

HUERFANÍAS DE JAIME QUEZADA. OTRAS REFLEXIONES

Ana María Cuneo

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

Entre los muchos aspectos que podrían ser objeto de estudio en la poesía de Jaime Quezada, quiero detenerme en tres rasgos que me parecen esenciales a su quehacer escritural: la intertextualidad, la actitud de un sujeto que ve y da cuenta de lo que ve, y la presencia del acto de escribir en cuanto integrada a los textos poéticos.

El presente trabajo es el resultado de una reflexión realizada al interior de una investigación más amplia titulada: "Referencialidad, contexto y tradición. La poesía chilena de la promoción del '60"¹.

El texto sometido a estudio es el libro *Huerfanías*². Los cinco poemas iniciales y el desarrollo del marco teórico fueron objeto de una publicación anterior³. Muy brevemente, entonces, explico el concepto de intertextualidad que se manejará en este trabajo: "La intertextualidad se refiere a la presencia de textos anteriores en un texto determinado, es decir, implica la capacidad por parte del lector de reconocer la presencia de elementos culturales, artísticos o no, en el texto que lee. El acto de escritura ha puesto en vigencia discursos ajenos (históricos, literarios, científicos, etc.) del habla coloquial o clichés, estableciendo con ellos una especie de diálogo. La intertextualidad no se cumple como mera cita, no es tampoco un epígrafe, sino que incorpora el discurso ajeno logrando con él una profunda integración en la que se juegan homologías y diferencias. Hay casos en que mantiene el carácter de texto preexistente a través de marcas como el uso de comillas, la letra cursiva, etc., y en otros, se asimila de tal modo que sólo una lectura muy cuidadosa permite percibirlo como tal. Hay incluso más, el discurso puede haber sido integrado con su sentido originario al nuevo texto o puede haber asumido un sentido nuevo y hasta discordante del que le diera origen. Lo interesante de la intertextualidad es que exige del lector una participación activa en el desciframiento. La obra se presenta como no conclusa y el sentido otorgado en cada caso puede

¹Proyecto Fondecyt N° 126, 1988-89. Dirigido por la profesora Carmen Foxley R. y en el cual participo como coinvestigadora.

²Quezada, Jaime. *Huerfanías*, Santiago de Chile, Pehuén editores, 1985.

³Cuneo, Ana María. "Huerfanías de Jaime Quezada". En: Revista Chilena de Literatura N° 33, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989, pp. 71 a 85.

diferir. Los entrecruzamientos textuales instalan al texto si no en una polisemia absoluta, por lo menos en una ambivalencia del sentido. Ambivalencia que puede ser mayor que la que presentan otras formas de textos poéticos⁴.

La poesía de Jaime Quezada transforma, fragmenta y transgrede los textos preexistentes que incluye en los propios, pero su tono no es irónico, ni desacralizador, lo cual lo distancia notablemente de la antipoesía. Más bien, a la inversa, hay en esta poesía un temple nostálgico de los valores de la tradición, nostálgico de una esperanza trascendente, lo cual lo lleva a ser en muchos de sus textos dramático en grado sumo. Opera con estructuras propias de la antipoesía, pero el resultado en el sentido es el opuesto al de ella.

Los cinco poemas anteriormente analizados establecieron una línea muy clara de coherencia interna. Desde el punto de vista de lo dicho, la actitud de testimoniar el modo de estar el hombre en el mundo y en particular en Chile; y desde la perspectiva del modo de construcción de los textos la presencia de los enunciados intertextuales.

En la etapa que ahora me ocupa, el libro, comienza además a presentar relaciones contextuales que se configuran como nuevos modos de intertextualidad. Llamaré contextualidad a las referencias que se producen en los textos al interior de un mismo libro. La contextualidad es un caso particular del fenómeno más amplio de la intertextualidad. Así, en el poema "Verano" (pág. 25), "los cardos secos" son un eco de la más amplia tierra seca del poema "Cultiva la idea de que el mundo se apaga". En el mismo sentido, el texto concretiza y particulariza la experiencia de un mundo que llega a su fin: "en medio de la ciudad muerta".

"Salta liebre o quédate en tu cueva" (pág. 29) lleva la experiencia a una atmósfera templada por el género fábula. Su rasgo fundamental, al igual que en otros poemas, es la actitud de exhortar ("salta", "quédate"). El emisor advierte al receptor interno, la liebre, la situación riesgosa en que se encuentra. El contenido enunciado es una exhortación ambivalente que se refiere a una liebre amenazada por la escopeta del cazador y maltratada en tierra por un perro, pero también al hombre que es masacrado y degollado "gota a gota de sangre en la garganta"... garganta es propio de hombre no de animal. Esta marca apenas perceptible abre la doble connotación: la fabulística y la de una historia real: el hallazgo en Chile de tres cadáveres degollados.

La relación contextual con el poema "Cultiva..." se produce a través de "En un paisaje que no es verde" que es transformación denegada de "cuán verde era mi valle". La negación evidencia un deber ser que no se cumple. El paisaje debiera ser verde. No hay una transgresión contextual, porque ese verde valle pertenece a un pasado, respecto del cual el sujeto de la enunciación del texto precedente, siente la nostalgia del bien perdido. El intertexto ya no pertenece

⁴Cuneo, Ana María, ob. cit., p. 73.

directamente al ámbito externo al poema, sino que ha sido mediatizado y opera la transformación que ha experimentado al interior del libro⁵.

Seis versos conforman "El silbo de los aires" (pág. 33), título que retrotrae al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: "silbo de los aires amorosos". La "trompeta apocalíptica" del verso 4 es análoga a la del *Apocalipsis* de San Juan. Al instalarse estos elementos intertextuales en el texto, sufren cambios que permiten afirmar notables diferencias con los enunciados preexistentes. "Silbo" y "trompeta" son aquí música de "Haendel", ruido de "avión" "supersónico". Sonido que el sujeto de la enunciación afirma no saber si proviene del "cielo" o "de órgano" terrenal. Sonido que cubre un ámbito temporal que llega hasta hoy y de lo cual es indicio la determinación del avión como un "Hawker Hunter".

Como los eslabones de una cadena la referencia abre nuevamente el texto a un momento histórico concreto: el bombardeo de los Hawker-Hunter en 1973 en Santiago de Chile. Pero no sólo un bombardeo concreto. El sujeto de la enunciación ya no sabe distinguir con exactitud la causa del sonido que viene de lo alto. El ruido de aviones, que incluso rompen la barrera del sonido, se ha transformado en un ingrediente cotidiano del hábitat del hombre contemporáneo.

Una tensión de lo alto y lo bajo comienza a estar presente en el despliegue poemático. El poema en análisis señala desde esta perspectiva a "anda pájaro...". Esta situación se reiterará en otros poemas como se verá en el transcurso del análisis. La otra marca que a estas alturas del recorrido poemático debe ser recogida, es la actitud del hablante de no saber muy bien lo que ocurre en un mundo que se le desliza y deshace.

Para el análisis del poema siguiente se hace indispensable la transcripción completa de su texto:

Así de las cosas de arriba como de abajo.

1. Parece que suena un teléfono en medio del campo
2. O un eco de montaña en la ciudad muerta:
3. Escucho clarito que alguien me llama por mi nombre
4. Subo al techo de una casa antigua
5. Y sólo quiebro tejas
6. A un árbol frutal de un patio vecino
7. Y tres veces un centinela pregunta quién vive
8. Al último peldaño de una escala telescópica
9. Y hay llamas como de incendio
10. A la terraza de un edificio de veinticinco pisos
11. Y una paloma está muerta si de esmog si de pólvora

⁵Este fenómeno comenzará a ser muy recurrente en el despliegue de los textos. Las transformaciones de las referencias volverán a transformarse. Por razones de claridad usaré el término intertexto para las referencias externas; y, contexto, a las que se dan al interior del libro.

