

COLECCIÓN
ANIDADES
ENSAYO

WALDO ROJAS

POESÍA Y CULTURA
POÉTICA EN CHILE
APORTES CRÍTICOS

 Editorial
Universidad de Santiago



WALDO ROJAS (Concepción, Chile, 1944), poeta, ensayista y profesor de Historia en la Universidad de París I (Panthéon-Sorbonne), vive en Francia desde 1974. Su nombre se cuenta entre las figuras más conocidas de la llamada Generación del 60.

Su obra poética principal está contenida en los libros siguientes: *Príncipe de Naipes*, 1966; *Cielorraso*, 1971; *El Puente Oculto*, 1981; *Chiffre à la Villa d'Hadrien* (Cifrado en la Villa Adriana), 1984; *Almenara*, 1985; *Fuente Itálica*, 1991; *Deber de Urbanidad*, 2000, obras publicadas en Chile y en México, Canadá, España, Suiza e Italia.

La Editorial Universidad de Santiago (Chile), reunió en 1995 una selección de su poesía bajo el título de *Poesía Continua* (Antología 1965-1992).

Poemas suyos han sido recogidos además en antologías de poesía chilena y latinoamericana. De su labor de traductor literario cabe destacar la *Antología de Francis Ponge*, LAR, 1991, y la edición crítica bilingüe de Vicente Huidobro. *Obras poéticas en francés*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1999.

*Poesía y cultura poética
en Chile*

Editorial Universidad de Santiago
ha publicado del mismo autor:

POESÍA CONTINUA, 1995.

Waldo Rojas

Poesía y cultura poética en Chile

APORTES CRÍTICOS

© Editorial de la Universidad de Santiago de Chile
Av. Libertador Bernardo O'Higgins 3363
Tel.: 56-2-6814542
Fax.: 56-2-6812561
Santiago de Chile

© Waldo Rojas

Inscripción N° 117.887
ISBN : 956-7069-56-5

Portada y diseño : Patricio Andrade
Diagramación : Editorial Universidad de Santiago

Primera edición en Editorial Universidad de Santiago, 2001.

Impreso en LOM Ltda.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico o mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo de la editorial.

Impreso en Chile

TABLA DE MATERIAS

A manera de advertencia al lector.	9
Raúl Ruiz: imágenes de paso.	17
<i>La Pieza Oscura</i> , de Enrique Lihn, en la perspectiva de una lectura generacional.	25
Los “poetas del sesenta”: aclaraciones a propósito de una leyenda en vías de aparición.	43
Raúl Zurita: ¿a las puertas de la esquizopóiesis?	63
Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de <i>Mal de Amor</i> de Oscar Hahn.	75
Humberto Díaz Casanueva: refulgencia y relecturas, reconocimiento y relevación.	93
Motivos, previsiones y otras reservas para entrar en materia: preámbulo evitable a una lectura de poemas.	121
Gonzalo Millán: motivos y variaciones para la revisita de su poesía reunida.	141
“Margarita la Rubia y El Que Entonces Yo Era”: en torno a unos avatares del inconfundible sabor a sí mismo.	159

“La Araucana” de Alonso de Ercilla y la fundación legendaria de Chile. Del Araucano ideal al Mapuche terreno.	187
Sobre algunos acercamientos y precisiones a la obra poética de Vicente Huidobro en lengua francesa...	213
(Anexo) A la luz de los poemas en francés de Vicente Huidobro. Acotaciones sobre El Espejo de Agua y sus destellos movedizos	241
Entre ecos y olvidos: sobre las huellas de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro.	255

La literatura es una práctica social heredada. Escribimos porque antes otros han escrito, para decir con nuestras palabras lo que otros dijeron entonces o no llegaron a decir con las suyas, sobre un mundo de experiencias concretas o mentales. Sobre un mundo que, ayer como ahora, se hurta al lenguaje, tiende a su desborde y finalmente, sometiéndolo a su signo, nos recluye de modo fugaz o duradero en la palabra.

La búsqueda de un criterio vasto para trazar los límites del hecho literario y del alcance del término mismo de "literatura", cuando no culmina en formulaciones circulares, recae al cabo en la convención pasablemente trivial de que incumbe a cada comunidad humana decidir que ciertos escritos son literatura y no otra cosa; que es a partir del empleo que la sociedad va reservando a éstos, separándolos o no de su contexto de origen, que cobra sentido tal distinción. Es que el hecho literario, suerte de espejo sin azogue, se inscribe en una red de relaciones colectivas mutuamente actuantes, lo mismo que propone respuesta a determinadas expectativas, brinda la posibilidad de otras y nos entreabre así a una cierta percepción de la realidad del prójimo y de nosotros mismos.

Como esas mismas realidades, en ambos casos, la palabra literaria estaba allí, preexistente a nuestro afán de apropiación y pronta a recordarnos que, en el acto de escritura, podemos tal vez ser dueños de lo que queremos decir, pero no lo somos de los medios que la realidad socializada del lenguaje nos impone para hacerlo. En el margen estrecho que separa aquella voluntad del

cumplimiento de su cometido se plasma el acto de imaginación en que vendría finalmente a consistir la creación literaria.

Con la remesa de nuestra palabra singular al sorprendente proceso laberíntico de reconstrucción plural de la ajena lectura, claudican así nuestros fueros de autor —esa falsa idea clara— sobre ella. Es tal vez en este sentido que, sin perder nada de sus gajes de aventura exploratoria de parajes posibles, es cosa más o menos patente que la creación literaria se afianza hoy como objeto de interrogación y de reflexión. De ello se prevalece justamente la función crítica como interlocutor y complemento de la realidad cultural de la literatura.

Objeto de contornos retráctiles y de entidad fluctuante, la obra literaria no adviene a su existencia sino en aquel juego dual entablado por la faena intelectual del escritor y los afanes del lector. Pero, como pieza del orden lo mismo visible que invisible del arte literario, la captura y el goce de su consistencia estética se cumplen en el orden de la actividad pensante. De este postulado la actividad crítica —respuesta al reclamo contemporáneo de *comprensión*, y puesta al día de las interrogantes de una obra— obtendría lo esencial de su legitimidad, o sea, aquellas vislumbres compartidas que permiten confirmar o infirmar, por evaluación o por descripción, la inclusión de tales objetos en el ámbito reconocible de la literatura.

En su imagen actual, la crítica cuenta en su activo con el abandono de la desconfianza antigua hacia un género estimado largo tiempo como conjetural. De modo congruente, la operación crítica, dominio de la 'opinión' simple, fue por igual plazo considerada en el mejor de los casos, como menester opuesto a la creación, y reputado, en el caso menos favorable, como desquite mezquino de la impotencia creadora. La maduración correlativa de la práctica literaria y de la condición lectora, ha tenido por efecto superar la percepción del crítico como el negativo simétrico del *poeta* —detentor predilecto del *quid divinum*— al punto de virar de manera concomitante el sentido de antiguos escrúpulos. El poeta, supuesto entonces el *creador* por excelencia, se halló de pronto pasablemente inhabilitado para reivindicar sin pudor aquel pasado acreditamiento público, y así fueron más bien el novelista y el crítico quienes tendieron a ocupar el sitio de los favores generales. En el abandono de estas distinciones contrastadas y excluyentes se dan cita ahora en el personaje del 'crítico', las aptitudes paralelas —o las desvirtudes— que se atribuyen a la columna del periodista, a la cátedra del pedagogo y a la pluma del escritor. Todo escritor es un crítico, etimológicamente, aquel que selecciona, evalúa y juzga.

Permeable como ha llegado a ser a las influencias pluridisciplinarias, y abierta por ello a todas las orientaciones pensables, la crítica literaria no deja de poseer una realidad que la distingue de las otras prácticas discursivas. El paso de la actividad creadora a la actividad crítica no implica desde ya derogaciones de uno u otro lado. Tampoco encuentra en nuestros días otra resistencia que las dificultades —o facilidades engañosas— de un oficio cuyas pautas y procedimientos, modelos y escalafones, son aquellos señalados progresivamente por el movimiento de su propia práctica. El reconocimiento acordado a sus resultados y conquistas no impide que gran parte de lo que se hace a nombre suyo, desde la investigación académica erudita al comentario periodístico, no alcanza lo más a menudo toda su dignidad intelectual ni acusa conformidad irreprochable con todas sus instancias éticas. En aquellos campos, los estudios literarios han poseído ya de todos modos en nuestro país viejos pergaminos; su evolución se ha vinculado, por lo demás, de muy cerca en sus desarrollos y renovación a los altibajos y contingencias de la realidad cultural y social chilena.

No cabe abordar aquí un examen, por somero que sea, de la “crisis de la crítica” en el Chile de estos mismos días. Nunca anodina, bajo la forma de un ritual inane o de un puro vacío, este tipo de vicisitud es indicio de otras y más profundas anomalías espirituales. La ausencia de voluntad crítica generalizada, en todo caso, es signo cierto de claudicaciones colectivas y de (ir)responsabilidades institucionales propias de una sociedad menoscabada en su facultad de dialogar auténticamente consigo. O lo que es igual, vulnerada en su capacidad de representación verídica de sí misma.

Parte nada desdeñable de la crítica menos efímera ha sido asumida en Chile, sobre todo a partir de la mitad del siglo XX, por narradores y poetas, no sólo como secuela de la inserción de unos y otros en el ordinario de la sociabilidad literaria, sino como un imperativo venido de sus propios esmeros creadores en literatura. Sin llegar tal vez a confundirse siempre con la crítica “profesional”, ni constituir del todo un paradigma aparte, alternativo respecto de aquella, se trata de una tradición clara y estimable, probablemente necesaria de continuar hoy aún más que ayer.

Nuestra relación personal con una cierta forma de crítica ha sido más bien episódica, paralela a nuestro compromiso primordial con la creación poética, y a pesar o a causa de esta última, su menester se nos ha vuelto tal vez indeclinable. No nos hemos empeñado menos en un afán de toma de distancia y de suspensión controlada del punto de vista del poeta, pero no sería

del todo extravagante que nuestros trabajos críticos lleven acaso su cuño. Esto es, que a falta de elegir los objetos y sujetos de nuestros escritos con ajuste a los imperativos académicos, culturales o comunitarios de la crítica universitaria o periodística, nos hayamos elegido en ellos. De una u otra manera, a cambio del gaje de aplomo que otorga el quehacer restricto y continuo en el cultivo de estas materias, nos hemos reservado aquél de la libertad de visión, que, en el sentido mecánico de la expresión, es una forma de margen de juego. Esta franquicia no va sin algunos desafíos, entre los cuales no ha sido el más afable aquel de concertar en la unidad de un libro unos textos heterogéneos.

Compone este volumen una selección de escritos emprendidos en Europa a partir de 1983 y aparecidos en publicaciones diversas. En su mayor parte, recondujeron con la ocasión de sus respectivas destinaciones de momento unas notas de lectura y de reflexiones poco o nada organizadas, en espera de trabajos de más ancha ambición, o con esa remota esperanza. Su denominador común no es el de un cuerpo de ideas conductoras, expresamente desarrollado y susceptible de reflejar, a propósito de ciertos temas, el concepto que el autor se hace de la literatura para su uso más o menos privado. Ni pedagógicas ni apologéticas, las motivaciones de estas páginas han sido menos unívocas. Es posible que al cabo de los años hayan cobrado algún valor retrospectivo como designio de un escritor chileno, separado durablemente de su medio cultural nativo, de continuar con éste en la lejanía una familiaridad más o menos ilusoria.

Aparte uno que otro de los trabajos del conjunto, cuya inclusión es de nuestro propio arbitrio, el resto fue agregado por sugerencia de lectores pacientes, quienes en su largueza los estimaron redimibles de olvido.¹ Aquella caución amistosa, no nos dispensa, sin embargo, de algunas advertencias. Las unas tienen que ver con la tributación debida al estado de cosas en el orden de la información documental disponible en cierto momento en Francia, las otras con el grado de maduración de las cuestiones abordadas en nuestra reflexión en cada uno de los momentos a que cada texto remite por su fecha de redacción.

Sin estas reservas, habría el riesgo de no hacer justicia debida a la personalidad y obra de más de alguno de los autores o de aminorar en su valía actual los temas abordados. Es por ejemplo el caso de nuestro artículo-retrato

¹ *A tout seigneur tout honneur*, somos en este sentido deudores de Mariano Aguirre, a cuya memoria quisiéramos dedicar este libro, junto con dejar testimonio de gratitud a Adriana Valdés y Marcelo Pellegrini.

del cineasta Raúl Ruiz, cuya obra creadora ulterior deja inevitablemente en saga los propósitos que aquí intentan de paso dar cuenta de algunos aspectos de su cinematografía como aventura poética. Si la cuantía y la progresión de hecho vertiginosas de sus filmes, a partir de la fecha de nuestro artículo, no bastaran para gravar de caducidad esas páginas, habría también en el plazo que hasta hoy nos separa de ellas no sólo el acopio de las incursiones de un Ruiz, hombre de letras y de teatro, en la narrativa, sino una pieza fundamental de reflexión teórico-estética como es su *Poétique du cinéma*, en verdad un notable anti-poema reflexivo sobre el mundo audiovisual, publicado en Francia en 1995²; sin una atención especial nada más que a este último documento, sería más que improcedente abordar ahora aquel u otro tema análogo.

Menos flagrantes son quizás los casos respectivos de Enrique Lihn y del texto sobre los “poetas del sesenta”. No empecé que toda la obra ulterior del autor de *La Pieza Oscura*, en poesía como en prosa, vuelve presentemente insoslayable reconsiderar a la luz de ella mucho de la lectura de dichos poemas propuesta en nuestras páginas. Asimismo, en lo que toca a la “generación de los sesenta”, o como quiera llamársela, el rebrote de interés acordado a este tema en años recientes por la crítica, dejaría ahora a descubierto para nuestra reflexión un terreno nuevo de discusión y de análisis. Conjuntamente, las evoluciones actuales de la obra individual de aquellos poetas, cuenta tenida de su reinserción en el contexto cultural chileno, así como de sus encuentros con una nueva generación de poetas, nos aportarían otros y más complejos elementos de juicio; en particular en lo que concierne a sus modos respectivos de dar cuenta sus obras de la contingencia humana de los últimos lustros. Algo de estas proposiciones críticas, como se advertirá, se halla contenido de modo implícito en los ensayos sobre Humberto Díaz-Casanueva, Óscar Hahn, Gonzalo Millán y Miguel Vicuña.

Finalmente y como es de uso, con el recurso de la nota al pie de página hemos consignado las referencias de anteriores publicaciones u otros datos que nos han parecido pertinentes. Respecto de aquellas, los artículos presentes no contienen otras modificaciones que la corrección de erratas de imprenta, cuando no restituyen en su versión integral aquellos escritos a los que las consabidas “razones de espacio” impusieron entonces mutilaciones de la versión primera. Si no nos fueran endosables otros méritos, nos cabría por lo menos el de haber sabido resistir a la tentación del remozo de los textos, dejándonos

2 Libro recientemente publicado en Chile: *Poética del cine*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, colección Biblioteca Transversal, 2000.

deslizar por la pendiente interminable de sucesivas enmiendas de fondo y retoques de forma, rara vez satisfactorios, nunca suficientes. La fórmula de “trabajos circunstanciales” podría haber sido inscrita en el título general para justificar de plano los alcances más estrechamente circunscritos de su materia, si al rótulo de “ensayos”, tomado incluso en su sentido primitivo y llano, no hubiéramos preferido el más oportuno y módico de “aportes”.

Todas estas prevenciones son en buenas cuentas un asunto de tiempo, ese “tembloroso y exigente problema”, como diría Borges, y es lo que decidió la presentación de estos trabajos bajo la coartada del inapelable arbitrio del orden cronológico.

W. R.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Los artículos contenidos en este libro aparecieron anteriormente, en versión parcial o integral, en las publicaciones siguientes:

- “Raúl Ruiz: imágenes de paso”, in *Raúl Ruiz*, ediciones de la Filmoteca española / 13^{er} Festival de Alcalá de Henares, España, 1983, pp. 139-146. Reproducido en *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, vol. 8, N°1, enero-marzo, invierno de 1984, California, Estados Unidos, pp. 7-9.; y en *Enfoque*. Revista de Cine, Santiago de Chile, N° 2, verano-otoño, 1984, pp. 27-31.
- “A manera de prefacio: *La Pieza Oscura*, en la perspectiva de una lectura generacional”, en Enrique Lihn, *La Pieza Oscura*, segunda edición, Lar, Madrid, 1984, pp. 9-27.
- “Los poetas del sesenta: Aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición”, en *Trilce*, N°s 2-3, Madrid, España, 1984, pp. 46-55.
- “Zurita: A las puertas de la esquizopóiesis”, en *Lar*, N°s 4-5, Madrid, España, mayo de 1984, pp. 43-49.
- “Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de *Mal de Amor* de Oscar Hahn”, en *Acta Literaria*, N° 13, 1988, Universidad de Concepción, pp. 65-81. Ensayo reproducido en: Pedro Lastra y Enrique Lihn editores, *Ase-dios a Oscar Hahn*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1989, pp. 63-75; y en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XVII, N° 34, Lima, Perú, 2° sem. 1991, pp.193-206.
- “Humberto Díaz Casanueva: Refulgencia y relecturas, reconocimiento y relevación”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 39, Santiago de Chile, abril 1992, pp. 37-62. Ensayo reproducido en: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, año IV, N° 289, Abril-Junio de 1993; y en *Cuadernos Hispano-Americanos*, Madrid, 1994, España.
- “Motivos, prevenciones y algunas reservas para entrar en materia, o preámbulo evitable a una lectura de poemas”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 42, agosto de 1993, pp. 223-236.
- “Gonzalo Millán: acerca de su poesía reunida”, prólogo a, *Trece lunas*, de Gonzalo Millán, México / Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 1997, pp. 11-25.
- “Margarita la Rubia y El Que Entonces Yo Era. O en torno a unos avatares del inimitable sabor a sí mismo”, en Actas del Colloquio Internazionale *La scrittura*

dell'Io nelle letterature iberiche, Università di Roma «La Sapienza», (22-23 Novembre 1996), Roma, 1999.

