, tendencias y tradiciones, parece frecuente en los latinoamericanos, con la consiguiente irritación y deconcierto de europeos -cartesianos y alemanes, en especial- particularmente ahora, tiempos de exilio y convivencia, que quizá hayan agudizado esta proclividad. Entre los poetas chilenos aparece explicitada con mucha evidencia en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, que ha vivido en Chile todos estos años, y en declaraciones de Naín Nómez o de Miguel Vicuña, entre otros[13].

Tal vez como consecuencia de esta heterogeneidad, los actuales se niegan a establecer jerarquías, tanto de objetos poetizables como de antecedentes. Sin duda, en la nivelación de temas poéticos, junto al ascendiente de Nicanor Parra, puede husmearse la pista nerudiana que en su canto quiso incorporarlo todo, declarándose incluso por "una poesía sin pureza"[14]. "El concepto nerudiano de "poesía impura" alentó y encauzó mi preferencia por objetos y realidades tradicionalmente antipoéticas", declara Gonzalo Millán. Por su parte, Jorge Montealegre reconoce que sus trabajos "no siempre

[12] "Conversación con Waldo Rojas" en *Trilce* Nº 17 (Madrid, abril 1982), p.17. Sobre esta aspecto, para los poetas de la promoción anterior a los tratados en este artículo, ver el trabajo ya citado de Federico. Schopf, espm. p.23.

[13] *La Nueva Novela*. Stgo., Ediciones Archivo, 1977. Ver la explicación que precede cada una de las tres partes de *Historias del Reino Vigilado* de Naín Nómez. Ottawa, Ediciones Cordillera, 1981, p.10, 42, 114. Miguel Vicuña "Interest ad vocem confitendam" en *Entre la lluvia*, pp. 87-90.

[14] Pablo Neruda: *Para Nacer he Nacido*. Seix Barral, 1978, pp.140-141.

son "poemas-deleite" o de entretención sino también poemas que hablan de la belleza de los que es convencionalmente feo y también -observando y viviendo la realidad ineludible- verdaderos "poemas-espanto" que denuncian y testimonian la omnipresencia de la muerte en esta sociedad selvática"[15].

Tampoco existe graduación de catastros de los convidados en la convergencia:

> "Nosotros y nosotras, otros y otras, poetas marxistas, neomarxistas, grouchomarxistas, chilenos reciclados, náufragos reunidos, hijos de Violeta y John Lennon, Huidobro y Liv Ullman, Caperucita Rojas y el Lolo Feroz, Carlos Gardel y Janis Joplin, Lucho Barrios y Edith Piaf, Passolini y la Pila Cementerio, la Virgen del San Cristóbal y el Pensador de Rodin...",

se dice, con desenfado y humor, en esa "Declaración de Rotterdam", de agosto de 1981, cuya décima, y última medida, decreta:

> "válidas, legítimas y necesarias todas las tendencias y escuelas artísticas, incluso aquéllas, surrealistas y románticas, clásicas y antepoéticas [sic], realsocialistas y manieristas, chuchunquianas y cosmopolitas, neomahlerianas y retronerudianas, quilapayúnicas e intillimánicas, ociosas y comprometidas, vodka y coca-cola, de homo, fritas, pasadas y con pebre"[16].

Y lo anterior no es un simple chiste ni se trata sólo

---

[15] *Entre la lluvia*, pp. 53 y 220, respectivamente.

[16] En agosto de 1981, el Instituto para el Nuevo Chile realizó en Rotterdam la primera Escuela Internacional de Verano (ESIN

de una humorada irreverente ya que su cáustica ironía linda con la crítica porque deja fuera todo sectarismo e intransigencia: gran parte de los poetas que hoy se expresan son los más cercanos y naturales oriundos de la derrota o, escuetamente, de la escasez de perspectivas, de la crisis y de la puesta en duda (casi) total. Nadie podría tener, a esta hora, la absoluta certeza en un luminoso futuro radiante que caracterizó a cierta época de la que Neruda fue uno de los más explícitos portavoces.

Y si "las acusaciones contra Stalin las recibió como un golpe tremendo"[17], como consecuencia del Informe al XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, entre otros sucesos, moderó ese "optimismo histórico"[18] y su fe en ser un *poseedor de la verdad*, con la consiguiente restricción del yo poético nerudiano.

En la poesía de hoy se hace más escasa la referencia a la primera persona que casi siempre es limitada y no posee rasgos sobrenaturales, como en mucho de los escritos de *El Evasionista* de Jorge Etcheverry*. Frecuente es la despersonalización que, comenzada por Baudelaire[19], se ha vuelto rasgo habitual en la literatura contemporánea. Incluso, a veces, se llega al extremo de la

1). Como asistentes a sus diversos cursos se encontraron varios poetas residentes en distintos lugares de Europa y que, salvo raras excepciones, no se conocían. Allí decidieron organizar un recital de poesía, como actividad complementaria de la Escuela. Su resultado final fue el libro *Poesía Chilena del Báltico al Mediterráneo* que se inicia con la "Declaración de Rotterdam" (Rotterdam, Instituto para el Nuevo Chile, 1981).

[17] Margarita Aguirre en *La Bicicleta* Nº 3, p.71.

[18] Hernán Loyola, *op. cit.*, p.309. Para el tema pueden leerse el cap. VI de esta obra y la parte VII del estudio de Sicard, ya mencionado.

[19] Hugo Friedrich, *Structures de la Poésie Moderne*. París, Denoël/Gonthier, 1976, cap. II.

desintegración del hablante singular como causa de alteraciones y ambigüedades producidas por reflejos, escenarios, cambios de roles, máscaras, presentes en textos de Raúl Zurita, Antonio Gil*, Diego Maquieira* o Gonzalo Muñoz*, quienes ligan, de especial manera, el significante con el significado pues la violencia no es sólo aludida como tema sino que, al mismo tiempo, se incorpora a la escritura que la asume -por ejemplo- en el quiebre de una sintaxis corriente. ¿Será curioso que esta poesía no se produzca sólo en Chile y que algunas de sus características pueden encontrarse, también, en autores que comenzaron a producir en el exterior, como Antonio Arévalo*?

Otras veces, el hablante se limita a ser un punto de vista que presenta, una perspectiva que registra, que describe, sea mediante un sujeto personal cuyas capacidades casi se circunscriben a la visión, sea por medio de una tercera persona no definida como en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez*, o en escritos de Miguel Vicuña*, Juan Cameron* o Carlos Cociña*. Cierta rememoranza nerudiana podría encontrarse, tal vez, en poemas de más expreso tema social, como en algunos de José María Memet* donde se manifiesta un yo que puede parecer un consejero poseedor de facultades salvadoras[20]. No tan diferentes, me parecen, las menciones a sí mismo de "Zurita", a pesar de su mayor resonancia

[20] En su "Prólogo" a *Bajo Amenaza*, Hugo Montes se refiere a la cercanía de ambos poetas, pp. 9-10. Con posterioridad, Memet ha declarado: "...El poeta en Chile se convirtió [hacia 1977] en un agitador social, en una especie de denunciador, pero a la vez en "profeta", porque era la persona que se atrevía, era la persona que el pueblo esperaba que dijera las cosas, y no se ha quedado atrás, y se ha logrado articular todo un movimiento. Los poetas han logrado quebrar ese gran problema que es la incomunicación

bíblica y de cierto temple profético que podría ligarse a "Las utopías", que forman parte de *Anteparaíso**.

Memet es, por lo demás, uno de los pocos escritores jóvenes que ha impuesto su seudónimo poético, haciendo olvidar su nombre civil: tal como Neruda oscureció, hasta abandonar, a Ricardo Eliercer Neftalí Reyes[21]. Variación también practicada por Lucila Godoy, Carlos Díaz Loyola y, en menor medida, Vicente García Huidobro, entre otros. Quizá no sea dato vano el arraigamiento sureño de Memet -originario de Neuquén, Argentina- que lo acerca, una vez más, a Neruda y que le hace incorporar, a su primera poesía, un paisaje donde la naturaleza se hace siempre presente, otorgando al espacio connotaciones míticas no lejanas, tampoco, a la poesía lárica que pueden encontrarse, también, en otros poetas provincianos del sur de Chile, como Sergio Mansilla* o Carlos Alberto Trujillo de Chiloé, que han practicado una poesía íntima con primacía frecuente de (mínimas) situaciones cotidianas. Ninguna correspondencia podría establecerse con el tratamiento poético de lugares, realizado por Zurita, que los incorpora tanto como una manera de ampliar el texto, convirtiéndolos, por consiguiente, en soportes junto al cuerpo o la vida misma, tanto porque son más bien parajes mentales, cuyo parentesco con el referente se limita a los nombres: "El desierto de Atacama" -en *Purgatorio* [22]-, "Las Playas de Chile", "Cordillera" o "Cumbres de los Andes"

---

por falta de expresarse en términos de medios de comunicación social". (*Granma*. Resumen Semanal: La Habana, 23 de octubre de 1983, p.6).

[21] Hernán Loyola, *op.cit.*, cap. I.

[22] Raúl Zurita: *Purgatorio*. 1970-1977. Santiago, Editorial Universitaria, 1979. 61 p.+ 9. s.n.

-en *Anteparaíso*. Tanto porque pretende recrear el paisaje que, con posterioridad, podrá verse a partir de la literatura (tal como el amor occidental se *aprendió* de los trovadores y las cortes de amor).

Distinta resulta, todavía, la relación espacial en *La ciudad*[23] de Gonzalo Millán, donde la urbe se construye a medida que avanza el texto poético que no se propone captar un panorama ni una geografía determinada sino cierta atmósfera tan sofocante como opresor puede resultar el largo poema en su disposición. Lejanos me parecen, asimismo, rasgos ambientales de otros escritos de Millán -que pueden encontrarse en Rodrigo Lira*, Roberto Bolaño, Gregory Cohen o Bruno Montané*- que evidencian los impedimentos para comunicarse existentes en nuestra mecanizada sociedad. Esta mostración no siempre necesita explicitar su crítica por el impacto que producen los textos en ademanes, representaciones o tonos fatalmente apocalípticos, y puede oponerse a la actitud fascinada de los autores vanguardistas.

Y si en la poesía de Neruda, el sarcasmo y la irreverencia son tardíos[24], poetas de hoy como Eduardo Parra, Gustavo Mujica, Claudio Bertoni*, Rodrigo Lira o Mauricio Redolés*, manifiestan desde muy temprano el humor, la ironía y la ambigüedad que en *Lógica en Zoo* de Jorge Montealegre* muestra la distancia que puede establecerse entre la grandiosidad con que Neruda no sólo erigió un yo poético sino que enfrentó y dijo la naturaleza o el bestiario americano.

---

[23] *La Ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979. 120 pp.

[24] Hernán Loyola: *op.cit.*, cap. VI.

Sin embargo, a pesar de las diferencias señaladas entre la escritura nerudiana y la poesía que hoy escriben los nuevos, su obra y su persona están presente: Raúl Zurita manifestaba su respeto refiriéndose a la capacidad de "quebrarse la muñeca" que Pablo Neruda habría tenido el valor de realizar tres veces. Se refería, así, a que con posterioridad a los *Veinte Poemas*, aunque todo hacía esperar nuevos versos de amor, produjo una ruptura con *Residencia* que prosiguió con el quiebre y la variación que significó el *Canto General*.

3. Considerando en frío, imparcialmente [25]

Pero los poetas actuales no confunden la tradición con la continuidad o el mimetismo:

> "Lo único malo de la literatura es que es un juego demasiado serio. En poesía, los chilenos no dejaremos de ser idealistas si no sabemos leer la enorme avalancha discursiva de aquél en quien insisten sea nuestro padre: el gran Neftalí Reyes. En nuestro país siempre se ha comenzado a escribir bajo la sombra de los cuatro grandes pilares, pero todos los próximos días será deseable que esas manos escriban con distinto pulso, con otro calor directo y sin sombra", opina Bruno Montané[26].

---

[25] César Vallejo: "Considerando en frío, imparcialmente" de *Poemas Humanos*, en *Obra Completa*. Lima, Mosca Azul Editores, 1974, p.249.

[26] *Entre la Lluvia*, p. 251.

Quizá el momento presente que vive Chile dificulta admitir objetividad frente al "caso" Neruda: ¿alguien podría decir lo que realmente piensa sin caer en la hagiografía o en la negación total[27], sin ser considerado un beato o un apóstata? ¿Quien podría situarse en el justo medio frente a esta "animita peso pesado"?[28]. Sin embargo, el rechazo al sectarismo, aprendido en estos años, debería enseñar a mirar el movimiento cultural en su diversidad, abandonando viejas prácticas, como la elección de artistas o intelectuales "oficiales" cuya vida y obra se fragmenta y ensalza hasta uniformar el panorama, perdiéndose de vista el valor y las ventajas del pluralismo y la polifonía: concepción utilitarista que instrumentaliza el arte y la cultura y los considera sólo si *sirven* para ganar adeptos o convencer o enseñar. Este parecer conduce a privilegiar el contenido de las obras al hacer una drástica (y falsa) separación entre la forma y el tema. "Sin dioses y sin ídolos"[29], podría de-

---

[27] Una furiosa descalificación que linda con el delirio puede encontrarse en Ricardo Paseyro: *Le Mythe Neruda*. 2ª ed., París, L'Herne, s.f. 57 pp. (Les livres noirs).

[28] Gustavo Mujica: verso de uno de los primeros poemas de *Deatráspicaelindio*.

[29] Pablo Neruda: *Para nacer*, p.266. En las palabras preliminares al *Coloquio Internacional sobre Pablo Neruda (La obra posterior al Canto General)*, Alain Sicard señala: "... yo estaba pensando que la crítica nerudiana, después de un largo sueño dogmático (dos veces interrumpido, es cierto, por Jaime Concha y Hernán Loyola), había comenzado a romper con su pasado normativo para ser, por fin, interrogante; que había empezado a resignarse, como la poesía del propio autor de *La Espada Encendida*, a no ser sino una pregunta sin definitiva respuesta; que había empezado a entender que en la múltiple, en la plural interrogación, sin dogmas ni exclusivas, está lo inagotable de su producto". (Braga-Poitiers,

cirse con Neruda en estos tiempos de dificultades y desencantos que incitan a desconfiar y a abandonar la mixtificación y la mitología.

Selección de poemas mencionados

Ya que estamos aquí aprendamos algo
Entre los cortocircuitos entre las casas
Que visitamos para arreglar una avería

Somos las manos heladas el acto detenido
De aquel que abrió el refrigerador
En el momento en que la muerte regresaba

Estamos aquí para describir maravillas
Soñemos que habla el que no pudo referir su historia
En el momento en que la muerte regresaba

Roberto Bolaño, 1953. De "El aire", publicado en *Berthe Trépat* Nº 1 (Barcelona, julio 1983)

Publications du Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers, 1979, p. VII).

POETA PESO PESADO

Un elefantespeso
nació en el Sur
Paquidermo rosado
Aplanó los Andes
Elefante blanco
Cantó en Oriente
Paquidermo rojo
Sufrió en España
Pisó camaleones
Cazó caracolas
Voló Machu-Pichu

Brotan los versos
Que sembró en el camino
Del provinciano universal
Paquidermo carecaracol

Crecen los brotes
Que dispuso en la pampa
Del ermitaño comunista
Elefante caresol
... ...
Vuelve a su tierra
Cuando los profanadores
Cortan colmillos

irf (2.0) Y a Violeta la cantora
ni siquiera cacahuates
cuando vivió clandestinada...

De D*eatráspicaelindio* de Gustavo Mujica, 1947.

CREPUSCULARIO A LOS 12 AÑOS

Yo sabía Neftalí que a tí te gustaría mucho saber
como a los 12 años te amaba fervientemente
y aprendí a escribir poesía
leyéndote a tí
y Claudio lloraba sentado en un pisito
leyendo el crepusculario
yo no me acuerdo qué verso era
que lo hacía llorar
y yo nunca había visto
cómo los ojos de estar secos
se fueron llenando de una aceituna mojada
y fue como derramar
agüita cristalina en una piedra de río
como a Claudio se le llenaron los ojos de lágrimas
de una gota más bien mojada y espesa y húmeda
y lenta
como una agüita que venía de tus poemas
la misma que venía de las vertientes
que te gustaban tanto
y yo que me crié en los Andes
a la orilla de los cerros
bebiendo el agüita
yendo a buscar agüita en un jarro
puro para mirar como se balanceaban
los helechitos ahí en la vertiente!

Cecilia Vicuña, 1948. Tomado de *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Prólogo y selección de Sergio Macías. Berlín RDA, Comité Chile Antifascista, 1977, p.300

ACERCA DEL POETA (A Pablo Neruda)

Los soles al chocar
dejaban su estela innumerable de sonidos
que el hombre nunca pudo oir
los planetas rotaron
y el mar dando vueltas
extrañamente nunca se caía
Los hombres seguían levantando
sus manos extendidas sobre el cielo
Los dedos de las mujeres
tocaban el vientre de sus hijos
y ellos besaron largas noches
los pechos de luna donde se bañaban
las sirenas y los delfines ciegos
Nunca vimos un atardecer en Marte
Los días pasaban
rigurosamente
El tiempo seguía dentro de los caracoles
ascendiendo y descendiendo su fatal escala
Nadie sabía los nombres de las cosas
y cuando se dijo atrás
se disparaba a un hombre
y cuando se dijo mano
caía un pájaro
y cuando se dijo tierra
sonó un mar de huesos y calaveras
Fue el poeta el que le puso el nombre a las cosas
y las cosas desde entonces fueron dóciles y amargas
y amigas del hombre
y se dijo harina
y hubo pan
y se dijo bomba
y fue Hiroshima
y se dijo beso y hubo
bocas

desde entonces las cosas vivieron
y bailaron con el hombre durante los siglos
y vino el poeta y presenciamos el atardecer más rojo
de Marte
y cada vez que chocó una estrella con un cometa
escuchamos un ruido de papel arrugado
Si hay algo aquí adentro
que venga un poeta y se siente a la mesa
si algo hay de verde
que venga un poeta y encienda la luz y busque el volcán
si alguna palabra queda por decir
que venga el poeta y tome desayuno
y dé besos y haga espejos de cada pupila rota y amarilla
Un globo roto en las manos de un niño
un auto que se detiene
un hombre que muere
una mujer compra el pan
cinco hombre se mueren
una bibliotecaria hace ssshht
treinta hombres asesinados
un obrero se arremanga la camisa
cincuenta hombres desaparecidos
una hoja cae de un árbol
el poeta da el último grito
sus amigos aúllan como una sirena
camino al cementerio
y las cosas ahí se quedaron
esperando que su mano resucite
para que este globo pájaro
siga aleteando como un feto de gorrión
en el espacio celeste

Bárbara Délano, 1961. Tomado de *Pazquín*, revista de la Unión de Escritores Jóvenes de Chile Nº 1 (Santiago, diciembre de 1979), pp.43-44.

WALKING POR AQUI

Sucede que me canso de ser original
No quiero para mí tantos honores
muriéndome de pena por el dolor
Me duele todo
Francamente me asusta mi sensibilidad
mi extraordinaria sensibilidad
Me duelen los dolores, las muelas
Me duele un dedo, tilín
me duelen dos, tolón,
y sucede que me canso de ser original

Alejandro Pérez, 1954. Tomado de *Cuaderno de Poesía.* Encuentro de Arte Joven. Santiago, septiembre 1979.

FRAGMENTO 6

Camino por las calles festoneadas de cafés y bares, orladas de bazares pequeñísimos; donde apenas cabe de pie un dependiente libanés. Aparto con la mano a las prostitutas jóvenes que me sujetan del brazo, de los faldones. Escucho diez canciones distintas y reparto mis últimas monedas entre los vendedores de cancioneros, entre las cigarreras y borrachos. Un pentecostal de negro vocifera a voz en [cuello, enarbolando la biblia. Me mira con ojos llameantes y [camino por las calles festoneadas de cafés y bares, orladas de bazares pequeñísimos, en busca de un callejón para [ocultarme a su mirada.

Jorge Etcheverry, 1945. De *El evasionista.* Poems. 1968-1980. Canadá, Ediciones Cordillera, 1981, p.84.

Silencio de quien bajo otros silencios
que disipan: esboza
un gesto de sintonía; imagínate el sonido
de este gesto humano.

La mano alzada sobre la que caen los velos
no es mi mano
pero puedo oir sin entender ni una letra
la emoción de esa mano que tiembla.