12. Al punto más alto de la cordillera de Nahuelbuta
13. Y veo nubes puras nubes
14. No encuentro huella alguna
15. Tengo hambre
16. Tengo sed
17. Quiero por fin subir a un madero en un camino rural
18. Y el madero está ocupado por un hombre moribundo
19. No vuela un pájaro
20. Me siento más solo que nunca
21. No sé de veras qué hacer:
22. ¿No me llamaba alguien hace un rato por mi nombre?
23. Formo corneta con mis manos
24. Saco pañuelos
25. Grito a todo pulmón mi santo y seña
26. mi estatura mis brazos abiertos
27. Y me voy sin esperanza a un establo cercano
28. Hago fuego
29. Ordeño una vaca
30. Me siento a ras de suelo a beber un poco de leche
31. De mi barba cae un pelo (igual
32. como cae de un ciruelo una hoja) a la jarra caliente
33. Y el pelo es en la leche un rayo de sol.

La intertextualidad dominante proviene de la Biblia y de clichés del habla coloquial, al igual que ocurre en un número importante de poemas de *Huerfanías*.

"Subo al techo de una casa antigua / y sólo quiebro tejas", es una alteración de la cita de Job que da inicio al libro, alusión sólo perceptible en el corpus contextual. Estos versos permiten postular que el sujeto de la enunciación es un personaje-protagonista que reitera en el hoy la figura bíblica de Job. Ambos protagonistas comparten el temple doloroso, pero el sujeto actual une al dolor, angustia y desesperanza. También el espacio en que las figuras se establecen es diverso: el ámbito de Job no es una "ciudad muerta", como lo es la del emisor del poema "Verano" al cual me referí con anterioridad. Sube y quiebra tejas. El sujeto en sus acciones resulta defraudado, cada uno de sus intentos se resuelve en un fracaso.

"Alguien me llama por mi nombre" es una expresión con evidentes reminiscencias bíblicas que encuentran apoyo en subir a la "montaña" transformada posteriormente en "techo", "un árbol", "una escala", un "madero en un camino rural"; y, en los contextos: "Llama como de incendio", "y veo nubes puras nubes", "Tengo sed", "Subir a un madero / y el madero está ocupado por un hombre moribundo". Formulaciones que permiten la conexión con textos paralelos preexistentes en la tradición bíblica. Así, "Cara a cara os hablé Yahveh en la montaña, de en medio del fuego, yo estaba entre Yahveh y vosotros para comunicaros la palabra de Yahveh, ya que vosotros teníais miedo

del fuego y no subisteis a la montaña" (Deuteronomio 5, 4-5). Cristo en la ascensión fue ocultado por las nubes (Hechos 1.9) y en la Cruz dijo "tengo sed" (S. Juan 19, 28).

Pese a las analogías los intertextos han cambiado de sentido. El texto actual suspende el valor divino y subraya el carácter humano de Cristo. No hay ironía, como se ha afirmado con anterioridad. La desacralización no es ruptura, ni burla de lo trascendente, sino desesperanza y nostalgia. Debo hacer notar, además, que el hablante se describe a sí mismo como un alguien que dice, pero que básicamente escucha.

El lenguaje coloquial de fórmulas clichés ("grito a todo pulmón", "escucho clarito", "Parece que", "por fin", "no vuela un pájaro", "no sé de veras qué hacer", "echar pelos a la leche") intensifica el carácter solitario y dramático del hombre que no encuentra "huella alguna". Alguien lo ha llamado, acude, pero "me siento más solo que nunca", el llamado no ha resuelto el problema, más aún por medio de la expresión "clarito", las afirmaciones "parece que suena un teléfono" y "no me llamaba alguien hace un rato por mi nombre" pasan a constituirse en algo cuestionable.

La transgresión más notoria se produce en los versos "Quiero por fin subir a un madero en un camino rural / Y el madero está ocupado por un hombre moribundo". El emisor del discurso afirma su voluntad de buscar una salida a la situación por medio del acto de subir. El intertexto aludido se transgrede en cuanto Cristo fue colgado en la Cruz, no subió voluntariamente; el hombre moribundo es considerado hombre-Dios en la tradición cristiana y no mero hombre vencido como aparece en el texto. La palabra "madero" connotadora de cruz mantiene su sentido y es la marca textual que permite el reconocimiento de la referencia. Refuerza dicho reconocimiento la presencia de un establo cercano. El hablante quiere ofrecerse como Cristo, quiere cumplir una tarea redentora, pero fracasa. Cada uno de los intentos explicitados en el libro para resolver las situaciones humanas reciben la marca de ser intentos inútiles. Aquí, el sujeto, encuentra ocupado el madero. La razón de ello es que el que se ofrece es un simple hombre y, como tal, no puede ser redentor. Por ello "No sé de veras qué hacer" y "no encuentro", "sólo quiebro", "parece que", "me siento más solo que nunca".

Este poema presenta, al igual que otros, la relación de tensión entre lo alto y lo bajo, relación que se manifiesta explícitamente en el título y que apunta a la nostalgia del hombre por lo divino⁶.

Como elemento unificador del tono del libro he destacado el carácter testimonial del emisor textual del discurso. En este sentido, en el presente poema surge amenazante la voz de un centinela que pregunta "quién vive" y

⁶Sólo registraré la presencia de estos hechos por representar otras formas de contacto de los poemas entre sí, un nuevo modo de señalarse unos a otros. El sujeto de la enunciación es testigo de lo que ocurre en "lo bajo" y se instala en el ámbito de la nostalgia por "lo alto". No analizaré más detalladamente el sentido de esta situación por no pertenecer estrictamente al objeto que me he propuesto en este trabajo.

hay una paloma que "está muerta si de esmog si de pólvora". Al Cristo moribundo se suma la muerte de la paloma símbolo de paz y símbolo del Espíritu que viene de lo alto a iluminar las "cosas (...) de abajo". Los agentes de muerte provienen del propio hombre que destruye lo natural en nombre de la ciencia.

"Santo y seña" tiene connotaciones de larga tradición: es intertexto perteneciente a relatos de aventuras, fórmula de reconocimiento de los hombres que pertenecen a una comunidad. Aquí el sujeto de la enunciación grita "a todo pulmón" su "santo y seña", con los brazos abiertos. Pese a ello no se produce encuentro alguno, el temple del hablante es desesperanzado... será en una vuelta a lo primitivo que surgirá "un rayo de sol".

En el pelo de la barba, el sujeto de la enunciación se ve a sí mismo. El pelo es algo rechazante en la leche, pero en el texto es "un rayo de sol". La identidad que querría buscar para realizar un destino de redención.

"Alamedas" (pág. 43) es un texto descriptivo en el cual el acto de la enunciación cumple con el objeto de representar la realidad arbórea de un lugar cuidadosamente determinado: "Santiago de Chile". Lo que se explicita en el texto es el detalle exacto visto por un ojo conocedor de la flora chilena. Tras el espectáculo descrito el sujeto de la enunciación se oculta, no deja rastro lingüístico de su existencia en el texto. Pese a esto se prefigura en la intención del acto de escritura la mirada que constata que "nada pareciera en esta tierra decir / Lo que dicen las flores de los ceibos hacia el cielo". Versos que en el juego interno del poema se conectan con la locución adversativa del verso cuatro: "sin embargo". "Nada pareciera" ...siempre el rasgo de inseguridad... es una hipótesis acerca de un hecho que no ocurre debiendo ocurrir. Alguien debiera decir. Ni personas, ni cosas lo hacen. Sólo las plantas (nuevamente el botánico trasluce su valoración de ellas). Las flores de los ceibos son rojas y dan testimonio de circunstancias concretas de sangre en las calles de Santiago de Chile. Jaime Quezada no hace una poesía de compromiso, sino que es una mirada que, consecuente con su oficio de decir, se hace voz. Las flores dicen lo acontecido, pero "hacia el cielo". Al igual, la conciencia estructurante de estos poemas resuelve el problema por medio de una aspiración hacia alguna realidad otra. Realidad de la cual no hay una experiencia mística, sino el deseo de que así fuese.