La Araucana de Alonso de Ercilla y la fundación legendaria de Chile. Del Araucano ideal al Mapuche terreno, ilustraciones de Vivian Schehing, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté (Besançon), Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1997, 30 p.

“Sobre algunos acercamientos y prevenciones a la obra poética de Vicente Huidobro en lengua francesa”, prólogo a *Vicente Huidobro Obras poéticas en francés (Edición bilingüe)*, traducción, introducción y notas de Waldo Rojas, Colección Vicente Huidobro, vol. 6, Editorial Universitaria, Santiago, 1999.

“En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: Culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro”; prefacio a la edición crítica de dos de las principales obras poéticas en francés de Vicente Huidobro, a cargo de Cedomil Goic, en Ediciones Archivos.

I. PUDOR Y REALIDAD.

Hacia fines de la década de los 60, en Santiago de Chile, buscábamos con Raúl Ruiz un nombre provocador y jolgorioso para definir nuestras vagas coincidencias en materia de cuestiones estéticas. Conformábamos un grupo de jóvenes ni más ni menos discernible de otros jóvenes pintores, poetas, novelistas, periodistas, gente de teatro y de cine, amén de algunos personajes inclasificables, cultores de erudiciones varias y a veces dotados de una rara fineza de espíritu. Santiago era, por cierto, todo Chile o poco menos. Pero el Santiago nuestro era en verdad una suerte de lugar geométrico, laberíntico, hecho a la medida de nuestras obsesiones ambulatorias, gastronómicas o sencillamente alcohólicas. Espacio mitad imaginario, mitad real, adonde solíamos encontrar una guarida cómplice más bien que la llana palestra para nuestras primeras armas en las letras y otras artes.

Había en la ciudad, como en todo el mundo, un hemisferio diurno y un hemisferio nocturno, cara y cruz de monedas distintas, que, lanzadas al aire de nuestras afinidades electivas nos valían más trasnochadas que otras formas de desvelo. Jóvenes aún, lo éramos bajo la especie de un precoz escepticismo — “ver para crear, beber para creer” — respecto de las virtudes expedicionarias, mesiánicas o justicieras del arte. Bien o menos bien, acomodábamos nuestra existencia civil con nuestras respectivas expresiones creadoras, al abrigo de la potencia tutelar o de la caridad semiclandestina que la Universidad concedía a menudo a los artistas. En todo caso, a ejemplo de Kafka, en el conflicto entre el mundo y nuestras personas individuales, habíamos optado por sostener al primero.

En un país un tanto a contracorriente del curso del destino de nuestro continente, como era el Chile buenamente democrático de esos años; en una ciudad profundamente municipal y taciturna como Santiago, igualmente impropia para propiciar grandes exaltaciones o grandes hastíos; en un medio cultural a menudo estimulante por la riqueza de no pocos espíritus selectos, pero estructuralmente separado de los intereses de las grandes mayorías e incapaz de modificar esos mismos intereses, nosotros habíamos asumido paulatinamente una marginalidad sin penas ni furias ni aspavientos, marginalidad agridulce y, para algunos, un tanto arrogante. “Jóvenes promesas” en un país que se daba poca maña en cobrarlas con los años (indiferencia más que indulgencia generosa).

Raúl Ruiz era para nosotros, sin proponérselo, nuestro crédito y nuestro valor de refugio. A su haber algunas hazañas en el teatro y ya un filme incompleto pero suficiente para saldar, por ejemplo, algunas cuentas con la connatural inclinación chilena por el surrealismo, o “surreachilismo”: *Tango del Viudo*. A su haber también, una estadía en Argentina, su periplo mexicano nimbado de ciertas brumas legendarias. En fin, promesa o no, ya era claro que la salud de nuestras creaciones dependería en adelante del ejercicio plácida-mente insurgente de nuestra imaginación y no de los estímulos venidos de la sociedad civil.

Lectores ávidos, habíamos hecho acopio a temprana edad de un abigarrado patrimonio de lecturas sin predilección de género ni de épocas. Apetencia barroca que nos conducía a aquellos autores geniales y desconocidos, condenados sin juicio a la sanción del olvido o de una gloria póstuma, pero en todo caso ya enviados a retiro por las mareas sin mucho fondo de la moda.

De aquellas frecuentaciones diurnas de libros y tomos se alimentaba el rito nocturno de nuestras interminables sobremesas en restaurantes y bares de la capital. El horror compartido hacia la solemnidad y la tontería grave presidía esas conversaciones. Si así pudiera llamarse a aquellas justas verbales en las que la filosofía presocrática o los poetas metafísicos ingleses se mancornaban con la cháchara convulsa, y el recuento de proezas literarias se codeaba con los fraseos del bolero, el corrido mexicano o el tango compañero. Era aquella una tertulia trashumante, desplazable al albur del horario de cierre nocturno, cuando las sillas patas arriba ocupaban sobre las mesas el lugar de viandas y botellas; hora del aserrín barrido hacia la calle que marcaba una etapa más de nuestro itinerario espirituoso, modulado por esa fantástica capacidad veinteañera para ingerir alcohol. El Santiago nocturno, con sus sórdidos

misterios, sus perspectivas chatas, semipenumbradas, desalumbradas como con saña; con su violencia mal contenida, indisimulable, compensaba pese a todo el juego de apariencias grises del Santiago diurno. Y esa ciudad secreta se abría siempre al otro lado de la glauca transparencia de un espejo de bar. De allí volvíamos a la madrugada, embriagados más de palabras que de vino, para caer sobre ambos pies en la realidad tradicionalmente real. Ella nos parecía, con todo, el dato original, la única humanamente posible, a condición de aparejarle el vuelo migratorio de la imaginación. La vida cotidiana, su opacidad masiva, era el dato inagotable. Su legitimidad ontológica consistía sobre todo en imitar al arte. Nuestras incursiones nocturnas eran el rito probatorio de lo mismo, oficiado cada noche por esas reencarnaciones pretendidas de un imposible Leopold Bloom de ambas riberas del Mapocho.

No faltaban en el Chile de entonces las vanguardias de todas las estridencias posibles. Sobre todo había aquellas, signo de los tiempos, que se conferían legitimidad política. Un populismo desembozado, con relentes de movilización general, agitaba los espíritus menos agitables y los jóvenes quedados de turno preferían al embadurnamiento de telas y al borronero de cuartillas, proferir discursos desde lo alto de todo lo que pudiera asemejarse a una tribuna. Desde nuestra involuntaria marginalidad presentábamos, a sabiendas, un frente vulnerable a las acometidas de lo real. El nombre buscado para bautizar nuestra "estética" surgió entre broma y broma, entre plato y plato, una noche cualquiera: *realismo púdico*.

El principio activo del realista púdico consiste en considerar la noción de realidad no ya como lo dado, como lo descubierta absoluto, sublunar e impávido, sino como un sistema de ocultamientos: la naturaleza gusta de ocultarse. Todo el resto, consecuencias éticas o estéticas, políticas o sociales, se daban por añadidura. Acto seguido, hacíamos abandono definitivo del título de artistas e intelectuales por el de simples "parroquianos".

De todo ello surgió algo más tarde, hacia 1969, ese film sorprendente y polémico, *Tres Tristes Tigres*, señalado como la obra que pone fin a la prehistoria cinematográfica chilena e inaugura su historia. Por lo que cabe a Raúl Ruiz en su ulterior discurso cinematográfico, huelga decir, sin temor a exagerar, que la historia a secas del cine no se escribirá sin su nombre.

El "realismo púdico" era también para nosotros un imperativo de sobriedad y discreción mutuamente debidas. Personalmente, en tanto que testigo muy próximo de su obra creadora, depositario de algunas de sus reflexiones no siempre de dominio público, siempre vacilé en escribir sobre sus películas.

En las que, por lo demás, fui más de una vez colaborador directo como actor, autor de letras de canciones y hasta cocinero invitado. Al cabo de estos años, creo no traicionar con estas líneas ese viejo pacto de pudor.

II. CÓDIGO INTERRUPTUS (O EL CINE COMO POESÍA).

“Hay en el cine una virulencia, un poder de subversión de las proporciones y de las jerarquías, un poder de subversión lógica que Raúl Ruiz pone en acción implacablemente, sin remordimiento, sin nunca plantearse la pregunta de saber si será seguido, si el público comprenderá, si incluso habrá para eso un público, si incluso el film será exhibido. No ya que no desee que sus filmes sean vistos y apreciados, sino que él sabe que nada debe retardarlo, hacerlo flaquear, distraerlo de su voluntad corruptora, ni siquiera y menos que nada la esperanza de una ‘comunicación’ con el público, la esperanza del *feed-back*, esa plaga de nuestro tiempo.”

(Pascal BONITZER, en *Cahiers du Cinéma*.)

Algunos pretenden, a manera de reproche velado o de coronación dudosa, no ver en el cine de Ruiz otra cosa que la expresión a veces genial del deseo de sorprender. El recurso frecuente de Ruiz al expediente de laberintos mentales, galerías de espejos, comportamientos artificiales, reflejos deformados, etcétera, etc., y el cultivo de un descalse flagrante entre lo dado a ver y lo dado a oír, entre lo prometido y lo habido, entre el enlace y el desenlace, en fin, todo aquello que puede contribuir a cimentar ese juicio. No se trata menos, sin embargo, de una lectura somera y de una sanción superficial. En este terreno se plantea una cuestión quizás secundaria, aunque implícitamente inevitable a propósito del cine de Ruiz: su relación con el público, problema del grado de sumisión a un código de “lectura” de las imágenes fílmicas, problema de la inserción de su estilo personal en el conjunto de la cultura cinematográfica como red de circulación de signos sociales.

El cine es quizás la forma de arte que mayormente acrecienta la distancia entre la “idea” original del creador y el resultado de las operaciones que conducen a su plasmación. El cine tradicional hace de este obstáculo un proyecto traducido en compromiso. El *guión* de un film, se supone, equivale a esa idea original, es su primer paso y ya una efigie de la obra fílmica; la filmación es

un acto regular y nada aleatorio; el montaje equivale a la compaginación de un impreso y se puede decir que las resonancias industriales de este vocablo no son inocentes. Este orden retrata la convención profesional mayor que erige el deseo del espectador en fuente libidinal de la creación cinematográfica. Ella opone al arbitrio creador las convenciones estéticas, icónicas, ideológicas, dominantes. Un matrimonio de interés zanja al cabo todo conflicto; la sociedad se corrobora en sus mitos, y éstos pueden servir para poner a prueba su capacidad de corroborarse. El cine cumple de maravillas esta exigencia hedonista de toda cultura. Aquellos más disruptivos e insurgentes de entre los filmes tradicionales, se reducen finalmente a una lectura en negativo del mismo contrato. Los contenidos del lenguaje varían y se hacen audaces pero su forma permanece intacta: es el eje de toda rotación de un número limitado de signos, el pivote de toda "revolución".

Contra la idea del cine de Raúl Ruiz como fundado en el deslumbramiento y la exhibición epatante, se puede sostener con mayor justicia que como en pocos cineastas *modernos*, hay en su obra un principio conductor, una idea controladora. Esta idea comprende todo un proyecto y es difícil de expresar de otro modo que a través de la formulación de sus imágenes fílmicas. Ruiz obedece a ellas como a un imperativo interior y no como a una contricción venida de afuera del ámbito de su relación con su obra. Cada película suya, dicho sea de paso, no es sólo una ilustración, una figura de especie, de ese principio, sino una vuelta de tuerca más hacia un grado superior de posibilidad. Para decirlo en pocas palabras: se trata de la idea del cine como *escritura*, el filme como *texto*.

Como cineasta, Raúl Ruiz descoloca al espectador (en el mismo sentido que cobra esta expresión en el fútbol); lo saca de su espectación pasiva que hace de él una suerte de "lector iletrado" que sigue con el dedo la lectura de una línea, y lo reinstala en la situación de un *lector de texto*. Tomamos de Roland Barthes la idea de texto como tejido en perpetuo urdimiento, como tejido que se hace, se trabaja a sí mismo, y deshace al sujeto en su textura: una araña, dice gráfica-mente Barthes, que se disolviera ella misma en las secreciones constructivas de su tela. Este espectador reinstalado es, por cierto, una hipótesis, si no una premonición; se trata de un iniciado en una práctica fundada en la delectación, acto de complacencia desplegado en un espacio de goce tendido imprecisamente por la escritura, sin el límite de la "persona" de un lector. Espacio de goce creado por la posibilidad misma de una dialéctica

del deseo. Seducción ciega, sin estrategias. Nada menos apropiado para ese juego abierto que la modalidad lineal de la narración.

La instancia privilegiada del cine de Ruiz es el acto de la filmación; no porque allí se plasme una idea previa, clara o menos clara. La filmación es en él, por contrario, lugar de encuentro de lenguajes diversos, representados por instrumentos y técnicas, seres y objetos; literalmente, lugar de *hallazgos* y punto de partida de los signos de varios códigos dispuestos a fragmentarse, a desconstruirse, a reconstruirse: *código interruptus*. Un poeta no procede de otro modo. Hacer obra de poeta no es necesariamente desplegar con habilidad la panoplia instrumental que la literatura pone a mano y a la vista. El poder del poema es el de *sorprender* a la vuelta de la esquina de una forma, cualquiera que ella sea, “una colusión particular del hombre y de la naturaleza”, o sea, un *sentido*.

En el cine de Ruiz, como en un poema auténtico, todo es materia significativa, sin desechos ni sobrantes. Todo es, además, material probado y su uso escapa al empleo efractivo: no hay en el cine de Raúl Ruiz veleidades experimentalistas, búsquedas con efracción. Un raro clasicismo, muy a menudo advertido por sus críticos más severos, domina por el contrario en las soluciones propiamente fílmicas. Nada que no haya sido propuesto y tentado por la mejor tradición del cine, desde Meliès y Murnau a nuestros días. Sin embargo, la obsecuencia de Ruiz a la norma clásica no es alegable. Se acepta, en general, designar su naturaleza heterogénea respecto de ésta y otras normas como la expresión de una irremediable voluntad barroca. Explícitamente, Ruiz acepta lo barroco como proliferación en lo exiguo, o sea, como economía y no como dispendio ostentoso: adonde debería primar la línea recta, traza una curva; adonde una superficie lisa, una corruscación, un repliegue; adonde un movimiento articulado, una contorsión. En el tejido mismo de las situaciones fílmicas, la exuberancia de las ramificaciones determina espacios vacíos, calas por las que circula el relato bajo el modo de una ausencia. Paralelamente, un relato impostor, simulador y parásito, finge ser el principio organizador de nudos y desenlaces, pretende reformar la dispersión de imágenes y de enunciados verbales. En verdad, entre las conexiones voluntarias de imágenes y de palabras circula un flujo de analogías incontrolables y sin fijamiento.

Del mismo modo como un poema no es un acertijo ni un enigma verbal a término, y es por lo tanto informulable en otras palabras que las del destello

de sus metáforas, el cine de Ruiz sería imposible de reducir a un desarrollo continuo.

El barroquismo de Ruiz trabaja a partir de una relativa normalidad cinematográfica sobre la que se ejerce algo así como una presión especial por exceso o por falta de algo. Pero su rasgo más notable y que nos remite al problema de sus relaciones con el público, lo constituye su particular concepción de la narración.

El filme de Ruiz avanza por medio de rupturas y colisiones respecto de alguna norma o borde cultural, pero sin que ello marque un valor de excepcionalidad, de vuelco esporádico o brillo joyero, en el enlace de un desarrollo ordinario. A pesar de la innegable textura narrativa del cine de Ruiz, a pesar de su vocación de “cosa contada”, su relato deja de ser a poco de comenzado, como se abandona un disfraz demasiado sofocante, una finalidad conductora. El relato se muda en soporte del encadenamiento de metáforas al interior de un espacio de significaciones cercado por el *tema del relato*. Tal como sucede en la poesía respecto del conjunto del lenguaje, en el cine de Raúl Ruiz las jerarquías de la comunicación ordinaria se encuentran invertidas. Los significados se atenúan y deslíen a medida que los significantes se hacen opacos y suplantados a aquellos: ya no *hablan por sí mismos*, hablan *de sí mismos*. Movimientos de cámara, desplazamientos al interior de un plano, iluminación, textos de diálogos o voz en *off*, música, etc., soportes tradicionales del relato, articulan ahora un discurso sólo equivalente al de la narración. La historia deja de ser un desarrollo y se vuelve virtual, discontinua, en suma, improbable.

Los tópicos de Ruiz vienen todos de los rincones más diversos del mundo de la literatura. O mejor, de sus mundos confundidos en una suerte de argamasa fabulesca. El cine, por supuesto, proviene del modo de contar de la novela y de sus hábitos inveterados. Sólo que la narración cinematográfica ha ampliado el margen de aquello que es constitutivo del relato novelístico, donde se dosifican la realidad y la ficción: expresión de lo *probable*. El cine, que deja correr su discurso por las vías abiertas en la cultura por la novela, pone en juego más allá de lo probable el efecto —y nada más que el efecto— de la *verosimilitud*. Lo visto, lo que aparece ante los ojos, apaga lo argumentado, lo devora. Ruiz exacerba al extremo crítico esta virtualidad de la imaginación poética. A la combinación aleatoria de elementos reales Ruiz sustituye la exploración exacta y completa de elementos virtuales, el juego de *improbables*, de aquello que de ninguna manera podría ocurrir, no al menos de *este* modo.

Como en un poema, la clave no está en el desarrollo y el argumento (modelos de una lógica), sino en la vibración detenida de la imagen (metáfora) en su carácter instantáneo e inconsciente.

El cine de Raúl Ruiz es incomprensible de otro modo que como *escritura*: territorio de ficción circunscrito por un lenguaje, su historia, sus ecos. Como *texto*, su estructura, o sea, su sentido humano, es el goce. Todo su juego de intermitencias revela esta “erótica cinematográfica”, fundada, como todo erotismo, en el esquivamiento y el destello, en un sistema de entreaberturas y de guiños, de apariciones/desapariciones, del todo escamoteado en beneficio del fragmento. La gran “perversión” de este cineasta-poeta (en el sentido pleno de ambos términos) no es, por cierto, la ausencia de apuesta sobre el suspenso narrativo, sino la de proponernos como cebo narrativo la desarticulación de toda narración posible, y que, sin embargo, una historia permanezca legible. Toda la *modernidad* de Ruiz cabe en su proyecto consciente y modulado de un estilo de cine irreducible a su funcionamiento “gramático”, como simple lenguaje de imágenes, así como el placer del cuerpo es irreducible a la necesidad fisiológica.