Son transparentes los cuerpos
y no hay incógnita: soy mi pastor
perdido en el rebaño me percibo de lejos
sintonizando en la noche blanca de vilanos.

Me adivino transubstanciado en la maleza
multitud traslúcida
pura sintonía en el silencio mi mente.

Ascensión de una mano sobre la que caen
los paños
y los paños.

Antonio Gil, 1954. De *Los lugares habidos*. Santiago, Las Ediciones del Omitorrinco, s.f., p.47.

LA TIRANA II

Me caía a la cama rosada de su madre
(la cama pegada a la pared del baño)
me caí con velos negros en ambos pechos
cada uno entrando a su capilla ardiente
yo soy la hija de pene, un madre
pintada por Diego Rodríguez de Silva y Velásquez
mi cuerpo es una sábana sobre otra sábana

el largo de mis uñas del largo de mis dedos
y mi cara de Dios en la cara de Dios
en su hoyo maquillado la cruz de luz:
la que se la están pisando desde 1492
la que no puede verse desde el pensamiento
pero mi cara ya no está más a color
está en mi doble más allá enterrado
con todos mis dedos y mis dientes en la boca
yo soy Howard Hughes el estilista
me volé la virgen de mis piernas
había pensado tanto en mí misma.

Diego Maquieira, 1953. Texto no definitivo que pasaría a integrar el libro *La Tirana*. Santiago, Tempus Tacendi, 1983.

En los bajos fondos del puerto la orquesta arremete con [sonidos
estridentes, son rockers entrecortados, ella canta ronca, [casi inmóvil,
casi afónica, impasible, pegada al micrófono, sudando, [lamiéndose los
labios, latigazos eléctricos, bombillas de colores que se [encienden y se
apagan, se extinguen, furiosas contorsiones de sus [acompañantes,
compases irreverentes, ella la alta, flaca, cabello rojo, se [duerme cantando, los ojos entrecerrados, los dientes entreabiertos, [desplazándose lateralmente como en un rito

"yo bailo borracha
canto coplas en alemán
escribo papeles ordinarios"

tu sombra te persigue boca arriba y después boca abajo
¿qué haces ahora? ¿mortuoria? ¿no sabes tocarte?
píntate los labios, píntate las uñas, tíñete el pelo, depílate
[completo,
lámete entero".

Gonzalo Muñoz, 1956. De *Exit* . Santiago, Ediciones Archivo, 1981, p.38.

con una fotocopia me he cubierto el rostro
un olor a amoníaco penetra mi nariz
-eres un pestilente pedazo de papel te digo-
pero al parecer el papel no escucha mi rezongo

abro los ojos
los muevo en varias direcciones
pero por todas partes hoja
imágenes de la fotocopia

-eres como una nube que no me deja ver el día-
pienso, mientras las imágenes retenidas
se pasean esta vez no por mis pensamientos
sino que por mi rostro

viven -reflexiono- me sienten
han escuchado todo lo que he dicho

trato entonces que mi pensamiento golpeé
esa superficie blanca i tersa
en ese momento ella me roba la idea
i mi rostro cubre la fotocopia
-cuerpo inmundo me digo- mientras me lo saco

i me acomodo lentamente
entre las imágenes que le salen al papel

Antonio Arévalo, 1958. De *Extraño tipo*. Roma, s.e., 1983, s.p.

ACTO

En nuda
propiedad
la verdad
desnuda
la pro
piedad
desta joven
que muda
se desnuda
de
verdad.

Juan Cameron, 1947. De *Apuntes* . Valparaíso, Ediciones del Café, 1981. (Cuadernillo N° 1), p.8.

DUEÑA DEL AIRE

Resplandece
vergüenza fugitiva
promesa de ascendente sol
un miedo que resbala por los techos

Luz en las aceras del desperdicio
insomne llanto en el trayecto ciego
baten alas las horas con un gimiente soplo

Extraviados mastican ojos cifras
pasos las bocas sin palabra

Mañana
pan de hoy
dueña del aire

Miguel Vicuña, 1948. De *Levadura del azar*. Poemas 1966-77. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980, p.57.

2 b

La mirada se construye en los objetos por los que se ve la elaboración de las materias, y el nervio óptico es sólo el subterfugio por el que la materia invertida es extractada a su propia dimensión.

Carlos Cociña, 1950. De *Aguas Servidas*. 1973-1980. Santiago, Editora Granizo, 1981, p.67.

LOS GESTOS DE OTRA VIDA

Héte aquí con tu nostalgia, poeta,
buscando aún sin saber qué buscar
alrededor de los papeles que en antaño
tu mano hizo legibles;
parafraseando, solitario,
y la memoria a la orilla de una tumba,
asustado ante el río que la imaginación forma
y que confluye al mar bravío
de esta hoja blanca, miserable,
donde mientras más escribes, más amigos
flotan lerdos y perennes

en las aguas de la muerte
Lo cierto es que al escribir y, más aún,
al caminar por las callejuelas de un poema,
uno se encuentra con muchos compañeros
que vuelven hacia atrás, derrotados y confusos,
y que te gritan desde el otro lado de la historia
que no hay árboles en las siguientes estrofas,
ni abrigo que pueda con los copos de la muerte
que caen y revientan sobre el ceño del que avanza.
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,
por eso sostengo en mis poemas la vida
de esa mano que se alza. Ahora sé
que la llamarada de un disparo
por la tierra que soñamos, también es poesía.

José María Memet, 1957. De *Les gestes d'une autre vie.* Poésie. Alençon, Association Recherche et Culture, 1984, p.86.

/CIII/

Despertado de pronto en sueños lo oí tras la noche
"Oye Zurita -me dijo- toma a tu mujer y a tu hijo y te largas de inmediato"
No macanees -le repuse- déjame dormir en paz, soñaba con unas montañas que marchan...
"Olvida esas estupideces y apúrate - me urgió- no vas a creer que tienes todo el tiempo del mundo. El Duce se está acercando"
Escúchame -contesté- recuerda que hace mucho ya que me tienes a la sombra, no intentarás

repetirme el cuento: Yo no soy José.
"Sigue la carretera y no discutas. Muy pronto
sabrás la verdad"
Está bien -le repliqué casi llorando- ¿y dónde
podrá ella alumbrar tranquila?
Entonces, como si fuera la misma Cruz la que se
iluminase, El contestó:
"Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile"

Raúl Zurita, 1951. De *Anteparaíso*. Santiago, Editores Asociados, 1982, p.59.

Como la fuga de la mujer de Lot son mis días,
inmóvil y solitario ante la devastación
la enredadera del jardín ha trepado en mi alma.

Sergio Mansilla, 1958. Poema inédito.

LENGUA

Alguien que sólo es una lengua seca
o un faro apagado.
El cuerpo distraído, la acción que da vuelta.
La mano sobre el hombro de un maniquí.
Un paso extraño, simplemente
La basura de otros sitios, la luz.
Mientras la voz deja de decir un mimético
"cualquier cosa".
Cuando el brazo de la historieta se alarga
para salir del despacho donde quizás se firme
tu legalidad.
Como una imagen de dobles sin dobles posibles.

Algo parecido a una tarántula manchada
de pintura azul corriendo sobre un trapo viejo.

Bruno Montané, 1957. Del libro inédito: *El maletín de Stevenson.*

UNOS Y OTROS

Unos
cuelgan de su cruz.

Otros
se la cuelgan
del cuello.

Claudio Bertoni, 1946. Tomado de la antología *Ganymedes/6*. Santiago, Ediciones Ganymedes, 1980, p.39.

BEKER 69

Por una mirada, un mundo
Por una caricia, un cielo
Por un polvito,
¡Ah! yo no sé que daría por un polvito.

Mauricio Redolés, 1953. De *Notas para una contribución a un estudio materialista sobre los hermosos y horripilantes destellos de la (cabrona) tensa calma.* Budapest, Ediciones Cincuentenario, 1983, p.35.

BABOSA

La babosa deja una huella, secreta
un hilillo de baba en el laberinto.

Fatal: el jardinero no es un baboso.

Jorge Montealegre, 1954 De *Lógica en Zoo.* Santiago, Edición privada, 1981, s.p.

UNA CONFUSION COTIDIANA

A, ha llegado hasta la puerta de la casa B, pero el gato de B [lo confunde
con un ratón y lo persigue en todas direcciones. Sin [embargo, A consigue penetrar en la casa de B donde ahora debe perseguir en todas [direcciones a un
ratón que lo ha confundido con un gato.
Tardieu, busque un lugar donde A pueda encontrarse con B [sin ser confundido con gatos ni ratones.

De *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, 1942.

dada la continuidad de la ausencia de tibieza
considerando la permanencia de las carencias y
las ansiedades que se perpetran cotidianamente
y el frío sobre todo en especial o solo
o el frío completo en salchichas con mayonesa
[viscosa
seminal y estéril
la sábana sucia que cubre monstruosos ayuntamientos
la escasez de radiación solar
(lo poco que alcanza a llegar a través del
[monóxido de
carbono, el humo de chimeneas pastizales que se
[queman en febrero cigarrillos
chimeneas tubos de escape tubos chimeneas humo)
de la que tiene que atravesar además esa sucia
[sábana
que cubre apenas -como mera sábana polucionada-
esas terarológicas cópulas, esos coitos de ahítos
esas violaciones y estupros
y las ondas
de radio en amplitud o frecuencia modulada
las largas y las cortas ondas
de radio de televisión o télex
las ondas que emiten las antenas emisoras
y las receptoras, que también reciben
esas ondas que la luz solar debe atravesar
lo inconcebiblemente banal y eficazmente hipnógeno
de lo que se radiodifunde y televe
lo opaco de los cristales
"color humo por dentro
espejo color bronce hacia el exterior"
los cristales que dispersan los que refractan
los que cromatizan la luz lo exiguo de la tasa de luz que
[alcanza

a corresponder per cápita, por cabeza
lo gachas que se encuentran estas últimas
(lo desigual de la tasa de luz de cabeza a cabeza)
lo sucio de la sábana que lo cubre todo
o casi todo
o hartas cosas
(la sucia sábana no se cubre a sí misma)
considerando también los olores a añejo, a podrido a quemado [o
infectado
parece que como que hubiera que hacer [alguna cosa.
Aunque cabe la posibilidad de que sea mejor
no hacer nada
nada hacia la izquierda
nada
hacia
la
derecha
nada hacia adelante tampoco, más aún,
especialmente, nada hacia adelante -está la inercia
nada hacia atrás, no se puede,
trate usted de nadar hacia atrás, no se puede, la historia [no retrocede
-está la historia
-están la bayonetas de la historia bajo las banderas de la historia
-está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las banderas [de la historia
coagulada ya, reseca, más bien, como yesca
yesca de sangre sobre las bayonetas de la historia bajo las [banderas de la
historia -de lo que queda atrás
(no fumar, peligro grave de incendios, demasiada yesca
-sangre seca- atrás)
Nada tampoco ni hacia arriba ni hacia abajo ni hacia adentro [ni hacia afuera

nada hacer, no hacer nada
-cruzarse de brazos -sentarse en posición del loto -tirarse
[boca arriba y
-mirar el cielo
(nada hacia arriba; no pensar en escalar el cielo)
-tirarse boca abajo, la mejilla pegada al suelo
o hundida en el barro
(no pensar en hundirse; no evitar hundirse)
al menos cabe la posibilidad de que eso fuera lo que
parece que como que hubiera que hacer, la cosa aquella
alguna
cabe la posibilidad de que eso fuese: alejarse de la acción
con las manos en los bolsillos
o con las manos tomadas a la espalda
o con las manos enlazadas en la nuca
o levantadas mirando el suelo
a patadas con las piedras
aplastando descuidadamente
eventuales caracoles cuncunas, lombrices o cucarachas
[distraídos-as?
-jamás tomarán venganza-
alejarse de la acción: irse despacio a ninguna parte
pues no hay donde irse
pero hay que irse
-tal vez, digo yo, como que habría que irse -a ninguna parte
-tal vez haya donde esconderse, no sé
en todo caso sería preciso
no salir a la calle:
los sujetos que en París rayaron las murallas de mayo
graficaron las palabras francesas que traducidas al idioma
[español dicen:
la/ acción/está/en/la/calle
y si hay que alejarse de la acción
sería inconsecuente tomar una micro
tomar el metro, una liebre, un bus urbano o
[interurbano,

tomar
bebidas alcohólicas o de cola o cafecitos

habría que morirse de hambre, pienso
secarse en una esquina poco frecuentada o en un sótano oscuro,
[digo yo
porque las torres Santa María podrán ser los edificios más altos
[de Chile
pero haga usted la prueba de subir
-tendrá que ir bien vestido-
tomar uno de esos ascensores que adivinan el pensamiento o poco
[menos
y que son tan veloces como altas son esas torres
y llegue lo más arriba que pueda, hasta la terraza, si es posible
actúe hacia arriba para después tirarse y no hacer nada
abastecido de libertad por lo libre de la caída
que te hace abrir los brazos y planear, acercándote a tu reflejo
que se acerca hacia arriba desde los espejos de agua
con tu imagen multiplicada por los vidrios que por fuera son
[espejos
que reflejan tu imagen cayendo de modo que tú no alcanzas a ver
[adentro
pero que no les impide verte desde dentro pasar volando en caída
[libre
-y creerían que pasó un ángel y habrá un momento de silencio...-

No podrás: alguien sujetará a usted del brazo justo a tiempo
alguien o algo, algún robot, por ejemplo
y alguien -o *algo*- llamará a una ambulancia
a través de un citófono a un teléfono que llamará a una
[central que pasará
el mensaje a otro teléfono etcétera
todo a velocidad escasamente menor que la de la luz o la de tu
[cuerpo
en la frustrada caída
probablemente el radio del radiopatrullas no será necesario

habrá una sirena o tal vez no, habrá en todo caso un silencio
[eléctrico
de terapia de choque tac/
un vacío
y un hueco para tí en una terapia
de grupo
de un grupo cualquiera
y sean cuales fueren los cuentos que te cuenten, desgraciado
la cuenta que te pasen
saldrás del hospital clínica o centro
[médico
tarareando gracias a la vida
motivado por los avisos y consejos de la publicidad que nos
[ayude a vivir mejor
desde la radio o el televisor
que tanto habrán contribuído a tu curación
rumbo al local más cercano
en que se pueda jugarle unas cartilla a la
Polla Gol a cambio de un templo donde sacrificar un
gallo a Esculapio que ya no se usan esas cosas, pues hombre
para después entretenderse un rato mascando
chicle de un sabor predilecto
en la máquina de *pinbol* o pingpong electrónico

O sea que en resumen habría que morirse sin alharaca
sin pánico cundiendo ni cúnico pandiendo ni púnico
[candi endo

suave, callado el loro
morirse
o quedarse en la vereda como un pedazo más grande que el
[promedio
de basura
saboreando algo así como un candi masticable o un goyak
y hasta incluso un caramelo bueno, de Serrano, o fino,
de Ambrosoli,
pero muriéndose,
muriéndose sin alharaca
muriéndose.

Rodrigo Lira, 1949-1981. Tomado de *La Bicicleta.* Revista chilena de la actividad artística, Nº 6. (Santiago de Chile, marzo-abril 1980), pp.14-15.

UNA MIRADA A LA POESIA DEL SUR DE CHILE

Santiago y su centralismo ahogan: su silencio posterga y poco, mal y tarde se conocen las actividades de las provincias. Recién, en noviembre, fue la sexta vez que el Instituto Profesional de Osorno cobijó y dio la posibilidad de reunirse a poetas sureños. 63 páginas de una antología de talleres, *VI Encuentro de Poetas del Sur*, como señal de permanencia y para mostrar algo de la poesía que se produce desde allá.

En los recitales destacaron los jóvenes miembros de "Arión", alumnos del IPO, dirigidos por el profesor Eduardo Castro.

Otro docente, Sergio Mansilla, chilote de origen, avecindado en Osorno, es guía de un grupo de estudiantes secundarios. Poeta, él mismo, su libro, *Noche de agua* (Stgo., s.e., 1986), desde su título evidencia rasgos que parecen propios de cierto quehacer poético sureño que explicita su cercanía de esa naturaleza: *Sin duda,/ una curiosa postal donde todo se ve por dentro*, con primacía de descripciones realizadas por un hablante personal que compara y personifica con (¿excesiva?)

frecuencia. En su quehacer, es visible que Mansilla, *de campesino hijo, de agua hijo*, lleva la impronta del taller "Aumen" de Castro, que integró desde sus 17 años, en 1975 (cuando ambos recién se iniciaban), y de su Chiloé natal. Ese grupo, posiblemente el más antiguo de nuestra era post-golpe, se ha transformado en un verdadero símbolo chilote y ha esparcido poetas por casi todo el sur. Desde esa época sesiona regularmente y publica (con menos frecuencia) una revista y, más esporádicamente, trípticos y libros con su sello editorial. Co-dirigido en sus inicios, conducido ahora sólo por Carlos Alberto Trujillo, presente en Osorno con sus últimas realizaciones, las propias y aquéllas de sus alumnos del Liceo Politécnico de Castro, reunidas en *Primeros Escritos*.

En *Los que no vemos debajo del agua* (Stgo., Editorial Cambio, 1986), Trujillo muestra el desarrollo y la variedad de su trabajo: si bien la forma epigrámatica, breve, concisa, no aparece con tanta frecuencia como antes, algunos de sus poemas todavía "cultivan" el imprevisto y el ingenio (no siempre tan agudos) en finales que otorgan un nuevo sentido a la totalidad. Sus 4 libros poetizan inquietudes existenciales, propias de todo ser humano. Las alusiones contingentes que pueden reconocerse no impiden la trascendencia, ni exigen permanecer en un contexto determinado, ni en un espacio específico. En lenguaje llano, el poeta que en numerosas oportunidades asume la voz colectiva de la primera persona del plural, no se vanagloria de sus cualidades: *No soy juez ni soy nada/ Más que un ser silencioso / Con la cabeza gacha/ Sobre el largo cortejo de las horas/ Vagando bajo el cielo/ Como un cansado buey en el camino*. Al reconocer su incapacidad de *ver bajo*

el agua, el hablante manifiesta su conciencia de saberse limitado. Tal vez esta humildad le permite dirigirse directamente al "Señor" en una suerte de oraciones donde los ruegos se plantean con ironía, humor y cierto desenfado.

Arraigado en Puerto Montt, también de Chiloé es Nelson Navarro Cendoya y, en la antología osornina, su poesía explicita novedosamente el enraizamiento sureño. A partir de una hierba minúscula, pero grandiosa, se elabora y organiza una unidad en tres poemas expansivos, como el aroma y el sabor de esos "cilantros", que se extienden creando un *mundo* de imágenes, personajes, presencias y lugares. Más allá de las precisas menciones a sitios, costumbres u oficios locales, se genera una atmósfera de colorido, movimiento y sugerencias múltiples, al entrecruzarse lo concreto y la fantasía, el recuerdo con lo visto, la descripción (casi) impersonal y las comparaciones (siempre referidas a elementos naturales) junto al fluctuante paso del yo al nosotros, el apostrófico *ustedes* o el vocativo casi hímnico a *Angelmó*.

Mario Contreras por su parte, orientó "Archipiélago" hace años, en Ancud. *Porque no hay cronistas que escriban esta historia*, se constataba en su tercer y último libro, *Palabras para los días venideros* (Ancud, Ediciones Archipiélago, 1984), y este verso podría considerarse una clave del logrado quehacer actual de Contreras que re-elabora escritos del "Descubrimiento" y de la Conquista y los fusiona con situaciones del presente. Así, la intertextualidad de "Las primeras palabras" se querría corrección y relevo de una (supuesta) ausencia, por el camino de Ernesto Cardenal y *El Estrecho Dudoso*, o de algunos chilenos como Clemente

Riedemann o Tomás Harris.

Si bien no refiere a la misma *historia*, solicitada por Contreras, *Karra Maw'n* de Clemente Riedemann (Valdivia, Editorial Alborada, 1984), se pensó como crónica de esa región, tierras de mapuches donde *la escuela de maldad vino de afuera:/ vino de España/ con su espada y su cruz de hierro/ vino de Alemania y después de los propios chilenos*. En esta obra existe, entonces, un cronista auto-denominado, asimismo, *poeta*, que se otorga la grandiosa labor de *organizar el mundo con palabras*, quien -tal como Ercilla-introduce referencias auto-biográficas. Para contar recurre y utiliza el lenguaje de variadísimos modos en sus diversas normas y niveles, con códigos distintos, con idiomas diferentes: *salpica* el español de términos y frases del mapudungu, del inglés, del alemán. De acuerdo a lo expresado, en ocasiones re-elabora la sintaxis, entonces la ausencia de artículos produce el efecto fonético del español hablado por el indígena o las incorrecciones gramaticales parecen propias de alguien que no se da a entender en su idioma natal.