Cabe hacer notar que este breve poema es el único en el libro en el cual la enunciación se mantiene en tercera persona y en que el sujeto desaparece y sólo puede ser prefigurado gracias al rastro testimonial incluido en el contenido de lo dicho.

En "Genealogía" (pág. 45) el recorrido al pasado no se realiza desde la perspectiva del hombre en general, sino en la del chileno. Apunta a aquellos primeros hombres que vinieron a nuestra tierra con el propósito de rescatar la realidad geográfica, de dar cuenta de lo autóctono, de lo más primitivo nuestro. Ellos fueron los botánicos Pavón y Ruiz, según me refirió el propio poeta. Jaime Quezada no postula descender en verdad de uno de ellos, pero sí se identifica en el sujeto de la enunciación como su descendiente. No se debe

olvidar que el autor de *Huerfanías* es también por vocación un botánico de alto nivel científico. Esto lo lleva a tipificar en forma rigurosa lugares (Biobío, Santiago) y plantas, hecho que encuentra su máxima concreción en los poemas "Cultiva..." y "Alamedas" (ya comentados).

No es extraño, por tanto, que en el poema "Genealogía" se inserte el único cliché auténticamente popular campesino del libro: "arrímate / mi alma a la olla que tiene peumo" dicho que expresa la hospitalidad paradigmáticamente atribuida a nuestro pueblo⁷. Marca el carácter nacional la presencia del árbol autóctono: el peumo, el cual se incorpora y fija como emblema al escudo del sujeto lírico.

Sujeto que se repliega a sus orígenes en busca de identidad. Los apellidos del autor real, en un juego de espejos, configuran al personaje protagonista que enuncia el discurso y cuya tarea es ser "ruiseñor en tierra australis". La imagen del rruiseñor para designar el canto del poeta es de larga tradición en la poesía occidental. La palabra latina intensifica la situación de conectar el texto a la historia.

Múltiples imágenes sobrepuestas y contradictorias construyen al personaje mestizo "indio blanco" ("latín" y "araucaria", "gregoriano", "conquista"). Los doscientos años / de herbarios y liturgias" son una extraordinaria síntesis de las especies autóctonas que pueden ser conservadas en "herbarios" y de lo traído desde fuera: "las liturgias".

"Yo Juan llamado de la Cruz" (pág. 51) nace unido a la tradición literaria de la poesía mística. El intertexto es la vida y obra de San Juan de la Cruz. En este poema es manifiesto el cuidado por fijar fechas y lugares; los hechos que penetran el texto actual son la prisión de San Juan en 1577 y su fuga a los ocho meses descolgándose milagrosamente por una ventanilla.

El título puede además relacionarse con las palabras iniciales del Apocalipsis: "Yo Juan, vuestro hermano" (1, 9) y con una estrofa del *Canto General* de Neruda:

"Te llamarás Juan", le dijo
mientras preparaba la hoguera.
Gravemente respondió: "Juan,
Juan me llamo para morir"⁸.

La intertextualidad cruza también este poema en numerosos puntos: una cita en cursiva de San Juan, formas coloquiales ("no me daban siquiera un plato de lentejas") y bíblicas alteradas ("a latigazo limpio echando fuera mis demonios"... Cristo echa a los mercaderes del templo y libra al endemoniado).

⁷Debo la explicación del sentido del proverbio al autor del libro. Ver en relación a este poema: Carrasco, Iván. "Huerfanías", poesía apocalíptica. En: Revista Chilena de Literatura N° 30, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1987, p. 81.

⁸Cito por la edición Losada 1978, p. 20. El intertexto nerudiano me fue sugerido por J. Quezada, al igual que la pertenencia a San Juan de la cita en cursiva, hecho que desgraciadamente no pude verificar.

La alusión a "la ley de la fuga" reinstala al texto en el presente, operando la transformación y traslado del emisor al tiempo concreto y actual en que vive el sujeto real de la escritura. El espacio se amplía surgiendo en el nivel pragmático de la enunciación la intención y actitud de dar testimonio, de ser la mirada que registra las situaciones de la realidad y que al fijarlas en la escritura cumple su oficio. Una de las marcas reiteradas del registro de los acontecimientos es la formulación negativa, fenómeno presente en otros poemas del libro. Cosas que no se hacen, hechos que no se cumplen. El resultado de estas aseveraciones negativas es la precaridad del sujeto que enuncia y de lo que él enuncia. Así, por ejemplo, el texto fija el hecho de no serle dado "un plato de lenteja", de encerrarlo "como un asno en una celda" (los asnos no son encerrados en celdas, sí lo son los hombres) y no ser ningún asno, de darle de latigazos sus "guardianes únicos demonios" y "nada y nada"... para en definitiva intentar matarlo por medio del artificio de "la ley de la fuga / (Que muchas ganas al parecer tenían)" sin poder hacerlo. Ley de la fuga apunta al hecho de permitir la huida para así justificar el dar muerte al prisionero. En lo referente al sujeto de la enunciación se superponen San Juan de la Cruz y un hablante en primera persona que se asoma precariamente en los versos 16 y 17. La misma situación para hechos ocurridos en el siglo XVI y en el presente siglo. La levitación (la idea de elevación, subida a lo alto) salva ambos sujetos que no sólo caminan por el aire, sino que también en dicho aire flota "un amor de Dios".

El siguiente poema, "Gertrudis" (pág. 55), es una breve elegía a la muerte de la hermana⁹ cantada en un temple de gran serenidad y paz. En este texto se recoge dos versos de Rubén Darío marcados con cursiva, sin indicación que oriente su reconocimiento. La penetración de la intertextualidad literaria en los textos de Quezada se va tornando un rasgo reiterado de su escritura. Aquí texto e intertexto resuenan con análogo temple nostálgico.

Pese a la brevedad de este poema, aún es posible reconocer formulaciones lingüísticas preexistente: "Que ayer no más", fragmentada; y "que buen Dios".

Tabla de astronomía

1. En el verano de 1910 el cometa Halley
2. apareció en los cielos de Chile
3. Ese mismo año murió el presidente Pedro Montt
4. En 1758 hubo una lluvia de aerolitos
5. Y piedras de fuego quemaron los muchos bosques
6. del verde territorio
7. También una sequía en 1834
8. Y una plaga de ratas y ratones asoló campos y graneros
9. al igual que en el verano de 1986
10. Sólo que ahora incluyendo cárceles secretas
11. cuarteles estadios de fútbol conventos y ciudades

⁹Debo al autor el conocimiento de la existencia real de la hermana y la procedencia de los versos en cursivas.

12. (Y la muerte del presidente)
13. En el año 2062 el cometa Halley
14. aparecerá otra vez en los cielos de Chile
15. Para entonces yo Jaime Quezada
16. Sobreviviente chozno de tanta historia
17. Estaré a la sombra de una nube atómica
18. Rascándome con una teja en medio de la ceniza
19. O muy sentado en una mecedora silla de neutrones
20. A la sombra de un nuevo manzano en flor
21. Recordando la infancia del mi padre
22. Cuando se hacía retratar bajando de un caballo en 1910

(p. 57)

Primitivamente titulado "Cometa Halley"¹⁰, debe ser destacado de entre el corpus total del libro por su carácter profético-apocalíptico.