El poeta, se sabe, es menos el autor que el lugar de un fenómeno cuyos componentes están menos en él que en el mundo y en el lenguaje. Así se explica su naturaleza a menudo obsesiva, desgarradora, irónica, vengadora.

París, octubre de 1983.

LA PIEZA OSCURA, DE ENRIQUE LIHN, EN LA PERSPECTIVA DE UNA LECTURA GENERACIONAL

I

La primera edición de *La Pieza Oscura* cumplió veinte años en el último trimestre de 1983.¹ Toda semejante de esta reedición con la celebración de un homenaje no podría ser mera coincidencia. Al azar más o menos objetivo de las opciones editoriales se une aquí, en efecto, la necesidad de las recapitulaciones subjetivas que son la salud de los ritos culturales. En la persona de un poeta y en el cuerpo de una obra, este acto simbólico extiende su tributo a la tradición de un oficio el más reverenciado entre todos los oficios de la palabra. En Chile esta tradición ha sido rica en sustentadores de primer orden. Enrique Lihn representa entre ellos, y quizás más encarnadamente, el compromiso activo con la escritura, "moral de la forma" que sitúa en un área o espacio histórico la naturaleza del lenguaje de un escritor.

1 La primera edición de *La Pieza Oscura* estuvo a cargo de la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, a fines de 1963. Es oportuno señalar que a diferencia de los dos poemarios anteriores de Lihn, publicados bajo sellos más o menos recónditos, dicha edición marca el ingreso de Lihn a una red orgánica de circulación sociocultural, lo que no da por descontado una eventual consagración comercial, sin dejar por ello de implicar un reconocimiento tácito. Hasta mejor información, la tirada no sobrepasó mil ejemplares, algunos aún disponibles en el comercio diez años más tarde. Dos selecciones parciales fueron publicadas en edición bilingüe, castellano-francés, la primera: *La Chambre Noire*, Honfleur-Paris, Pierre Jean Oswald (editor), 1972 (traducción y presentación de Michèle Cohen e ilustraciones de Matta), 88 páginas; castellano-inglés, la segunda, con la adición de algunos textos posteriores: *The Dark Room*, (Introducción de Patricio Lerzundi, traducciones de Jonathan Cohen, John Felstiner y David Unger), Nueva York, 1977: New Direction Book, 150 páginas.

El autor de estas reflexiones² no pretende trasladarse olímpicamente en el tiempo a ese punto situado veinte años atrás y encontrar intactos, al cabo de las excoiaciones de un acto de memoria reconstructiva, los materiales de una primera experiencia de lectura. A diferencia de esa melodía reanudable que son las almas de los hombres para Mallarmé, el alma de un texto se aloja en el gesto conjugado en que autor y lector hacen surgir el objeto concreto e imaginario a la vez que es la obra del espíritu: es un alma que se pierde en el pecado original de su realización. La lectura inflama al texto, lo abrasa en la libertad en que él consiste y que él mismo convoca y exige de parte del lector; una vez el acto consumado, el texto no volverá jamás –para un mismo lector– a recuperar sus mismas virtualidades iniciales: no se suscita la imaginación sin consecuencias ni se apela a la libertad ajena impunemente.

Aquel punto en el tiempo es el año 1963, fecha de aparición de *La Pieza Oscura*, tercer poemario publicado por Enrique Lihn. Obra celebrada sin reservas por una crítica literaria advertida de pisar terreno poético seguro, su lectura debía cobrar para nosotros, poetas todavía adolescentes, “niños en crecimiento tenaz”, como diría Gonzalo Rojas, los contornos de un hecho en muchos sentidos fundador. Paralelamente a su publicación, una nueva generación³ literaria comenzaba a tomar cuerpo y a definir sus deslindes en el espacio poético de la década. A lo largo de aquel país prácticamente privado, como señalaba con ironía Vicente Huidobro, de otros puntos cardinales que el Norte y el Sur, brotaban aisladamente los poetas que devendrían el grupo heterogéneo y conexo que una costumbre aún en vigor llama *generación emergente*.⁴ Bajo la bóveda poética luminosísima que la tradición chilena explaya-

2 El presente texto reproduce sin más modificación que la enmienda de algunas erratas y errores de puntuación, el prefacio de la segunda edición de *La Pieza Oscura*, Madrid, Ediciones LAR, colección. Isla Negra, 1984, 93 páginas. Una primera versión de las principales ideas del mismo trabajo fue publicada en inglés: “A generation response to *The Dark Room*”, en *Review* 23, New York, 1978, pp. 25-30.

3 Por “generación” queremos dar a entender nada más que el conjunto de todos los poetas vivientes coetáneos, reunidos más o menos estrechamente por un medio cultural común y ciertos vínculos y opciones espirituales más o menos explícitos. Lejos, en todo caso, de nuestro ánimo el recurrir en el cuerpo de estas reflexiones a las sutilezas de la periodización generacional y su marco explicativo.

4 Esta costumbre tenaz remite a la expresión “promoción emergente” que utilizamos por primera vez en público hacia agosto de 1967 durante una conferencia en la Universidad de Chile, un par de meses antes del Segundo Encuentro de Poesía del Grupo Trilce. Retomada durante las discusiones del Encuentro y documentada por la prensa literaria, esta expresión dio en conocer una relativa fortuna, para sorpresa nuestra. En todo caso, ella designaba en su origen

ba en el cielo literario de esos años, los jóvenes de turno habíamos comprendido, quizás mejor que otros, que sin ignorar el brillo de ciertas constelaciones ni ser deslumbrados por ellas, se trataba de buscar en un terreno así iluminado un derrotero propio. Hoy día mismo, dispersos a los cuatro vientos y al voleo de una todavía sorpresiva diáspora, estas reflexiones de un miembro de ese grupo tal vez reflejen más allá de lo deliberado y consciente la aspiración de retorno nostálgico a un nódulo de experiencias espirituales colectivas; sensación imprecisa pero serenadora de una comunidad de destinos, vuelta de pronto sensación de desproveimiento.⁵ Cuatro lustros más tarde, “*los niños que fuimos*” hemos vuelto a encontrarnos “*a la vuelta del vértigo*”, años después de haber entrado en el tiempo como “*en aguas mansas, serenamente veloces*”, ese tiempo que a nuestras espaldas “*volaba como para arrollarnos con un ruido de aguas espumosas ...*”

Perpetro un poco al azar de la relectura intencionada la cita de estos fragmentos del poema «La Pieza Oscura», re-utilizados –traición creadora– como parafraseos propiciatorios de nuestra entrada en materia. Imágenes del *tiempo* cuyo complejo entramado de percepciones, cogitaciones, encarnaciones y sensaciones sustenta nuestra apetencia de destino. Bajo su signo justamente se abre el poemario de Lihn, anunciando ya la voluntad de impregnación de esta poesía en la existencia, que es precisamente “aquello que no se deja pensar desde lejos”. Voluntad poética, se entiende, de calar en el sentimiento de la gratuidad fundamental de la contingencia. Imágenes en las que no por nada domina el tópico del *agua*, que es “el lugar de todas las traiciones

a un número más bien restringido de poetas nacidos entre 1937 y 1948: Floridor Pérez, Óscar Hahn, Hernán Lavín Cerda, Federico Schopf, Enrique Valdés, Omar Lara, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Waldo Rojas, Gonzalo Millán, entre otros. Noción entonces provisional, nos sirvió antes que nada para dar cuenta de nuestra renuencia a justificar la identidad de dicho grupo reivindicando la pertenencia a una “generación” en el sentido de distinción provocativa y de acometividad colectiva ante la tradición. Resistencia, además, a atribuirnos por esa eventual filiación un cualquier destino histórico. El término “emergente” quería señalar simplemente un estado de cosas relativo a la conciencia que compartíamos del hecho de surgir en el extremo de una tradición vigorosa y plural, sin rupturas ni aspavientos vanguardistas, sin exclusiones ni exclusivos, y asumir su prolongación natural asimilándola.

5 Acerca de la interrupción súbita del impulso germinativo de esta “generación” y, en general, de la continuidad cultural chilena, Federico Schopf ha escrito algunos artículos de especial interés y pertinencia; destacamos: “Panorama del exilio”, en *Eco*, N° 205, Bogotá, noviembre de 1978, pp. 67-83; y más recientemente, “Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes”, en *Lar*, N° 1, Madrid, octubre, 1983.

y todas las inconstancias"⁶ y que aquí funge con justeza –¿justicia?– poética de material metafórico del Tiempo.

No hemos guardado documento objetivo de nuestras primeras impresiones de lectura de *La Pieza Oscura*. Asumo, pues, sin despliegue de argumentos probatorios la rememoración de una experiencia de lectura que los recientes contactos ulteriores entre los jóvenes poetas de nuestra generación fueron haciendo más explícita. Más allá de la intención de fijar filiaciones palpables entre una obra y otras, creo así ser fiel a mi propia memoria si afirmo de partida que poetas tales como Óscar Hahn, Manuel Silva Acevedo, Federico Schopf, Omar Lara, Gonzalo Millán, Hernán Castellano y aún otros, participaron aisladamente a la lectura del libro de Lihn como se asiste al advenimiento de un suceso a la vez familiar y sorprendente. Lectura, sin embargo, de poeta, y ya se sabe que aunque desde siempre los poetas han aspirado a ser leídos –y por qué no, admirados– por otros poetas, maestros o discípulos, un poeta no es un lector ideal de poesía. La lectura del poeta es un acto perverso: el poeta lee para su insatisfacción.

La Pieza Oscura, situado en el contorno literario de los años sesenta, sanciona bajo la forma de un proyecto poético cumplido, una suerte de síntesis entre la tradición y su negación, entre el acento y la indagación líricos y la cura de frescor coloquialista prescrita por la antipoesía. Por aquellos años buscábamos en lo que era nuestra tradición romper el círculo epigónico sofocante del abundantismo verbal del Neruda posterior a la *Residencia*, tratábamos de cerrar los ojos de la poesía a los deslumbramientos del planetarium huidobriano así como evitábamos la incitación –tentación invitante– al facilismo por imitación de las más recientes astucias parrianas. Habíamos llegado a la poesía por vías muy diversas y nos encontrábamos allí, sin cita previa, y por cierto sin preparativos de recepción. Éramos estudiantes o funcionarios, profesores o empleados, en todo caso nos hallábamos civilmente imposibilitados de vestir el chambergo y la capa las veinticuatro horas del día. A la pregunta por nuestra actividad principal preferíamos responder por la púdica mención de nuestra fuente de subsistencia; jamás por la fuente de nuestro orgullo secreto. Advertíamos que la poesía no gozaba de un estatuto cívico prestigioso y que su cultivo sería para nosotros un mester de contumacia. La grisalla santiaguina o el torpor municipal de la provincia no eran un escenario adecuado para montar nuestro retablo, ni el romanticismo extenuado que rei-

6 Gérard Genette, "Complexe de Narcisse", en *Figures I*.

vindica una supuesta amalgama de vida y poesía (vaciada por cierto en el molde de esta última) nos parecía un imperativo útil de desempolvar y revivir.

Militantes políticos o simples merodeadores de las buenas causas sociales, nos hallábamos igualmente cogidos por el ojo de la tempestad, desde donde, inmóviles, veíamos pasar –girar en redondo, en realidad– el tráfigo de la vida real. Habíamos optado por la poesía como se toma a sabiendas un camino sembrado de dificultades, eso era claro, y sólo por ese flanco desguarnecido esperábamos presentar nuestro frente a lo real.

Entre la poesía de Enrique Lihn, a la ‘altura’ de *La Pieza Oscura*, y las primeras publicaciones de los poetas de nuestra generación hay, por cierto, no solamente la madurez del oficio ya afinado por el trabajo anterior, sino un tiempo de vida, un hiato de edad, importante. Sólo Óscar Hahn, autor de los sorprendentes poemas de *Esta Rosa Negra* (1961), podía justificar su prioridad temporal, o su precocidad, con una obra nacida ya madura.

Insatisfechos del espacio nacional de los años sesenta, al cual nos condenábamos al condenarlo a girar sin nuestra complicidad, nuestro primer signo de madurez consistía en descubrir que ya no bastaba nuestra voluntad –buena voluntad– de marginación para escapar a las significaciones que ese espacio nos imponía. La empresa poética auténtica debía comenzar por separar del contexto de los discursos fatigados sobre lo real, un discurso capaz de fundar la realidad –y nuestra realidad– sobre otra base. El poema tradicional aspiraba a reflejar lo real desde ángulos diversos. Reflejo conmovido, cierto, tanto como inerte. La poesía a que aspirábamos debía ser un medio refractante que interrumpiera, desviándolo, el flujo de los sentidos instituidos. Lenguaje individualizado no tanto por la voluntad explícita de serlo, cuanto por contener en su formulación la marca de un sentido creado a partir de la puesta en cuestión de los sentidos canónicos.

Los poemas de *La Pieza Oscura* nos parecieron en ello inimitables. La inmediatez y el carácter vitalmente concreto de sus motivos, aspecto muchas veces señalado por la crítica, remitían a un acopio de vida que no era, ni con mucho, el nuestro. Tampoco había correspondencia entre ambos marcos de valoración de lo humano. Una distancia generacional, fácilmente previsible, se abría entre las conexiones vitales de los poemas referidos y nuestras propias vivencias. El objeto de nuestro interés, sin embargo, debía recaer más que en la ‘utilería’ lihneana y en la selección de los motivos, en aquella *conexión*, en su modo de ser conexión. El libro de Lihn debió surgir en ese contexto como un producto natural y naturalmente otro.

Toda comunicación literaria supone, como se sabe, poner en juego los términos de una mitología recíproca entre autor y lector. Las páginas que siguen intentan articular momentos diversos de la valoración subjetiva de una obra cotejada a otras obras posteriores del mismo poeta. Se intenta articular también aquella percepción movediza que compromete a un autor particular y a un cierto número de otros autores particulares, con el crecimiento de la tradición poética chilena, es decir, con aquello que se cristaliza y se cimienta en la red de circulaciones culturales que la poesía excava en el mundo simbólico. Nuestro objeto es quizás menos la obra misma que la suma de sus lecturas, a la luz de su inteligibilidad progresiva, su arraigo natural en un medio humano concreto. Estas aproximaciones escapan —se comprenderá— a la índole específicamente literaria para ensortijarse en el tejido enmarañado de nuestra propia experiencia del mundo.

II

Un punto de partida retrospectivo: contemporáneamente a la aparición de *La Pieza Oscura*, el estado de cosas de nuestro espíritu se traducía no en la búsqueda de una poesía, discurso lírico urdido de una vez y para siempre; descubríamos que el verdadero problema poético residía en la unicidad del poema y no en el gesto total de la visión-poética-de-lo-real. Por esa vía de reflexión entrábamos conscientemente en el problema del lenguaje mismo, de sus conexiones con la experiencia, de sus usos y abusos, como condición previa de cualquier abordaje de la cuestión poética. Intuición de argonautas bisoños que merodean el círculo vicioso al cual conduce la palabra poética: si bien ella remite por un lado a su autor y a la operación de la cual ella es punto de llegada, por otro lado la operación consciente que la produce no existe fuera de su expresión material. Dicho de otro modo, la poesía admite ser pensada como problema o como caso particular del lenguaje, a partir de cualquier punto de su periferia, definida por la realidad material del poema, pero el único modo de “cogerla en el vuelo de su movimiento propio” es enmallada en la red interna del poema, de cada poema, cada vez.

Ahora bien, esta distancia intermedia, región de paso de los significados, le está vedada al poeta, quien permanece, en tanto tal, fuera del lenguaje, por cuanto rehusa *servirse* de las palabras, rechaza ver en ellas simples utensilios. El poeta no ve signos en las palabras, representaciones significativas de las cosas, sino cosas, objetos del mundo. Lo que él ve es la transparencia empa-

vonada de las palabras, sustancias opacas que su mirada individualiza y fija en la existencia. Para el poeta, el lenguaje es una estructura del mundo exterior. La palabra-objeto del poeta contiene el fracaso de la instrumentalidad de la palabra, fracaso de la palabra-herramienta-de-comunicación, utensilio de la búsqueda de la verdad, instrumento de la acción y del acto de nombrar. Tal es el poeta del siglo XX; un sentimiento de fracaso y de profundo desaliento lo ata al lenguaje.

En términos del mismo Lihn, la escritura pone en juego la *dialéctica de la nulidad y del poder del poeta*. Poder del que es investido por la ilusión de actuar sobre el lenguaje con la libertad con que se actúa en un juego prefijado en sus reglas por él mismo, barajando “una y otra vez (sus) *viejas cartas marcadas*”. Nulidad de las palabras para cobrar sentido, es decir, para *actuar* en el mundo a nombre del hombre que el poeta es entre sus hermanos (“*Me condené viviendo* –dirá Lihn en un poema lúcido y patético– *a que todos dudaran de mi existencia real*”). Nulidad de la palabra poética para romper e ir más allá del círculo de sus mismos significados, vueltos ellos mismos cosas, propiedades fijas de cada término. Y desde otro punto de vista, nulidad de la palabra poética para comprometer al poeta en tanto tal y puesto que el hombre es *uno* e indivisible, nulidad para comprometerlo con lo real.

“Poner de relieve por medio de las palabras ese silencio que amenaza todo discurso desde adentro”, declara Lihn que es el propósito apenas oculto de los poemas de *La Musiquilla de las Pobres Esferas*. Enfrentar las palabras del poeta con el sentimiento de extrañeza que ellas provocan en el poeta mismo, asumir su propia despersonalización frente a las palabras, he ahí la ‘misión’ del poeta. Recuperar –en el sentido de salvar empleado de otro modo– el fracaso de la comunicación, es entonces su sola posibilidad de autenticidad.⁷ Toda la poesía de Lihn es el signo de ese profundo desaliento:

(Escribir) significa trabajar
con la muerte codo a codo
robarle unos cuantos secretos.