En su *Diario de Navegación* (Concepción, Cuadernos Sur de Poesía, 1986), Tomás Harris parte de los documentos de Colón, el Almirante, para transformarlos y desplazarlos muy libre y creadoramente, recordándolos siempre. El viaje del español varía y a partir de nombres de calles, hoteles o esquinas muy *reales*, se convierte en un recorrido mental y figurado por la ciudad de Concepción, cuya imagen se complementa con el espacio urbano elaborado y perceptible en *Zonas de peligro* (Concepción, Cuadernos LAR, 1985), la primera publicación de Harris. Si se piensa en el origen de esta poesía, nada sorprende que sea citadina (no sólo en

temática) y más próxima a una vertiente experimental: junto a otros, el autor fue alumno de letras en la Universidad penquista y allí pudo conocer la obra de Octavio Paz, Derrida, Bataille, Genet, teoría literaria, crónicas y cartas dirigidas a la Corona imperial. Estas lecturas, y las de chilenos más recientes, como Juan Luis Martínez, Zurita, Maquieira o Gonzalo Muñoz, se han vuelto presencias silenciosas o explicitadas en los escritos de Harris, Carlos Decap, Carlos Cociña y de otros, menores en edad, como Sergio Gómez o Egor Mardones.

Y a la letra escrita se añade el impacto del cine, la música, la televisión, la gráfica: en todos y en Alexis Figueroa, en especial, es palpable (y visible) el poder y el atractivo de los medios de comunicación de masas, así en *Vírgenes del Sol Inn Cabaret*, poemario ganador del concurso Casa de las Américas de La Habana, en 1985. Con formación universitaria en filosofía, Figueroa no ha seguido las misma trayectoria de los anteriores, si bien han alternado y comparten muchos intereses y obsesiones. *"El escritor invita, cubrirá todos los gastos, con auspicio de la Nasa and Kennel Club. Pasen a escuchar nuestro folletín de propaganda a leer el prospecto del placer"*: se dice, casi cuando la obra se inaugura, con el tono y las fórmulas de los anunciadores de espectáculos, dando una posible pista para comprenderla y haciendo oír una de esas voces y lenguajes múltiples que se alternan en este texto que parece desplazarse en su variedad: por el quiebre del sujeto, por el cambio de lugar de emisión de la palabra, por la compleja acogida de hablas, personajes, referencias de ámbitos dispares que no se restringen al literario.

Con personal singularidad, la obra de Egon Mardo-

nes, presente en Osorno, recupera la visualidad de Figueroa y el poetizar de Harris. La complejidad textual de sus poemas exige e incita tanto al ojo como al oído, por su aprovechamiento y cercanía de los *media*. Muy adecuadamente utiliza la repetición de ciertas fórmulas, propias de filmaciones, para separar los segmentos de la unidad poética. Su "Diario de Muerte" hay que *verlo:* en la antología, una página reproduce exactamente un fragmento del periódico con la noticia escrita y la foto del rapto de un avión, mientras el reverso muestra una hoja oscura con leyendas enmarcadas en blanco, como si se intentara reproducir el contraste luminoso de la pantalla con la sala apagada. Allí puede leerse la posible frase del piloto con las variaciones de una perspectiva poética:

> La cosa fue que extraviamos el rumbo, mi capitán,
> y nos estrellamos contra un cielomascope cerrado de
> [cruces
> ++++++++++++++++++++++++++++++++++++++
> ALLA LEJOS SOBRE ESOS AMANECERES DE
> [FICCION

Sin embargo, la universidad no ha sido el único sitio donde los escritores se han desarrollado y reunido en Concepción. En la zona abundan los talleres literarios y un activo trabajo editorial. El poeta Omar Lara, que en la década del sesenta permitió la existencia del sureño grupo "Trilce", de su revista, de sus actos, de sus impresos, hoy reside allí y promueve la publicación y las Ediciones LAR. Y otros poetas impulsan, colaboran, publican: Marcos Cabal dirige las ediciones Letra Nueva, Norma Sierpe o Tulio Mendoza apoyan a

grupos... Y si en Concepción no existe una forma única de enfrentarse a la poesía ni de elaborarla, tampoco podría hablarse de *una* constante en el poetizar del sur de Chile, ni de un proyecto poético exclusivo a alguno de sus lugares ni al conjunto. Sólo un pre-juicio simplificador sería afirmar que existe preeminencia absoluta del epigrama o que el único motivo desencadenante es la naturaleza: como parte de la poesía chilena y como toda ella, la poesía que hoy se escribe en el sur de nuestro país muestra modos diversos de dialogar con la *realidad* y de expresarla.

Santiago, diciembre de 1987

PRESENCIA DE LA POESIA CHILENA ACTUAL

Chile, dicen, fue inventado por un poema cuando el soldado español don Alonso de Ercilla se ocupó de ese remoto territorio en *La Araucana:* la poesía como un símbolo de fundación... Más tarde, ayer, el simbólico silencio de un poeta: Pablo Neruda muere en 1973 y sus funerales son más que un homenaje personal, despiden una época de la historia del país que se iba con la violencia del bombardeo de La Moneda, casa de los presidentes. Un nuevo momento en la poesía chilena marca la desaparición física de Neruda: su anterior presencia (¿demasiado?) constante y suprema se apaga para transformar su vasta obra en tradición, donde como la de todos los antepasados no es pretérito remoto, con ellos está ahí: terreno donde otros renuevan y hacen renacer.

Después del 11 de septiembre de 1973: represiones, censuras, repliegue, temor, silencio, pero una poesía anónima no acata y da a conocer, denuncia, confirma alarmantes murmullos y calla el nombre de sus (ya iniciados) autores. Semejantes por testimoniales, los ma-

nuscritos de prisioneros-políticos. Doblemente inéditos: por circular de mano en mano o en forma oral, y por provenir y referirse a una (brutal) novedad, desconocida en Chile en esa magnitud. La poesía como medio de comunicación, como elemento unificador en los campos de detenidos y en las prisiones, por la necesidad de manifestar, de expresarse: poemas que indican y señalan (y hasta aluden) al contexto del que nacen. Poemas cuyo valor es registrar y rescatar del olvido.

El exilio como otra actitud represiva: muchos poetas parten y desperdigados en todo el mundo -más de sesenta sólo en Europa-, continúan produciendo un trabajo que se quiere y es parte de la literatura chilena.

Entre los precedentes permanecen en el país: Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Enrique Lihn, Jorge Teiller, Floridor Pérez, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada, para los jóvenes son antecesores necesarios.

Poco a poco y sigilosos, los nuevos poetas se encuentran entre ellos y, en ocasiones, intereses comunes los acercan en grupos, asociaciones, talleres de barrios, de ciudades, de lugares de estudio. A diferencia de los años 60, ahora el apoyo institucional de la universidad se hace escaso: efecto de una nueva política económica y de un modelo cultural en consecuencia, que se expresan en concepciones de la cultura, del arte y de sus productores, diversas de las anteriores, como distinto es el sistema político imperante. Pero la universidad es lugar de reunión y encuentros, y los estudiantes, futuros literatos, hallan (conscientes o azarosos) guías en determinados profesores: por el interés hacia algunos enfoques metodológicos, por el estudio de ciertas obras o autores como Severo Sarduy, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Georges Bataille, Octavio Paz, Antonin

Artaud, mencionados o sugeridos en epígrafes (el de *Exit*, de Gonzalo Muñoz, nombra a Derrida) y en títulos (como el recuerdo a Paz de la revista *Posdata*, de Concepción), asumidos o citados en la escritura misma (ver las *Zonas de peligro* de Tomás Harris).

Modestos impresos, volantes, hojas a mimeógrafo, pequeños folletos, se publican pronto. Asociaciones literarias y boletines, de asistencia y duración variable, surgen en una red que abarca suburbios y provincias. Más costosos, más difíciles de imprimir, los libros llegan con mayor lentitud: nuevas editoriales se suman a las ya conocidas. Hoy, todos estos sellos constituyen una amplia gama, con tirajes y distribuciones fluctuantes, algunos se concentran en la poesía o le dedican colecciones. La inflación de impresos a cuentas de autor parece síntoma de una compulsiva necesidad de publicar: ¿un modo de conjurar el omnipresente discurso oficial con la voz propia?, ¿una manera de transgredir los obstáculos al acceso público a la palabra? Que en estos trece años se ha editado mucho más que antaño en períodos similares es innegable: el abaratamiento del offset o la fotocopia y el notorio aumento de máquinas multiplicadoras han colaborado a este crecimiento.

La difusión y circulación de la poesía, siempre limitada, todavía se reduce en este período: casi inexistentes son los lugares donde dar a conocer las novedades, la crítica se ha vuelto exigua, la universidad se resiste a aceptar la creación actual, temen arriesgarse económicamente las editoriales, encarecen su ya elevado precio los libros por el Impuesto al Valor Agregado y, en ocasiones, el permiso para publicar demoraba y hasta se prohibieron algunas ediciones (como *Mal de Amor*, de Oscar Hahn). También se complica el proceso de re-

cepción de la obra de arte por la censura, la autocensura y el peso del contexto, cuando al poema se le exige volverse testimonio y denuncia de la situación del lector o de los sucesos acallados por los medios de comunicación o cuando se le enfrenta con un criterio reduccionista, limitador de sus múltiples significaciones y sentidos al debilitar la pluricidad de la lengua por la hiperpolitización, visible en algunos sectores, el estudiantil especialmente. Como respuesta a este "horizonte de expectivas", abundantes escritos epigramáticos, carentes de la fineza de los modelos próximos: los epigramas antiguos de Ernesto Cardenal y la ironía y el humor de Nicanor Parra. Pero existen, asimismo, excelentes poemas de circunstancia o de tema político que no confunden lo fácil con el objetivo propuesto y, por las claves compartidas, tensan la "dialéctica del autor y el lector", quien debe participar y comprender mecanismos, sugerencias, guiños y hasta... el silencio.

Para facilitar el acceso a su trabajo, con frecuencia el poeta se desplaza y recita sus propios versos: algunos absorben un estilo oral en la mínima longitud y el empleo de un lenguaje llano. A veces, en otros, más experimentales, una entonación declamatoria, plena de emotividad, produce el efecto de aminorar la complejidad intrínseca. Ciertas musicalizaciones aumentan los receptores-oyentes en base a textos ya hechos o concebidos como canciones, desde su inicio (cuando Clemente Riedemann escribía para el dúo "Schwenke y Nilo").

Cercanías con el teatro se dan por la representación del poemario *Hojas de Parra* (del homónimo Nicanor) o a través de Enrique Lihn o Gregory Cohen, poetas-dramaturgos, también actores sobre el escenario. Habi-

tual es en esta época el contacto de la poesía o de sus autores con las artes plásticas: en diseños de obras, videos y acciones de arte: algunas ideadas en correspondencia con el poema son un intento de trascender el límite impuesto por la página o el libro, así: "La vida nueva -escrito en el cielo-", Nueva York-junio 1982, de Raúl Zurita. La apariencia negra y rígida de *La Poesía Chilena*, de Juan Luis Martínez, constituida y clausurada en una caja-ataúd que estalla en obra abierta en la lectura, ¿no podría delatar este encierro ya en 1978? Pintores y dibujantes ilustran o interpretan obras poéticas con su propio discurso gráfico, y la palabra complementa la imagen cuando Lihn presenta a Roser Bru, Eugenio Dittborn o Patricia Israel; Zurita introduce a Juan Downey, o Gonzalo Muñoz, Diamela Eltit, Eugenia Brito y Zurita se unen a Lotty Rosenfeld.

Vínculos directos con la narrativa mantiene Enrique Lihn, quien publica dos novelas, mientras José Donoso da a conocer *Poemas de un novelista*, y *Lumpérica* de la narradora Diamela Eltit, no puede distanciarse de ciertas acciones de arte ni de la preferencia poética más rupturista.

Los poetas mayores continúan en este tiempo su natural desarrollo y madurez: los rasgos de su obra anterior persisten en algunos; las variaciones de otras podrían vincularse más a lo dicho que al modo como se expresa; terceros (pienso en Manuel Silva Acevedo y en escritos de Juan Luis Martínez o Zurita, ya producidos para 1973, incorporados a sus primeras publicaciones posteriores) parecieran respetar la propia tradición, pero al poner énfasis e intensificar determinadas estrategias de su escritura penetran con fuerza en el presente que impone, asimismo, ciertas condiciones antes ignora-

das como la censura y su efecto inmediato, la autocensura.

Con los años, los jóvenes se aproximan y renuevan las vertientes conocidas del panorama literario chileno, hasta cerca de 1980 constituyen la norma dominante. Más tarde, Juan Luis Martínez, Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, Antonio Gil, Soledad Fariña, entre otros, exponen su drástico deseo de separarse e innovar, en producciones que evidencian mayor preocupación por la novedad formal y menos confianza en la transparencia de la palabra. Tal vez un encogido espacio público, de debate escaso, o el desconocimiento y ausencia de varios poetas, volvió descalificadoras ciertas declaraciones y actitudes: sin duda, cada tendencia absorbe y transforma tradiciones diferentes, pero ¿y si nos halláramos ante el efectivo corte de una nueva y divergente sensibilidad? Por ahora se trata de un paso más en la "tradición de la ruptura" que, en el territorio de la poesía chilena contemporánea, han marcado la Mistral, Huidobro, De Rokha, Neruda, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Parra o Gonzalo Rojas.

Sobre él mismo, sobre el discurso o sobre el ámbito exterior -cercano o imaginado- vuelca su mirada el hablante. Por lo general, la primera persona es restringida y no posee conocimientos ni facultades extraordinarias, salvo cuando se presenta un yo semejante a un guía en poemas con una carga política más evidente.

En ocasiones, el hablante persigue su identidad y se busca en continuos reflejos, en repetidos ecos, a través de diversas máscaras, pero la despersonalización puede desintegrarlo por la gran movilidad y el constante equívoco del juego de espejos, escenarios, maquillajes, dis-

fraces, frecuentes en escritos que integran la violencia cotidiana al discurso mismo donde no es sólo explícita mención sino que puede percibirse en quiebres, roturas sintácticas, ambigüedades fonéticas, juegos semánticos, desplazamientos de significados: decir rudo de una voz que se pronuncia sin acatar órdenes en el cambio de persona gramatical, la indeterminación sexual por el continuo traslado del masculino al femenino, y viceversa; por la rapidez de su mirada, por el soslayo para expresarse. Obsesivas repeticiones asemejarían la obra a un palimpsesto, a un borrador corregido con constancia.

El espacio referido y añorado como el lugar de la infancia se vuelve mítico en poemas no distantes de la poesía lárica de Jorge Teiller, y una poesía más personal, de circunstancias habituales, nace del contacto (real o nostálgico) con la naturaleza. Distinto es el ingreso de sitios mencionados por nombres reconocibles, y existentes: recreados, recrean el paisaje que después podrá verse (distinto) a partir de la literatura.

Una poesía citadina se realiza y produce "en" el texto urbano convertido en soporte de una obra que altera el paisaje institucional. La urbe atrae y algunos escritos, permeables a su entorno, dejan constancia de ella, de modos muy diversos[1].

Y así como la realidad urbana ha perdido su centro, el texto tampoco lo posee, y parece desplazarse en su variedad: por la acogida de lenguajes de diversos niveles y orígenes (modismos, discurso oficial y de la autoridad, vocablos indígenas, chilenismos, términos cien-

[1] Ver, en este mismo libro: "La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente".

tíficos, expresiones religiosas), por el quiebre del sujeto y cambio del lugar de emisión de la palabra o por la apertura de un escrito que quiere prolongarse hacia lugares de idéntico nombre al referente, lugares ficticios donde puede proyectarse una utopía.

Hay obras que elaboran personajes: el Cristo de Elqui (Parra), La Tirana (Maquieira), Gerardo de Pompier (Lihn), Luis XIV (Paulo de Jolly), Jean Tardieu (Juan Luis Martínez). Figuras históricas o fingidas, actuales o de épocas anteriores, personalidades o fisonomías modestas, pueden ser portavoces y predicadores de los males de hoy y sus carencias -lindantes, algunas, con la patología-, podrían reflejar los defectos ambientales o un estado de desmedro, inherente a la condición humana. Si ciertos apelativos recuerdan a personas o imágenes "reales" es simple coincidencia: estamos frente a construcciones inventadas, tal como esos espacios mentales que Zurita, Gil o Carlos Cociña han llamado "el desierto de Atacama", "Cancha Rayada" o "la Cruz del Sur".

Preguntándose sobre el lenguaje y la poesía y su poder, su función, el papel a cumplir, el interés del soporte, se entabla un cuestionamiento y una interrogación de la literatura vuelta sobre ella misma. A veces, el aspecto exterior (y hasta algún título: *La novela chilena*, de Juan Luis Martínez) vuelve difícil aplicar el estricto rótulo del "género" (lírico): esta movilidad del discurso transformado demuestra la falta de apego a la apariencia y la opción por el *texto* que no implica el corte en versos ni en estrofas ni obliga al uso de la rima (poco utilizada, salvo en sonetos de gran maestría de buenos conocedores de cierta literatura española, como Hahn y Miguel Vicuña). El texto no es un producto finito, es una pro-

ducción, un espacio polisémico donde autor y lector se incorporan a la lógica del significante y de la contradicción. Y en el campo textual dialoga ese sujeto doble con el tejido de citas del *corpus* literario anterior y reciente: expresa o tácita, la intertextualidad se da cuando se reactualizan y reelaboran documentos de los conquistadores españoles; cuando a los clisés, frases-hechas o lugares comunes se les invierte el sentido y se transforman en reveladores de aspectos ocultos y ocultados; cuando se aluden e integran versos, títulos o nombres de autores actuales o ya clásicos, chilenos o extranjeros; cuando tiempos, lugares, personajes, de distintos mo-mentos y culturas se funden; o cuando la "ofensiva tecnológica" y la percepción y acceso de nuevos medios audiovisuales se incorporan a la poesía en sus procedimientos. Los juegos video, los *flippers*, la publicidad, la historieta, el video clip, la televisión, "La naranja mecánica" y "Brazil" y otros filmes, tienen su eco en la rapidez del verso, ciertas imágenes, palabras, sonidos onomatopéyicos.

En el exterior, en un contexto diferente, poetas chilenos producen un quehacer rico y polifónico que desmiente el error simplista de su único carácter instrumental, detenido en el tiempo y centrado en la denuncia. Decenas de autores profundizan y continúan su obra o se inician acogiendo otras artes, otras literaturas, otras realidades. Hace algunos años comienza el regreso: Jorge Montealegre, desde Francia; Gonzalo Rojas y Díaz-Casanueva, desde Estados Unidos; Omar Lara y Miguel Vicuña, desde España; Sergio Muñoz, desde Holanda; Gonzalo Millán y Naín Nómez, desde Canadá; Mauricio Redolés, desde Inglaterra. Una enconada polémica se entabla entre los rupturistas territoriales y

miembros retornados de la promoción de los sesenta, nacidos a la vida literaria en condiciones tan distintas. Sus publicaciones actuales en Chile les permitirá dar a conocer parte de una trayectoria continuada en el extranjero, pero desconocida en el país desde 1973.

Fracturada por la dispersión, la poesía chilena que con posterioridad a la "llegada de los helicópteros" se ha debatido entre "palabras que retroceden a la mudez" y "el virus/ de la verborragia, el silencio"[2], ha respondido con la vitalidad de un espacio bullente de voces y códigos múltiples y diversos.

[2]Las citas corresponden a los poemas "Los helicópteros", de Erick Polhammer; "En un lugar que nadie se imagina", de Manuel Silva Acevedo, y a "Vacuna", de Gonzalo Millán, respectivamente.

ENFOQUES

ENFOQUES A GABRIELA MISTRAL

CONOCIENDO A GABRIELA MISTRAL[1].

Partiendo de la comprensión más o menos deformada de un sector de la poesía de Gabriela Mistral, se ha querido dar una imagen de su persona: generalmente, vemos a la Mistral como amante dolorida, llorosa y despechada por la indiferencia y la muerte del amado. Esta visión es -aproximadamente- la que se desprende de los poemas amorosos de *Desolación*, en especial de aquéllos agrupados en "Dolor", ordenados como una historia de amor que se desarrolla entre "El encuentro" y "Palabras serenas". Los observadores de esta obra creyeron, o quisieron, ver en estos desgarradores escritos la historia real vivida más que por Gabriela Mistral, por Lucila Godoy.