Hay predicciones que se basan en la predictibilidad científica y otras a las cuales no se puede encontrar fundamento alguno. Texto en el cual resuena el colofón del libro. Sujeto lírico, y sujeto de la escritura se superponen e individualizan como un yo cuyo nombre es Jaime Quezada. Sujeto de la escritura y hablante identificados ejemplifican paradigmáticamente un fenómeno que se ha ido configurando a través de todo el libro: en estos textos se ficcionaliza la realidad, pero ésta también se inscribe al interior de lo literario. Lo histórico, el mundo real se instalan en la literatura y se hacen perceptibles en la actitud del sujeto que enuncia, predominantemente con la intención de fijar en lenguaje situaciones reales, respecto de las cuales el texto se constituye pragmáticamente como un llamado de alerta. En el nivel semántico la falta de límites entre lo real y lo imaginario se manifiesta en la determinación cuidadosa de lugares, fechas y sucesos, hecho reiterado en el libro y sobre el cual ha reparado el presente estudio. Este tipo de poesía hace evidente el hecho de que en la evolución de la poesía chilena se ha puesto fin a la situación del texto cerrado, el poema no es autosuficiente, sino que, como en otros períodos históricos, los límites entre lo ficticio y lo real se han desmoronado. No es Jaime Quezada el iniciador de esta línea creadora, pero sí uno de los poetas que la consolida en nuestra historia literaria.

Al igual que en otros poemas el sujeto de la enunciación es un personaje-protagonista (Jaime Quezada). Sobre este personaje se superpone la imagen

¹⁰Según me relató Jaime Quezada en la lectura conjunta que realizáramos de su libro *Huerfanías*. Posteriormente me envía la siguiente nota que transcribo textualmente: "El título del poema Tabla de Astronomía tiene además de su relación cronológica histórica, una especie de vinculación con asuntos vaticinadores y sobrenaturales, en especial con las conjunciones astronómicas y llenos y cuartos de Luna, equinoccios, etc. Una relación con los asuntos mágicos medievales. Me sirvió mucho un librito *Lunario* (Madrid, M DCC LIX) que habla de los pronósticos y otras cronologías desde 1768 hasta 1794. El librito, por cierto, estaba expurgado por la Santa Inquisición".

de Job "rascándome con una teja en medio de la ceniza" y "subo al techo de una casa antigua / y sólo quiebro tejas" (vs. 4 y 5 de "Así de cosas de..."). La autorreflexividad es evidente y su presencia va produciendo una relación de unidad de los textos que conforman el libro.

El protagonista emite su discurso a dos niveles: Chile de hoy ("sólo que ahora incluyendo cárceles secretas / cuarteles estadios de fútbol conventos ciudades"). Y, en segundo lugar, el peligro próximo de destrucción atómica de la humanidad.

El libro fue publicado en 1985 y el poema se refiere al paso del cometa Halley en 1986. Normalmente en la creencia popular la aparición del cometa se une a la ocurrencia de posibles desgracias. Las fechas eran predictibles, pero no lo era la "plaga de ratas y ratones que asoló campos y graneros / al igual que en el verano de 1986" (hecho real un año después de la publicación del libro).

La afirmación: "(y la muerte del presidente)" es una afirmación contextualmente ambivalente. Apunta a la muerte del presidente Pedro Montt en 1910, año en que apareció el Halley y alude al imprevisible atentado a Pinochet en 1986.

Una segunda instancia autorreflexiva se hace presente en "del verde territorio" fórmula ecónica de "Cuán verde era mi valle" y "en un paisaje que no es verde". El cambio de significado opera en el sentido de denegar la realidad promisoría de verde valle, puesto que "Y piedras de fuego quemaron los muchos bosques / del verde territorio". Negación de un destino feliz para Chile, destino que se amplifica en el texto para la vida del hombre en la tierra. Desgracia que la creencia popular pretendería relacionar con la aparición del Halley, pero que más bien apunta a sucesos históricos identificables.

Una lista rigurosa de fechas del paso del cometa y de las desgracias que acompañaron su paso. Un poema que en su preocupación por fijar el detalle crea en su despliegue una atmósfera proustiana que se confirma en los versos: "A la sombra de un nuevo manzano en flor / Recordando la infancia de mi padre / Cuando se hacía retratar bajando de un caballo en 1910". Anulación temporal, coexistencia de los tiempos más diversos y alusión transformada de *A la sombra de las muchachas en flor* de Marcel Proust (de la serie de *En busca del tiempo perdido*).

Una situación semimítica opera como intertexto en el poema "Esopo", poema breve que como otros del libro, actúa a modo de enlace en la estructura total. Estos poemas reiteran las situaciones más universales cantadas en los de mayor extensión.

En "Tabla de...", "Yo Juan...", etc., uno de los motivos era la falta de libertad en que se desarrolla la vida humana. En "Esopo" la temporalidad histórica cubierta recoge cinco siglos antes de Cristo, el presente y "futuros siglos".

El sujeto de la enunciación a su vez, rompe todos los límites. Es un sujeto: "soy" en primera persona que cubre a la humanidad entera. Es la voz humana universal que asume el modo de comportamiento (actitud pragmática) de describir una situación esencial. No sólo describe, sino que denuncia un hecho: La formulación negativa del discurso: "Soy el no liberto...", "Otro no liberto" manifiesta un deber ser que no se ha cumplido.

La temporalidad no se fija por Cristo, sino por Cristo el hombre, connotando la valorización humana que de Él se hace. Situación que no es nueva en el libro, como tampoco lo es la ampliación temporal a que hemos aludido más arriba (Ver: "Sin Corona...", "Así de cosas...", "Yo Juan...", "Tabla de..."), ni la presencia del acto de escritura. Un sujeto se mira a sí mismo escribiendo lo mismo que fuera escrito en el pasado y que lo será en el futuro. La escritura es rastro, registro y profecía de la situación humana.

El espacio abierto por el poema es el más amplio posible de imaginar en la cultura occidental. Desde el Génesis (2, 7): "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo", texto cuya huella puede reconocerse en "Y el polvo de las piedras corona mi cabeza", hasta el Apocalipsis (21, 1): "Tocaron trompetas". Más adelante la cita en cursiva textual en el poema: "Y el primer cielo / Y la primera tierra se fueron / Y el mar ya no es". Ambos polos de la historia humana aunados en la muerte de Cristo. Los rastros de este suceso están: en el título del poema, "Viernes Santo", en "corona mi cabeza" y en "oscurecieron los cielos y las montañas temblaron", hechos que según los evangelistas acompañaron la muerte de Jesús. "Desde la hora sexta hubo oscuridad sobre la tierra hasta la hora nona", "tembló la tierra y las rocas se hendieron" (Mt. 27, 45 y 51).

Tienen, asimismo, reminiscencias bíblicas las expresiones "oí una voz" (Apoc. 1, 10), "temerosos" (Pedro), "homicidas", "fornicarios" (Herodes). Muy transformada, pero reconocible la imagen del Paraíso Terrenal, con su árbol prohibido. Árbol que en la tradición popular es un manzano y que en el texto del poema es término comparante de su cuello coronado "por el polvo de las piedras". Por último, asoma también al texto el relato evangélico acerca de un buen ladrón (Mc. 23, 43).

El eje de transformación de los intertextos son los versos "Desde una ventanilla de un avión en pleno vuelo / Alguien me mira". El sujeto de la enunciación es un hablante en primera persona con un enorme grado de conocimiento espacial y temporal, que asume el rol de representar a la humanidad entera, al hombre común y corriente: "Y era la voz de mi padre muerto en otros siglos / Sin trompetas ni pífanos". Este hombre es mirado desde un avión, un objeto propio de nuestro siglo, por un alguien que lo compadece por su abandono. Otra constante presente en el texto desde el título del libro es la del hombre como ser desamparado, situación que llegará a culminación en el penúltimo poema: "Desamparo".

La imagen de "un ángel cayendo de una torre en llamas" tiene múltiples antecedentes; e, incluso la fijación en un tópico literario, el del descendimiento y de la caída. Para Jaime Quezada el intertexto inmediato es el ángel que cae con sentido bíblico en William Blake.