⁷ La palabra, que arranca al prosista a sí mismo y lo lanza en medio del mundo -afirma Sartre-, devuelve al poeta como un espejo a su propia imagen. “En poesía se trata del que pierde gana, y el poeta auténtico elige perder hasta morir para ganar. Repito que esto es válido para la poesía contemporánea. La historia conoce otras formas de poesía [pero] si se quiere absolutamente hablar del compromiso del poeta, digamos que es el hombre quien se compromete a perder” (“Qué es escribir”, en *¿Qué es la literatura?*). (Trad. W. R.).

La Pieza Oscura reservaba la sorpresa de presentar las pruebas poéticas al canto respecto de aquella intuición. Pruebas negativas, si se quiere: primero, la poesía, o sea, los poemas concretos que la constituyen, no es algo que se viva *anticipadamente*. (La prosa del mundo, dice Sartre, no, inspira poemas). No hay instancias biográficas privilegiadas de las que el poema nazca como una secreción natural, su traducción en la *palabra*, la sacrosanta palabra poética. Enseguida, la poesía es acto de escritura, su carnalidad brota en medio de los “dolores del pánico” de la escritura. La escritura poética, se sabe, es un acto que no es *medio* sino *finalidad*; para la poesía el mundo y las cosas son lo inesencial y se vuelven pretexto de ese acto que es fin en sí. (Sartre, una vez más, hace valer que originalmente la poesía crea el Mito del hombre, cuando el prosista traza su *retrato*). Finalmente, la poesía prueba la realidad de esa duda que la poesía es en sí misma; ella es esa prueba y es *esa duda*, apelación sin embargo a lo real:

Me he llamado a lo real. Pero qué peso insoportable tendría ahora un guijarro sobre la palma de la mano

En la poesía se resumen el temor, la desconfianza, la perplejidad: temor porque el lenguaje es, ontológicamente, la ocasión de un riesgo; desconfianza que causa la docilidad con que esta materia maleable y dúctil de las palabras se entrega al poeta, desconfianza también del poema “*objeto de uso efímero*”; perplejidad finalmente de comprobar que el poema, en su “oscuridad vidente”, *sabe* más que el poeta.

La poesía de *La Pieza Oscura*, era, pues, no ya hablar las sílabas del canto, sino des-enmudecer frente a “*eso que somos con infinitos quebrantos*”.

Se advierte a través de esta lectura que el poema no puede ser ya solamente gesto verbal, acto de palabra por y para la palabra, nacido de ella para perpetuar así “el sistema de la palabra común”. El poema *cubre* la distancia entre su materia palpable que es el lenguaje (imposición constrictiva del exterior y esfera de la libre creación individual, al mismo tiempo), y el funcionamiento del lenguaje en el mundo, acto del cual y por el cual es posible cumplir nuestra experiencia del mundo.

Así vemos que aquello que aparece en poemas posteriores formulado a propósito de la operación de escribir poesía, mediante la coartada de describirla, en *La Pieza Oscura* es formulado respecto de la situación del poeta en el mundo.

Se trata, desde la inmediatez de una primera lectura, de una poesía que se crispa y se tensa al máximo de su *ser poesía*, para realizar todo su ser en la

tentativa de sobrepasarlo, sin perderlo no obstante, sin negar la soledad radical de un lenguaje reducido a sus zonas oscuras, fijo en la presentación de su cara oculta, lenguaje sin signos puesto que detenido en la imagen de la significación vuelta objeto.

Se ha hablado y escrito de la *tensión* del discurso linheano, de su *intensidad* vecina de la angustia. Ya el prólogo de Jorge Elliott la define como una poesía recorrida por un “murmullo subterráneo, subjetivo, subansia, subsexo”, cuya lectura produce un “sobresalto como el rumor que anuncia el temblor y que pasa sin destruir nada” aunque deja en nosotros “nuestra *mortalidad* anudada al cuello”. Destaco la palabra mortalidad. Precariedad y plenitud de la existencia, “ese rencor inagotable, un solo sentimiento en el origen de todos”. Es lo que el poeta ansía expresar no tanto en su formulación extrapoética como en la pulsación de la palabra poética cuyo ser mismo comparte con el ser del individuo humano una suerte degradada.

El poeta tradicional se instala en ese afuera del lenguaje (“*La poesía florece en el destierro*”) adonde se entrega a la operación de atrapar en el lenguaje, como en una trampa, la realidad fugitiva. En lugar de servir al poeta de conductor que lo vuelque en el flujo del mundo, el lenguaje se le ha vuelto espejo del mundo. Las palabras ya no representan su significación sino que la expresan, la realizan, se alzan ante ella como ante una imagen refleja, o mejor aún, como ante su doble consubstancial: la una es la otra y viceversa. Un poeta tradicional no vería en esta comprobación primaria su condenación sino su espacio natural y su fortuna ontológica. Lihn se rebela en una sublevación que se sabe sin destino. Espejo del mundo, las palabras del poeta lo aíslan de lo real, devolviéndole su propia imagen en lugar de proyectarlo en medio del mundo. El poeta vive de las resonancias secretas de la palabra, y sólo de ellas; de la palabra inutilizada para la comunicación y sólo reflejo reencontrado hasta la obsesión, reflejo de sí mismo. Un tema caro a Lihn ha sido el tema de Narciso; un poema antiguo de su producción, «La vejez de Narciso» es claramente ilustrativo:

Me miro en el espejo y no veo mi rostro.
He desaparecido: el espejo es mi rostro.
Me he desaparecido:
porque de tanto verme en este espejo roto
he perdido el sentido de mi rostro (...)
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto.

Y en *La Pieza Oscura*, al final del poema «Zoológico», el poeta termina reconociendo su símil patético en la serpiente, entre todos los ejemplares del bestiario cautivo, el ser más furtivo y tótem de la culpa, degradado a la condición de objeto de curiosidad dominical, “casi invisible en su celda de vidrio en el rincón más sombrío del parque”. Explícitamente se identifica a “ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta”.

El hablante de esta obra es émulo del Jonás del poema así mismo intitulado. Una de las muchas imágenes de recambio que el poeta ofrece de sí mismo en esos poemas, es este profeta irrisorio “sujeto a los altos y bajos / del bien y del mal, a las variables circunstancias históricas que lo hundieron en la incertidumbre del vientre de una ballena”, y que nunca llegará a cumplir, como el poeta mismo, su “pequeña comisión”. Sabe que fracasará en su cometido:

Yo también terminaré mis días bajo un árbol
pero como esos viejos vagabundos ebrios que abominan
de todo por igual, no me pregunten
nada, yo sólo sé que seremos destruidos.

Un poema de publicación muy posterior, «Mester de Juglaría», parece reanudar adversativamente, contraponiendo y ampliando el concepto anterior, puesto que:

algún día se sabrá
que hicimos nuestro oficio el más oscuro de todos
o que intentamos hacerlo.

Dispersas en dos poemarios publicados con seis años de diferencia, las líneas (con)citadas se hermanan y se solidarizan; son dos momentos de una misma y ardua empresa.

Este “oficio el más oscuro de todos”, oficio de tinieblas, equidista de dos de las opciones estéticas dominantes en ese momento: las respectivas de Neruda y Nicanor Parra, ambas reunidas desde aposturas verbales antitéticas en una misma confianza en el lenguaje como fuente de *claridades*. Así, en «Deber del poeta», del Neruda de *Plenos poderes*, de 1962, leemos:

A quien no escucha el mar en este viernes
por la mañana, a quien adentro de algo,
casa, oficina, fábrica o mujer,
o calle o mina o seco calabozo:
a éste yo acudo y sin hablar ni ver
llego y abro la puerta del encierro.

(...)

Yo transmitiré sin decir nada
los ecos estrellados de la ola,
un quebranto de espumas y arenales,
un susurro de sal que se retira,
el grito gris del ave de la costa.
Y así, por mí, la libertad y el mar
responderán al corazón oscuro.

Las impugnaciones de Parra son, bajo las apariencias de la ambigua jocosidad del tono antipoético, mucho más flagrantes: descendido del Olimpo, el poeta es un hombre como todos, se puede leer en su «Manifiesto», un *“constructor de puertas y ventanas”*: *“el pensamiento no nace en la boca / nace en el corazón del corazón”*:

Nosotros repudiamos
La poesía de gafas oscuras
(...)
La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
nosotros propugnamos
la poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos ...

Desde su título, el libro de Lihn parece dispuesto a replicar lo mismo al mesianismo nerudiano que al parroquianismo democrático de Parra. Ya sea como referencias a vivencias reales, ya sea como condensaciones de sentido figurado, los espacios faltos o insuficientes de luz, las sombras o los rincones sombríos, las oscuridades, tinieblas y eclipses entre otros vocablos o formulaciones de igual legalidad semántica, reiteran en la casi totalidad de los poemas un plano constante contra el cual se configuran las imágenes poéticas. Lo ensombrecido, lóbrego, crepuscular, denota asimismo valores morales o existenciales, ignorancia o confusión de espíritu, vacío de esperanza o degradación vital. Lo *oscuro*, por otra parte y de modo patente, enmarca el poemario. En el primer poema, «La pieza oscura», la habitación sombría que encubre la precocidad sensual de unos niños, adquiere sucesivamente valores no ya alusivos

sino simbólicos, alegóricos, que anegan finalmente —deriva frecuente en la poesía de Lihn— la experiencia rememorada y suplantán la materialidad narrativa del texto. Asimismo, el poema final «Raquel», suerte de poema para voces interiores: es en un espacio oscuro, “una boîte de lujo atestada de sonámbulos” durante el bombardeo de Londres de 1941, “ciudad de tus sueños bilingües”, lugar, pues, conjetural, que “en el eclipse de los espejos de luna”, tendrá lugar la revelación del sinsentido de una existencia frustrada en la búsqueda y la alienación del amor.

Los valores metafóricos de la *oscuridad*, su evocación poéticamente propiciatoria, son en conclusión para el poeta otra cosa que automatismos retóricos puesto que sancionan positivamente una condición ontológica:

Tú que no sabes si en el fondo has cambiado como no se sabe en sueños quién de los dos es uno
—los ojos viven en la ignorancia de sí mismos y los espejos doblan esta ceguera penetrante—
que terminarás por alzar te de hombros frente a tu propia imagen, abatida
has vuelto en ti como una sombra a su sitio bajo la luz cenital,
después de todo, recuperando
la multiplicidad de los sentidos y el sentido de lo real.

III

La revelación de la existencia en el ser del poeta es por cierto el origen de la conmoción que se intenta con-figurar en esta poesía.

Desde nuestra óptica de entonces, veíamos desprenderse de los poemas de *La Pieza Oscura* una suerte de *filosofía negativa*, pues las sucesivas experiencias concretas que en ellos se van configurando (y que a menudo hay que desuncir del entrecruzamiento, al nivel de la palabra, de sentidos propios y sentidos figurados) no se cumplen sino como decepción y parecen contener en sí mismas el desaliento que provocan en el sujeto lírico. Voces de tono diverso introducen, por ejemplo, en cada uno de los tres primeros poemas del libro («La pieza oscura» y ambos «Monólogos») la presencia de un protagonista deliberativo-dubitativo que nos interpela desde su estado de declinación existencial. Una serie de artificios literarios sobre los que sería largo extenderse, tienden a patentizar, por otro lado, los atributos de esta conciencia dialogante que, por ejemplo, se desdobra a nuestra vista y paciencia, travestida de varias personas gramaticales. Conciencia, yo diría, *ventrílocua*, de un protagonista

vaciado de energías vitales, literalmente des-animado, que flota como cáscara sin fruto en el cauce de la existencia dejándose arrastrar sin gloria.

Esta revelación, se nos ocurre ahora, se plasma en el poema por la vía del sentimiento del *tiempo*.⁸ Lo que el poema hace presente, lo que deja ver, en el sentido de hacer aparecer en la esfera de nuestra preocupación, corresponde a la dificultad filosófica señalada por Heidegger, por ejemplo, para definir la continuidad de la vida, caracterizada como consistencia de una sucesión de estados vividos (*Erlebnisse*) en el tiempo.⁹ La pregunta por lo *real* corresponde en Lihn constantemente a la pregunta por la identidad en una forma de inserción en la historia. Su poesía connota frecuentemente como vértigo nuestra impotencia de entrar en el tiempo del mundo.

(...) y la vida –símbolo de la rueda– se adelantaba a pasar tempestuosamente haciendo girar la rueda a velocidad acelerada, como en una molienda de tiempo, tempestuosa.

No es otro el sentido de los dos primeros versos del poema «Destiempo» en donde la repetición del mismo término, días, opone dos esferas de realidad discontinuas:

8 Luis Bocaz señala en un estudio señero sobre la poesía de E. Lihn, que el tiempo es justamente “la categoría fundamental”, en la que se desenvuelve su creación. Abordamos desde otro ángulo interpretativo la misma comprobación. Destacamos el trabajo de Bocaz cuyo mérito no es sólo de haber consagrado antes que otros críticos literarios un esfuerzo penetrante y documentado a la obra de Lihn. Ver: Luis Bocaz, “La poesía de Enrique Lihn”, en Carlos Cortínez y Omar Lara, editores, *Poesía chilena (1960-1965)*, Santiago de Chile, Ediciones Trilce, 1966, pp. 50-72.

9 En *Sein und Zeit*, capítulo V, § 72, Heidegger trata de esa aparente facilidad, y sólo aparente, de caracterizar la “continuidad de la vida” entre el nacimiento y la muerte. Esa “continuidad”, dice Heidegger, *consiste* en una sucesión de *estados vividos* (*Erlebnisse*) “en el tiempo”. En dicha sucesión nada hay de “auténticamente real” fuera del estado presentemente vivido “a cada momento”. Por el contrario, los estados vividos pasados o solamente por venir ya no son “reales” o no lo son todavía. La realidad humana o, si se quiere, el ser-ahí (*Dasein*), abarca la medida del intervalo del tiempo que le es concedido entre ambos límites de manera que, únicamente “real” a cada ahora respectivo, ella brinca, por así decir, a lo largo de una serie de “ahora” que forman su “tiempo”. Es lo que permite decir que la realidad humana (*Dasein*) es “temporal”. A través de ese cambio continuo de estados-vividos, el sí mismo se mantiene en una cierta identidad. Pero desde que se trata de definir ese persistente y la relación que él puede tener con el cambio de estados-vividos, las opiniones divergen. Heidegger concluye provisoriamente asegurando que el ser de esta continuidad de estados-vividos, cambiante en su persistencia, escapa a la definición. Pero en el fondo, quírase o no, si se caracteriza así la continuidad de la vida, lo que se adelanta es un algo subsistente “en el tiempo”, sin, por cierto, el carácter de un objeto “material”:

Nuestro entusiasmo alentaba a estos días que corren
entre la multitud de la igualdad de los días.

Comparables son también por sus implicaciones existenciales los versos aislados en el texto del poema «Zoológico»:

¿Qué es la historia de un hombre comparada con la historia del hombre? (...)
¿Qué es tu pequeña historia comparada con tu historia?

Imágenes de esta índole jalonan una buena parte de los poemas del libro, imbricadas en un tema incesante entre sus otros temas existenciales, y que podría formularse así: heredamos de nuestra infancia la ilusión de poseer el tiempo exacto de vivir, disipada esta ilusión, fundida repentinamente en el vértigo al que nos precipitó la serie de los actos de vivir, ese mismo tráfigo nos impide en su veloz deriva re-insertar nuestra identidad en la continuidad de nuestra vida. Claro está que:

Nada se pierda con vivir, tenemos
todo el tiempo del tiempo por delante
pero solamente:
para ser el vacío que somos en el fondo.

Es el vértigo de nuestro destiempo lo que nos acorrala en el cerco de la memoria; ella es nuestra sola realidad, puesto que sólo en ella el orden del sueño parece penetrar en la vigilia:

Todo lo que vivimos lo vivimos
ya a los diez años más intensamente;
los deseos entonces
se dormían los unos en los otros.
Venía el sueño a cada instante, el
sueño que restablece en todo el perfecto desorden
a rescatarte de tu cuerpo y de tu alma ...

En un punto de la memoria, ubicuo y fijo, pulsa el recuerdo de la experiencia reveladora: en medio de un juego equívoco de niños –y de niñas– precoces que fingen jugar, trabados en una lucha parecida a la inocencia cogida en falta de lesa inocencia. Ese punto se desplaza en el tiempo como atraído hacia la revelación sin forma, como se avanza hacia un espejo, impulsado por

la memoria del poema¹⁰ adonde vienen a recalzarse las dos mitades del fruto original diseminadas en la edad:

Yo solté a mi cautiva y caí de rodillas, como si hubiera envejecido
de golpe, presa de dulce, de empalagoso pánico
como si hubiera conocido, más allá del amor en la flor de su edad,
la crueldad del corazón en el fruto del amor, la corrupción
del fruto y luego ... el carozo sangriento, afiebrado y seco.

Revelación de la condición desmedrada y frágil del individuo arrojado a existir, no es ciertamente la banalidad filosófica de un tal aserto lo que se entrelaza al discurrir de estos poemas; se trata más bien de las imágenes que saltan a los ojos del poeta desde el mundo iluminado por esta nueva luz irreversible.

En los otros poemas de *La Pieza Oscura*, por ejemplo en los «Monólogos», esto que hemos llamado *revelación*, a falta de otro vocablo, se inscribe en los términos de una constante ironía, mejor aún, es uno de los términos del contraste implícito que se quiere sugerir. Si el sentimiento de declinación es efectivo, para la economía del poema él es palabra fingida —en el sentido de fingimiento como figura retórica de pensamiento—; “agudeza por contradicción y repugnancia en los afectos y sentimientos del ánimo”, diría el maestro Baltazar Gracián, pues lo que dicha formulación espera de sí misma, cargando las tintas de la ironía sobre la precariedad de la situación del hablante, es en realidad poner al descubierto la “precariedad de lo real”, o sea, en claro, lo que el mundo tiene de aplastante: su exceso desbordante de *realidad*.