¿Qué hacía posible esta confusión? En esa época, casi toda explicación literaria se practicaba muy ligada a la vida de los autores. A los críticos les costaba com-

[1] Este artículo iba a ser el prólogo de una antología, dirigida a jóvenes, que pensaba publicarse en Europa, y que contaba con una extensa bibliografía crítica. Por esta razón, carece de notas.

prender que la obra de arte re-produce un universo que posee sus propias leyes, a pesar que este mundo puede partir de antecedentes biográficos o conocidos por el autor o, por el contrario, puede responder absolutamente a su imaginación, o combinar unos y otros.

Era verdadero que Lucila Godoy Alcayaga, a los dieciocho años -en 1907- cuando enseñaba en La Cantera, había conocido a Romelio Ureta con quien había mantenido una corta relación amorosa. En 1909, al suicidarse éste, por razones de dinero, entre sus ropas se encontró una tarjeta que Lucila le había enviado. De este hecho surgió la *leyenda* que algunos vieron confirmada en los poemas de *Desolación* que se sitúan, especialmente, entre "Los sonetos de la muerte" y "Canciones en el mar".

La crítica de entonces no comprendió que la voz que aparecía en estos poemas, aunque se tratara de un *yo*, no era la expresión autobiográfica de Lucila Godoy sino que Gabriela Mistral, intencional y conscientemente, había creado un ente poético ficticio, que formaba parte de una objetividad más amplia, construida y elaborada a través del lenguaje: mundo poético que puede asemejarse o no al mundo vivido por el productor literario y que, en el caso de la Mistral, cuando tenía una base autobiográfica, con casi absoluta certeza había nacido de situaciones amorosas diversas que, en *Desolación*, aparecían fusionadas y enlazadas posiblemente, también, con otros sucesos imaginados. Después de conocerse estos poemas, Gabriela Mistral pasó, entonces, a adquirir todas las características humanas que las figuras poéticas de *Desolación* poseían y expresaban.

Pero ésta no es la única imagen de la Mistral que ha

circulado, aunque, quizá, esta segunda sea producto de la anterior ya que, cuando no la vemos como la amante resentida y amarga, la imaginamos rodeada de chicos que cantan sus rondas o recitan sus poemas. Dolida por su fracaso amoroso, se nos dice que Gabriela buscó consuelo en los niños a los que se consagró en su vida de maestra, y a los que se dedicó componiendo muchas de sus obras poéticas en prosa y en verso. Es cierto que una de las preocupaciones de la Mistral fue la infancia y que quiso suplir, en parte, el vacío que existía en la literatura infantil y trató de producir obras que fueran útiles a los niños, pero Gabriela Mistral como ser humano es más que la amante doliente..., y tampoco su obra puede ser reducida a su poesía amorosa y a su poesía o prosa infantil.

Estas incomprensiones no son casuales. Nacen, por una parte, del desconocimiento de la totalidad de la producción mistraliana y, por otra, de un interesado cercenamiento que la ideología dominante ha querido imponer a las personalidades más relevantes de nuestra cultura. La clase dominante, poseedora de todos los canales para transmitir las imágenes que más le convienen a su supervivencia, utilizó -en el caso de la Mistral- todo el aparato educativo para moldear y difundir una figura mistraliana ajena al momento histórico que le tocó vivir, y despreocupada de la multitud de inquietudes sociales frente a las que Gabriela no vaciló en comprometerse con juicios o actuaciones.

En las escuelas chilenas nunca se enseñó que la poetisa se había pronunciado contra el gobierno militar de Carlos Ibañez del Campo (1927-1931). ¿Supimos, alguna vez, los estudiantes chilenos que cuando ella se negó a representar este régimen, como embajadora en

Centroamérica, y, además, manifestó su desacuerdo públicamente, fue privada represivamente de su jubilación, única entrada fija que tenía para vivir? Nó, a la burguesía, siempre dispuesta a defender sus intereses con resoluciones de fuerza, no le conviene mostrarla como una partidaria decidida de "la vida constitucional de Chile que es el mayor de nuestros decoros".

Pero Gabriela no sólo se manifestó contra los regímenes militares (ver "No creo en la mano militar") sino, también, fue expresa enemiga del nacismo (ver "El otro desastre alemán") y del fascismo ("diablo fascista" -según sus palabras). Esta oposición le significó que Mussolini no la aceptara como Cónsul en Italia. Tampoco la Mistral permaneció indiferente ante el franquismo, y su simpatía por los republicanos no se limitó a declaraciones: cuando, en 1938, publica *Tala*, su tercer libro de poemas, cedió sus derechos de autor a los niños vascos que habían perdido sus hogares a causa de la Guerra Civil.

Esta multitud de intereses humanitarios y de justicia convierten a Gabriela Mistral en una convencida pacifista (ver "La palabra maldita") que se opone a guerras con ejércitos y a *guerras frías*. Hacia los años cincuenta, cuando ejercía como Cónsul en Italia, recibió la orden del gobierno de González Videla de no aceptar al Neruda perseguido que había sido desaforado como Senador. "¡Qué poco me conocen! Me hubiera muerto cerrándole la puerta de mi casa al amigo, al más grande poeta del habla hispana y, por último, a un chileno perseguido. Yo fui perseguida ¡Y cómo!", confesó después de rebelarse y desobedecer el mandato.

Estas posiciones asumidas por Gabriela -que rara vez se recuerdan- la muestran como una mujer amplia,

amante de la libertad, que nunca adhirió a partidos políticos, pero que jamás temió manifestar sus juicios, aunque le significaran disgustos y persecuciones. La mujer defensora de la justicia social que se presentó como propiciadora de la reforma agraria y partidaria de la educación gratuita y obligatoria; la campesina chilena que nunca negó sus orígenes y combatió contra la pobreza y las diferencias sociales; la "indoespañola" o "indoamericana", siempre conciente de nuestra americanidad, partidaria de desarrollar el testamento de Bolívar porque, a su parecer, en la unidad latinoamericana, en la defensa de nuestra identidad cultural, de nuestra lengua y tierra propias, teníamos la única defensa contra el imperialismo extranjero.

Estas inquietudes se hacen más explícitas en su prosa periodística o epistolar, pero también se manifiestan en su poesía: en el grito de alerta frente a la pobreza infantil ("Piececitos", "Manitas"), en la rebelión contra la indiferencia y la falta de compromiso ("Al oído de Cristo"), en la solidaridad con las minorías y los perseguidos ("Emigrada judía", "La huella"), en su conciencia americana ("Sol del Trópico" y los poemas que aparecen en "América", de *Tala*), en el respeto y reconocimiento del trabajo manual ("Leñador"," Manos de obreros").

A partir de *Desolación*, primera obra mistraliana, publicada en Nueva York, en 1922, por iniciativa del profesor español Federico de Onís, se manifestaron dos características formales que se mantendrán en sus

otros tres libros, publicados durante su vida. Estas constantes son: 1) los cuatro títulos -*Desolación, Ternura, Tala y Lagar*- corresponden a sustantivos que no están determinados por artículos. Se logra, así, un carácter más abstracto, un sentido más general debido a la falta de concreción. La ausencia de artículo ante el sustantivo se transformó, por lo demás, en una de las características del estilo mistraliano. 2) Todos sus libros aparecen divididos en secciones que, bajo un mismo título, agrupan un número variable de poemas que se relacionan entre sí, respondiendo, por diversas razones, al nombre común.

De las múltiples motivaciones poéticas de Gabriela Mistral surge, y se concretiza, una rica y variada obra de diferentes formas, tonos y actitudes. A pesar de su diversidad, tanto su poesía como su prosa están enlazadas por una unidad que obedece a la comprensión religiosa con que la poetisa se enfrenta a la existencia.

Desde muy joven, Gabriela entra en contacto con la religión a través de la lectura de la Biblia y del catolicismo. Después, hacia sus dieciocho años, se interesa por la teosofía y pasa por etapas, a lo largo de toda su vida, en que se aleja o se acerca del cristianismo, atraída por el budismo y las filosofías y religiones orientales. Vive períodos de crisis místicas o de luchas religiosas tan acentuadas que sufre enormemente. Todo esto la determina en su modo de mirar el amor, de comprender la vida, la muerte y los hombres. Incluso en su concepción de la obra de arte, de la literatura, de la poesía y del poeta están presentes su espiritualismo e idealismo (ver "Decálogo del artista"). Así, en una de sus cartas a Magallanes Moure, afirma: "Observará usted por ahí las dos cosas que pugnan en mí: el amor a la

forma y el amor a la idea. Este me ha vencido, y así prefiero mi "Himno al árbol", que es un sermón rimado, la exposición de mi ideal de perfección, a mi "Angel Guardián" y otras cosas finas".

Para ella, al amor son inherentes la dulzura y el dolor, porque si amar embellece y hace olvidar el mal, también hace recordar frecuentemente las limitaciones humanas. Sin embargo, considera que existe un amor menos efímero que el amor de la pareja humana: el amor materno, el amor filial, el amor al niño.

El amor maternal, según Gabriela, está más próximo a la perfección porque los niños, por su pureza, estarían más cerca de la divinidad. El amor hacia los niños tendría, además, el mérito de hacer olvidar la soledad que vive cotidiana y habitualmente el ser humano. A la fugacidad de la plenitud, al término de la vida, que el amor carnal hace siempre presente, la Mistral opone el amor filial por considerarlo más trascendente y duradero. De la obra mistraliana se desprende, entonces, que la maternidad triunfa sobre la muerte porque "la santidad de la vida comienza en la maternidad, la cual es, por lo tanto, sagrada" ("Poemas de la madre más triste").

Gabriela Mistral piensa que en la maternidad "material" o "espiritual", la madre que arrulla y mece al hijo con su canto, no hace más que reproducir el ritmo del universo, y dice: "No hay ritmo más suave, entre los cien ritmos, derramados por el primer músico, que ese de tu mecedora, madre, y las cosas plácidas que hay en mi alma se cuajaron con ese vaivén de tus brazos y tus rodillas" ("Recuerdo de la madre ausente"). A su parecer, la naturaleza se comportaría con el niño como una madre cobijadora que debe evitarle y prevenirle los

peligros del mundo.

Para la Mistral, a pesar que el ser humano sólo tendría acceso a lo perecedero, "el poeta lírico es un defensor de las imágenes en fuga" que "resucitará a otros y a sí mismo peleando contra su propia muerte a fuerza de memoria empecinada", entonces Gabriela Mistral toma lo que juzga representaciones de seres y cosas y las fija mediante la escritura.

Sintiendo la necesidad de "ir pintando con filial ternura, sierra a sierra y río a río, la tierra de milagro sobre la cual caminamos" para suplir la carencia de la descripción "en verdad y belleza [de] nuestro paisaje americano", la Mistral intenta mostrar rasgos permanentes e introducirse en las que serían *esencias* de la naturaleza americana. Así, el sol, la cordillera, son considerados en todo su esplendor como divinidades y son enfrentados con una actitud religiosa.

En los elementos naturales o en los vegetales, en los animales o en los objetos americanos, se quiere penetrar en nuestra identidad. Además, aislados o en su conjunto, ellos son vistos por la Mistral, como una unión definitoria entre los habitantes de América. El llamado que ella lanza a los jóvenes para cultivar esta "otra forma de patriotismo", parece haber sido *escuchado* por Neruda que lo habría concretado, entre otros poemas, en "Alturas de Macchu Picchu". La diferencia entre las obras de estos dos grandes autores obedece, en gran medida, a distintas comprensiones de la realidad que se expresan en la concepción poética de cada uno y en su actitud frente al mundo.

Gabriela Mistral, explicó en algunos versos, o en poemas completos, el significado que para ella tenía el

quehacer poético (ver "La flor del aire", "Sonetos de la poda", "La contadora"), otorgándole importancia al "cotidianismo", que muestra en parte de su poesía, donde no existe la valoración, que ya se había hecho tradicional, de ciertos temas poéticos en perjuicio de aquéllos "sin trascendencia de tono ni de forma".

Sus distintas opciones y preferencias humanas y literarias, su obra y actitudes, evidencian que el significado que se le dió a Gabriela Mistral y a su quehacer fue limitado y erróneo. Es necesario, entonces, volver a mirar su trabajo y su persona desde la vasta producción mistraliana donde se manifiesta la comprensión religiosa de la existencia que la Mistral posee y que explica su perpetua búsqueda de trascendencia. Pero, al mismo tiempo, su propia obra obliga a considerar una comprensión cristiana, y casi evangélica, que la hace interesarse por los seres indefensos, por "los grandes asuntos humanos: la justicia social, el trabajo, la naturaleza", que la hacen comprometerse y pronunciarse por la solución de los problemas cotidianos del hombre de su época y por las inquietudes del hombre contemporáneo.

París, junio de 1979

Desolación (1922, Nueva York, Instituto de las Españas).
-1923, primera edición chilena. Dedicada a don Pedro Aguirre Cerda. Prólogo de Pedro Prado. Editorial Nascimiento.
Lecturas para mujeres (1923. Antología de textos de la literatura universal, encargado por la Secretaría de Educación de México).
Ternura (1924, Madrid).
Tala (1938, Buenos Aires, Editorial Sur).
Lagar (1954, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico).
Recados: contando a Chile (1957, Santiago, Editorial del Pacífico. Antología del P. Alfonso Escudero).
Motivos de San Francisco (1965, Santiago).
Poema de Chile (1967, Barcelona, Editorial Pomaire).
Cartas de Amor de Gabriela Mistral (1978, Santiago, Editorial Andrés Bello. Recopilación de Sergio Fernández Larraín).
Prosas de Gabriela Mistral (1978, Santiago, Editorial Andrés Bello-Pontificia Universidad Católica. 2 tomos. Selecciones de Luis Vargas y Roque Esteban Scarpa).
Materias (1978, Santiago, Editorial Universitaria. Selección de Alfonso Calderón).
Prosa religiosa de Gabriela Mistral (1978, Santiago, Editorial Andrés Bello. Antología de Luis Vargas Saavedra).
Gabriela piensa en ... (1978, Santiago, Editorial Andrés Bello. Selección de Roque Esteban Scarpa).
Gabriela anda por el mundo... (1978, Santiago, Editorial Andrés Bello. Selección de Roque Esteban Scarpa).
El niño en la poesía de Gabriela Mistral (1978, Oficina Regional de la Unicef. Selección de Roque Esteban Scarpa).
Gabriela Mistral en el "Repertorio Americano" (1978, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica. Selección de Mario Céspedes).

DESCUBRIENDO LA PROSA DE GABRIELA MISTRAL

Durante este último tiempo, aproximadamente desde mediados de 1978, se han editado en Chile varias publicaciones de la prosa de Gabriela Mistral. Salvo *Materias*, seleccionada y prologada por Alfonso Calderón, publicada por Editorial Univesitaria, todas las otras antologías han aparecido bajo el sello de la Editorial Andrés Bello, organismo estatal que pertenece a la Editorial Jurídica de Chile. Sus títulos son: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, recogida y prologada por Sergio Fernández Larraín; *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*, escogida por Luis Vargas Saavedra, y dos obras recopiladas por Roque Esteban Scarpa: *Gabriela anda por el mundo...* y *Gabriela piensa en ...*

"El 'boom' de la Mistral está apenas comenzando", afirma Enrique Lafourcade[1]. Es justo y natural que la obra de Gabriela Mistral se conozca en toda su amplitud y que su desperdigada prosa se haga más accesible, pero no deja de llamar la atención este súbito interés ofi-

[1] *El Mercurio*. 31 de Diciembre de 1978, cuerpo E, pág.1.

cialista. Estas dudas surgen porque nadie olvida que una de las primeras acciones de la Junta de Gobierno fue borrar el nombre y la función del "Edificio de la Cultura 'Gabriela Mistral'". El régimen militar, tan poco partidario de metáforas, realizaba con este acto un símbolo de la destrucción de la cultura chilena.

Detenida, con el golpe de estado, su producción de doce millones de volúmenes, meses después recomienza la actividad de la "Editora Nacional Quimantú" con el nuevo nombre de "Gabriela Mistral". Su orientación responde, entonces, a la política económica de las autoridades militares: se publican escasos títulos de reducidos tirajes. Al poco tiempo, el establecimiento se remata al mejor postor -privado, por supuesto- que se dedica a la fabricación de material de escritorio.

Hace unos años, la publicación de las *Obras completas* de Vicente Huidobro, por Editorial Andrés Bello, se utilizó como pretexto para oponer el nombre de este gran poeta chileno al de Neruda. Lo mismo están tratando de hacer ahora con Gabriela Mistral porque el oficialismo es incapaz de comprender que estos escritores no se oponen. Por el contrario, sus obras se complementan porque muestran, desde distintas perspectivas, la realidad (poética) chilena. Además, la Mistral, Neruda o Huidobro, como todos los grandes artistas nacionales, pertenecen sólo al patrimonio del pueblo chileno, que la dictadura no representa ni puede representar.

La dificultad para acceder desde la lejanía del exilio a la obras ya mencionadas, limita nuestro intento de comprensión solamente a dos de ellas: *Cartas de Amor*

de Gabriela Mistral[2] y *Materias*[3], que por su diferencia son, probablemente, buenos puntos de referencia para comenzar a acercarse a la variada prosa mistralina.

Distintos objetivos se proponen los antologadores que seleccionan, a su vez, materiales diferentes con actitudes diversas. Sergio Fernández Larraín saca a la luz algunos escritos personales de la poetisa en un intento de mostrar parte de su vida. Alfonso Calderón, por su parte, realiza un trabajo de investigación y búsqueda en múltiples publicaciones -desgraciadamente rara vez mencionadas-, para reunir algunas crónicas entre los cientos de artículos que Gabriela quiso dar a conocer y publicar.

El larguísimo prólogo de Sergio Fernández Larraín ocupa casi tantas páginas como las cartas de Lucila Godoy, y no agrega nada al conocimiento de la poetisa porque se limita a glosar o unir trozos de poemas en un intento absurdo de ilustrar la vida de la Mistral con su poesía. Esta introducción se reduce a repetir largos párrafos de diferentes críticos de Gabriela Mistral (casi nunca los mejores) y -lo que es peor- a prosificar sus versos y a reescribir o copiar fragmentos de las cartas que el lector va a encontrar pocas páginas más adelante.

Este prefacio, más que dar a conocer a la Mistral, sirve para conocer al prologuista: su preocupación por

---

[2] Sergio Fernández Larraín: *Cartas de Amor de Gabriela Mistral*. Introducción, recopilación, iconografía y notas de Sergio Fernandez Larraín. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1978. 243 págs.

[3] Gabriela Mistral: *Materias*. Selección y prólogo de Alfonso Calderón. Santiago, Editorial Universitaria, 1978. 412 págs. (Cormorán-Letras de América).

rescatar (¿inventar?) los "rancios" orígenes sociales de los hombres que Lucila amó, manifiesta el propio interés de Fernández Larraín por valorar una "aristocracia colonial y criolla". Probablemente, si conociera la opinión de la escritora sobre los conquistadores españoles[4], no hubiera perdido tiempo en *descubrir* ancestros que a la poetisa no le interesaron nunca.

En una de sus opiniones *tan personales*, comparando a Neruda y la Mistral, Fernández señala: "De allí que a diferencia de Neruda, que navega en la superficie de las cosas, Gabriela nos la muestra *sub specie aeternitatis*, inmateriales e intangibles...", ¿estará pensando el prologuista en las frívolas "Alturas de Macchu Picchu" o en la abstracta *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*? ¿No recuerda, acaso, que la Mistral tituló una de las secciones de *Tala* con el *incorpóreo* nombre de "*Materias* "?

Pero el prologuista no sólo es descuidado en sus opiniones personales, sino que, a veces, olvida que ciertos juicios de Gabriela Mistral se oponen radicalmente al régimen que él defiende ¿qué podría argumentar ante los censores del gobierno cuando citando un "Recado" mistraliano afirma que "la vida constitucional de Chile... es el mayor de nuestros decoros..."?