En mi lectura se entrecruza la imagen de los versos 8 y 10 del poema "Así de cosas..." ("Y hay llamas como de incendio / A la terraza de un edificio de veinticinco pisos") con el poema "La Torre" y sus resonancias del Arcano 16, La torre del Tarot, y por último, con la referencia concreta de un hombre cayendo de un edificio en llamas en el incendio de la Torre Santa María, en abril de 1983, en Santiago de Chile. Sin embargo, esta lectura respondería a una

extraña visión anticipatoria (el autor en su recuerdo fecha la escritura del poema en 1982) de un hecho que al ocurrir produjo múltiples textos: noticias de periódico, imágenes televisivas, etc...

También está presente en este poema la relación de lo alto y lo bajo, coordenadas que operan como elementos unificadores de sentido en el libro. Polos de un existir que cayendo, atraído hacia lo bajo aspira a otro modo de estar en el mundo. Modo que aquí no es representado por realidad trascendente alguna sino por un objeto "civilizado" cual es "un avión en pleno vuelo". El vuelo es transformación, símbolo de lo alto y señala contextualmente al "amor de Dios flotando en este aire" (en "Yo Juan...") a "Lo que dicen las flores de los ceibos hacia el cielo" (en "Alamedas") y a "un movimiento de pájaro hacia el cielo" ("Anda pájaro...").

Una fórmula cliché "aullaron largamente los lobos", conservando su antiguo significado de augurio nefasto, se integra al sentido último de la obra.

"El amor se burla del fin del mundo", es un curioso poema en el contexto total del libro, es el único en el cual aflora la esperanza de un mundo y de un tiempo en que el amor sea la única realidad que subsista. Cuando el amor se instale sobre la tierra todo será consumido por él y ya el "fin del mundo" será objeto de burla y no de angustia amenazante. La enunciación se realiza por parte de un sujeto yo singular, que en el contexto del libro es un tal Jaime Quezada, en un momento presente. Sujeto sobreviviente incluso al olvido y que en el hoy de la enunciación asume una actitud largamente reiterada: la de profetizar.

La referencia apunta a una persona real, la cantante francesa Edith Piaf. Rasgo de fuerte determinación que contrasta con la amplia indeterminación que representa ese tiempo futuro en que toda la tierra sea esa canción de amor cantada por ella. Tiempo futuro que se diluye en la expresión "El día de este siglo". Se reiteran en este texto, al igual que en otros poemas, los rastros del lenguaje coloquial: "una vieja canción de amor", "el fin del mundo", "pecado original" (de procedencia bíblica).

En "Método" el hablante singular observa el reemplazo del animal por la máquina y ve ese hecho como anuncio de "fin de mundo". Esta presencia enlaza el texto con el poema anterior. La palabra orfandad que lo cierra, marca la dolorosa situación del hombre manifiesta ya a partir del título de la obra. Como trasfondo de oscuro sentido la conexión con Descartes y su *Discurso del Método*. Lo bíblico presente en "Mi Cordero Sangra", aseveración en la cual el Cordero (Ap. 7,11) se ha transmutado en cosa propia.

En "Historia blanca", el sujeto de la enunciación es un cronista del hombre común; cronista, por tanto, de su propia historia. Permanencia del recuerdo a través de las formas en que el hombre trata de fijarlo: daguerrotipos, flores perennes, cintas, fotografías, láminas, cartas.

"Historia blanca no escrita en historia alguna
A no ser en esta página que será mañana historia
Leída por el último habitante del planeta
O de la aldea

Que no resistirá la tentación de quemarla
en mi recuerdo"

(p. 77).

El texto se hace autorreflexivo. El sujeto de la enunciación medita acerca de su propio quehacer. Un intertexto literario unido a un hecho real cruzan lo dicho: "páginas quemadas: los libros quemados en *El Quijote* y las que fueron destruidas en el Golpe de Estado en Chile, en 1973. El emisor no es aquí el último sobreviviente que da testimonio como ocurre reiteradamente en los poemas del libro, sino que es el receptor del texto el que aparece señalado por primera vez y con esta tarea: "historia / leída por el último habitante del planeta". Receptor del cual irónicamente el emisor enuncia que será el agente de destrucción de la historia del hombre común. Más aún, en actitud coloquial y desesperanzada: "Qué voy a hacerle". A continuación enuncia su propio fin, rodeado de una nube de polvo (prefiguración de destrucción atómica en el contexto total) como si fuera el "juicio final". Nuevamente el Apocalipsis, transformado e integrado a la percepción de mundo del sujeto textual.

El libro confirma que el testimonio escritural no salvará para memoria, la historia no escrita, "blanca", que es normalmente la historia del hombre.

La actitud es de nostalgia y el texto constituye un esfuerzo por desprenderse de esta nostalgia. En la lectura que realicé con el autor, éste se planteaba si "Historia blanca" significaría quizá la superación de una etapa lárca, que le fue atribuida en lecturas realizadas sobre sus libros anteriores.

En este recorrido se han ido demarcando los rasgos esenciales y constantemente reiterados del libro *Huerfanías*: recurso al intertexto, referencias concretas a la realidad, juego contextual, género testimonial, etc... Así, en "Subida del Monte", ya en el título resuenan la *Subida del Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz; y, en el despliegue del poema, el Monte Sinaí, en el que Yahveh entrega las Tablas de la Ley a Moisés, mientras el pueblo construye un becerro de oro (Ver: "Sin corona..."). Frente a este hecho el Éxodo (32,2) refiere la ira de Dios. Ira de Dios presente en el verso: "Desciende una mirada de Dios como lava de volcán".

La insistente actitud de aseverar negativamente en la primera estrofa actúa sobre el significado. Al decir lo que no ocurre el texto se temple por la nostalgia de lo que debiera suceder. Y en este sentido uno de los posibles a que abre en su ambigüedad es a la Transfiguración de Cristo ocurrida en un monte y en un ámbito de soledad. La serie de negaciones se tiñe de ironía, pero no de burla respecto de lo instaurado por la tradición. La ironía se resuelve, como ha ocurrido constantemente, en una actitud desesperada que encuentra respuesta en destacar el aspecto humano de Cristo y en asumir como humanidad entera su situación: "Que cura mi costado / Roto de un lanzaso todos los días como hace miles de años".

No siempre el personaje-protagonista coincide con Job, pero es indudable que comparte con él ciertas características¹¹. Un fragmentario eco de Fray Luis

¹¹Véase: Carrasco ob. cit. p. 80.

("Vida retirada": "Del monte en la ladera...") en el verso 14, referencias geográficas y cotidianas concretas completan el panorama intertextual del poema.

La intención de dar cuenta, de testimoniar acerca de las circunstancias, opera en el presente poema por medio del mecanismo de individualización. El Monte es "este Monte", en Chile y en el mundo. La ampliación se produce a través de "bomba de cobalto" que con su presencia advierte del peligro que se cierne sobre la humanidad entera.

El neologismo "Retrotiempo"¹² titula el poema siguiente, destaco el matiz "retro", tan presente en toda la obra en análisis, en cuanto ello explica la nostalgia de un pasado, pero "retro" también por acontecer en el hoy algo que es extempóreo y retrógrado. Dos tiempos se superponen, al igual que en "Esopo", "Yo Juan...", "El silbo de...", etc... En el texto del poema no se finge algo sucedido, porque la "Utópica Historia / del año de dos mil cuatrocientos cuarenta" es el título de un libro que existió en el siglo 18 y por cuya lectura un monje fue acusado de heregía por la Inquisición. Un libro cuya escritura tiene carácter profético al anunciar lo que ha de ocurrir siglos más tarde. En el hoy del poema el sujeto de la enunciación reitera en una circunstancia real lo escrito en un libro del pasado. La palabra escrita que había sido calificada de "utópica" es ahora "cierta". Aparece así cargada de un carácter profético no probable, sino que de hecho se está cumpliendo. Así como los anuncios del Apocalipsis son en el hoy textual sucesos reales, históricos, aquí lo anunciado ocurre antes de llegar su tiempo. El resultado es ser "reo de delito", condenado por la página escrita y la sentencia, semejante a las del siglo 17: hábito, cárcel, destierro de las indias, al igual que en el presente: cárcel y exilio.