Con beneficio de inventario filosófico, hoy por hoy, comprobamos que lo que otrora percibíamos como “filosofía negativa” desde la pura denotación,

10 No debe deducirse de ello que la poesía de E. Lihn consista en una forma de biografía literariamente enjaezada con las complicaciones de la poesía. Muy por el contrario, esta poesía verifica el principio del poema como esencial “novedad psíquica” (Bachelard), como esencial actualidad. Un tema rico en posibilidades hermenéuticas sería el desentrañamiento de los soportes de su tensión lírica como un campo de fuerzas tendido entre el *yo* lírico y el *sujeto biográfico*. El interés de esta poesía justamente radica a nuestro juicio en el modo como la esfera de lo particular e historiable se abre y trasunta hacia una esfera de complejos agenciamientos abstractos, no *antes* sino *por* obra del poema. La imagen poética, dice Bachelard, no posee un pasado; su relación con el acopio de la conciencia o el acervo inconsciente no es propiamente *causal*. “La imagen poética no está sometida a una impulsión, no es el eco de un pasado sino más bien a la inversa, es por el destello de una imagen que el pasado lejano resuena en ecos, y ya no es advertible en qué profundidad sus ecos van a repercutirse y a apagarse” (G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, “Introduction”, trad.: W. R.).

y en el plano, por supuesto, de la filosofía *inmediata* de los poemas de Lihn, es más bien negación dialéctica. De un modo quizá vergonzante todavía, el poeta ha aprendido la lección de la poesía en la época de la crisis del lenguaje: "En el combate entre tú y el mundo —escribió Kafka— segunda al mundo", nos recuerda Lihn en el poema «Varadero de Rubén Darío». El fracaso radical del que dan cuenta estos poemas es el de entrar en el tiempo de otro modo que como —dicho con las lúcidas palabras de Sartre— "remords du monde"; fracaso anunciador del fracaso de entrar en la historia con otra investidura que la de "*deudores morosos de la historia*" («Mester de Juglaría»).

En los poemas de *La Pieza Oscura* el tiempo es dado como *cifra*; la muerte, o mejor, la conciencia de la muerte, como el acto revelador que nos permite tener conocimiento de aquello que nos pertenece verdaderamente; la edad es un retorno paulatino a un pasado tan inexorable como la muerte; el amor se transfigura en mutua predación de los amantes encarnizados en una lucha que acicatea la premonición del fin de la carne:

Imposible distinguir entre el sudor y las lágrimas
que se disputan dos bocas reseca.

(«Los amigos de la casa».)

La vida, finalmente, "bajo su única forma: el momento que vives, el día de mañana".

En esta escritura tortuosa, lo que se dice en versos aislados o versículos dotados de una relativa autonomía conceptual, y que podría sospecharse que enuncian los postulados de aquella filosofía oscura, está lejos de conformar un cuerpo ideológico. Los rasgos de estilo dominantes son aquellos fundados en el contraste, la contradicción, la paradoja; por otro lado, el recurso casi permanente a la ironía y los argumentos *a repugnantibus* no están destinados a persuadir; antes bien nos distancian de todo *parti pris*. Habría que considerar la selección que Lihn opera sobre los mundos de la experiencia, la opción por tal o cual elemento a exclusión de otros, como efectuada a través de aquellos rasgos señalados, en virtud de su mayor o menor eficacia para suscitar aquel "sentimiento agresivamente dramático" propio de la poesía moderna.¹¹ Es-

¹¹ Todo lo sugerido en el cuerpo de estas páginas tiende a determinar la "modernidad" de Lihn, su correspondencia con la situación histórica del espíritu moderno. Creemos que ella no consiste, como afirman algunos críticos, en la progresiva inserción en su discurso, de manera más o menos teleológica, en "el buen curso de la historia", por el atenuamiento del lirismo subjetivo en beneficio de la concreción de sus imágenes y contenidos. Dicha concepción de la poesía como vía de redención preconiza una identidad de naturaleza entre el lenguaje que sanciona la comunicación

estructura autosuficiente, el poema actúa sólo agitando “la aureola semántica de los conceptos”, ejerciendo una acción indirecta sobre los estratos del ser que no logran entrar en el mundo racional, y en la red polivalente de sus significaciones se extravía toda separación entre sentido propio y sentido figurado, como dirían los antiguos retóricos.

La originalidad del Lihn de *La Pieza Oscura* reside en esta forma de escritura refleja que se sabe aventura, peripecia, juego de malabar en la cuerda floja que es esa línea de ruptura entre la poesía y los lenguajes instituidos. Ni angélico ni demoníaco –caras de la misma moneda de un romanticismo exangüe– el poeta de estos poemas es una inteligencia aplicada al acto de escribir desde su imaginación; acto solitario y solidario por el cual se cumple este empeño insurgente de rescatar la “pequeña historia” del poeta de la sanción del código de la Realidad Dada.

París, 1983.

ordinaria y la lengua del poema. Aquí se intenta relacionar la “modernidad” de la poesía de Lihn con lo que Hugo Friedrich afirma de las estructuras de la “metafórica moderna”, al decir que ésta se funda en un estado de tensión intencionalmente insoluble” de donde deriva su “imposibilidad definitiva de asimilación”. Es el signo de una poesía que en el gozne de dos épocas rehusa ser “el espacio sonoro de la sociedad”. (Ver: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* [Estructuras de la poesía moderna], 1956.).

LOS "POETAS DEL SESENTA":
ACLARACIONES EN TORNO A UNA LEYENDA EN VÍAS
DE APARICIÓN.¹

Hace ya más de un decenio, los chilenos interesados en la literatura no se sospechaban que el sendero de la "poesía chilena" se bifurcaría un día en una vía intramuros y una exterior, acotada por el complemento "en el exilio". Eran aquellos otros tiempos y nosotros mismos llevábamos con mayor naturalidad y holgura el epíteto de *jóvenes* junto al apelativo de poetas. Tiempos difíciles, sin duda, como lo son todos en su medida, pero nosotros crecíamos a la sombra de una realidad sin grandes dramatismos, no siempre al abrigo de todas las inminencias e intemperies, aunque hay que decir que, pese a todo, la sangre no siempre llegaba al río. Realidad quizá parcialmente reconciliada con una cierta imagen de sí misma, en todo caso en vía de agitada reconciliación con sus instituciones, amén de algunas cuentas morosas que saldar con un pasado no siempre glorioso en el terreno social y político. Realidad sin borrasca ni tumulto, incluso para los románticos de turno entre los cuales los nuevos poetas, desde una generación atrás, habíamos dejado de contarnos. La práctica de la poesía era allí, y cada día más, un oficio que se adquiere, se ejerce y se transmite, más bien que un oscuro apostolado mesiánico y justiciero. Oficio, valga decirlo, a menudo solitario, frecuentemente escéptico ante los imperativos de la prosa del

¹ Estas páginas recogen integralmente la transcripción original desde cinta magnetofónica de una intervención oral, acompañada de notas especialmente preparadas, durante el Primer Encuentro de Poesía Chilena de Rotterdam, en 1983. Su tono y modo responden, pues, a ese objetivo y a esa circunstancia. Razones de espacio motivaron, en su primera versión publicada (*Trilce*, Nos 2 y 3, Madrid, España, 1984, pp. 46-55) el resumen o el recorte de algunos pasajes, aquí restituidos.

mundo. Lejos estábamos, sin embargo, de ver confirmada por los hechos la certeza de que la poesía, en cualquiera de sus formas, no es nada más que un arma descargada y sin futuro frente al reto a duelo de la fuerza y el terror.

Al cabo de un largo decenio, no pocos chilenos comienzan a ver en ese pasado un patrimonio que reclamar y desde el cual reconfigurar una faceta de la chilenidad. En éste y otros terrenos hay imperativos de comprensión, de clarificación y de crítica en cuanto a acciones y a omisiones; pasados y aún presentes, imperativos de verdades que pugnan por ocupar el lugar usurpado por leyendas de consolación cuando no por el sustituto ideológico de la superstición política. Nada de ello toca tal vez directamente al modesto oficio de la palabra que es la poesía; tampoco es nuestro propósito actual el de tratar, respecto de ella, el conjunto de un problema demasiado vasto.

El caso es que el episodio de septiembre de 1973 dejó incumplidos muchos destinos y, al cercenar súbitamente algunas evoluciones de lento trámite, como son las de los hechos de cultura, privó a aquellas de la posibilidad de producir por sí mismas los elementos de su ulterior inteligibilidad. La historia consignará probablemente que hubo, por ejemplo, un grupo de jóvenes poetas que llegaron a configurar por esos años, a través de sus publicaciones de revistas y libros, a través de sus actividades públicas y de la maduración progresiva de sus creaciones, un fenómeno cultural cierto. Se los llamó, con la imprecisión frecuente en este tipo de apelaciones, “poetas jóvenes de los años sesenta”, “generación del sesenta” o “promoción emergente”; ya hablaremos más adelante de este problema. Valga decir por ahora, y a manera de entrada en materia, que circulan a propósito de ellos algunas leyendas más o menos blancas o más o menos negras que motivan al autor de estas líneas a restablecer con su testimonio los rasgos de un perfil más acorde con aquella realidad.

Con la rotundidad de un juicio a posteriori, se ha querido ver en la obra de estos jóvenes el rechazo programático del registro público por el registro intimista. Y por esta misma vía, avisorar la opción que favorece “temáticamente” la intra-historia personal a despecho y a expensas de la historia; se les ha enrostrado su preferencia por los parajes congelados de la memoria, su fijación en la realidad coagulada del instante, en vez de sumarse con sus creaciones a la alternativa viviente y esperanzada del devenir colectivo, con sus miserias y sus luchas. Proceso de intención más o menos explícito, es el que se les entabla con juicios de ese tipo. Reproche que va de par con lo que podríamos calificar de causalidad retrospectiva, según la cual esta partida generacional, por el simple hecho de encuadrar su existencia entre los límites de

dos "hechos históricos trascendentales", a saber, la Revolución Cubana, en 1959-1960, y el advenimiento por vía electoral de Salvador Allende a la presidencia de la República, en 1970, tendría que haber respondido en cuerpo y alma a un supuesto imperativo superior integrando las filas que endilgaban el camino trazado por el "sentido de la historia". A una concepción dogmática se adecua, como es de prever, una exigencia normativa ético-política, de la que se predica que es de todo punto de vista ineludible. Los jóvenes poetas del sesenta habrían hecho acto de dimisión, en sus poemas, de esta urgencia generacional al escamotear el compromiso de reflejar en sus poemas el ascenso de las masas populares a la conquista del poder político. Habrían renunciado a hacer escuela de virtud revolucionaria y a señalar las vías expeditas de la conciencia de clase.

Los primeros síntomas de un descalce entre el trabajo literario de estos jóvenes y las orientaciones político-culturales de la izquierda chilena oficial, de la que por lo demás los nuevos poetas casi en su totalidad eran adherentes en grado diverso, se advirtieron, aunque de manera sólo episódica y casi marginal, desde los comienzos mismos de la experiencia de Unidad Popular, en el marco de un debate residual e informe sobre la llamada "política cultural". El peso mayor de aquel reproche se hizo sentir después de septiembre de 1973, cuando la reacción militar golpista puso término con su demostración por los actos a muchas de las dudas que subsistían en Chile acerca de la naturaleza de nuestra democracia, sus muchas debilidades y sus vulnerables fortalezas. No se trata aquí de reanudar una discusión ciertamente necesaria; diremos solamente que sin gran claridad en los términos, ambiguamente en sus verdaderos propósitos, la izquierda chilena hacía valer en suma, como modelo, una concepción expedicionaria de la literatura y de la misión social del artista. Concepción venida de todas partes salvo del análisis riguroso de nuestra propia realidad cultural, esta misma idea que tomaba cuerpo insensiblemente en el esbozo —y sólo tal— de lo que debían ser las nuevas instituciones de cultura, ignorando asimismo la especificidad de los hechos estéticos y el marco o espacio en el que éstos se cumplen y cobran sentido. A partir de este punto de vista, difícilmente habría sido comprensible el hecho de que para algunos de estos nuevos poetas el problema ya no era el de saber qué representar, cómo representarlo, sino cómo provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos. Que no se trataba ya de reproducir, en lugar de lo real, aquellas convenciones verbales, icónicas, imaginarias, en suma, que nos acostumbran a verlo de cierta manera. Que ellos acep-

taban, en cambio, un arte capaz de reelaborar críticamente lo real y sus códigos de representación.

No pretendo ahora que esta idea fuera claramente percibida e igualmente compartida por todos los poetas de nuestra "generación". Lo cierto es que al margen de las estrategias culturales desarrolladas más o menos espontáneamente por los partidos de izquierda, no más inclinados ahora que antes, por lo demás, a acordar a las manifestaciones artísticas una función otra que instrumental o decorativa, se había desarrollado en Chile una diferente vía de reflexión sobre los mismos viejos problemas de la cultura y de la sociedad. Las estrategias partidarias perpetuaban en la materia un espíritu *frentepopulista*, basado más o menos brumosamente en la añeja querella del realismo, de las urgencias de la educación política bajo modelo proletario, etc., etc., etc. Se ignoraba —y todo prueba que no sin deliberación— que una discusión severa, rigurosa, se había establecido en los medios intelectuales y entre los creadores sobre ésta y otras cuestiones, sólo que con la morosidad y retardo con que la conciencia intelectual sigue los procesos objetivos.

Si en nuestra opinión actual, el tema aquél de la "dimisión histórica" carece de otro fundamento que el de una lectura rígidamente ideológica de condiciones sociales complejas, no es quizá del todo inútil recordar que en su mismo nombre y con ánimo estratégicamente indulgente, se hizo valer en los pasillos del tribunal de la historia, en más de una oportunidad, y en nuestro supuesto favor, el 'origen de clase' de nuestra promoción literaria. Por esta conmisericordia interesada se pretendía entonces redimirnos del pecado original de nuestra condición 'pequeño-burguesa', a condición de prestar nuestro concurso tácito a la demostración por la evidencia de un reproche de otro orden: nuestra "dimisión", es decir, nuestra supuesta 'estética de clase' debería aceptar ser expuesta como la radiografía que deja traslucir el desgarramiento profundo de la conciencia de las clases medias chilenas (detentoras de los beneficios de toda cultura en el Chile moderno), sometidas por entonces a las inclemencias de una época de cambios irreversibles. A ese precio y expeditivamente se nos invitaba a alegar circunstancias atenuantes. No creo útil redundar aquí y ahora en la refutación de esa explicación sociologizante y primaria infligida a una obra diversa en su búsqueda estética y compleja en sus articulaciones con la realidad chilena no sólo inmediata.

La poesía ha sido en Chile durante todo el siglo XX la expresión de un entrañado cosmopolitismo espiritual, que sus cultores sucesivos han sabido formalizar y proyectar tal vez con mayor claridad que lo ocurrido con los gé-

neros de prosa narrativa. El *creacionismo* de Huidobro se pretendió en su campo una revolución sin fronteras, la *Residencia* de Neruda nace fuera de aquellas del espacio chileno y habla un lenguaje poético privado de estrechas ataduras vernáculas; mientras los novelistas del criollismo o aquellos del realismo social treinta y ochista se afanan en el localismo agrario o urbano, los poetas de la Mandrágora reclaman su lugar en las filas de la corriente surrealista que ya por esos años daba la vuelta al planeta; sin contar con que en los orígenes contemporáneos de la vanguardia chilena hay que considerar la influencia de Darío, un centroamericano errante vuelto hacia Europa. Por otras razones que huelga exponer aquí, la década de 1960-1970 prolonga y acentúa esta tendencia. Se advertirá solamente que este mismo período se inscribe con particular delimitación como un recorte de trazo notoriamente exacto en la escansión del movimiento de la historia. Sensible desde fines de la segunda guerra mundial, la aceleración de la historia parece, en efecto, precipitarse en ese plazo a través de acontecimientos salientes que parecen entrechocarse unos a otros y que son portadores de cambios mayores en el plano político y técnico-científico como en el terreno del pensamiento, de las artes, de la religión, no menos que en el de las relaciones sociales. Inútil sería ahondar en una cronología que en este sentido habla por sí misma, desde el fin del proceso de descolonización, la guerra de Vietnam, el conflicto chino-soviético, la revolución cubana y su corolario planetario de las crisis de los cohetes, y el rebrote de la pesadilla nuclear; el asesinato de Kennedy, las conmociones raciales en los Estados Unidos, la guerra del cercano Oriente, la invasión del Praga por las tropas soviéticas, y en general, la crisis del mundo socialista y, por qué no, de la ideología bolchevique; el concilio Vaticano segundo, etc. La lista es aún larga. A ella se agregan fenómenos de paso menos agitado y de soplo menos jadeante como son, por ejemplo, las transformaciones demográficas que elevan súbitamente la cuantía de las categorías de edad jóvenes y multiplican el efecto de las aspiraciones y exigencias juveniles. Fenómeno no sólo aparente en el surgimiento de un "estilo" joven musical, vestimentario, verbal y hasta sexual, devenido pronto una suerte de moda polivalente, sino en el reclamo por parte de estas categorías de un lugar más amplio en el marco de las sociedades opulentas o menos opulentas, en donde el progreso de la democracia favorece el despertar de aspiraciones nuevas y más próximas de los aparatos del poder institucional. O bien es la crisis de esta misma democracia lo que fustiga las expectativas decepcionadas y promueve en los medios juveniles un clima de agitación radical. Las revueltas universitarias constituyen justamente

uno de estos hechos planetarios que en su conjunto alcanzan nuestras playas y tocan directamente nuestros intereses o espolean nuestra atención.

No es posible dejar de lado el carácter planetario de los acontecimientos de esta década de los sesenta en la mensura del impacto que ellos provocaron en nuestra mentalidad local. Hacia 1960, una generación nacida en la inmediata posguerra alcanza su edad de razón y es a esta misma generación que le ocurre irrumpir en ese contexto planetario. De todos esos hechos, así como de sus efectos contradictorios y de los reflejos que ellos suscitan como reactivos, hay huellas claras en los poemas de los jóvenes del sesenta. Las hay, por cierto, no a la manera de una crónica objetiva, de una reflexión analítica ni bajo la urgencia de un cometido cívico. Dichos indicios son pesquisables a través del modo como la especificidad del lenguaje poético acota y expresa un determinado nivel de inteligibilidad del mundo, y lo propio de la lengua poética que es acercarse al mundo sin contacto, circunvalar, merodear, hacer inminente, acariciar o amenazar a distancia. Contra una forma residual del auge de la estética "realista" normativa, la poesía de los nuevos poetas daba cuerpo de hecho a una muy otra idea de la comunicación poética y, en todo caso, no reñida con una ética inconformista de la palabra.²

Los años sesenta son también un período de auge del desarrollo y difusión en Chile de las nuevas y no tan nuevas teorías literarias que trabajan en el nivel de la especificidad del fenómeno literario y liberan a éste de las viejas hipotecas de la ideología o de los sociologismos apremiantes. Universitarios en buena mayoría o frecuentadores asiduos de los medios académicos, los poetas "emergentes" recogen de la tutela cultural universitaria mucho de su conciencia disciplinaria en materia literaria cuando no en el orden de su propia sociabilidad.