Si las *Cartas de amor* se centran, en su mayoría, en la intimidad de la poetisa, cuya mirada se dirige a sí misma y a su relación amorosa, que expresa para ella

[4] "... españoles linajudos y soberbios que llamaron a los indios raza inferior, para excusar la explotación perversa que de ellos hacían". ("Don Vasco de Quiroga", en *Gabriela Mistral en México*. Premio Nóbel de Literatura. Biografía y antología por Guillermo Lagos Carmona, México, Secretaría de Educación Pública, 1945. (Biblioteca Enciclopédica Popular, N.o 87), pág. 71.

y sus amados; en *Materias*, Gabriela Mistral se sitúa frente al mundo, a los diferentes seres y objetos en un intento de comprenderlos y descubrirlos. La poetisa, entonces, expresa, para ella y muchos otros, su contemplación de un mundo exterior que incorpora e interioriza por el acto de la escritura. Al acercarse a las diferentes "materias", la Mistral realiza, también, un acto de amor, de apropiación, pues a su entender: "el poeta lírico es un defensor de las imágenes en fuga" que "resucitará a otros y a sí mismo, peleando contra su propia muerte a fuerza de memoria empecinada...".

En infatigable epistolario, Gabriela se comunicaba con "amigos, maestros, conocidos o desconocidos[5]. En la recolección de Fernández Larraín se dan a conocer cinco cartas dirigidas a Alfredo Videla Pineda[6] cuando Lucila tenía dieciséis y diecisiete años, y treinta y ocho, de más de un centenar original, de las enviadas al poeta chileno Manuel Magallanes Moure, entre fines de 1914 y 1921.

Estas cartas hacen aflorar la comprensión religiosa que la Mistral tiene de la existencia. Piensa que la vida, el amor, los seres humanos, ella misma, son limitados y no valen por sí mismos. Avanzan en un intento de perfeccionarse, viven intentando superar limitaciones y culpas.

Para la Mistral, todo hombre nace manchado, incompleto, culpable, inacabado, pero debe acatar esta realidad y asumirlo dolorido, pues, entiende que, vivir es sufrir y el sufrimiento debe soportarse con entereza.

---

[5] Alfonso Calderón, "Prólogo", *op. cit.*, pág. 9.

[6] En las cinco cartas no aparecen nunca los apellidos de "Alfredo". La deducción es de Sergio Fernandez Larraín: "Introducción", *op.cit.* , pág. 22.

Lucila asume una vida díficil: comienza a trabajar a los quince años para ayudar a mantener a su madre. Desde esa época, se concibe como una mujer experimentada, como una anciana. Cansada, se siente derrotada e impotente ante una poderosa mala suerte imposible de vencer. Se mira pobre, fea, ruda, determinada por infinitas faltas, y hasta llega a odiarse en una actitud de humildad extrema. Al mismo tiempo, orgullosa, no se niega sus virtudes y, considerándose mejor que los otros hombres, se confiesa sus valores morales y se crea "un vivir cerrado a todo el mundo". Esta desgarradora ambigüedad la agobia y la poetisa la vive con dificultad porque su aislamiento no es comprendido y porque, a veces, se sabe tan miserable como todos los humanos.

Quebrada, quisiera superarse cada día y no puede, desgarrada por sus limitaciones, sufriendo por pugnas interiores, aspiraría a olvidar y matar una parte de ella misma. Este quiebre la obsesiona: querría que su cuerpo no le impidiera avanzar hacia un ideal, que su carne, que en todo instante le recuerda la muerte, le permitiera liberarse, anhelaría que su espíritu dominara sobre su "ángel malo". Viviendo estas tensiones, Gabriela no puede acceder a la serenidad, a la que aspira, porque piensa que el acercamiento a la tranquilidad no depende de su decisión. Sufre, entonces, pero considera el sufrimiento como sinónimo de vida... Vive períodos difíciles en los que se unen el intenso dolor y la inmensa dicha: dolida por sentirse injustamente limitada, dichosa por creer, por tener fe.

En 1915, en las primeras cartas que escribe a Magallanes Moure, confiesa atravesar momentos de crisis. Desesperada por su desgarramiento, cree que "la perfec-

ción no puede ser sino la serenidad".

Pero este amor que ella entrega no le trae sosiego porque sabe que no la amarán. Su lealtad, sin embargo, la obliga a prevenir de sus limitaciones: "¿Tú me querrás fea? ¿Tú me querrás antipática? ¿Tú me querrás como soy?", le pregunta a Magallanes Moure. Y a pesar que sufre, se complace porque amar embellece, porque el amor hace olvidar el mal, porque el amor endulza la amargura y seca las lágrimas. Pero, no quiere poseer al amado, renuncia una y otra vez al deseo de posesión y rechaza el amor físico perecedero para adherir a un "concepto de amor que nada pide; que saca sustento de sí mismo, aunque sea devorándose"[7].

El tiempo pasa, el sufrimiento disminuye y la serenidad llega o está más cerca, pero surgen los malentendidos con Magallanes Moure y, después de romperse la relación amorosa, comienza a surgir una amistad expresada en las cartas por la incorporación cada vez mayor del exterior. Lucila Godoy habla, entonces, de sus colaboraciones y actividad literaria, de sus amistades, de sus luchas por ascender profesionalmente y opina, generalmente con rigor, sobre los sucesos y personalidades culturales y políticas[8].

---

[7] "El amor cubre los infortunios más grandes con mantos de aurora de flores. Bajo su imperio todo es bello. La tristeza es dulce, la queja es arrullo, la flagelación de la traición es caricia. Hasta la indiferencia del Idolo hace amar más." (Carta a Alfredo Videla, pág. 93). Estas son las concepciones del amor y de la vida que aparecen en *Desolación*, cuya primera edición es de 1922.

[8] Gabriela Mistral da cuenta de los trámites burocráticos y los problemas que vive en su carrera docente. Con gran afecto y gratitud se refiere a la ayuda que le otorgó don Pedro Aguirre Cerda.

Entre 1905 y 1921 -años que abarca este libro- se desarrolla casi toda la vida pedagógica de Gabriela Mistral en Chile (en 1925, después de residir algunos años en el extranjero, vuelve a

Después del fracaso amoroso se siente débil, pero tranquila, y su lucha por arrancar de su persona el ansia de propiedad se resuelve dramáticamente en un sentimiento de vacío y de carencia radical: "Soy la mujer -reconoce en 1921, cerca de sus treinta y dos años- en que el sentimiento de la posesión, así de los objetos como de las vidas, no existe. Es una de las cosas que me ha dado esta desolación espiritual. Nunca, nunca sentir mío nada, ni siquiera una planta...".

El amor con Magallanes Moure no pudo ser, pero Lucila lo rescató y conservó en sus cartas. La Mistral que se confiesa incapaz de poseer, no puede apoderarse de los seres o de las cosas porque siente que el hombre es incapaz de acceder a lo perdurable, que el ser humano sólo puede conocer lo efímero: "¿Qué otra cosa es el mundo -dice en *Materias* - sino eso: un torrente ininterrumpido de gestos, hechos y formas huyentes? Todo escapa, pero dejando su imagen, cogida o desperdiciada por nosotros". La Mistral, entonces, toma esas supuestas imágenes, sombras, representaciones de los seres y las cosas y las conserva, las escribe, las recuerda"[9], y -en *Materias* -hace aparecer y vivir un mundo,

---

Chile, donde se le otorga la jubilación). Gabriela se refiere también, a las dificultades que vivió al publicar "Poemas de la Madre más triste": "... por los comentarios estúpidos de los falsos puros..." (p.164). Estos pasaron a integrar, posteriormente, una sección de *Desolación*.

[9]Tal como Gabriela Mistral considera que el ser humano está dividido en cuerpo y alma, en carne y espíritu, también ve una separación y pugna entre dos partes de la obra literaria: "...Observará usted por ahí -dice a Magallanes Moure- las dos cosas que pugnan en mí; el amor a la forma y el amor a la idea. Este me ha vencido y así prefiero mi "Himno al árbol", que es un sermón rimado, la exposición de mi ideal de perfección, a mi "Angel Guardián" y

una naturaleza, un paisaje, objetos u oficios que en la actualidad nos parecen lejanos y casi idos en la distancia de cuatro décadas o medio siglo que nos separan. En cambio, sus opiniones sobre situaciones sociales o políticas resultan pertinentes, justas y modernas todavía hoy.

"Personas son siempre para mí los países"[10], decía Gabriela Mistral, y así lo demuestra porque se siente cercana y casi identificada con la naturaleza que la asalta, con sus diferencias, en distintos "lugares" de Europa o América Latina.

Cada espacio lo vive en su geografía y en los seres que lo habitan o visitaron. Aprehendiendo las tierras y los hombres con todos los sentidos, como los cronistas de Indias cuando describían el Nuevo Mundo, Gabriela los transmite y los muestra al lector comparándolos con las tierras que ambos conocen mejor. Todo lo nombra con pulcra precisión, con colorido y sentimiento: "el suceso más grande de las cosas, después de existir, es ése de ser llamadas precisamente...".

Las ciudades se sienten más humanas, más naturales, y no como simples fotos o postales ausentes de vida, porque Gabriela las mira, las ve, las vive y se incorpora al paisaje. Los lugares y las cosas se personifican, existen para la poetisa que oye que las barcas de Nápoles la

---

otras cosas finas..." (pág.113).

Sobre la sensibilidad trascendente de la autora ver "Gabriela Mistral: espiritualismo y canciones de cuna", de Bernardo Subercaseaux, en *Literatura Chilena en el Exilio* N.o 1. (Los Angeles, California, enero, invierno de 1977), págs. 5-10.

[10] Nota a "Recados", sección de *Tala*. Gabriela Mistral: *Poesías completas*. 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1968. (Biblioteca Premio Nóbel), pág. 808.

llaman o que se pasea y conversa con Santa Teresa por la meseta castellana.

La Mistral se traslada de un país a otro, pero donde vive verdaderamente lo que ve es en América Latina. "Mi isla pequeña", dice, tiernamente, de Puerto Rico porque lo siente propio, porque se identifica más con su paisaje y con sus hombres. Gabriela recuerda para evitar el olvido y escribe para recordar porque no quiere deformar su memoria "con el recuerdo recreador que es el mío, el cual rehace los objetos por pura ansia de resurrección y así los desfigura".

Sin perder jamás su capacidad de asombro, Gabriela Mistral quiere participar al lector de su emoción, de la singularidad de lo que encuentra, de la abundancia o la escasez, de la exuberancia vegetal o la pobreza humana. Con brevedad buscada, pero queriendo expresarlo todo, clasifica, en una manera didáctica de transmitir lo que conoce: enumera, así, lo que más le gusta en Puerto Rico, los árboles que prefiere o los diversos indios que habitan una región. La razón de estos órdenes podría encontrarse en esas curiosas explicaciones de la Mistral sobre la peculiaridad femenina: "...Las mujeres no sabemos explicar nada en bloque y sólo conocemos una habilidad de encajeras, es decir, detallista...".

A pesar de reconocerse como "una mujer de australidad fría, lenta y opaca", de los artículos de Gabriela Mistral surge una rica prosa con sus particularidades de estilo y de lenguaje: los plurales afectivos ("sus Cides y sus Loyolas"), la ausencia de artículo antes del sustantivo ("cuando los puso debajo de almohada"), el pronombre personal que aparece cerca del posesivo ("me tengo caminada mi Francia agraria"), los vocablos arcaicos de "una campesina de origen, campesina de

costumbres y campesina voluntaria o deliberada" que, en "La lengua de Martí", da a conocer alguno de los principios que admira en el escritor cubano y respeta o considera válidos en un escritor latinoamericano. Muchas de estas normas -como señala Alfonso Calderón- pueden ser aplicadas a ella misma, que se declara discípula de Martí, "el maestro americano más ostensible de mi obra".

Los juicios de la Mistral sobre el vocabulario de Martí y su creación de neologismos se adaptan, también, a ella porque ambos conservaron "a España la verdadera lealtad que le debemos, la de la lengua". Siempre dispuesta a enriquecer el idioma, la chilena no se opone a incorporar términos ajenos más expresivos "en un préstamo de lengua latina a lengua latina"[11]; rechaza, en cambio, el vocablo extranjero si en español resulta más sabroso: "el apelativo galo bonito, pero advenedizo, de 'flamboyant', que habría que abandonar, amigos míos, porque la planta, tanto como los hombres y las bestias, quiere ser mentada en lengua propia".

Las descripciones de lugares intentan mostrar rasgos definitorios y penetrar en lo más profundo en paisajes, costumbres, habitantes o profesiones, "oficios" que cada vez se transforman en un homenaje a las diferentes actividades manuales y sus realizadores.

Pero Gabriela Mistral no sólo habla de espacios geográficos, sino que, también, describe amorosamente los vegetales, los elementos naturales, los animales y ciertos objetos, como una "cuenta-mundo" que demuestra que no existe separación entre temas poéti-

---

[11] Nota a "Saudade", sección de *Tala. Poesías completas*, *op.cit.*, pág. 806.

cos y temas triviales, como lo mostraría el "cotidianismo"[12] de parte de su poesía, y como sería definitivamente confirmado, con posterioridad, por Nicanor Parra y por las *Odas elementales* de Neruda, entre otros.

Los objetos cobran vida, son vistos en su valor metafórico, son alabados en sus cualidades, son aprehendidos visualmente como un conjunto pictórico o vuelven a ser inventados porque "...La realidad del árbol o la criatura bien está cómo y dónde se está y no necesita de socio o de compadre para mejorarse o componerse. Lo nuestro, lo del pintor o el poeta, sea, lo más cabalmente posible, invención gaya y denuedo puro."

Como desterrada que fue durante gran parte de su vida, desde la distancia Gabriela ve con mayor profundidad ciertos problemas ya que "el que mucho se aproxima a un objeto deja de verlo". La Mistral, entonces, percibe y alerta sobre el peligro de perder la tierra propia, enajenada por "los intereses de los capitalistas criollos y los capitalistas extranjeros". En "Conversando sobre la tierra", escrito en San Juan de Puerto Rico, en 1931, explica esta dramática situación con palabras que, perfectamente y con toda precisión, pueden ser aplicadas hoy, en 1979, cuando las burguesías nacionales latinoamericanas ceden interesadamente los países a las multinacionales. La defensa de la lengua natal y de la tierra propia son, para Gabriela Mistral, la base de nuestra identidad y los pilares de una sociedad independiente. La poetisa observa inquieta un peligro enor-

[12] Ver *Materias:* pag. 404.

Refiriéndose a la Mistral, Neruda señaló: "Esta madre sin hijos parece serlo de todos los chilenos; su palabra... ha ido alabando cada una de las sustancias de Chile, desde el arrebatado mar Pací-

me: "el buen orden del extraño puede dar el desorden y la muerte nuestra, y es que es la cosa más natural del mundo que el extraño le importe menos que al semejante el que nos enloquezcamos".

Importante autobiografía, que ilumina retrospectivamente "esta familia de imágenes", muestran algunos textos finales de Gabriela Mistral, "la distraída, la de oficio de silencio". "Cuatro sorbos de agua", por ejemplo, dice en prosa lo que "Beber" de *Tala* había versificado.

Y esta mujer que, hablándole al cántaro de greda, confiesa que le deja al rocío porque "como yo puedes tener la apariencia de la plenitud y estar vaciado", continúa guiando a sus lectores y enseñándoles, ahora, de "personas": escritores, artistas o políticos con lo que se identifica o diferencia, en personalidad y quehacer, y da opiniones sobre literatura y distintos problemas contemporáneos. Surgen, así, las opciones poéticas, literarias, políticas y humanas de Gabriela Mistral.

En Rainier María Rilke, "poeta del niño y de la mujer"; en Selma Lagerlöf, que usa "la naturalidad de contar que la apellidan 'campesina'", o en la pintora argentina Norah Borges quien, como "mujer sin hijos ..se los buscó hasta encontrárselos; mejor aún; se los llamó con el lápiz" parece sentirse comprendida y hasta identificada.

De acuerdo a sus lecturas confiesa deudas y preferencias literarias: rechaza el intelectualismo de Sor

---

fico hasta la hojas de los últimos árboles australes... Las piedras y los hombres, los panes y las flores, las nieves y la poesía han recibido la alabanza de su voz profundísima. Ella misma es una parte de nuestra geografía..." (citado por Sergio Fernández Larraín, *op. cit.*, pág.6).

Juana Inés de la Cruz, quedándose con su período de sacrificio; critica el romanticismo que "abusó del trueno y del rayo" y se pronuncia contra el regionalismo estrecho en la literatura latinoamericana[13]; generosa, confía en los nuevos escritores y trata de interesarlos mostrándoles derroteros desconocidos como el folklore americano, "tesoro que ha desdeñado neciamente nuestra generación", y les señala autores que -como el español Pedro Salinas- testimonian que una "sensibilidad nueva significa mirada inédita".

De José Martí, además de confesarse su heredera literaria, elogia su consecuente actitud militante por obtener para su pueblo "libertad primero, cultura y bienestar en seguida". El presidente Balmaceda y el general Sandino son las figuras en la que Gabriela Mistral centra sus elogios y, en sus homenajes, se manifiesta como una ferviente partidaria de la libertad y de la independencia americana. Si el chileno, "excepción hecha de una porción resentida de su propia clase social... fue el ídolo de una nación entera"; en el campesino, "perseguido por los ajenos y los propios", por la "cacería" llamada por "los desgraciados políticos nicaragüenses", ve al hombre "que ha tomado como un garfio la admiración de su raza, excepto uno que otro traidorzuelo o alma seca del Sur". Advierte que en esta "criatura providencial", "míster Hoover va a conseguir, sin buscarlo, algo que nosostros mismos no habíamos logrado: sentirnos uno de punta a cabo del continente en la muerte de Augusto Sandino"[14], ¿puede haber un

[13] Ver nota a "Dos Himnos": *Poesías completas*, pág. 805.

[14] Este artículo de Gabriela Mistral fue escrito en 1931. Augusto Sandino, fue asesinado en 1934 por la Guardia Nacional, dirigida por Anastasio Somoza, padre del dictador actual.

mensaje más actual cuando en estos mismo momentos los continuadores de este héroe "rigurosamente racial" siguen luchando contra sus mismos enemigos para lograr la independencia de Nicaragua, para lograr -como decía Gabriela a los puertorriqueños, en 1932- "ser dueños de sí mismos, que es la mínima posesión que podemos tener en este mundo"?

Sutiles pinceladas muestran a la Mistral como la pacifista, anti- imperialista, antimilitarista, antifascista y antinazi que fue. Mujer libertaria que nunca esquivó la ocasión de declararlo y expresarlo extensamente en artículos que serían censurados en el Chile de hoy. La mujer que se manifestaba por la justicia social: partidaria y propiciadora de la reforma agraria, defensora apasionada de la educación gratuita y obligatoria. Esta mujer que nunca negó sus orígenes y combatió contra la pobreza y las diferencias sociales, la campesina chilena siempre conciente de nuestra "americanidad" que se denominaba "indoespañola" o "indoamericana". Nadie, entonces, más lejana en sus principios y creencias a la dictadura y su aniquilamiento de la reforma agraria y de todos los logros educacionales y de los avances sociales. Nadie más opuesto que Gabriela Mistral a la apropiación de Chile por las multinacionales. Nadie más contraria que Gabriela Mistral a la marginación de Chile del resto del continente americano, y su miserable acercamiento a las tristes dictaduras argentina, paraguaya, uruguaya, brasileña.

Hoy, Gabriela Mistral contemplaría con tristeza el autoritarismo chileno, como la mujer "que sigue viviendo en el valle de Elqui de su infancia", y repetiría las palabras que dijo alguna vez: "No creo en la mano militar para cosa alguna. Ni el escritor ni el artista, ni el sabio

ni el estudiante, pueden cumplir su misión de ensanchar las fronteras del espíritu, si sobre ellos pesan las fuerzas armadas de un Estado gendarme que pretende dirigirlos. El trabajador manual y el trabajador intelectual no pueden permanecer indiferentes a la suerte del pueblo chileno y al derecho que éste tiene de expresar sus anhelos. América en su historia no representa sino la lucha pasada y presente de un mundo que busca en la libertad el triunfo del espíritu. Nuestro siglo no puede rebajarse de la libertad a la servidumbre. Se sirve mejor al campesino, al obrero, a la mujer y al estudiante enseñándoles a ser libres porque se les respeta su dignidad"[15].

París, 1979.

[15] Citado en *Literatura Chilena en el Exilio* 1 (enero, invierno de 1977), pág. 2.