Los dos versos finales son atravesados por la intertextualidad histórica de Colón, el descubridor de las Indias, condenado a cárcel; y, por una circunstancia propia de nuestro siglo: "el ruido de aviones de combate F5E. Aviones reales, que han pasado a formar parte del paisaje humano de nuestro tiempo y que el autor tipifica cuidadosamente (F 5 E).

La autoinmolación física, trágica en su trivialidad se hacen texto en "Me pinché un dedo con un tenedor". El hecho intrascendente, los elementos cotidianos hacen emerger del texto un temple de gran soledad... Más aún, de una terrible orfandad. El sujeto de la enunciación es un yo singular sobre el cual no se proyecta figura bíblica, ni es voz del hombre universal. La afirmación segura, objetiva del primer verso: "Me pinché un dedo con un tenedor", pasa a un estado de incertidumbre total en el segundo, cuando se afirma: "Un dedo de mi mano se supone". La impersonalidad de la forma verbal establece un

¹²En nota que me enviara el autor, se dice: *Historia del año de dos mil cuatrocientos cuarenta*, corresponde exactamente al título de una obra del siglo dieciocho, de autor desconocido, incluida en la lista de los libros prohibidos por el Tribunal del Santo Oficio en la América del Sur, "porque es de las más impías que se han dado a luz".

(Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile, José Toribio Medina, Biblioteca Nacional, Santiago 1952, p. 656).

violento contraste con la pertenencia normalmente segura para el hombre de sus propios miembros. Frente a una duda de tal magnitud estalla y se hace presente lo único auténticamente propio que es la tremenda soledad del ser.

A la experiencia básica de soledad sigue en el libro un grupo de poemas unidos en ciclo por un título común: "Adamita" I, II y III, poemas que constituyen una vía de encuentro con lo divino y, por tanto, una resolución al problema de la existencia humana. Este ciclo tiene una enorme importancia para la formulación de una hipótesis de interpretación global del texto. Así lo plantea Iván Carrasco en su artículo sobre *Huerfanías*:

"Pero no basta ser un hombre concreto que vive en la soledad, la marginación y la opresión, para asumir una actitud profética; es necesario estar en la búsqueda de Dios; adaptar la propia persona para convertirla en instrumento adecuado de comunicación con Dios; en otras palabras ser un contemplativo. Esta actitud es evidente en el hablante quezadiano, desde el primer poema en que advierte que "todo el universo era Dios"; más adelante indica que siente la presencia de Dios ("anda pájaro déjate ver"). Sin embargo, es en "Adamita" I, II y III donde explícita con mayor claridad esta condición".

(p. 82)

A continuación prueba por medio de citas adecuadamente seleccionadas cómo se produce la purificación del sujeto. Purificación que unida a la experiencia de la ausencia de Dios permite llegar a lo divino.

El contenido del presente estudio no es en primera instancia interpretativo, por tanto, no se detiene en forma preferente en lo apocalíptico y profético como rasgos esenciales¹³ sino que destaca básicamente la intención de la enunciación y los modos de expresión recurrentes utilizados en el acto de escritura. En lo que se refiere al modo de expresión, Adamita representa un cambio en el corpus total del libro.

Adamita I y II, pese a su apariencia, son poemas en prosa¹⁴. Un indicio textual que argumenta en favor de esta afirmación es la pérdida de la mayúscula (que había sido la constante) en el inicio de cada verso. Ambos poemas sólo presentan mayúscula en los versos que dan comienzo a una oración. El ritmo normal de lectura es el de la unión sintacto-semántica de los versos, pese a no existir demasiados encabalgamientos. Adamita I presenta un caso (versos 8 y 9) y Adamita II cinco (versos 5 y 6, 6 y 7, 14 y 15, 15 y 16, 21 y 22).

Otros rasgos diferenciales son el desaparecimiento de las aseveraciones negativas y de las referencias textuales.

Adamita III vuelve al modo de construcción habitual recuperando el ritmo fonosintáctico y semántico propio de los demás poemas que conforman el

¹³ Hay estudios relativos a este punto. Ver: Carrasco, ob. cit., Villegas, Juan. "Destrucción y apocalipsis "Huerfanías", de Jaime Quezada". En: *El espíritu del Valle*, Stgo. de Chile. Edis. Cordillera de Otawa, Canadá, 1987. Rodríguez, Mario: "De los lares al profetismo "Huerfanías", de Jaime Quezada. En: *El Sur*, Concepción, enero 5 de 1986.

¹⁴ Así los califica su autor.

libro. Reaparecen las construcciones negativas y el texto vuelve a ser atravesado por múltiples intertextos. El tercer poema enlaza el ciclo con el libro total y permite la mantención de su unidad interna. Unidad que no se da sólo a nivel semántico (si así fuera los poemas I y II no tendrían caracteres rupturistas) sino en una insistente reiteración de la actitud pragmática de enunciación y de la forma de la expresión.

En lo que se refiere a uno de los hitos que ha sido mi máxima preocupación en este estudio: la intertextualidad o referencias debo, primero, recoger la palabra "adamita". Proviene de Adam que es el nombre hebreo de Adán. Adamitas se llamó a ciertos herejes del siglo IV d.C. que celebraban sus rituales desnudos a semejanza de Adán en el Paraíso. Tenían entre sus creencias la de la poligamia. Junto a esto a nivel del sentido, pienso que el nombre se relaciona también con el verbo adamar en sus acepciones de cotejar, requebrar y amar con vehemencia, sentido concordante con el estado previo que hace posible la unión con lo divino.

En "Adamita I" no hay referencias coloquiales, ni literarias. Sólo un resto fragmentario en "estado de santa / belleza" que señala hacia: estado de gracia; y, la palabra "copa" para designar el corazón del sujeto que aspira a lo divino¹⁵. Adamita II incluye la expresión coloquial "se pasa la vida entre jaculatorias y jeremías". Jeremías como sustantivo común con el significado de un alguien que se lamenta. Forma cliché que a su vez tiene origen en los textos del profeta Jeremías.

La "hierba quemada por el verano", es un ámbito reiterado contextualmente como lugar propio del sujeto de la enunciación. Así: "tierra seca" (p. 24), "potrero de cardos secos" (p. 27), "un paisaje que no es verde" (p. 31), etc...

El sujeto de la enunciación lee, es receptor de un texto "un libro de un autor anónimo del siglo quince"; y, es a su vez como emisor un "yo autor anónimo / del siglo veinte". Al igual que en "Esopo", "Retrotiempo" y otros textos, el tiempo sucesivo se reitera en un esfuerzo por hacerse simultáneo y el sujeto individual se amplía universalizándose.

En Adamita III hay una atmósfera y un temple propio de los místicos, pero no hay fenómenos concretos de intertextualidad, sino en la última estrofa en que resuenan las voces de San Juan de la Cruz, Teresa de Ávila y también de *El Cantar de los Cantares*.

"y mi alma vuela como Espíritu Santo
Sobre las alas de este mar piadoso
Y mi cuerpo desnudo en la arena
Al fin en cópula con Dios"

(Adamita III)

Versos que además recuerdan fragmentariamente al Génesis (1, 1-2): "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra era caos y confusión y

¹⁵Cirlot, Juan: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1981, p. 145.

oscuridad por encima del abismo y el viento de Dios aleteaba por encima de las aguas"; y, el bautismo de Jesús: "Bautizado Jesús, salió luego del agua y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él" (St. 3, 16).