2 Ya se ha escrito y hecho valer que la poesía no es lenguaje de la comunicación, ella es más bien su fracaso y la postulación de ese fracaso. Para la comunicación están todas las gamas de los lenguajes institucionalizados y sumisos, las lenguas adiestradas, amaestradas. Las palabras del poema son objetos opacos que se mueven y evolucionan morosamente en el espacio del sentido. Algo fundamental del ser del hombre, sin embargo, se juega allí, en ese punto donde el lenguaje se erige en realidad absoluta de lo humano; algo fundamental que sólo los poetas dicen en su decir, que es un decir que se dicta a sí mismo, no para *comunicar*, sino para *hacer aparecer*. Las operaciones más o menos inhabituales de los poetas sobre el lenguaje ordinario son a menudo llamados de atención sobre este mismo, pero sería improcedente esperar del conocimiento así logrado una transcripción o equivalencia conceptual similar a la de otros niveles de experiencia, por ejemplo científicos o "prácticos".

Todo lector de poesía en Chile, medianamente informado, habrá podido advertir que, desde los años cincuenta, la renovación del lenguaje poético chileno, se efectúa en el sentido de una serie de impugnaciones de la realidad dada, bajo fórmulas que delatan a primera vista una posición diversamente inconformista no sólo respecto del estado de cosas vigente, el orden de la sociedad y de los tiempos, sino también del orden del lenguaje al cual los poetas identifican, precisamente, aquel estado. Los más diversos tonos y tópicos de este malestar se rezuman ya en los *Antipoemas*, de Nicanor Parra, desde 1954; y un decenio más tarde en los poemas de *La Pieza Oscura*, de Enrique Lihn y de *Contra la Muerte*, de Gonzalo Rojas, en un momento en que las llamadas figuras mayores de nuestra poesía, G. Mistral, De Rokha, Huidobro y Neruda, siguen ejerciendo los fueros de una sólida vigencia.

El conjunto de aquella pléyade, encontraba, en este sentido, una prolongación natural, y reconocida como tal en su validez y logros, en las obras de los poetas de los años cincuenta como Jorge Teillier, Armando Uribe Arce, Alberto Rubio y algunos otros más entre los autores más advertidos. El 'desafío generacional', por otra parte debía tomar en las condiciones socioculturales de entonces un cariz de acercamiento y de diálogo en torno a la práctica y valor de la escritura poética, más bien que el de una contienda intransigente por el 'poder de las ideas' en poesía, como ha sido y es frecuentemente el caso en la dinámica generacional.

Quiénes eran (y quiénes son) los así llamados "poetas del sesenta es algo que merece ser objeto de una segunda aclaración. El conjunto de jóvenes poetas conocidos bajo esta apelación no agota la masa de escritores de edad próxima, ni su producción poética acusaba necesariamente desde el comienzo los rasgos estéticos de una supuesta mediana generacional. Dicha designación no fue en todo caso un título autoconferido ni resultó de la adhesión prosélita a unas divisas o a un "programa de acción"; ella vino, por el contrario, a identificar, *a posteriori*, el resultado de ciertas coincidencias de comprobación consciente, las que facilitaron a la larga el surgimiento de una cierta voluntad comunitaria no ajena quizás a algunas ritualizaciones, pero restringida en sus implicaciones sociales así como en aquellas estéticas o, en sentido amplio, filosóficas. La mención misma de la pertenencia a una nueva "generación" no tuvo entonces especial acogida.

En un reciente trabajo, presentando a un grupo de poetas jóvenes chilenos, Miguel Vicuña Navarro previene muy oportunamente contra la falsa idea clara de la explicación generacional. "La comodidad de la periodización gene-

racional —dice Vicuña— es un pobre argumento contra la gran capacidad de deformación histórica que esa metodología ha demostrado, la que deriva no sólo del ya manido recurso a la etiqueta generacional como efecto publicitario, sino fundamentalmente del hecho de que ella hace tabla rasa de la desincronización y diversidad de las temporalidades históricas, del anacronismo, de la diferente cronología de las biografías individuales, así como de la simple, constante y dispersiva comunicación entre niños y ancianos.”³

Por nuestra parte, y con el ánimo de eludir los malentendidos del uso de este vocablo, forjamos, precisamente, la expresión “promoción emergente”; servía ella por entonces —y de manera explícitamente provisional— para calificar a una decena de jóvenes escritores nacidos entre 1937 y 1948 aproximadamente. Se trataba de presentar, hacia agosto de 1967, un primer balance de sus producciones y actividades como tema de una conferencia leída en la Sala Barros Arana de la Universidad de Chile. Retomada por la prensa literaria, esta designación conoció una relativa fortuna. La “emergencia” en cuestión aludía, por supuesto, al sentido primero y anodino de surgir, brotar, aparecer en medio de algo, asimismo que la idea de un estado o situación de duración efímera (aunque no faltó entonces el bromista de turno que replicara con ironía satisfecha que una emergencia es también un acontecimiento de signo algo aciago, una inclemencia inesperada o percance de última hora al que urge poner remedio..!). De otro modo, se aludía sobre todo a la convicción nuestra de surgir en el extremo de una larga tradición poética, y al rechazo compartido de toda propósito de pugna y enfrentamiento contra los detentores de ésta, así como de la intención de protagonizar con ello un acto de relevo generacional irrevocable.

No conservo del texto de aquella conferencia más que algunos fragmentos reproducidos en un somero artículo de prensa. Se cita allí parte de la idea central y los nombres de los poetas aludidos: Óscar Hahn, Floridor Pérez, Federico Schopf, Hernán Lavín Cerda, Omar Lara, Jaime Quezada, Manuel Silva Acevedo, Santiago del Campo, Ronald Kay, Gonzalo Millán y Raúl Bruna, amén del mío propio. Dicha lista, ya clásica hacia 1967, reproducía más o menos la nómina de participantes habituales en lecturas públicas y breves antologías o muestras publicadas en revistas y diarios. Otros nombres fueron atraídos con toda naturalidad hacia esta “constelación” cuyo núcleo constituía la clientela más frecuente de las revistas *Trilce* y *Arúspice*, editadas gracias a la caridad semiclandestina de las universidades Austral, de Valdivia,

3 Miguel Vicuña Navarro, revista *Trilce*, N° 17, Madrid, 1982, pp. 26-32.

y de Concepción. Entre aquellos nuevos nombres se cuentan los de Oliver Welden (director más tarde de su propia revista, *Tebaida*, patrocinada por el Centro Universitario de Arica), Raúl Barrientos y Hernán Castellano Girón.

En resumidas cuentas, el nombre de "emergentes" sucedía a la cosa nombrada, y al interior de este "grupo de grupos" cohabitaban opciones estéticas personales distintas, así como filiaciones diversas con la tradición chilena u otras tradiciones, o bien con los "poetas mayores". Pienso, por ejemplo, en la relación con la poesía de Huidobro, que por esos mismos años conoce un repunte de interés por parte de los jóvenes; o de la Mistral, y en el caso algo más complejo de la presencia/ausencia de Neruda, o bien, fuera del ámbito estrictamente chileno, el caso de Vallejo, y ya más cercanos en el tiempo, el de poetas como el nicaragüense Ernesto Cardenal. Hacia esa misma fecha, casi todos estos jóvenes poetas cuentan con un título publicado; se trata de poemarios breves, autoeditados y de circulación discreta. Casi todos han meditado, sin embargo, alguna mención destacada por parte de la crítica periodística o universitaria; nada que permita, pese a todo, suponer la sanción "oficial" de un ingreso precoz en el "establecimiento" cultural vigente, como algunos han pretendido más tarde, en refuerzo del reproche de no se sabe qué conformismo espiritual.

Aun cuando no faltan las reseñas de sus libros en la prensa corriente y en publicaciones especializadas, hacia 1970 no abundan de ningún modo los trabajos de fondo sobre alguno de los poetas en cuestión ni aún menos sobre el conjunto de los mismos. La crítica chilena, dice José Correa Camiroaga en un ensayo presentado en el Congreso de hispanistas de la Universidad de Budapest, en 1981, "se ha caracterizado por no estudiar esta poesía o por dedicarle someros juicios generales de carácter introductorio que no han pasado de los lugares comunes habituales. Paradójica situación —concluye Correa— de un grupo humano en donde creadores y críticos (muchas veces la misma persona para las dos funciones) han sido entrañablemente amigos o íntimos colaboradores". El mismo autor señala las excepciones del caso, entre las más notables, precisamos nosotros, las de Jaime Concha, Federico Schopf, Luis Iñigo Madrigal, Alfonso Calderón, Pedro Lastra, Yerko Moretic y Hernán Loyola. Sin el beneplácito de la celebridad y lejos de ella, hacia fines de los años sesenta se reconoce en los nuevos poetas, colectivamente, los rasgos de una identidad definida, aunque menos por un estilo o manera uniformes en sus soluciones literarias que por una actitud cultural común.

Esta actitud común no fue tampoco un proyecto claro desde el comienzo, a la manera de una consigna táctica. Resultado de algunas coincidencias espirituales, de las frecuentaciones de idénticos medios culturales o, sencillamente, del acrecentamiento de contactos mutuos, esta nueva actitud define y legitima todo el sentido de la expresión “promoción emergente”. Ya hemos señalado a este respecto la postura hacia la propia tradición poética chilena. Valga insistir sobre la voluntad de sobrepasar las querellas de escuela o camarillas, e incluso las querellas interpersonales de asunto a veces doméstico entre grandes figuras, cuyos respectivos séquitos pretendían a menudo enmascarar en controversias estéticas y políticas. Voluntad asimismo de recuperación de algunos valores de nuestra lírica, demasiado rápidamente extraídos del circuito, injustamente marginados por los vaivenes de la moda o menos explicablemente ensombrecidos por lo arbitrario de una memoria cultural perezosa. Los primeros Encuentros de Trilce, en Valdivia, dan testimonio de esta conducta, así como de la actitud de sus organizadores hacia los poetas coetáneos, por el acercamiento a su trabajo poético y la invitación a colaborar en las publicaciones o recitales del grupo, en un claro rechazo de reflejos tribales y de la norma de exclusivo o de barreras estéticas o de otro orden, frecuentes en la dinámica de los grupos artísticos juveniles. En efecto, los nuevos poetas parecen, por su propia acción al interior del marco de las relaciones literarias habituales, movidos por un impulso contradictorio de congregación y reconocimiento, por un lado, y de rechazo de toda tentación “grupal”, de todo reflejo centrípeto sin su contrapeso centrífugo, por otra.

En este sentido, la realidad plural de “grupos” como Trilce, Arúspice, Tebaida, no debe mover a engaño. A su regla de mutua permeabilidad se agrega la apertura al conjunto de la periferia generacional. La designación de “grupo” señaló, de hecho, en cada caso una especie de “referencia histórica” a un primer momento de aglutinación, y más tarde persistió como simple inercia nominativa, favorecida por el esfuerzo común de mantener en pie unas publicaciones periódicas homónimas. En otro orden de cosas, podría verse también en ello una suerte de exigencia estratégica financiera destinada a distender el cordón de la bolsa presupuestaria de tal o cual universidad, y suscitar su no siempre fácil generosidad.

Las relaciones entre esta “promoción” y el aparato institucional chileno (crítica “oficial”, prensa, aparatos editoriales privados o públicos o estructuras políticas partidarias, etc.) cuando las hubo —y aparte del caso del marco universitario que merecería mención especial— no fueron más allá de lazos espo-

rádicos y ocasionales, y en todo caso en ausencia de una lógica de dependencia tutelar o de compromiso. Si en un par de casos la obtención de un premio en un concurso tradicional incluyó la publicación del libro recompensado en condiciones comerciales, la norma común fue la edición de autor o a través de ediciones artesanales fuera del circuito mercantil. El conjunto de tales publicaciones, por lo demás, fue de suyo reducido durante el plazo de los diez años, de 1963 a 1973, que ofrece su marco temporal a esta promoción joven, con un término medio de no más de un par de títulos por autor. Se trata de delgadas colecciones en las que priman los poemas breves y el texto epigramático. Esta aparente regla de silencio, en contraste con la premura temeraria e imprudente connatural a los vates bisoños, así como con la "precariedad abundante de los poetas muy jóvenes", según la expresión de Enrique Lihn, no me parecen hoy día simple casualidad, ni sólo el resultado práctico de las dificultades materiales de acceso a la edición de por entonces. No es aquí el lugar para este análisis, pero bastaría decir que el modo mismo de inserción consciente de los poetas "emergentes" en el marco cultural chileno de los años sesenta, manifiesta en ello una coherencia global. La vigencia reconocida por éstos de las grandes figuras, la existencia cuestionable o no de una cultura literaria y de sus instancias eruditas y sobre todo críticas, la necesidad de revisión comprensiva de dichos componentes del problema poético, entraron ciertamente en línea de cuenta en la elaboración de un lenguaje poético consciente de operar en un terreno ya acotado y sensible, si no vigilante, frente a la intrusión renovadora. La búsqueda de un lenguaje acorde con los recursos poéticos puestos al alcance por una tradición que incluía la ruptura y hasta la rebelión irreverente, lo mismo que, en su extremo, la reflexión sobre sus límites, por una parte, y por otra la elección de una escritura conforme a una experiencia nueva del sentido de ésta en el mundo y en la época, jugaron sin duda un papel en la contención verbal y en la aplicación de estos poetas en un trabajo literario reflexivo y madurado; trabajo movido también por el deseo justificable de personalización y, en las condiciones evocadas, de toma de distancias. De la engañosa facilidad de la poesía (ese "engañoso laúd" de que habla el título de un poemario de Armando Uribe Arce), los poetas del sesenta terminaron por hacer una dificultad a escala humana y se aplicaron con mayor o menor suerte a sobrellevarla no ya en aras de un discurso programático de autolegitimación y de enrolamiento, sino a través del poema mismo, del código de sus imágenes y de la trama de sus significaciones profundas.

De ahí tal vez que sea pesquizable en una mayoría de estos poetas el rasgo común de una cierta vertiente *metapoética* entre los motivos más frecuentes de sus imágenes. Ahí también, de paso, otra respuesta a la supuesta indiferencia, ya aludida, de éstos frente al espectáculo de lo 'real inmediato'; el sentido de esta *vuelta a la poesía* conlleva obligadamente una aprehensión ética del lugar de ésta en el mundo, o sea, una reflexión encarnada del funcionamiento concreto del lenguaje —o si se quiere de *los* lenguajes— en el plano de lo real humano: volver a la poesía no implicó de ningún modo para ellos salirse de la historia. Visto en términos generales, no hay en ello, por lo demás, un juego estrecho de alternativas. Escribir, para un poeta, no consiste en perfeccionar —como afirma precisamente Maurice Blanchot— el lenguaje en curso para volverlo más eficaz o más puro. Las palabras del mundo constituyen para el poeta una especie de murmullo sordo que hay que acallar en sí para hacerse oír. El poeta debe imponer silencio, en ese sentido, y para ello debe primero que nada imponérselo a sí mismo.

"Generalmente me demoro mucho en terminar un poema —confesaba a un periodista Óscar Hahn en 1967—. A veces aparecen los versos finales y debo esperar el comienzo; otras, el lenguaje se siente incómodo con lo que estoy realizando y tengo que buscar la palabra precisa, la sintaxis natural de lo que quiero decir. Si no tengo nada, sencillamente me callo. Por eso escribo muy poco." Con escasas variaciones, esta atestación podría haber sido suscrita por la mayoría de los poetas aquí mencionados.

Es que en el Chile de los años sesenta la poesía, como forma de una literatura nacional, ha alcanzado el punto aquel que T. S. Eliot llama la "fase consciente"; o sea, la etapa aquella en que el escritor joven llega a darse cuenta de que le han precedido varias generaciones de escritores en su propio país y en su propio idioma, y que en esas generaciones hay varios escritores reconocidos como grandes. En nuestro caso, esas generaciones pueden adjudicarse el mérito de haber creado en el país un sistema de procedimientos y modos poéticos abiertos a la poesía moderna en su conjunto en tanto fenómeno de civilización mucho más que como caso genérico de la lengua española. Esta apertura se realiza a expensas, necesariamente, del "espontaneísmo creador", del voluntarismo cívico, y en beneficio del acopio de erudición que, en adelante, acompañará las exigencias estéticas.

En un extenso artículo publicado a pocos días de concluido el Encuentro de Poesía de 1967, en Valdivia, con ocasión del 3^{er} aniversario del grupo Trilce, Carlos Morand, allegado en calidad de "corresponsal independiente", se-

ñalaba a guisa de conclusión, y en primer lugar de una serie de "Aspectos que nos llamaron la atención en este Encuentro": "La existencia real de un grupo de poetas que trabaja seria y honestamente sin pretensiones de gloria ni vanidades extra-artísticas, de un modo colegiado, sin líderes ni demagogos ni payasos ególatras". Y remata el cronista: "El Grupo Trilce es un ejemplo para lo que no fue capaz de hacer la 'novísima' de prosistas".