VARIADOS ENFOQUES

UN SONAMBULO EN EL PAISAJE DE SUS SUEÑOS

¿Y si *La ciudad en llamas* se enfocara como un sueño? Ambitos pesadillescos, casi apocalípticos: tal vez, una apertura a una realidad interior, a conflictivos aspectos rechazados durante el día, imágenes que parecerían transcritas en el momento mismo del despertar. Cada uno de estos poemas constituye una historia y sumados, también la conforman.

Javier Campos (Santiago, 1947) pareciera ser un poeta de ciclos: antes, en *Las últimas fotografías* (Montevideo, Acali, 1981), la cámara se detiene y detiene el instante que, en el momento del revelado, traspasa las apariencias para *revelar*. Ahora, *La ciudad en llamas* de inmediato (nos) despierta a lo onírico: un poema = un sueño, o el conjunto como unidad. Ciclos han resultado estas dos publicaciones tanto por estar constituidas por textos de naturaleza semejante como por componer etapas relativamente homogéneas y acabadas. Ciclos de violencia: la (in-esperada) furia contra los "vencidos" de una guerra que nunca existió; después, la lejanía, saberse extraño y extranjero y sentirlo,

además, pues el ayer perdura con (demasiada) actualidad en los recuerdos:

Esta ciudad es una casa sitiada por los paisajes del pasado

Ambientes pesadillescos, casi apocalípticos. En los dos espacios, el hablante es un exiliado: en los primeros escritos, el ambiente conocido se (le) vuelve ajeno por el salvajismo. En *La ciudad en llamas*, en cambio, la voz que allí se expresa es verdaderamenre forastera en esa urbe. Este sentimiento de diferencia, de alejamiento, de (cierto) desarraigo, tiende una línea de continuidad, un puente entre ambos textos.

"Sólo lo que envejece es mío en esta tierra", se señala al inicio, y esta precariedad que casi se reduce a poseer un "bastón blanco" (ya presente en *Las últimas fotografías*), de inmediato evoca al ciego que "con anteojos negros y bastón blanco" aparece, asimismo, en *La ciudad* de Gonzalo Millán, aunque con poderes adivinatorios que lo hacen suplir la ausencia de vista. Aquí, por el contrario, a ésta se añade la invalidez aludida por la silla de ruedas. Privaciones que se mantienen en un prolongado temple de soledad, incomunicación y carencia que tiñen los borrosos contornos de la ciudad en brumas.

Porque el deterioro afecta tanto al hablante como al ambiente que lo rodea: en ruinas o mohoso y constantemente asediado por la muerte, el fuego y la soledad del olvido, del desierto o de la nieve que todo lo silencia. *La ciudad en llamas* no es el país dejado ni tampoco el que piensa para el futuro, es el espacio actual del poeta donde se ve constreñido, obligado a residir y que, en ocasiones, posee los rasgos de una prisión de

amor de la que no puede escaparse por ser el "actor de un sueño" de su amada. Lugar ingrato: podría pensarse en cementerios de autos, estudios de cine y drive-in abandonados, grandes espacios solitarios donde alguna vez hubo voces, movimiento, vida. Aeropuertos nevados, inservibles; inmensos basurales, la imponente magnitud de una sociedad desarrollada: anti-lugar ameno que, a pesar de habitarlo, el hablante no siente propio debido a su agresividad, a sus variaciones, por ese andar de trenes que no se cruzan colaborando a la incomunicación y a la imposibilidad del encuentro, personificadas en todo su desamparo en el "pastor ciego" y en el cartero amnésico.

En algunos de estos poemas se da una estructura circular difícil de trascender: es el encierro total, no hay modo de escaparse de esta "ciudad dormida"/ "ciudad olvidada", cuya superficie se completa con "el parque" que, al mismo tiempo, aparenta ser síntesis y metáfora de la urbe, así como la calle en *El Paseo Ahumada*, poema de Enrique Lihn (Santiago, Ediciones Minga, 1983), o la plaza en la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit (Santiago, Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983).

La historia de este territorio parece clausurarse al finalizar cubierto por el agua "como una estrella al fondo del mar". Su vaguedad de emplazamiento se opone a la mención de algunas zonas, no por casualidad ubicadas en Estados Unidos, sitio de residencia actual de Javier Campos. Todos los escritos se asemejan, no obstante, por la imprecisión de la ausencia de títulos y porque, en cualquiera, el ambiente y los acontecimientos son similares: hablante incluido, los personajes y objetos que allí existen varían transformándose hasta en animales y cosas, indistintamente. Podría ser que estas mutacio-

nes obedecieran al frecuente desplazamiento del poeta y, como consecuencia, al cambio de su punto de vista. Cada uno de estos poemas equivale a una de sus miradas que, en su movilidad, agilizan este escenario donde, con frecuencia, incluso el tiempo parece detenido, sensación conseguida, además, por las continuas repeticiones.

Pictóricas resultan algunas de las imágenes que visualizan estas variaciones:

> Y la espalda del hombre se hizo un deforme camino
> [hacia el mar
> La maleta se ensanchó como un vagón de tren

recuerda de inmediato a Magritte, y parecería percibirse a Chagall cuando:

> La muchacha sale volando por la ventana
> Como una gran abeja somnolienta

Chagall y Magritte, pintores que pueden ligarse con el surrealismo: precursor consideró el propio Breton al ruso, mientras el surrealista belga fue un connotado representante de ese movimiento. Esta cercanía persiste en otras de sus características como: la presencia de lo mágico, de los sueños, la casualidad, la coincidencia, las asociaciones insólitas o las contradicciones que pueden encontrarse, asimismo, en *La ciudad en llamas* donde también colaboran a mostrar la imagen de una realidad que, por lo general, no se percibe en la vigilia de la vida cotidiana. En Campos, este nuevo ámbito se corresponde con nuevas vivencias, con sentimientos experimentados frente a un mundo que (se) va cono-

ciendo y haciendo propio paulatinamente.

Toda esta atmósfera se capta, se vive, y en lugar de explicarla y analizarla, se prefiere intuirla a través de ese "ventanal ahumado por las llamaradas de la nieve" que muestra, en sus antítesis, una complejidad similar a la difícil situación del hablante quien si ya no rechaza de plano su mundo actual, tampoco se decide a aceptarlo ciegamente. Estos contrastes contribuyen, entonces, a abolir fronteras entre el deseo de establecerse y el sentimiento de desarraigo, entre lo diurno y lo nocturno, entre lo permitido y lo proscrito, lo bello y lo diabólicamente atrayente. Con frecuencia, estas imágenes aparecen estructuradas con apoyo de otras representaciones que pueden haberse divisado en el cine, la televisión o la publicidad callejera: pantallas, como espacios, donde los sueños y los deseos no permanecen estáticos pues las desbordan para escaparse y confundirse con las visiones de todos los días.

Desde el hoy, *Las últimas fotografías* y *La ciudad en llamas* representan momentos que se consideran superados: no en vano, en ésta, el pasado es el tiempo verbal dominante. Etapas, ambas, vividas por Javier Campos quien tal vez intentó exorcizar estas pesadillas mediante la escritura. Posiblemente en la actualidad, más libre, con menos temores, podrá soñar imágenes y poemas distintos al saberse ya afincado en ese espacio otro.

Santiago, mayo de 1986.

ENTRE A(REVALO) Y Z(URITA)

Antonio Areválo (Santiago, 1958) conoce calles romanas hace una década, y con abiertos ojos bebe, se embebe, de sus cercanías. Cuando puede alarga el paso a Barcelona, París, Bruselas, Rotterdam, pero con rabia borronea, apunta, anota y escribe porfiadamente en español.

Lejanías y proximidades: no necesita autocensurarse, pero evita lo evidente; también se avecina en la transgresión (y el eco repite... agresión). Agresión que no sólo se vive en los barrios distantes; agresión que no se acepta, y violentada se incorpora al texto en sus rupturas, en sus quiebres, en sus transgresiones. Entonces, Arévalo se aproxima a otros, se sabe y se siente semejante y distinto: iniciales vivencias comunes que el tiempo y la distancia han ido ensordeciendo; no teme tampoco extender la mirada para escuchar las voces, los frenazos, las risas, los gritos, las carreras de allá y de acá. Melodías (lecturas) similares y diferentes: en Arévalo, tal vez mas Bataille, Rilke, Fassbinder, que Dante, Derrida, Cardenal o Parra.

Domus aurea: un espacio como *La ciudad* (Gonzalo Millán), *Purgatorio* o *Anteparaíso* (Raúl Zurita), *Este* (Gonzalo Muñoz), *Los lugares habidos* (Antonio Gil), y Antonio Arévalo camina y se mueve entre las ruinas itálicas, se desplaza -como sus textos-, nada sacaría con la supuesta calma y finura de esta *casa de oro* que evidencia la transformación de un poema en que se borran las fronteras entre los géneros, donde se funden poesía, narración y drama (teatro/tragedia), como en escritos de Roberto Bolaño, Soledad Fariña, Bruno Montané, Diamela Eltit. El diálogo -propio del teatro y no del poema, dirían los puristas-, y los personajes y el sutil hilo narrativo que va anudando, sin transmutar en relato.

Conciencia del quehacer literario, seriedad, elaboración constante y trabajada, que transforma el libro en imaginado palimpsesto: por la huellas que dejan las variantes, por las impresiones y rastros que van marcando los diversos manuscritos. Saludo a la memoria en Heráclito, Quevedo, La *Biblia*. Necesidad de imprimir memoria, la de Antonio Arévalo, promotor cultural, que en la revista *Palimsesto* -desde Roma- ofrece páginas a autores chilenos que conoce sin conocer, y con los que debate y dialoga en este poema-narración-drama dialógico y polifónico, tal como en "Domicilio conocido", Jorge Montealegre co*nversa* con Nicanor y Violeta Parra, con Carlos Cociña; tal como Diego Maquieira diversifica discursos en *La Tirana*.

Imágenes visuales y acústicas, cuidado por la distribución gráfica de la hoja, gusto por el espectáculo, presencia del escenario, Arévalo integra a su poesía sus intereses pictóricos y no quiere olvidar sus *perfomances*, casi contemporáneas a algunas de Chile, en especial las

del Colectivo de Acciones de Arte. Y a aquélla personal sobre el exilio une, con posterioridad, ésa en que junto a Cristián Warnken se rebelan -en Rotterdam- contra la muerte de Rodrigo Lira (¿el suicidio como signo generacional?, ¿una respuesta a la soledad ese vuelo solitario de Armando Rubio?).

Tal vez para negar la finitud del hombre se busca el erotismo; quizá el erotismo, el amor, el placer, la pasión, podrán impedir la asfixia del reflejo del verso inaugural:

antes que nada: hubo nada: antes

círculo infernal, imposible de romper: así, los muros que reflejan la *domus aurea* que, a su vez, refleja al infinito (tal vez el ansiado "*quisiera escribir un poema/ que no termine nunca* "). Eco, espejo que reflecta, que devuelve imágenes, que muestra la figura que no se encuentra, que no se conoce, que busca su identidad en la sombra, en la oscuridad: vano intento, tentativa sin sentido, previene el hablante. Errar, buscar -como el poema- entre la nada inicial y el silencio definitivo y último. Cambios, mutaciones: ambigüedad (con *Exit* de Gonzalo Muñoz), transgresión, inversión: cuando las santas mujeres ceden su lugar a un hombre, a los pies de la cruz; cuando un supuesto Apocalipsis parece convertirse en ópera-rock; cuando los enamorados son dos hombres; cuando en breves instantes surge el humor, cuando se transgrede el *Manifiesto Comunista*. Ambigüedad, eclecticismo, heterogeneidad: (TR)A(NS)-GRESION religiosa, sexual, social.

Resonancias bíblicas: ¿una Mistral sacrílega por las variaciones del *Texto* sagrado? Y si Dios no habla con

el poeta (oígase a Zurita), el hablante se identifica con Cristo abandonado por el Padre: soledad, imperfección, sufrimiento. Culpabilidad ya presente en la poesía chilena, ¿por lo que vivimos o porque vivimos, simplemente?: *¿qué delito cometí...?*, podría pensarse con Calderón de la Barca, rescatado en el *Apurar cielos* de Cristián Warnken, italieno (italiano-chileno) por un tiempo, y que hoy, desde Santiago, edita y chilla *De nada sirve*, a-normal desde su tamaño: fuera de las normas establecidas, por el rock urbano y poblacional, por la marginalidad, por la ruptura, agrediendo a la agresión cotidiana. De mucho sirve (h)ojear sus páginas para captar las cercanías de ambos: rudeza, irreverencia, desacato, collages; rock urbano/revista urbana y, en *Domus aurea*, la *escalera automática*, el metro y su túnel, las *cortinas metálicas*, el *personal stereo*, suenan en la ciudad que se escucha por ellos. La urbe, lejos de los paisajes (¿todavía idílicos?) de cierta poesía del sur de Chile, lejos de la inmensidad natural "*ya que no conozco el desierto de Atacama*", revelaba Arévalo.

La metrópoli y su gigantismo: el *rayo láser*, la música *mitteleuropea*, hacen pensar en un poema-hecho-en-Europa, sin temor a aceptar ciertos signos de contemporaneidad (y post-modernismo, como se preferiría decir en Italia). La magnitud del espectáculo escrito se opone a esas *metáforas espaciales* casi intimistas, de Cecilia Vicuña, en las grandes arterias de Nueva York. Otro *escrito en el cielo*, ahora con láser imaginario, y no con los aviones y el humo de Zurita. Poesía de la ciudad y en la ciudad. Sordomudos que gesticulan sin hacerse entender, incomunicación constante, ausente de didactismos, basta mostrar: como Rodrigo Lira, como Gregory Cohen, como Miguel Vicuña.

Urbe, espacio que bulle. *Domus Aurea* como espacio dentro de *La poesía chilena,* esta definición que Juan Luis Martínez transforma en sitio a ocupar por las fichas vacías que esperan ser llenadas: ¿cómo?, ¿por quién?*Lectores cómplices,* completemos con los nombres de estos últimos años cada papeleta y, entre A y Z, con nombre y apellidos, podrá recorrerse un extenso abecedario de poetas chilenos. Archivo, biblioteca, antología, juke-box, libro a invadir... y, sin duda, Antonio Arévalo es una presencia en esa torre de Babel de voces y códigos múltiples que es la poesía chilena de hoy.

HUELLAS DE "REALIDAD" EN LA POESIA DE FLORIDOR PEREZ[1]

Cuando Floridor Pérez asiste, en abril de 1965, al Encuentro de la Joven Poesía Chilena que organiza el grupo "Trilce", de Valdivia, hace sólo tres meses que ha publicado su libro inicial, *Para saber y cantar.* Sin embargo, cuando recita, da a conocer otros textos que quedaron fuera del volumen: algunos son recogidos en *Cartas de prisionero,* otros aparecieron en forma dispersa y, recientemente, en *Chilenas i chilenos* [2], y

[1] Este artículo es parte de un estudio más extenso. En especial, me refiero aquí a las dos obras que me parecieron más relacionadas con este Seminario sobre "Autobiografía, testimonio y literatura documental". No considero temas tan importantes como: la relación de Floridor Pérez con la poesía lárica y la antipoesía; su participación en el grupo "Arúspice" de Concepción, en los años 60; su actividad como "promotor cultural": creador de varias publicaciones literarias, corresponsal de *Orfeo,* director de *Tribuna de Artes y Letras* -página semanal publicada por *La Tribuna* de Los Angeles, entre 1967 y 1973-, co-director de talleres de poesía... Tampoco aludo a su labor de antologador, recopilador ni crítico literario.

[2] Floridor Pérez (1937) ha publicado los poemarios: *Para saber y cantar.* Stgo. Colección Orfeo, 1965. 30 pp. (Serie Inéditos

todavía hay más que esperamos conocer pronto. Muchos de estos poemas integran trozos de canciones, dichos, creencias, citas; diversos tonos como el epistolar o el periodístico, modos de decir variados, diferentes normas de lenguaje, códigos heterogéneos, múltiples voces con diálogos frecuentes y puntos de vista distintos, que al ser sacados de su contexto varían su función y adquieren tal magnitud que develan y penetran en profundidad en los mundos presentados, además de establecer relaciones que crean nuevos efectos de sentido, y de anular una posible jerarquización de estilos, hablas y culturas.

Floridor Pérez trabaja, en ocasiones, la técnica del *collage* al poner en contacto y establecer un intercambio entre el arte y la realidad cotidiana que aparecería citada[3]. La yuxtaposición de estos elementos diversos establece una relación dialéctica debido a que, separados de su contexto, se transforman en obras de arte por la nueva significación que adquieren al interior de

---

Nº 1). *Cielografía de Chile*. Stgo. Quimantú, 1973, s.p. (Cuncuna). [¡30.000 ejemplares!: este tiraje muy inhabitual para Chile respondía a la política de la Editorial del estado durante el gobierno de la Unidad Popular]. 2ª ed.: *Cielografía de Chile*. Poesías para niños también. Concepción, Literatura Americana Reunida, 1987. 55 pp. (LAR del Joven Lector). *Cartas de prisionero*. México, Casa de Chile, 1984. 67 pp. Edición definitiva: Concepción (Chile), LAR, 1985. 47 pp. *Chilenas i chilenos*. Santiago, Sinfronteras, 1986. 46 pp. El presente artículo refiere especialmente a estas dos últimas obras.

[3]La portada de *Chilenas i chilenos* evidencia una intertextualidad gráfica porque "modernas" bicicletas se superponen a "Un bodegón" de Claudio Gay. De este modo, se complementa a la perfección la sugerencia de Floridor Pérez con el diseño de Hernán Venegas.

una obra literaria, pero -al mismo tiempo- introducen una (supuesta) realidad (pre-textual) dentro de la literatura. "Adelantado rural del pop-art" es Floridor Pérez, para Federico Schopf[4], por el uso de estos procedimientos, tan propios de esta tendencia artística que ya en 1963 conocía su apogeo en Estados Unidos. No importa si el poeta que, entonces, residía en Mortandad, cerca de la ciudad chilena de Los Angeles, estaba o no enterado de esta sensibilidad del arte contemporáneo; interesa, sin embargo, saber que algunas de sus técnicas le sirvieron para evidenciar ciertos mitos, para darle otra intención a frases y lugares comunes, para mostrar costumbres campesinas ("Con el diario de ayer"), para enfocar la historia nacional con menos prejuicios ("Bajo el castaño de las canteras"), para contrastar el paso del tiempo y sus supuestos adelantos.

La intertextualidad define los poemas de Floridor Pérez que acogen diversos materiales: en "Canto a la derrota de Arturo Godoy", la situación histórica, concreta y peculiar de la pelea de box entre Arturo Godoy y Joe Louis por la disputa del título mundial, realizada en el Madison Square Garden de Nueva York, el 9 de febrero de 1940, sirve de punto de partida y ambientación a los recuerdos del hablante. El texto se transforma en un complejo tejido que une las palabras actuales del sujeto de la escritura, las expresiones que se escucharon en la transmisión radial del combate, los comentarios de las personas que estaban con él, la mención de frases-hechas de supuesto carácter patriótico, el fragmento de una canción, las preguntas del niño, que entonces

---

[4] "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes" en *Lar* 1 (Madrid, octubre 1983), p.23.

era el hablante, y el todo se vuelve una batalla decisiva "como en Cancha Rayada" y una suerte de *poema épico* que, curiosamente, celebra un fracaso, explicitado en el título actual y reciente (el anterior era "Carta familiar") donde la derrota podría pensarse extensiva más allá del deporte[5].

Estos poemas dialógicos no son exclusivos de *Chilenas i chilenos,* y se encuentran con frecuencia en *Cartas de prisionero* y, antes, en *Cielografía de Chile*. De otro modo se construye y funciona, sin embargo, la intertextualidad en aquellos poemas que son elaborados en base a obras previas, propias o ajenas, como esa imitación verso a verso del texto antiguo del *Poema de*

---

[5] "Carta familiar" fue publicado por primera vez en la revista *Desfile*, en 1966. En 1981, en la hermosa y penetrante presentación autobiográfica: *¿Quién soy?*, este poema se ubica en la cercanía de combates -la guerra mundial- y derrotas: "Siempre veré a mi padre junto a la enorme radio de aspecto catedralicio, confiando en un triunfo que casi llegaba... el cuarenta y tantos, el cincuenta y dos, el cincuenta y ocho... casi ronco de fe, casi mudo de pena", dice el párrafo que lo precede inmediatamente: allí, las fechas señalan los años en que se realizaban elecciones presidenciales. (Stgo., Agrupación Amigos del Libro, 1981. 39 pp. [¿Quién es quién en las letras chilenas?]). No debe ser casual que en estos tiempos poco victoriosos que corren, se haya elegido "Canto a la derrota..." para inaugurar *Chilenas i chilenos*.