Es posible que exista una razón profunda para la casi total ausencia de referencias en estos tres poemas en que se explicita el misterio del quehacer profético. El que anuncia con un saber que le es dado, un saber trascendente, vive una experiencia única y primordial, experiencia que no puede volcarse en textos tradidos. Su decir debe ser original y, por ello, en este único momento del libro se rompe con los propios contextos, la forma de expresión se altera en al intento de expresar la experiencia singular de la unión con el Tú con mayúscula. Es en estos tres Adamitas en los únicos poemas del libro en que podría postularse la existencia de una experiencia mística fijada por la escritura. Sin embargo, a estos textos sucede el poema "Desamparo", en el cual el sujeto vuelve al estado de desolación que ha predominado en el libro.

Desamparo

1. Mi corazón golpea la puerta de mi claustro
2. Cerrada bajo siete sellos
3. Bajo siete plagas bajo siete tentaciones
4. *libra a mí d'esta prisión do yago*
5. Y palidez de ayuno tengo en cuerpo entero
6. Y sobre mí fijaré mis ojos
7. Y yo soy mi pecado mi pantera mi bestia fiera
8. Y no puedo dormirme
9. Aunque repita de memoria salmos pasados de moda
10. Que mañana sin embargo serán cantados con música de jazz
11. en arameo y mayaquiché y antiguo verso
12. Con música electrónica de 120 cibeles
13. Y toda lengua: canción rock canción quechua
14. Y hoja por hoja y labio por labio
15. Serán cantados sin engaño en los retretes
16. En los urinarios públicos
17. En el gran baño turco de la ciudad en tinieblas
18. Y mi corazón y mi claustro pasarán
19. Y el cielo y la tierra y mi caballo de infancia
20. Y alabado será mi nombre
21. Que tuvo culpa de amor y no de guerra
22. Pecado de paraíso terrenal y no de mal ladrón
23. Tengo miedo tengo miedo Padre
24. Y sobreviviré a las ruinas del templo
25. Tan sólo para ser *aquel alguien*
26. Que escribe en sus muros la palabra *Desamparo*

La palabra "Desamparo" que titula y cierra el poema proviene de un verso

de "Carta Océano", de Alberto Rojas Jiménez¹⁶: "Alguien escribe la palabra desamparo".

Varios contextos bíblicos, provenientes del relato de la Pasión y Crucifixión de Cristo se enlazan en el texto del poema con dicha palabra. En el verso 23 resuena el templo de la agonía de Cristo en el monte de los Olivos: "Padre, si quieres, aparta de mí esta copa" (Lc. 22, 41) y las palabras que pronunció en la Cruz: "¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?" (Mt. 27, 46).

El verso 24 dice: "y sobreviviré a las ruinas del templo", afirmación acerca de un futuro modo de estar en el mundo y que en la tradición responde a lo esperado por un pueblo que necesita ser redimido. El sujeto lírico se percibe a sí mismo como un salvador cuyo signo es sobrevivir a las ruinas del templo anunciada por los profetas bíblicos. Así, Miqueas (3, 12), "Por eso, por culpa de Sión será un campo que se ara, Jerusalén se hará un montón de ruinas, y el monte de la casa un otero salvaje". También Jeremías 7, 12-14.

Los versos siguientes: "Tan sólo para ser *aquel alguien* / Que escribe en sus muros la palabra Desamparo", sobreponen las imágenes del Cristo vencido en la Cruz y de un hablante cuya misión no podrá ser redimir sino únicamente dejar testimonio escritural de una situación dolorosa en grado máximo. El hablante es el que guarda en la memoria, escribe en los muros, pero éstos fueron destruidos. Muros que, como veremos en el contexto del poema, son los de su propio claustro, de su soledad personal.

Las palabras del pueblo judío dichas a Jesús se proyectan sobre el sujeto que enuncia agravando su situación de vencido ("tan solo"): "Tú que destruyes el Santuario y en tres días lo levantas ¡Sálvate a ti mismo!, si eres Hijo de Dios, y baja de la Cruz" (Mt. 27, 40).

La asunción del propio yo como sujeto de la escritura es un hecho reiterado. ("Sin corona...", "Esopo", "Historia blanca"). Recordemos que la palabra inicial del libro es "escribo": un acto en un tiempo presente que se abre en el contexto al pasado y al futuro. Un pasado temporal que establece al emisor en relación con la presencia de Cristo en la historia humana, el año treintaitrés.

En "Desamparo" el emisor del discurso aparece enclaustrado, cerrado bajo siete sellos, sellos que según el autor corresponden a las etapas por las que pasa el hombre. Esa cárcel son las estructuras estrechas que limitan la conciencia, las creencias, la visión de sí mismo y sobre todo el cuerpo concebido como cárcel. Es por ello que "mi corazón golpea la puerta de mi claustro". En este punto nuevas concepciones tradidas son el medio para el decir poemático: concretamente las del Tarot (Arcano 20: El Juicio).

Lo que encierra al hablante son las "siete tentaciones" que en la tradición de la catequesis cristiana corresponden a los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza. Estas siete tentaciones son asimiladas en el contexto del poema al mal que paradigmáticamente ha sido representado por las siete plagas de Egipto.

¹⁶Intertexto que me fue sugerido por el autor en lectura conjunta ya aludida, realizada el 14 de octubre de 1988.

El número siete implica una completitud, una totalidad que en el texto se marca con un carácter negativo y que en la tradición cristiana aparece contrapesada por siete virtudes y siete sacramentos, medios eficaces de contacto con el misterio divino.

Frente a la presencia del mal como realidad constante en la vida humana y al reconocimiento de él como proviniendo de su propio ser, el hablante emite su ruego de liberación y para ello usa la oración que dijo a Dios el Arcipreste cuando comenzó su libro (*El libro de Buen Amor*): "sácame de esta lazería, desta presión... Libra a mí, Dios mío, desta presión do yago". A continuación el libro del Arcipreste describe los pecados del hombre.

También Fray Luis en "A Felipe Ruiz" se pregunta: ¿cuándo será que pueda libre de esta prisión volar al cielo?

En los versos 6 y 20, un intertexto alterado y fragmentario retrotrae al comienzo del Magnificat "porque ha puesto los ojos en la humildad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada" (Lc. 1, 48).

El cambio más fuerte surge del círculo de soledad en que se debate el sujeto, es él mismo el que fijará sus ojos, él es su pecado, él es su propia bestia. Para exorcisar su mal repite salmos, los cuales son alterados y transformados por la interpretación que de ellos hace el sujeto de la enunciación.

La expresión "y en toda lengua" proviene del Apocalipsis: "Después miré y había una muchedumbre inmensa, que nadie podría contar, de toda mansión, razas, pueblos y lenguas, de pie delante del trono del Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en sus manos" (Apoc. 7, 9 a 11).

En los siguientes versos se asoma la fórmula de la ley de Talión, la ley mosaica, transformada fónica y lexicalmente en "hoja" y "labio", medios del decir escritural y oral que reemplazan al ojo y al diente del texto primitivo. Los versos 18 y 19 expresan gracias a la transformación sintáctica de "El cielo y la tierra pasarán, mas mis palabras no pasarán" (Mt. 24, 35) que el hablante siente que pasa su ser, su soledad, su infancia. "Que tuvo culpa de amor y no de guerra", es la expresión alterada del lema de los hippies: "Hagamos el amor y no la guerra". Hacer el amor, que es en la versión popular la causa del mítico pecado del "paraíso terrenal". Amor del buen ladrón al cual por esta causa Cristo crucificado promete el Paraíso.