No es en otro tono que el crítico literario Alfonso Calderón comenta un libro que puede ser considerado por su fecha de edición y su contenido como un acta de mayoría de edad de la "promoción emergente": *Poesía joven de Chile*, breve antología preparada por Jaime Quezada y editada en México por Siglo XXI. Invocando las dificultades editoriales que durante un decenio habían dificultado la difusión de esta joven poesía, Calderón celebra en esta antología "un milagro, un acto de fe, que permite a diez poetas (...) cuyas edades fluctúan entre los 26 y los 30 años, completar la clásica imagen de la lírica joven que suele terminar en Enrique Lihn, Efraín Barquero o Jorge Teillier. Todos ellos —prosigue Calderón— parecen definirse por un sentido de comunidad, ajeno a todo individualismo asfixiante, y han hecho un ferviente aprendizaje en revistas que aparecen con dificultad, pero que son el laboratorio diario, la voz alerta, la señal de estar vivos. No quieren ser meros poetas de domingo —afirma el mismo crítico— y acuden a la compleja descripción de los cataclismos sin aquello que Graham Greene llamó en una oportunidad 'la música de la desesperación', lo que no quiere decir que sean alelados muertos de risa. El lenguaje, con variables, es centelleante y no temen estropear connotaciones sacras, porque lo que les sobra es sabiduría y audacia verbal. Han leído y bien asimilado a Neruda, a la Mistral, a Parra, a Huidobro y a Lihn y a Teillier (...). Todos poseen artesanía y rigor. Y ninguno deja de echar una mirada al tiempo con gesto vagamente inamistoso, suscitando imágenes de infancia sin el ánimo de asistir a la mejor de las fiestas. Fluctúan entre la línea de la más desaprensiva de las coloquialidades hasta el sentido metafísico aportado por un lenguaje estremecedor. (...) No osan tornarse novedosos porque sí, más bien tienen la precisión que otorga el equilibrio verbal. Ni son 'terriblemente actuales' ni consolidan el afecto por esa poesía urgida de civismismo, que suele acompañarse por el mugido o el aleteo, cuyo ánimo es más físico que imaginativo. (...) Representan con dignidad y soltura, con talento personal, el estado actual de la literatura heredera de los grandes nombres del pasado, sin empequeñecerse ni convertirse en ecos de esas voces." Y concluye Calderón: "*Poesía joven de Chile* es un libro, pero también un acto impostero-

gable; el de hacer que las voces puedan oírse, con rango y distintividad, como expresiones de un grupo de hombres de ahora”.

Fechado a muy pocas semanas del golpe de estado, este artículo adquiere en su conclusión un sentido patético: el de un reconocimiento oportuno, pero efímero en su seguimiento e inutilizado por la coyuntura de aquel “ahora” marcado por el comienzo de una forma de eclipsamiento de la vida cultural interior y de la dispersión en el exilio. El retrato que hace Calderón en este artículo de enero de 1974 es, con todo, exacto. Una sola palabra, a saber, el verbo “completar”, restituye todo su sentido a lo que seis años antes queríamos acotar con la palabra “emergente”: aparecer, surgir, en medio de una tradición en pleno vigor, en la que coexisten varias generaciones en plena actividad creadora en poesía; asimilar esta tradición en lo que ella posee de dinámico y que es, desde Pablo de Rokha y la Mistral hasta Nicanor Parra y Enrique Lihn, una forma de inconformismo polivalente, una tradición de ruptura permanente, eruptiva a veces, disruptiva siempre, lanzada en una constante fuga hacia adelante. “Completar”, dice Calderón, y ello significa instalarse en el extremo de esa tradición, irrumpir allí sin efracción, sin aspirar abierta o asolapadamente a la usurpación del lugar de los vates mayores, enviando a retiro prematuro a sus ocupantes so capa, por ejemplo, de estimarlos rezagados en la vieja guardia, de atacar la escritura desde un puesto de no se sabe mucho qué retaguardia estética, y cuyas obras habrían sido “sobrepasadas”, “superadas” por no se sabe tampoco qué aceleración finalista de la historia. Jóvenes aún y no carentes de ímpetus ni de ínfulas, los poetas “emergentes” no estaban lejos de haber comprendido que la obra literaria es un absoluto, y que a diferencia de una filosofía o de una ideología, concebidas precisamente para ser sobrepasadas, una obra literaria es *insobrepasable*.

Sobre esta misma antología, el crítico literario de *El Mercurio*, Ignacio Valente, incluye en un artículo de mayo de 1974 apreciaciones similares; señala la variedad y convergencia de los antologados, hace notar la preferencia de casi todos por “un tipo de poema breve cuando no epigramático, claro y directo, ejecutado a la manera de la prosa —afirma Valente—, más bien desgarbado en el decir, montado sobre la trama de una anécdota o de una situación concreta, con frecuencia de contenido irónico y crítico, y cuya fuerza poética se busca en cierta gracia leve, en la exactitud o en la intensidad verbal con que se revela la apariencia desnuda, sin transposiciones de ninguna especie. Casi todos ellos —prosigue Valente— han optado por huir del lirismo fácil, del exceso metafórico, de la oscuridad, de los trasmundos, de la artesa-

nía lírica, de la música, de lo convencionalmente poético: han asumido el desafío de rescatar, en la palabra, una vivencia y un lenguaje cotidianos, cuando no antipoéticos. Se diría, en general —concluye el mismo crítico— que saben bien lo que quieren, y mejor aún lo que no quieren. A los aires prodigiosos del poeta vidente o del vate profético han opuesto una sobriedad escéptica, un realismo histórico y una seriedad profesional en el oficio creador. Lo menos que se puede decir es que, en ellos la poesía está viva.”

Un balance de la obra y de la actividad cultural de este mismo grupo de poetas, diez años más tarde, excede el propósito de esta intervención, centrada en una mirada retrospectiva y aclaratoria. Imposible ignorar el contexto vasto y problemático de las condiciones generales de la sociedad chilena bajo la dictadura militar, los efectos de todo orden de la experiencia del exilio, para algunos, y para otros, el repliegue interior, el enrarecimiento de todas las formas de la sociabilidad chilena ordinaria, el descoyuntamiento de los lazos que ligaban a estos poetas a los diversos ámbitos de la realidad social y política, en suma, la crisis inevitable de una cierta visión de lo real y de sus formas de representación, los imperativos y constricciones que este contexto impondría a la palabra creadora, o a la palabra a secas.

El tema de la ‘responsabilidad’ o del ‘compromiso’ del escritor, tan traído y llevado en nuestro continente, había conocido ya en Chile, hacia 1970 un último conato polémico. Es, por cierto, en otros términos y en condiciones de debate altamente anormales, complejas y mucho menos anodinas que podría hoy ser renovado; cuando incluso su misma pertinencia inmediata no parece incuestionablemente alentadora. Es en las situaciones de anomia y aflicción extrema que nuestras sociedades parecen traer a cuento, sobredimensionándolo, el tema ‘humanista’ de dicha “misión”. A despecho de cierta percepción legendaria polivalente, la poesía ha sido también en Chile, como expresión cultural característica, un epifenómeno. Y salvo las excepciones de rigor, los poetas no son sino una categoría más en el conjunto de los productores culturales de toda especie y valía; siendo estos mismos un sector de módica implicación protagónica en los destinos del país y su manejo oficial. Sólo un reflejo romántico residual y tenaz, entre otras reacciones colectivas inconscientes venidas de otro siglo, supone oscuramente, contra toda evidencia objetiva, un vínculo estrecho y hasta necesario entre nuestras sociedades y sus poetas. Es a nombre de un tal substrato de mentalidad colectiva que en situaciones de emergencia se reprocha a menudo amargamente a los poetas alguna falta a su supuesto cometido, entendido éste lo más frecuentemente como un beneficio

ajeno a la finalidad intrínseca y a la realidad misma de la escritura creadora: "testimoniar", "reflejar", "denunciar", convertir o enrollar. Funciones todas que la literatura poética genuina ha podido asumir en su momento y que de hecho cumple en permanencia, sólo que dentro de sus condiciones de posibilidad, por ejemplo estéticas, en su nivel de representación imaginaria, y con acuerdo al grado de atención espiritual o de disponibilidad emocional que la sociedad misma acepte prestar a su lenguaje. La lengua socializada, por llamar de algún modo al discurso cotidiano de un grupo organizado, se mueve en torno a positivities tales como la política, la ética, la religión o la ciencia, mientras que el lenguaje poético toma a su cargo aquellas significaciones fulgurantes y huidizas, apenas insertables en otra duración que la de un puro presente; asimismo hace suya una manera de significar cada vez inédita, puesto que gestada en el apego inmediato e intransitivo a la experiencia de realidades aún prescindentes de sentidos dados, zonas de fluctuación y de incertidumbre, de inquietud y apetencia radicales. Estos sentidos indeterminados y esas formulaciones suyas brumosas, que sin embargo se cumplen en el acto de *hacer hablar* alguna claridad sobre el mundo, resultan inasibles al lenguaje "comunicante" de la comunidad, y por eso le son también indomeñables. Es en este sentido que, como lo quiso A. Artaud, la poesía, volcada en su decir a hurgar en recodos recónditos, es lenguaje "de verdad"; experiencia de lo "innombrable", para Beckett, visión de la *negatividad*, para Kafka, esta búsqueda "separada" se resume bien en la de aquel lado oscuro de esta forma transparente de vida en común que es el lenguaje, y que G. Bataille llamó "la parte maldita".

En términos estrictamente sociológicos, la condición de poeta no garantiza una ubicación eficaz en la escena del poder, por lo menos no de por sí ni gracias a las virtudes intrínsecas de la lengua poética. En condiciones de desconexión orgánica, al interior de una sociedad, entre productores culturales y beneficiarios reales o supuestos de la red compleja de circulación de bienes culturales, las posibilidades de acción de parte de los poetas respecto de la realidad social son estrictamente ilusorias. O cuando menos unilaterales, y como tales naufragan, inocuas, en la inanidad del voluntarismo.

No creo incurrir en ninguna revelación infidente al hacer observar que en Chile, poco más poco menos, la poesía ha funcionado en circuito cerrado; productores y consumidores de poemas han resultado ser en buena medida los mismos sujetos actuando al interior de una suerte de comunidad endogámica y autorregulada, regida por relaciones análogas a lo que los economistas identi-

fican como una economía de subsistencia. Fuera de este círculo de radio variable, no se puede en rigor hablar de la existencia de un público específico lector de poemas y soporte, caja de resonancia o vara calibradora de la actividad de los poetas. Lo que equivale a comprobar la ausencia de una genuina cultura poética fuera de ciertos núcleos diversamente especializados. No viene al caso aquí ni ahora interrogarnos más a fondo sobre este problema, cuyo origen se sitúa probablemente en el espesor histórico del desajuste y ruptura progresivos entre las esferas de la cultura masiva y la de las 'élites'.

Algunos nombres de poetas, o algunas de sus obras, por supuesto, han saltado la valla fronteriza que ciñe esta comunidad para ingresar al ámbito institucional de la cultura nacional (industria editorial, manual escolar, efigie pública, etc.). Las razones que explican y relativizan estas excepciones son demasiado conocidas y no desmienten en nada el hecho general aquí evocado. El patrimonio poético chileno no permanece menos en su casi totalidad fuera de la curiosidad e intereses de la masa de lectores potenciales ordinarios, y muy poco menos en lo que toca a los sectores cultivados. De hecho, las obras de nuestras grandes figuras como Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, o el mismísimo Neruda no han merecido el conocimiento equivalente a la celebridad de sus nombres; figuran éstos junto a los de próceres ecuestres y a aquellos otros propiciatorios de la hagiografía cívica en los ceremoniales públicos, menos conocidos por sus méritos poéticos que por la presea conquistada fuera del terreno de las letras.

Algunos han querido ver en la distorsión cultural señalada más arriba una situación reformable con arreglo a enmiendas administrativas. Tal fue, por ejemplo, el tema del debate abortado acerca de la "política cultural" de tiempos de la Unidad Popular. Como otros desbandes de la pulsión utopista chilena, éste no prosperó sino como un revelador de la inermidad teórica de nuestras esferas dirigentes para comprender este aspecto de la realidad chilena, o, peor aún, de su impotencia política para abrir un frente inédito y de consecuencias impensadas.

No deberá sorprender que, en su conjunto, "los poetas del sesenta" no prestasen un concurso entusiasta a un debate en mucho puramente ritual y teledirigido. Entre la verdadera poesía —y no sus subproductos utilitarios de ocasión— y las lenguas de servicio no hay comunidad de esencia. Tal fue sin duda la comprobación práctica, más que un artículo de fe, que dichos poetas terminarían por aceptar como premisa necesaria y tácita de sus respectivos trabajos y de su "acción" poéticos. Sin formulación programática, los poetas

del sesenta habían intentado conciliar poesía y sociedad gracias a un acto permanente de desdoblamiento de sus personas reales en creadores literarios y entes cívicos, a la espera de encontrar su lugar en una experiencia política que por entonces no conseguía adecuar su discurso a sus actos concretos.

Una última aclaración: durante los tres años del gobierno de la Unidad Popular, período breve y convulso, rico en agitaciones no sólo de los espíritus, cupo a la literatura —no por supuesto a sus subproductos ideológicos— un papel modesto y apagado frente a las urgencias de la “prosa del mundo”, en contraste con lo ocurrido en la historia de las grandes conmociones revolucionarias. Los poetas “emergentes”, en su mayoría sinceramente partidarios de la nueva experiencia política, no fueron sin embargo obsecuentes con la invitación de un cierto ‘ultrismo de izquierda’ que, para cortar por lo in-sano en el conflicto entre el arte y la revolución, los llamaba a acometer, simbólicamente, un suicidio a lo amigable, silenciando sus creaciones para asumir en ellas, o mejor, fuera de ellas el discurso estereotipado de la movilización. Si en el período anterior a 1970 los jóvenes poetas, cercados entre la cooptación y la marginalidad, habían preferido situarse en una posición de rechazo de las disyuntivas imperiosas, distinguiendo el cultivo “profesional” de la poesía del saludable compromiso cívico de sus personas civiles, después de la fecha clave de la elección de Allende su actitud no pudo ser ya la misma. Coincide con esta fecha la disolución espontánea y más o menos natural, aunque no declarada, de los grupos de poetas; sus integrantes de ayer trataron sin premura ni precipitaciones, pero siempre a conciencia, de abrirse un camino entre las desviaciones crecientes del elitismo y del populismo. En un sector de la intelectualidad chilena de esos años, en parte convertido a la política oficial entre gallos y medianoche, apenas conocido el resultado de la elección de septiembre, cundía todo tipo de supersticiones sobre el valor ejemplarizador de las experiencias ocasionales de los artistas en el seno de las masas, para utilizar la fórmula entonces acreditada. Se erigía implícitamente en artículo de fe la capacidad espontánea del pueblo para producir ciencia, arte, poesía, filosofía, etc. Sólo un ejemplo: en el terreno de la creación literaria oficial, la más dudosa y pueril de las obras de toda la producción de un gran poeta nacional fue ofrecida tácitamente como modelo de celebración lírica y contribución a la “revolución chilena”. En todo caso, dicho espécimen de literatura de circunstancia fue el único libro de poemas publicado masivamente a cuenta del presupuesto cultural del nuevo gobierno.

Los poetas del sesenta, a la espera de horas menos crispadas, que por lo demás el golpe de estado no llegó a permitir, resolvieron la alternativa con dignidad. Entre un arte puramente cogitativo y uno meramente agitativo, intentaron traer la discusión a su terreno natural y ejercitaron su buena voluntad en no botar el agua de la palangana con el bebé de la poesía adentro. Inútil recordarlo, no sólo esta tentativa se frustró aquel 11 de septiembre.

París, 1983

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

El descubrimiento de este *tercer lugar*, con todas sus consecuencias teológicas, se acompañó muy poco más tarde de la nominación substantiva del mismo como *Purgatorio*, suplantando la función de epíteto en las designaciones de “fuego purgatorio” o “penas purgatorias”. La suerte ulterior de ambas, palabra y cosa, es ya más conocida. Los títulos de nobleza de nuestro Purgatorio le fueron conferidos por los maestros seculares de la escuela catedral de

1 Texto original de una intervención en el Segundo Encuentro de Poesía de Rotterdam, realizado en abril de 1982, y publicado en *Lar*, Nos 4-5, Madrid, España, mayo de 1984, pp. 43-49, precedido de una introducción reproducida aquí en anexo. Ver *infra*, “Advertencia al lector”.

Notre-Dame de París. La Divina Comedia del Dante agregó los pergaminos literarios. Desde entonces, de deslizamiento semántico en desliz político, desde la copiosa imaginería renacentista hasta Rodin, el Purgatorio devino lo que es hoy día: un término minusculado, uso y abuso de lenguaje, en su acepción banal; y en su sentido teológico, una suerte de dependencia forense en la que se alegan circunstancias atenuantes.

La literatura se prodiga a menudo en cielos, paraísos y purgatorios de variado simbolismo. Enigmático quizá, ya que de ningún modo improcedente, el título de este primer libro poético² de Raúl Zurita rubrica algo más que una vaga mención culterana o un artificio simbólico. Pero fuera de los ecos literarios fáciles y de su primer *texto*, en el sentido de la manipulación tradicional de un libro, suerte de poema visual intitulado justamente «En medio del camino», cabe preguntarse por el sentido del juego alusivo que un tal título implica: ¿Purgatorio de qué Infierno?. ¿O de qué Paraíso?. ¿Alusión a cierto 'sufrimiento redentor', y éste —valga el juego de palabras— propuesto como *paraíso artificial*?. Como muy frecuentemente en los poemarios, el título abre una especie de zona de connotación que colora todo sin denotar nada. En el resto de los textos y series de textos, sin embargo, esta coloración pierde su opacidad: "Domingo en la mañana", "Desiertos", "El Desierto de Atacama", "Áreas verdes", etc., conforman unidades y admiten entre ellas algunas conexiones mutuamente referenciales. El último *texto*, que cierra literalmente el libro, extiende en el tríptico *Infierno, Purgatorio, Paradiso*, tres breves frases o versos aislados, inscritos sobre una hoja de electroencefalograma. No es nuestro propósito analizar en esta ocasión todo el juego de significaciones aparentes u ocultas de esta obra, ni entrar en consideraciones puntuales sobre el perfil de su poeticidad. Apuntaremos sin embargo, a propósito de este *texto*, la voluntad de descodificación de elementos provenientes de diversos rincones del ámbito cultural (nombres propios, referencias literarias, religiosas, geográficas, históricas, etc.) y de re-codificación en un espacio semántico nuevo donde el orden de la realidad es reemplazado por el orden textual del poema. Todo lo cual es propio del modo de significar de la poesía, de toda poesía, siempre. El interés particular de *Purgatorio*, resida quizá en el grado de exacerbación de este mecanismo ordinario.