Otro poeta que trabaja de *bricoleur*, de "maestro chasquilla" del verso, Gustavo Mujica (1947), llama el "vicecampeonatismo chileno" a esa dificultad nuestra para ganar y al júbilo que ha producido obtener segundos lugares, en distintos concursos deportivos. ("Sin título" en *Entre la lluvia y el arcoiris*. Antología de jóvenes poetas chilenos, de Soledad Bianchi. Barcelona-Rotterdam. Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pp. 99-100).

La marca que ha dejado el match Joe Louis -Arturo Godoy en la memoria colectiva chilena es innegable: Jorge Tellier, uno de

Mio Cid (1977) o "Miedos" cuyo modelo, bastante cercano, es el poema casi homónimo de Gabriela Mistral, "Miedo".

Frecuentemente y con constancia, Floridor Pérez trabaja, corrige y recompone sus obras: sus distintas versiones dialogan entre sí por las variaciones que se producen al añadirse o eliminarse versos, epígrafes u otros elementos, o al cambiar ubicaciones o títulos: así acontece con *Cartas de prisionero* que aparecido en 1984, en México, es su tercer libro. Con el mismo nombre, al año siguiente se publica en Chile aparentemente similar, pero muy distinto en su estructura, es decir, en su organización interna[6] y, por lo tanto, en la función de los textos individuales y en el sentido de la totalidad: de la edición extranjera a la nacional hubo páginas que salieron, otras que se agregaron y poemas que cambiaron de lugar.

"El título de libro está textualmente tomado de los formularios de la correspondencia despachada a través de la Cruz Roja Internacional de Los Angeles", se dice en la primera edición, al comenzar "Excusa de unas

---

los poetas admirados por Floridor Pérez, también lo ha mencionado:

Un zapatero nos saludaba con la V de la victoria.
Se hablaba de la pelea de Godoy con Joe Louis y de la [batalla
de Stalingrado". (Fragmento X, *Crónica del forastero).*

En "30 años después", del mismo autor, se dice:

Godoy que resiste 15 rounds de pie frente a Joe Louis.

[6] Para Ioury Lotman, un texto posee tres características definitorias: la expresión, la delimitación y el carácter estructural. Este significa que una obra no representa una simple sucesión de signos entre dos límites externos, porque posee una organización interna: *La Structure du Texte Artistique*. París, Gallimard, 1973, pp.91-94.

Notas"[7]. Desgraciadamente, razones económicas obligaron a prescindir de la reproducción de diversos documentos que aparecían en el volumen mexicano y que al estar ubicados en su inicio y su término, al comienzo de dos secciones o cuando otra ya estaba empezada, dialogaban con los poemas, además de afincarlos espacial y temporalmente, y de mostrar la relación del mundo exterior respecto al autor-hablante que se evidencia en la necesidad de calificarlo y hacerlo pertenecer a categorías muy definidas: estos apelativos de "prisionero", "detenido", "indigente", "desempleado", "ciudadano con arraigo militar", "relegado", parecerían "*bautismos segundos*" [8] pues fijan en un rol, en un papel, al evidenciar ciertas condiciones que para el firmante que los otorga resultan negativas. Estas rígidas credenciales dialogan, especialmente, por oposición con los poemas, caracterizados, en general, por su polifonía, y con otro documento no-oficial y previo a la datación de éstos y de los versos: una foto del autor con Natacha, su mujer, "destinataria y co-autora" de estos poemas con nombre de cartas.

Ese imperativo de la autoridad por encasillar en rígidas posiciones posee, asimismo, connotaciones espaciales: no sólo porque estas hojas de papel van a dar a archivos que son una especie de mundo *habitado* por nombres, dispuestos y numerados por su condición y estado, tampoco únicamente por la concreta mención geográfica a lugares, calles o ciudades donde se encuentra el hablante ("regimiento", "Los Angeles",

[7]Otro homenaje a Gabriela Mistral constituye encabezar estas notas con el mismo título que ella le dio a unas suyas.

[8]Philippe Lejeune: *Le Pacte Autobiographique*. París, Seuil, 1975. (Collection Poétique), pp.34-35.

"Chacabuco 119", "Combarbalá") o desde donde son despachados estos escritos más legalistas que legales, sino porque, además:

> "...Los más generales modelos sociales, religiosos, políticos, morales del mundo mediante los cuales el hombre da sentido a la vida que lo rodea, en diferentes etapas de su vida espiritual, están provistos invariablemente, de caracterísiticas espaciales"[9].

Se trata, en este caso, del *espacio del poder absoluto* cuyos representantes y voceros establecen sus principios como paradigmas a respetar y obedecer, dividiendo el mundo de acuerdo a la mayor o menor cercanía que se tenga con ellos. Sin embargo, cuando el autor-hablante utiliza estos mismos nombres para aplicárselos a él y a sus iguales, revierte el sentido pues aliviana la carga negativa al quitarle fuerza y dramatismo a una pasajera etiqueta temporal.

El valor negativo que los representantes del poder conceden a ciertas palabras aisladas que se tienen por peligrosas cuando se considera exclusivamente su significado, fuera del contexto "supone ideas completamente hechas preexistentes a las palabras"[10]. Pero, el poeta no necesita (des)calificar y se limita a exponer:

> *Lo que pasa es que yo*
> *como usted comprenderá*
> *-no es porque yo lo diga*
> *o porque esté usted presente-*

---

[9] Lotman, *op.cit.*, p.311. (Traducción mía).

[10] Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general.* 10ª ed., Bs. As., Losada, 1971, pp 127-130.

ocurre que nosotros
vale decir, se entiende
¿no le parece a usted?

Y por otras razones
que no es del caso señalar.

Al no decir nada, "Apelación" es pura sugerencia pues no hace más que extremar -hasta el absurdo- el cuidado que debe tener un locutor frente a un amo del lenguaje que puede ejercer el castigo y la censura porque se cree dueño del todo el poder y porque posee una "perspectiva simplista" de la lengua[11]. El sujeto de la escritura apela, se dirige a un usted poderoso, al que hay que tratar con respeto para solicitar, posiblemente, la revisión, la *apelación* de una sentencia. Esta duplicidad de significados del vocablo del título es frecuente en la poesía de Floridor Pérez que juega con el lenguaje, su ambigüedad y su polivalencia. El hablante-emisor demuestra que las relaciones intersubjetivas inherentes a la palabra no se reducen a transmitir información e intercambiar conocimientos[12]: él necesita decir algo sin aceptar la responsabilidad de la enunciación, aprovechando, al mismo tiempo, la eficacia de la palabra y la inocencia del mutismo. Como *prisionero de guerra* sabe que hay una especie de ley del silencio que cubre una zona de temas prohibidos y palabras tabúes, pero además tiene la obsesión de no hablar, de no *cantar*,

---

[11] Saussure, *op.cit.*, p.127.

[12] Oswald Ducrot: *Dire et ne pas dire*. Principes de linguistique sémantique. 2ª ed., París, Hermann, 1980, pp.2-12.

pues hay ciertos tipo de información que él no debe entregar[13].

No obstante, el poeta desafía estas limitaciones y las aprovecha introduciendo lo implícito, del que este poema es un modelo donde lo subentendido aparece al nivel de la enunciación. Según Ducrot, en nuestra civilización, el acto de hablar no es un acto libre ni un acto gratuito: no es libre porque hay que cumplir ciertas condiciones para hablar de una u otra manera, y no es gratuito porque toda palabra debe presentarse como motivada, como respondiendo a ciertas necesidades o enfocando ciertos fines. Nos cuesta imaginar que este hablante obedece una orden que lo obliga a tomar la palabra y que lo coloca en una posición jerárquica subordinada. Sin embargo, como para obedecer el mandato se apoya en el contenido objetivo de estos enunciados, es muy probable que la autoridad haya comprendido sólo la significación literal de la que el locutor se responsabiliza. Pero, a partir de la interpretación literal, otro personaje puede deducir una significación implícita y sus consecuencias: este (supuesto) oyente es el lector que se arriesga a suponer las razones que

---

[13] El verbo *cantar* aparece en el poema 5 de la sección "Postales con fondo el mar" con el significado figurado e informal de *confesar* (María Moliner: *Diccionario del uso español*). Según el *Diccionario coa*, de Armando Méndez Carrasco, cantar es "descubrir algo del delito o crimen que se pesquisa, aplicando tormentos físicos". (Stgo., Nascimento, 1979, p.28).

Entre la primera edición y la definitiva, el poema "Comunicado del incomunicado" varía en su primer verso: de ser una reflexión del hablante-autor pasa a ser una apelación tranquilizadora:

(México) Tiempo para pensarlo: (LAR) No teman:
el fracaso es la única situación
que sé afrontar con éxito.

llevarón al hablante a expresarse de este modo transformándose, entonces, en su cómplice.

Recorren mis libros como un campo minado
Saben que un poema puede ser explosivo
pero ignoran que el detonante es el lector

Bayonetean tu jardín cavan el huerto
pero sólo hallan raíces, semillas
que florecerán cuando se vayan

"Allá no miento", que en tres palabras es casi un calco (lingüístico y fonético) de *allanamiento* (acción de la que se habla en el poema), explicita la concepción del lector que tiene el poeta y la importancia que le concede al proceso de recepción. No es casual que este texto finalice la sección "Contra bandos"[14] y clausure la publicación chilena. En este poema, sin apelar al lector, el hablante le confiere una función básica: la de otorgar sentidos. De este modo, se le incita a completar las situaciones que aquí puedan sugerirse, a considerar la disposición y configuración de la página (o del poema), manifestadas tanto en juegos de grafía o de fonía, como en blancos u otros recursos tipográficos que dependen del hablante implícito y de su voluntad constructiva, a establecer relaciones espaciales ya que la pluralidad de interpretaciones aparecerá por la ruptura

[14] Como en los nombres de las otras secciones, la preposición resulta fundamental. "Contra bandos" puede comprenderse de dos modos: 1) en oposición a los bandos de la dictadura, y 2) fonéticamente, como *contrabando*, es decir, "cualquier cosa que hay que ocultar por no ser de curso lícito" o, en este caso preciso, por estar censurada por la autoridad militar.

de lo lineal al desunir lo contiguo y acercar lo distante. Al lector se le exige que (co)labore con el texto, entre otras razones, por estar frente a un testimonio que es, además, literatura, por separarse de lo que Floridor Pérez llama una "tradición negativa... de la poesía política... que ni sirvió como panfleto, ni quedó como poesía"[15]. A pesar de su situación desmedrada, el hablante-autor adopta, en este caso, una actitud de superioridad respecto a los violentistas que *ignoran*, mientras él no necesita usar la fuerza para saber y conocer, no sólo de libros, sino también de los procesos vitales de la naturaleza cuyo *florecer* parecería referir a un signo de esperanza.

Ubicar "Allá no miento" al final del volumen le otorga especial relieve porque lo completa al aludir al circuito de la lectura donde la obra se completa y realiza, además es una muy buena manera de substituir la ausencia de documentos que otorgaban datos anexos al lector porque ahora se le da una clave sobre su quehacer respecto al libro que tiene en sus manos.

Exceptuando los documentos oficiales, la edición mexicana se cierra con una cita que ponía el énfasis en la actividad del autor quien manifiesta su deseo de testimoniar su experiencia de un tiempo y situación que su interlocutor no se atreve a mencionar:

-y piensa escribir sobre esto

-Sobre lo que ha pasado en Chile, NO
Sobre lo que ha pasado en mí, SI

El escritor opta, pues, por un modo de acercamiento personal frente a lo que ha *visto y vivido* y, aunque

[15] Respuesta a un cuestionario de la autora.

reconoce que se trata de una circunstancia que atañe a todo el país, no quiere o no se atreve -tal vez por modestia, acaso por la magnitud del hecho- a erigirse en un representante o vocero de muchos, y declara preferir mostrar el efecto de lo sucedido a nivel individual e íntimo: con esta afirmación, el poeta le da un sentido totalizante al volumen, inscribiendo la importancia del amor como tema de su obra.

Para este *extraño en el mundo* de la violencia, de la arbitrariedad, del odio, "Natacha" se transforma en la posibilidad que él tiene de trascender ese *mundo al revés* que es el espacio y el tiempo del encarcelamiento, donde *los prisioneros de guerra* se asustan con el estampido de los petardos ("Diciembre 31/73"). Si mientras el ambiente cerrado del cuartel con "días piedra meses muro" es negativo, el universo exterior es sinónimo de libertad y "Natacha" lo personifica, y con su amor da confianza al hablante sobre el término de su detención y la permanencia del amor compartido ("La Victoria"):

> "mi misión no pudo ni quiso ser otra" -afirma Floridor Pérez- "que abrir un espacio para el amor en la poesía de estos años duros. Así se entienden o deberían entenderse mis *Cartas de prisionero*. La protesta del suspiro, en vez del grito; ..."[16]

En "Canto del árbol transfigurado", de *Cielografía de Chile,* se dice:

---

[16] Idem.

Sin embargo , señores,
no he de ser yo
quien abra paso a la retórica.

Pienso que con sus últimas publicaciones, Floridor Pérez ha confirmado tanto estos versos como sus convicciones humanas y poéticas que hace 20 años, en el Segundo Encuentro Nacional de la Poesía Joven, realizado por "Trilce" en abril de 1967, expresaba así:

> "... Tal vez resulte útil (y perdonable) que exprese que la poesía la entiendo como forma de conocimiento de la realidad, y como actitud del poeta frente a ella. (Cuando digo la realidad hablo no sólo de aquella miserable que ve el fotógrafo, y dice el periodista, sino también toda la que ve el psiquiatra, y la que no ve, y permanece en la memoria y la imaginación). Pienso que es esta compleja constitución de la realidad y no nuestro lenguaje la causa de lo incomunicable que a veces resulta la poesía para el público".

Y finalizaba:

> "A mí me parece legítimo "poetizar" sólo aquella parte de la realidad que se filtra a través de mi experiencia. Que se ha hecho carne en mí. Es lo que he hecho de [sic] niño"[17].

No hay dudas que este *proyecto* de Floridor Pérez se ha continuado hasta ahora, y así lo demuestran algunas de estas huellas que la "realidad" ha dejado en su poesía.

---

[17] *Trilce* 13 (Valdivia, enero-marzo 1968), pp.8-9.

PASARON DESDE AQUEL AYER YA TANTOS AÑOS, O ACERCA DE CECILIA VICUÑA Y LA "TRIBU NO"

Hasta el momento nadie se ha atrevido a negar la existencia de Cecilia Vicuña. Sin embargo, se ha dudado de la realidad de la "Tribu No". Podría argüirse que la "Tribu No" es producto de la imaginación de una crítica gustosa de la arqueología y del rescate de antigüedades, pero ¿por qué homogenizar el "campo intelectual" si al lado de grupos más conocidos e institucionales (por estar ligados a la institución universitaria) como "Trilce" (Valdivia, 1964), "Arúspice" (Concepción, 1965) y "Tebaida" (de Arica, cuya revista comienza en 1968), existían otros como el "Grupo América" (hacia 1966, 1967) en el Pedagógico, la "Escuela de Santiago" (1967), la "Tribu No", todos de la capital, y algún otro en Valparaíso?

Tampoco se trata de sobredimensionar (ni a los más conocidos y nombrados, ni a los otros), pero sí de rescatar la complejidad: de hacer revivir un dinamismo propio de toda época, de todo momento y de toda situación cultural.

Pasemos, entonces, a conocer algo de Cecilia Vicuña

y de la marginal "Tribu No" de la que formó parte: conjunto de amigos, más que un orgánico grupo literario, totalmente independientes, sin publicaciones periódicas, que con su presencia y actividades complejizan la visión del panorama cultural y poético de los años sesenta.

Noticiario 1967[1]

Lea a Henry Miller, puede leerse en muchos muros de Santiago. Escrita con precaria tiza volandera, esta leyenda parecía obra de un disciplinado batallón. Sin embargo, su idea y factura son producto de una sola persona: una joven que, en sus desplazamientos de estudiante de Pedagogía en Artes Plásticas, debía circular entre los locales del cordillerano Pedagógico de la Avenida Macul y la más céntrica Escuela de Bellas Artes, contigua a ese Museo. Entonces, en 1967, Cecilia Vicuña circulaba por Santiago, y por donde la llevaran sus estudios, sus amores, sus amistades, iba dejando una huella desde hacía ya algún tiempo: rastro con el que porfiada e insistentemente intenta convencer a multitudes para que si algo quieren leer, no duden en elegir a ese escritor norteamericano, para muchos irreverente y erótico, que moviéndose entre trópicos y estaciones había considerado: "Lo que no pasa en plena calle es falso, es decir, literatura" (*Primavera negra,* 1936).

En 1967, Cecilia Vicuña tiene 19 años, y ese mismo

---

[1] En *Versos de salón,* de Nicanor Parra, se incluye su poema "Noticiario 1957" (Santiago, Nascimento, 1962, pp. 95-100). Vaya en este título, de 10 años después, un pequeño homenaje.

año "bautiza" a sus amigos más próximos como "Tribu No". Su núcleo eran tres parejas de pololos, cercanas a la veintena, asistentes constantes o esporádicos de las aulas de la Universidad de Chile: Arte (Coca Roccatagliata), Arquitectura (Marcelo Charlín), Ingeniería (Francisco Rivera), Inglés (Sonia Jara, Claudio Bertoni), Teatro (Sonia Jara), Filosofía (Claudio Bertoni). Los acercaba su interés, con marcadas opciones, por cierta música -el jazz y el soul-, y algunos nombres de las artes plásticas y la literatura: Van Gogh, el surrealismo, *Nadja*, *El libro de los libros de Chilam Balam*, los beats norteamericanos, los nadaístas de Colombia, la revista *El corno emplumado*. Los unían estos gustos y un cuestionamiento constante, además de un interés por producir arte y una atracción por la vida y... otras *yerbas*.

Cien años de soledad aparece y se agota en las librerías. Y mientras Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni y sus amigos leen y releen a Cardenal, a Cortázar (que en 1967 da a conocer *La vuelta al día en ochenta mundos*), o se sienten en el *Paradiso* con Lezama Lima cuando hojean la *Antología de la poesía surrealista* de lengua francesa, traducida al español y publicada en Argentina, con ese estudio preliminar de Aldo Pellegrini en el que la "Tribu No" se concentra, no se les invita -y no asisten- al "Segundo Encuentro Nacional de Poesía Joven" donde participa la "promoción emergente", nombre con que el poeta Waldo Rojas (1944), en ese mismo 1967, se refiere en especial a sus iguales que se habían constituido en grupos provincianos, próximos a universidades, en la primera mitad de la década del sesenta, o a aquéllos que -al igual que él- se les avecindaban, individualmente, desde la lejanía de la capital. Algunos "emergentes" como Omar Lara, Oscar Hahn,

Hernán Lavín Cerda o Manuel Silvacevedo daban a conocer ese año *Los enemigos*, *Aguafinal*, *Cambiar de religión* y *Perturbaciones*, cuando Eduardo Anguita publicaba *Venus en el pudridero*, Nicanor Parra, *Canciones rusas*, Pablo Neruda, *La barcarola*, o Efraín Barquero, *El viento de los reinos*.

En cine, el ambiente favorece la aparición de realizadores más jóvenes que -según el crítico Juan (léase Hans) Ehrmann- veían allí "su campo de realización y expresión. Antes -agrega- habrían optado por la literatura o el teatro". Doscientos mil espectadores asisten en Santiago a ver *Largo viaje* de Patricio Kaulen, una de las tres películas chilenas realizadas ese año[2].

Suicidio de Violeta Parra. Cantinflas llega a Chile. Frei deroga la *ley mordaza*. Reanudación de clases en la Universidad Católica de Valparaíso. Frei condena la declaración final de la Organización Latinoamericana de Solidaridad. Allende dirige la OLAS. OLAS y la lucha armada. Guerra de los seis días entre Israel y sus vecinos árabes. Se firma nuevo decreto de Reforma Agraria: crea asentamientos campesinos, acentuando el proceso comenzado por Alessandri. Los chilenos Mimos de Noisvander triunfan en Moscú. Se establecen relaciones diplomáticas con la URSS. Película experimental de Andy Warhol dura veinticinco horas. Partieron mil y llegaron ocho mil: Santiago saluda gesta de la juventud chilena que marchó por Vietnam. Fueron destruidas y violadas cartas en huelga de correos. Isabel y Angel Parra parten al "Encuentro de la canción protesta", en La Habana, junto a Rolando Alarcón y Patricio Manns. Senado impide a Frei viajar a USA, vo-

[2]Juan Ehrmann, "Cine," en *Almanaque 69*. Santiago, Editorial Lord Cochrane, s.f., pp. 74-77.

cea la "vidriera irrespetuosa" de los quioscos de diarios.