El libro se cierra con un poema breve titulado: "La torre". Dos símbolos de tradiciones diversas confluyen en esta torre: El Tarot y la Biblia. La carta del Tarot muestra una torre que está siendo impactada en la parte superior por un rayo que viene del cielo y que está destruyendo la corona que hay en la cúpula.

El sujeto de la enunciación afirma realizar una acción, la acción de construir. Lo construido es su propia Torre, pero no como algo que llega a su fin en el hoy del poema sino como algo que había de concluirse en un tiempo futuro que paradójicamente es el mismo tiempo "ya antiguo".

En el texto actual la "Torre se vendrá también abajo / Al golpe del rayo pálido de un ignorado cielo". La tensión de lo alto y lo bajo (registrada ya en varios casos) se establece como el eje significativo básico en este texto. Lo bajo

representado por la vanidad humana "Entonces de nada valdrá mi nombre y mi fama"; y lo alto, como un algo en lo cual es imposible establecerse. Lugar al cual Dios se aleja, sin que el hombre pueda seguirlo: "Cuando Dios se haya ido con su ciudad a otro cielo". Esta ciudad despierta un nuevo intertexto, ahora literario. El libro de San Agustín: *De civitate Dei*.

La transformación de lo dado por la tradición se produce en el texto al enunciar que es "otro rayo"; y, la analogía se funda en que ambos rayos provienen del "cielo".

También este último poema reitera la voz testimonial que observa el mundo y lo capta amenazado de destrucción atómica. El indicio de esta actitud es la palabra "hongo".

La destrucción proviene, por tanto, de lo ignorado, de lo alto; y, al mismo tiempo de lo realizado por el hombre, bajo el signo aparente de avance científico.

La situación del hablante nostálgico cuyo saber nunca llega, cuya experiencia no se logra en forma definitiva, sigue presente en el texto a través del adjetivo "ignorado" que califica al cielo. El estado, la actitud del sujeto es de incertidumbre, de desconocimiento.

Un segundo sentido se proyecta sobre la Torre, el del relato bíblico de la Torre de Babel, torre construida para alcanzar el cielo por el propio poder del hombre "vamos a edificarnos una ciudad y una torre con una cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra" (Génesis 11, 4). A continuación el texto bíblico señala que Yahveh observa que los hombres unidos en un solo pueblo y hablando un mismo lenguaje serían capaces de realizar cualquier cosa que se propusieran. Por ello confunde sus lenguas y al hacerlo los desparrama por toda la tierra.

En el texto de Quezada, la presencia de Babel se relaciona con "Entonces de nada valdrá mi nombre y mi fama". La intención al construir la torre era lograr fama y junto a ello tener un símbolo de pertenencia y de identidad, para el caso de tener que separarse y dispersarse por toda la tierra.

El eco del relato de Babel resuena también en "Muerto de lengua entre lenguas muertas". Muerto de lengua está aquél cuya actitud era la de ser un alguien que ve, que es testigo y que para conservar y dar a conocer lo visto, escribe, pero la transformación de actitud e intención en intentos frustrados queda vibrando en "Seré sólo desierto aquí en la tierra / Una criatura pobre y sola". Dios Padre se aleja y el resultado es la orfandad absoluta del hombre. Orfandad y desamparo son las coordenadas entre las cuales se despliega la voz testimonial que trágicamente habla desde estos textos.

Como resultado de la investigación realizada sobre los textos surgen algunas constantes de la poesía de madurez de Jaime Quezada. *Huerfanías* fue publicado cuando el autor tenía cuarenta y dos años y es un libro que difiere notablemente de su obra anterior.

1. Lo primero que debo destacar es la presencia mantenida del fenómeno de la intertextualidad. De aquí se derivan varias consecuencias.

— Se pone fin a la idea de poema como texto cerrado que se basta a sí mismo.

Aquí el texto explota y señala hacia las más diversas referencias. Referencias de textos literarios artísticos o religiosos, coloquiales o cultos, referencias, además, a realidades históricas concretas o a creencias.

- La forma de estar presente la intertextualidad indica que estos textos no rompen con la tradición como lo hiciera la lírica vanguardista, testimonian, más bien, la continuidad de ella. Continuidad que en ocasiones es analogía y, en otras, transformación y cambio de sentido.
 - El intertexto no opera como ocurre en la antipoesía para ser desacralizado y destruido por medio de la ironía y/o el sarcasmo. En *Huerfanías*, ya lo dije al iniciar esta reflexión, no hay desacralización sino nostalgia de lo trascendente. Hay, es cierto, la humanización de los caracteres divinos de Cristo en la tradición cristiana, pero ello está siempre unido en la forma de expresión y en la actitud del sujeto a una gran ternura y a la certidumbre de que aquello que podría resolver el problema existencial del hombre actual, éste lo ha perdido. Hay asimismo en todo momento una suerte de respeto frente al hecho cultural traido que atraviesa el texto.
 - El autor no trabaja directamente con la palabra inocente, pura, primordial. Seguramente ello no le parece ya posible a la conciencia estructurante: Toda palabra está inmersa en un incalculable devenir temporal y cultural. Los mensajes construidos no son el resultado de una selección a nivel lingüístico y la consiguiente combinación. Lo que en los textos de Quezada se selecciona son formas ya elaboradas culturalmente sean literarias, clichés, deshechos de lenguaje, restos... Posteriormente se combina los intertextos seleccionados y se construye el texto actual.
 - Como hemos visto en el largo recorrido heurístico, los textos ajenos cambian de sentido al interior de la nueva unidad de que forman parte.
2. Otra constante en los poemas de Quezada es la actitud del sujeto que ve y da testimonio de lo que ve. En este punto cabe destacar que en los textos hay una especie de poética del silencio. No es una poesía de denuncia o comprometida en el sentido vulgar del término. Las palabras se han reducido al máximo, en parte por las circunstancias históricas en que han sido escritas, pero fundamentalmente por la fina sensibilidad de la conciencia que las enuncia.
 3. La reiterada salida del tiempo puntual, por medio de la intertextualidad, hace de la actitud testimonial algo que sugiere, el problema se amplía y toma dimensiones universales. A su vez reclama del receptor el asumir una forma propia y personal de resolución.
 4. El sujeto de la enunciación se siente llamado a un destino redentor, en varios de los poemas, pero sus intentos en este sentido se resuelven en un fracaso. Este aspecto se relaciona con un estar siempre en un punto que es tensión entre lo alto y lo bajo. (Hay en los textos una constante imaginación espacial). Un hablante que siente la nostalgia de lo religioso (en el sentido de religare), de lo divino y que nunca lo alcanza. Desde lo limitado apunta a lo infinito. No hay visión como en los místicos, sino accesis y añoranza.
- En la forma de expresión este aspecto se relaciona con las múltiples enuncia-

- ciones negativas que recorren el texto. Con un hablar entrecortado a través de oraciones yuxtapuestas o copulativas.
5. Otro aspecto que es necesario recoger en la observación total es la presencia del acto de escribir y en menor cantidad, pero también presente del acto de la lectura.
 6. Respecto de la forma de expresión de la intertextualidad, no se puede postular homogeneidad alguna. Hay citas textuales en cursiva bastante numerosas, pero también las hay integradas al propio texto. Las hay fragmentarias y las hay completas. Otras son idénticas a los textos que le dieron origen, otras están alteradas. No es posible en este punto establecer norma alguna.
 7. Los paréntesis corresponden a juicios generales, a comentarios. Introducen un elemento que podría no estar, pero que es necesario dejar ("no lo olvidemos", me comenta Jaime Quezada al respecto cuando se lo pregunto).
 8. Respecto a los elementos del mundo "civilizado", aviones, sillas eléctricas, etc. ... van generalmente acompañados de una cierta ironía o del testimonio de que las técnicas científicas no han logrado resolver la dramática situación del hombre en el mundo.