Y en 1967, el mismo año en que una selección de poemas de Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni es publicada en el Nº 22 de la anglo-mexicana *El corno emplumado*, las melodías del Pollo Fuentes, Los Iracundos, Los Beatles, Palito Ortega o Paul Mauriac, acompañan a otros jóvenes que ocupan la Casa Central de la Universidad Católica de Santiago desencadenando, así, una serie de movimientos de reforma en las diversas universidades chilenas.

Corrían aires de optimismo y esperanza en esos años de iniciales trasplantes de corazón, cuando ni la muerte del Che Guevara logró acallar los ímpetus: *El entusiasmo*, de Antonio Skármeta, no es sólo el buen título de un primer libro de cuentos, editado también en 1967. Para la "Tribu No" eran inseparables el arte y la vida, y ésta debía cambiar si se aspiraba a variar la sociedad. Así lo demostraron en actitudes, acciones y escritos, de los que el propio Skármeta fue un admirador entusiasta, después de verlos recitar en enero de 1970, dentro del espectáculo *Museo 70*, cuando ya se iban los "sexy sesenta" (según la calificación de *El Mercurio*).

La "Tribu No" obedece y responde a este momento. Confiada y con desenvoltura, como la época, Cecilia Vicuña finalizaba una entrevista, con el lema "¡Luz o muerte, venceremos!" Pero esa "etapa gozosa", que para ella engloba, asimismo, la existencia de la "Tribu", se prolongará hasta 1972, cuando ésta pierde su coherencia. Poco después, las ilusiones se detrozan no sólo para un grupo, y así, "Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos"[3].

[3] Pablo Neruda, "Poema 20" en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 17 ed., Buenos Aires, Losada, 1973, p. 109.

A partir de *Sabor a mí* (Londres, 1973), y siguiendo con *Siete poemas* (Bogotá, 1979), *Luxumei o el traspié de la doctrina* (México 1983), *Precario* (Nueva York, 1983), *PALABRARmas* (Buenos Aires, 1984), hasta llegar a *Samara* (Colombia, 1986), se muestra una parte de la labor poética y plástica de Cecilia Vicuña.

Numerosas trabas perturban la edición de esta obra que, por ser impresa tardíamente, se ha visto afectada en su recepción, ya que la frescura juvenil de los poemas de los veinte años podría transformarse en defecto si se conocen y se creen recientes hoy, a casi dos décadas de distancia de su producción. Sólo ahora Cecilia Vicuña comienza a publicar sus trabajos actuales, después de impedir -casi obsesivamente- el olvido de su quehacer primero, insistiendo en publicarlo una y otra vez. Ya en *Sabor a mí* hay poemas escritos desde 1966, seis de ellos reaparecen en *Siete poemas* y los mismos u otros se repiten en *Luxumei.*

¿Razones del silenciamiento? Diversas, y hablan de la dificultad para enfrentar una obra diferente de la(s) norma(s); escrita, además, por una mujer joven, pero manifiestan también situaciones vividas por el país. Cuando hacia 1971-1972, Cecilia Vicuña llega a las Ediciones Universitarias de Valparaíso a firmar contrato para publicar su conjunto de 62 poemas, *Sabor a mí*, nada le hace pensar que el compromiso no será cumplido y que, con posterioridad, editará un libro absolutamente diferente cuyas únicas semejanzas con el silenciado serán el rescate de quince poemas y el título.

Entre 1972 y 1975, Cecilia Vicuña reside en Londres.

Su primera obra aparecerá, entonces, a miles de kilómetros de distancia del Valparaíso prometido, y en un contexto totalmente diferente. Decirlo es una obviedad sólo aparente, pues no refiere únicamente al bilingüismo de la publicación inglesa, sino que alude a los abruptos cambios producidos en Chile, en septiembre de 1973, que convencen a la autora de la imposibilidad de ser publicada en un país con censura institucionalizada, consciente como está, además, de haber elegido textos tal vez considerados atrevidos. Pero, las nuevas condiciones también la convencen de construir un volumen distinto donde se inscribe ese momento diverso que viven su país, ella y su eventual lector.

Pienso que este nuevo *Sabor a mí* habla más abarcadoramente de su autora pues evidencia con nitidez los múltiples *materiales* con los que (co)labora y de los que ella se ocupa; los elementos con los que ha trabajado incansablemente desde sus comienzos (en el principio fue ese pedazo de tiza azul o blanca, el gesto, la actitud, la rebeldía), y con los que ha seguido elaborando sus nuevas obras, incluso hasta hoy, al querer dinamizar y darle activa vida (cinematográfica) a ese tejido-texto paracas, por ahora sólo vivo en la contemplación pasiva en el museo. Creo que, en su heterogeneidad, el *Sabor a mí* conocido es una síntesis más completa de la actividad múltiple que en numerosos años había realizado esta artista.

En su título con resabios de canto popular (una de las preferencias musicales de Cecilia Vicuña, aprovechada de modos diferentes en su quehacer), *Sabor a mí* apunta literalmente a algo muy íntimo: (el/un) gusto propio. Esta autora quiere mostrarse allí como es, quiere dejarse ver como persona "real" y no sólo como

hablante ficticia. Para lograrlo, utiliza alguna de las formas de la literatura biográfica, como una suerte de diario, que en sus unidades conviven con su poesía o con reproducciones de su pintura.

"Acerca de los objetos", "Texto del cuaderno café", "Hojas del cuaderno café", "Otoño", "Explicación de los cuadros", los cuadros reproducidos, "Adivinanzas", y quince poemas, poseen individualmente una unidad de secciones, pero la narratividad las acerca, integrando estas ocho partes con un hilo unificador. Existen, además, otras semejanzas que sería un error considerar anexas o simple exterioridad: se trata de los *materiales* que constituyen este libro-objeto, y la participación, como artesana, de Cecilia Vicuña en la confección (material) de su propia obra.

Papel de envolver y reutilizado sirve de soporte a reproducciones fotográficas de pequeños *objetos* realizados como un conjuro, entre el 24 de junio y el 27 de agosto de 1973, para apoyar el gobierno de Allende. Elementos modestos, consecuentes con labores anteriores de Cecilia Vicuña, como ese "Salón de Otoño" que, en junio de 1971, ocupó por tres días con otoñales hojas la "Sala Forestal" del Museo de Bellas Artes, cuya génesis y realización aparecen transcritas en *Sabor a mí*, libro con algunas secciones perecederas, por obedecer y responder con inmediatez a la contingencia del instante. Materiales *precarios*, buscados y rescatados momentáneamente por la artista, que no teme a la fugacidad de esa "escultura viviente", ni de otras pasajeras obras construidas, con frecuencia, en ambientes naturales, con trozos de madera, plumas, cordeles y restos abandonados por el mar, los pájaros o la civilización, y cuyas escasas huellas fotográficas pueden

captarse en *Precario,* libro que reune "metáforas espaciales" (el término es de Cecilia Vicuña), realizadas entre 1966 y 1981. En ellas interesa la concepción, la actitud y gestualidad de su productora pues, además, en su mayoría son hechas como un rito, como una ofrenda. Es casi seguro que fueron muestras primeras de arte conceptual y de *land art*, en Chile. El trabajo con desechos continúa y, en la actualidad, las *basuritas chilenas,* tal vez más ligadas con el "arte mínimo", se siguen juntando; para el espectador aparecen como la imagen de una ciudad después de *la* (última) explosión.

Otro de los materiales situados en el origen de *Sabor a mí* es la pintura, con algunos cuadros de Cecilia Vicuña, pintados entre 1969 y 1973. Sus reproducciones parecen mostrar dos etapas de su quehacer, cuya diferencia comienza a percibirse desde fines de 1971 con " Angeles", pero que, coexistiendo, se hace más neta con posterioridad, tal vez cuando la pintora ya reside en Inglaterrra, donde fue becada para estudiar artes plásticas. Comienza a abandonar, entonces, las características de un primer momento, representado aquí con producción de todos los años mencionados, y que tiene rasgos ingenuos con algo de pop y surrealismo. Se destacan en ésta los personajes, animales o humanos. En casi todas estas pinturas se cuentan historias o se esbozan destellos narrativos; algunas, incluso, incorporan el texto -tal es el caso de un "Lenin", de junio de 1972, que opina muy seriamente, dentro de una burbuja, como aquéllas de las historietas: "El proletariado no logrará alcanzar la liberación completa hasta que logre la completa liberación de las mujeres". Algunos de estos cuadros habían sido mostrados, junto a otros, en junio de 1971, en una exposición personal de Cecilia

Vicuña en el Museo Nacional de Bellas Artes y en otra muestra en Antofagasta, en septiembre de este mismo año; unos pocos también se presentaron, al año siguiente, en el Salón de Pintura Instintiva de Chile, en el mismo Museo.

Esta pintura se acerca a los otros componentes de ese primer libro, y al resto de la producción de Cecilia Vicuña, incluso la poética, no sólo por sus elementos narrativos. La heterogeneidad de *Sabor a mí* tiene su eco en cada una de las unidades pictóricas y en el conjunto, donde conviven en parataxis, sin distinciones jerárquicas, salvo la dada por la distancia del centro, Marx con el papa, con los indios americanos o con variadas imágenes de la propia artista. Frecuentes en el arte ingenuo, estas auto-representaciones se equiparan con la abundante presencia del YO en los comentarios explicativos sobre los *objetos*, los cuadros, y en las notas sobre los recortes del *cuaderno café*. Con las diferencias ya sabidas, podrían cotejarse con el uso continuo de la primera persona en los poemas, expuestos, en numerosas ocasiones, en paralelo con las pinturas.

La escritura de Cecilia Vicuña revela y expone otro material básico de la obra de todo escritor: el lenguaje de las palabras que, en ella, se integra con su lenguaje pictórico, con su lenguaje gestual.

"" Retrato físico", de 1966, es el más antiguo de los poemas datados impresos. Muchos de sus rasgos persisten en los restantes, y se expanden y prolongan hacia las otras prácticas artísticas de Cecilia Vicuña. Pienso que al incluirlo, en 1983, en *Luxumei o el traspié de la doctrina,* su autora quiere rescatarlo y expresar que sigue reconociéndose en este texto donde una hablante femenina se describe.

Sin explicitar comparaciones, esta mujer identifica varias partes de su cuerpo con elementos naturales. El procedimiento lo aprendió Cecilia Vicuña de la poesía indígena americana, rasgo que Ernesto Cardenal considera inherente a la poesía primitiva donde las imágenes concretas suplantarían las ideas abstractas. Y si los frutos, árboles, plantas o piedras, mencionados en "Retrato físico", son bellos y apetecibles en sí, el cuerpo femenino descrito resulta aterrador y monstruoso: aunque más heterogénea, por la diversidad de orígenes de los elementos naturales a los que recurre Cecilia Vicuña, la impresión resultante sería algo similar a la que producen las obras de Giuseppe Arcimboldo, uno de los pintores apreciados por los surrealistas. Con sensualidad se percibe la poeta, saliéndose de las pautas habituales de un auto-retrato femenino: este quiebre produce un humor que se prolonga en los versos restantes en los que varían los procedimientos descriptivos.

Un lenguaje llano, frecuente, y una sintaxis casi habitual, dejan percibir una característica de esta poesía, enfatizada con el tiempo por voluntad de la autora: me refiero a la *oralidad*. Reconociéndose heredera de Nicanor Parra, Cecilia Vicuña busca, además, en la palabra indígena e impregna su voz con esos acentos, dirigiéndose al oído del oyente, sin creer en la máxima latina "la escritura permanece". Y, así, se acerca, tal vez, a los mapuches, para quienes mientras la palabra escrita se pierde, la palabra oida dura para siempre[4]. La voz, entonces, como otro de los materiales utilizados por Cecilia Vicuña y, aunque sus poemas no se reciten,

---

[4] Ernesto Cardenal, "Prólogo" de la *Antología de poesía primitiva*. Madrid, Alianza, 1969, pp.9-16.

el juego de palabras; en ocasiones, ciertos términos indios; la brevedad y hasta la rima (rara antes, más usual en el presente), se *hacen oir* en la reciente *Samara* y, más aún, en *La Wik'uña,* proyecto en gestación donde la sintaxis pareciera reproducir el modo en que el indígena habla español.

Si se consideran algunas interpretaciones etimológicas, el vocablo latino *carmen*, que significa *canto* (y poema), proviene del sánscrito *karma* , rito[5]: una vez más, en esta autora, se ligan, entonces, rito y poesía. Y cuando en *Precario* se dice: "La materia primera estaba ahí,/ esperando ser vista/ como una forma de oir/ un sonido interior...", se entrega una clave para acercarse a los escritos de *PALABRARmas*, donde -como ha dicho el poeta Gonzalo Millán- la ausencia del voceador se atenúa con una cuidadosa disposición espacial y tipográfica. Este volumen que encierra toda una concepción del lenguaje, re-dice, con modificaciones, algunas de las "Adivinanzas" *de Sabor a mí* y obliga a ver, con nuevos ojos, las palabras que se crean por explosión (cuando se desintegran) o por curiosas cercanías.

Tal como en "Retrato físico", muchos poemas de Cecilia Vicuña hablan del cuerpo y de la naturaleza: si aquí ambos se asimilan, en otros se vuelven una constante las comparaciones, referencias y hasta una voluntad casi panteísta de integrarse en ella. Y si transgresora resulta aquí, por su extrañeza, la imagen del cuerpo femenino, la transgresión rompe otros cánones cuando se describen actividades sexuales de terceros, o cuando la mujer-hablante se dirige a su amado o amada y explicita sus deseos eróticos personales. Esta

[5] Ernesto Cardenal sigue a René Guénon, p.10.

poesía de Cecilia Vicuña construye una imagen femenina diferente, donde la mujer reconoce y exige su satisfacción sexual; pero mientras ayer, el juego (erótico) y el gozo (sexual) eran temas frecuentes, los escritos actuales se vuelven gozosos y lúdicos no tanto por su significado como por el texto mismo.

"Sobre poesía anónima de prisiones" apareció en *Araucaria* 7 (Madrid, 1979).

"Una generación dispersa" fue escrito en marzo de 1980 como prólogo de la antología *Entre la lluvia y el arcoiris*, algunos jóvenes poetas chilenos, de Soledad Bianchi. Barcelona-Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.

"Un mapa por completar: la joven poesía chilena" reproduce, con pocos cambios, el Cuaderno 22 del Instituto para el Nuevo Chile (1982) que, a su vez, era el resultado de un curso dictado en la Escuela Internacional de Verano del Instituto para el Nuevo Chile de agosto de 1982.

CENECA, de Santiago, lo publicó en agosto de 1983, con el Nº 44 de su colección "Documentos". Salvo las ejemplificaciones, su última parte, "Hacia un intento de caracterización", repite un fragmento del prefacio de la antología recién mencionada.

"La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente" fue una conferencia sobre el tema dictada en la Universidad de Roma, en abril de 1984. Con posterioridad, se reprodujo en la *Revista Chilena de Literatura* 30 (Santiago, noviembre 1987).

En 1983, para el décimo aniversario de la muerte de Pablo Neruda, algunos escritores tuvieron la idea de publicar un homenaje con opiniones de poetas y críticos. *"Ya que estamos aquí aprendamos algo. La (joven) poesía chilena de hoy/Neruda/la poesía chilena (joven) de hoy"* fue escrito para esta ocasión.

Con posterioridad, en marzo de 1985, esa versión -todavía inédita- fue ampliada y, finalmente, apareció en Perpignan, Francia, en la revista de creación y crítica, *Ventanal* en su Nº 12, de 1987.

"*Una mirada a la poesía del sur de Chile* " era el título original del artículo que la revista *Krítica* 27 (Santiago, segunda época, diciembre de 1987-enero de 1988) publicó como: "Poesía del Sur": de cronistas y experimentalistas".

Entre el 19 de enero y el 18 de febrero de 1987 se realizó, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la exposición "Chile vive". "*Presencia de la poesía chilena actual* " se publicó en su catálogo: *Chile vive.* Muestra de arte y cultura. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

"Conociendo a Gabriela Mistral" iba a ser el prólogo de una antología, dirigida a jóvenes, que pensaba publicarse en Europa, y que contaba con una extensa bibliografía crítica, además de la selección de la obra mistraliana y de una cronología. Por esta razón, este artículo carece de notas. Escrito en junio de 1979, apareció en *América Joven* Nº 34 (Rotterdam, marzo-abril 1984).

En su Nº 6, de 1979, *Araucaria* quiso rendir un homenaje a los 90 años que hubiera cumplido Gabriela Mistral, *"Descubriendo la prosa de Gabriela Mistral"* se inscribe en ese marco.

Porque creo que sus dos primeras secciones contienen ciertas críticas incuestionables, voluntariamente no he que-

rido modificarlas, a pesar que, hoy, algunas de sus afirmaciones me parecen demasiado enfáticas.

"Un sonámbulo en el paisaje de sus sueños" es el prólogo a *La Ciudad en llamas*, segundo libro del poeta Javier Campos, publicado por Ediciones LAR, en 1986, en Concepción.

En Roma, las Edizioni Riposte publicaron en 1985 el texto poético, *Domus Aurea*, de Antonio Arévalo, en edición bilingüe, prologado por *"Entre A(revalo) y Z(urita)"*, en italiano. Dos años más tarde, en 1987, la revista chilena *El espíritu del valle Nº 2-3*, reprodujo el original español.

El Instituto Francés de Cultura realizó, en Santiago, un seminario sobre "Autobiografía, Testimonio y Literatura Documental", entre octubre y noviembre de 1987. *"Huellas de 'realidad' en la poesía de Floridor Pérez"* fue presentado allí y, en 1988, fue recogido por Jorge Narváez en *La invención de la memoria*, las actas del evento, que aparecieron en el sello Pehuén Editores.

La revista *Hispamérica* Nº 51 (Maryland, diciembre de 1988) publicó *"Pasaron desde aquel ayer ya tantos años o acerca de Cecilia Vicuña y la 'Tribu No' "*, que había sido presentada como ponencia en el "Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana", en Santiago, en agosto de 1987.

Santiago, enero de 1990

INDICE

EXPLICO ALGUNAS COSAS	5
PANORAMAS	9
Sobre Poesía anónima de prisiones	11
Una generación dispersa	20
Un mapa por completar: La joven poesía chilena	37
La imagen de la ciudad en la poesía chilena reciente	89
La (joven) poesía de hoy/Neruda/La poesía (joven) de hoy	117
Una mirada a la poesía del sur de Chile	153
Presencia de la poesía chilena actual	160
ENFOQUES	171
Enfoques a Gabriela Mistral	173
Conociendo a Gabriela Mistral	175
Descubriendo la prosa de Gabriela Mistral	185
VARIADOS ENFOQUES	201
Un sonámbulo en el paisaje de sus sueños	203
Entre A(révalo)y Z(urita)	208
Huellas de "realidad" en la poesía de Floridor Pérez	213
Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la "Tribu no"	226
ORIGENES	239

ESTE LIBRO SE TERMINO
DE IMPRIMIR EN DICIEM-
BRE DE 1990, EN LOS TA-
LLERES GRAFICOS MONO-
GRAPH OFFSET, SERRANO
523, TELEFONO 384918

ULTIMOS TITULOS PUBLICADOS

La fortaleza
Jorge Rossi

Ellos esperan
Edward Grove

Poesía chilena de hoy
Antología (3ª edición)
Erwin Díaz

Las cartas olvidadas del astronauta
Javier Campos

Ríos sin memoria
Juan Ariel Zúñiga

De lo humano a lo divino
Fidel Sepúlveda

El aeródromo subterráneo
Olaya Mac Clure

Bajo la pequeña música de su pie
Luis Correa Díaz

Landed immigrant
Hernán Barrios

Publicados en diversos lugares, los trece artículos reunidos en *Poesía Chilena (miradas, enfoques, apuntes)*, de algún modo registran la dispersión geográfica que caracteriza a esta lírica en los últimos años.

Ahora, cuando emergen de su silencio obras y datos desconocidos hasta hoy, el libro de Soledad Bianchi ayudará a develar una parte del trabajo que realizaron en estos años los estudiosos ignorados por las instituciones oficiales.