Digamos, simplemente, que la voluntad poética que anima esta obra se encuentra revelada o develada en una textualidad asaeteada de mensajes que

² *Purgatorio*, de Raúl Zurita, Poemas 1970-1977, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979, 70 páginas.

desbordan el broquel de la escritura literaria, exponiendo en ello la *desmesura* de la poesía, ese más allá del lenguaje que la funda. Si bien el cuerpo de la obra está constituido por textos propiamente literarios³ aunque de particular disposición gráfica, desde la portada (obra del autor, así como el proyecto todo de la edición) se advierte la extensión de los recursos literarios hacia el trabajo semántico de la imagen visual. Puesta en juego de signos, señales, señuelos visuales destinados a dilatar, volver ambiguo y tambaleante el ámbito substantivo aludido por la palabra poética; efectos de analogía y de contrapunto, juego de superposiciones y de mensajes combinados, todo parece llamar en este libro al reconocimiento atento de cada elemento, para luego entregarlo al extravío de una lectura abierta, ambulatoria arrítmica o excéntrica del texto así (re)compuesto. La fórmula empleada en tres o cuatro de estos 'poemas visuales' y/o caligramas, parece organizar también el resto de los poemas confiados a las virtudes imaginarias de la palabra escrita y, sobre todo, de la palabra impresa.

El conjunto de tales procedimientos no es, bien entendido, nuevo ni es por puro afán de novedad que Zurita acude a ellos. En materia de 'modernidades', sin excluir además el empleo paródico de las mismas, los poemas de Zurita despliegan el abanico todo que la poesía viene abriendo desde Rimbaud y los simbolistas y su progenie hasta las diversas antipoesías en vigor o ya faltas del mismo. Sin olvidar el paso por las inefables herencias surrealistas: epígrafes más o menos enigmáticos, dedicatorias provocantes, incursiones heréticas o de piedad sospechosa, series de poemas enumerados lacunariamente, motivos obsesionales, referencias crípticas, ondulantes, brumosas, pansexualismo, coloquialismos, etc. Amén de otros formulismos escriturales inscritos en la contravención deliberada de las normas gramaticales, como el uso personalizado de verbos impersonales, discor-dancias de género, epítetos de pertinencia chocante, y en muchos casos, una figura ya menos tradicional que consistiría en una suerte de fraseo mimético de la perturbación afásica.

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

3 Entiéndase: constituido por una escritura tradicionalmente alfabética animada de una voluntad de forma más o menos explícita, siguiendo algún uso reconocidamente literario.

del mundo; negación de toda coincidencia entre la realidad y el intelecto humano, por lo menos de toda coincidencia primordial:

hoy laceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco.

Las insurgencias de este proyecto poético serían menos formales que — en el sentido señalado— de contenido. Búsqueda del lenguaje insubordinado/insobornable del poema, Zurita no teme llevar el verbo del poema al linde mismo del orden del lenguaje. Algo hay aquí que recuerda sin equívoco el perturbador *Pèse-nerfs* de A. Artaud, en el afán de capturar entre las mallas más finas de la red del lenguaje las aprehensiones apenas verbalizables del espíritu, afán de dar acoso a aquellas condensaciones fugitivas que se forman en esa zona de fluctuación de las categorías del pensamiento y del lenguaje, de la percepción y de lo que podríamos llamar los campos mínimos de conciencia verbal. Punto de revelación quizá, del insospechado poderío que se abre en ese umbral que Gérard de Nerval llamó con bella lucidez “les portes d'ivoire ou de corne”.

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

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

No nos interesa penetrar aquí las motivaciones extraliterarias de esta poesía;⁴ valga señalar de paso, sin embargo, algunos elementos que parecen contribuir en más clara medida a la coherencia estructurante de la misma. ¿Incurción de Zurita en el tópico *sufi* del amor humano como instrumento y vía del amor divino?. ¿O voluntad de anular toda inocencia del acto verbal, suprimiendo el espacio que separa el lenguaje del acto?. ¿El cuerpo del hablante convertido en significante, en verbo puro, o sea, en poema?

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

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

Por eso lo que está allá nunca estuvo allá y si ese
siguiese donde está vería darse vuelta su propia vida

4 Léase: el marco circunstancial que según cierta manera de vincular la poesía al contexto histórico-social inmediato se situaría en el ‘origen’ de este libro y acordaría su fundamento y legitimidad a una lectura oblicuamente alusiva, remitiendo sus poemas a un acto encantatorio de denuncia protestataria del estado de cosas espiritual y político establecido por la dictadura militar. Hoy por hoy [1982] tal lectura ‘circunstancial’ es sin duda inevitable, probablemente necesaria y no menos inevitablemente reductora. La problemática que ella suscita es del orden de la sociología cultural, y su discusión por supuesto escapa a los alcances previstos para estas páginas.

hasta ser las quiméricas llanuras desérticas
iluminadas esfumándose como ellos.

Asimismo, en el padecimiento revelador así connotado reside el correlato de esta *locura*⁵ —otro tópico zuritiano— que el vaporoso sujeto de los poemas no repugna adjudicarse como un beneficio, y que el discurso del poema a menudo “actúa”, por ejemplo, en los poemas de “Domingo en la mañana”.

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

¿Es de este tipo de ‘revelación’ que nos habla la fascinación de Zurita por los espacios externos y despoblados, aquellas extensiones desbordantes y extraviadoras: *Áreas de Desvarío*, *Áreas de Pasión*, *Áreas de Muerte*?. ¿Es la locura el revelador de la verdadera realidad de esos parajes, es decir, de su condición de *signos* de alguna transcendencia, como la “Cruz”, como la “Corona de Espinas” de que habla precisamente el poema “Para Atacama del Desierto”? No insistiremos en las connotaciones obvias del tópico del desierto ni en sus resonancias bíblicas, metafísicas o simplemente sensoriales. No son

5 La noción de “locura” que aquí nos ocupa, se entenderá, no debe ser tomada en un contexto rigurosamente clínico; es, por así decir, un tópico o concepto poético que de suyo remite a toda una tradición imaginaria, legendaria o literaria, que, de Ulises a Mishkin, pasando por Hamlet y don Quijote, pone en escena la pérdida o suspensión de la “razón” por obra divina o por acción de fuerzas oscuras. La psiquiatría contemporánea, por lo demás, al destronar aquel prejuicio científico que hacía del postulado de la “realidad objetiva” el monopolio de la gente “normal”, delimitando de paso salud mental y locura como polos antinómicos, parece confortar una antigua intuición poética; según ésta, justamente, “la realidad en tanto que tal” no posee otra existencia que la de un tejido de imágenes y nuestra relación con ella sólo se funda sobre la interpretación.

ajenas, por cierto, a las vibraciones semánticas que agitan el descarnado verso zuritiano. Pero no sería difícil de advertir que el Desierto de Atacama acotado aquí toponímicamente no es el de la realidad geográfica ni el de los mapas de Chile. Se trata de una pseudo precisión referencial, un guiño si se quiere; no un referente lingüístico (la extensión territorial concreta y palpable que es un lugar geográfico) sino un 'lugar geométrico' de todos los predicados, una realidad ubicua e inestable, una *figura*, en suma, que remite a un signo que a su vez expresa algo así como la 'desertitud', al mismo tiempo que deja explayarse el complejo de imágenes significativas contenido en el nombre propio "Chile":

Sobre los paisajes convergentes y divergentes Chile
es convergente y divergente en el Desierto de atacama
(...)

Y cuando vengan a desplegarse los paisajes
convergentes y divergentes del Desierto de Atacama
Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque
a cambio de atacama ya se están extendiendo como
un sueño los desiertos de nuestra propia quimera
allá en estos llanos del demonio.

Descubrir que el mundo real, digamos tradicionalmente real, es no ya un reflejo platónico, un más acá inesencial de un más allá esencial, truísmo fundador de todo idealismo filosófico, sino una *figuración*, o más aún, un *significante*; confiar a la poesía el estatuto de *discurso del mundo* en vez de *discurso sobre el mundo*, he aquí un aspecto de la tentativa de Zurita que haría del extravío vía de clarividencia (¿como Dante *extraviado* "en medio del camino" es conducido en su periplo por las entidades emblemáticas de Virgilio y Beatriz?). Un curioso juego de metamorfosis del observador en el paisaje observado y viceversa, así como de transformaciones de lo simbolizado en su símbolo y de varios de ellos entre sí, sustenta un poema de Zurita ya mencionado; advertimos también un juego de implicaciones de reversibilidad en el que el acto de mirar convierte a los observadores en puro aspecto externo, los fija en su traza, en su "facha", dice Zurita.⁶ Envuelto en la mirada del desierto, "desolado frente a esas fachas", se volverá mismo una facha, y Chile mismo

6 El título del poema ya aludido más arriba, "Para Atacama del Desierto", resulta por cierto del reflejo simétrico del topónimo 'el Desierto de Atacama', y el sentido metafórico de este trastrueque puesto en exergo no es otro, se advertirá fácilmente, que el del anuncio de la clave de reversibilidades puestas en juego en el poema.

“una larga facha coronada de espinas”, redimidos unos y otros en esta especie de transubstanciación en cadena o metáfora total. Un espejeo sinonímico — facha = *figura* — que desdobra un juego de analogías semánticas — figura/rostro y *figura*/discurso o forma que reviste en el discurso la expresión del pensamiento—, dan cuenta quizá, analógicamente, del fundamento, para Zurita, de la relación poesía-mundo.

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

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

¿Adónde brilla esta luz de signo inverso —luz, lucidez, luz del espíritu—?. ¿Qué oculta el pavor de disolver su identidad en un reflejo?. “La locura de mi obra”, dice Zurita al final de su libro, en una línea que continúa una ecuación: $N = 1$. ¿Fórmula de la identidad?. ¿Radica allí su desmesura?. Hay exceso de sentido, de todo sentido, en la psicosis; exceso de lenguaje en el síntoma, exceso de presencia en la madre o de ausencia en cuanto al padre, exceso de pensamiento, de más o de menos. Exceso que no llega a separar al sujeto del objeto, pero que lo distancia al desbordar la identidad de uno con la aprehensión del otro. Alguna corriente nueva del psicoanálisis, opone proceso paranoico y proceso esquizofrénico; en cuanto el primero tiende a conservar las estructuras represivas de la sociedad; este último, en cambio, sería de carácter revolucionario por cuanto capaz de descodificar los territorios codificados y asumir el carácter negativo de la desestructuración. No sería quizá del todo especulativo asimilar, con los ajustes del caso, la tentativa liberadora del esquizoanálisis evocado más arriba, a esta especie de “esquizopóiesis” propuesta por el inquietante *Purgatorio* de Zurita.

París, julio/agosto de 1982.

NOTA ACLARATORIA

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

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

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

En otro orden de trámite periodístico, un diario santiaguino medianamente bulfímico de hechos de sensación, había publicado en noviembre de 1979 un artículo que testimoniaba de “la insólita reacción de un poeta en exhibición de pintura porno”. En una galería de arte, central y bien reputada, decía el articulista, un pintor joven presentaba sus cuadros con la “descripción de escenas tortuosas en donde abunda la homosexualidad; literatura pictórica sobre sadomasoquismo y lujuria de encantamientos hermafroditas, terror abismante que nos antepone (sic) ante la angustia, etc.; sátira, náusea, vuelo, caída, encrucijadas, fe, paganismo, recreación, ataque”. Prosigue, en el particular estilo macarrónico del articulista, el relato del “gran escándalo” protagonizado por el poeta Zurita, cuya última obra, *Purgatorio*, se apunta allí, está en vías de ser publicada en la Editorial Universitaria. Citamos textualmente: “Entra Raúl Zurita, observa la exposición, se sobrecoge, llora, y su primigenio (sic) impulso es masturbarse públicamente. Además saca de su bolsillo una hoja de afeitar y se hace un corte en la mejilla. Abunda la sangre. Coge entre sus manos las lágrimas y la sangre y “creando una obra poética” dice: ¡no puedo más! Se pasa inmediatamente una desconcertante mezcla por su rostro. (...) Para eso, señala el mismo articulista, se hace tomar fotos”; acto seguido, “se hace un foro y ante todo el público se muestra el material fotográfico cuadro por cuadro, desde la entrada de Zurita a

la sala de exposición, pasando por el derramamiento de sangre, su acto onanista y el posterior —evidentemente— rubor, indignación alegría, asentimiento y desconcierto de los asistentes.” Una entrevista completa la información, en la que el poeta explica su gesto como un espaldarazo a su amigo pintor al mismo tiempo que “una reacción contra el circuito del mercado”, acto que continúa la serie de una progresión autolacerante, iniciada tiempo antes quemándose una mejilla. La aparición de *Purgatorio* sucede, pues, a la porción emergida del ‘caso Zurita’, el poeta por quien el escándalo llega a las playas de un país de crispadas tradiciones de sobriedad pública (la tortura, como se sabe, se practica en secreto).

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

Cualesquiera sean los soportes sensacionalistas de la súbita notoriedad de un poeta, cualquiera sea el volumen de la parte que es dable atribuir en ello a una eventual estrategia del escándalo y del exhibicionismo ultrajante, el ‘caso Zurita’ tiene la virtud o el inconveniente de existir. La provocación literaria —se sabe— posee sus pergaminos y su tradición, y es a menudo la crisálida donde dormita agitadamente, y a plazo, un futuro estetismo. En sus formas radicales la rebelión provocadora se desliza hacia el terreno menos ríspido del arte, travestida, como aspiraba Baudelaire, en “belleza convulsiva”. Según las épocas y las circunstancias esta categoría de retos subversivos se agota en el *huis clos*, elite o mundillo de una comunidad endogámica de iniciados como, ni más ni menos, la de los poetas y de los círculos intelectuales y letrados. Allí suele prosperar un breve tiempo la ilusión de hacer temblar con la fuerza del arte, con su verdad y desmesura reales o supuestas, las columnas mismas que sostienen un mundo corroído por la iniquidad. En coyunturas especiales el ideal revolucionario —en el sentido primitivo del término— se encarna en medio de esa esfera limitada, como para que tome cuerpo ese ideal, se requiere que la percepción, el deseo y la acción se asocien en una misma andadura, que lo Intolerable sea percibido y lo Deseable imaginado. Sólo que, tras pasados los muros del recinto, la obra de arte de ese linaje, así como los actos materiales que ella inspira, desfallecen de impotencia o exacerban la indiferencia de la Ciudad de los Hombres. O lo que es casi lo mismo, el hermetismo visionario de los textos producidos en ese trance,

no suscita más que una lectura reductora y perezosa, dictada por el conformismo aleve o por el inconformismo utilitario, formas ambas de la manipulación ideológica que con nada inocente atolondramiento coronan en la obra literaria la cifra de sus expectativas recíprocamente incompatibles.

Cogida entre ambos engranajes de una misma estrategia provisional, la obra pierde su especificidad estética, la que es substituida por el canon de su utilidad social supuesta, y en lugar de beneficiarse con su pública notoriedad, es suplantada por ella. No hace falta decir que la consecuencia consiste, para un público potencial más o menos prosélito o snob, en economizarse la fatiga de su lectura.

Asunto de letras en su origen, el 'caso Zurita', es tributario de algunos factores que hacen de él un 'hecho de sociedad'. Comprender su poesía exige desmontarlos y analizarlos separadamente, así como determinar, por una parte, las conexiones entre sus valores propiamente literarios y el contexto general; y por otra, desprender la gema poética de la ganga con que la han ido recubriendo los actos de publicitación por el expediente del escándalo más o menos público, amén de su magnificación periodística. Un factor contextual significativo estriba, por ejemplo, en el clima nebuloso y apremiante de contracultura real o pretendida que arrecia de modo imperativo entre los creadores chilenos bajo la "democracia vigilada"; clima favorable, con la mejor de las intenciones, a la fuga hacia adelante de las licitaciones de subasta de una estética de choque. La prensa chilena de este tiempo, remodelada por las condiciones de subsistencia informativa de la opinión pública, acantonada detrás de sus diversas instancias y grados de alienación inconsciente o programática, representa también uno de esos factores.

Sensible en un momento a los episodios más extravagantes del 'caso Zurita', esta última no ha prestado igual atención a los valores intrínsecos de la obra del poeta. A la inversa, las secciones especializadas de la prensa oficial, con su preeminencia indisputable en el marco del régimen en plaza, han intentado imponer acerca de esta obra —con perdón de sus pecados de notoriedad dudosa y púdico silencio de los mismos— una visión específicamente literaria; sólo que intencionada, neutralizada y jubilosa, contra una lectura 'de oposición', dispuesta ésta más bien a ver en la persona del poeta Zurita, aunque sin mayor penetración de los dispositivos estéticos de su obra, el signo críptico de la deploración de los tiempos que corren en 'la copia feliz del Edén'.

Para decirlo con las palabras de un poeta chileno en pleno servicio activo de su muy estimable poesía, y a propósito de un crítico 'mercurial' "sagaz, flexible e ilustrado", Zurita ha sido a su turno objeto de la tenacidad con que el mismo crítico "trata de atraer al redil el alma descarriada que él presiente al borde de la conversión". Algunas coincidencias del tono místico y de las referencias gnósticas o bíblicas de los poemas de Zurita con un cierto ambiente de re-

cogimiento misericordioso que ha ido tomando cuerpo en un sector importante de la oposición política chilena, satisfacen también en el otro polo —y paradójicamente— el mesianismo polivalente de la exégesis 'mercurial'. "Los pocos y nada que estábamos en este Chile-isla, dice Jaime Quezada, nos hicimos —me hice— religiosos y claustrales y eremitas."

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

La publicación actual de este breve ensayo sobre *Purgatorio*, leído durante el Segundo Encuentro de Poesía de Rotterdam, a dos años de su redacción en las condiciones de desproveimiento de los materiales indispensables para una investigación de terreno, en circunstancias de un prolongado alejamiento de la realidad chilena, exige éstas y seguramente otras prevenciones.

París/Rotterdam, abril de 1984.

DEPLORACIÓN AMOROSA Y CONJURO DE LA NADA.
SOBRE EL SENTIDO POÉTICO DE *MAL DE AMOR* DE ÓSCAR HAHN.

Morz, va m'a çeus qui d'amors
chantent
Et qui de vanité se vantent,
Si les apren si à chanter
Com font cil, qui par ce t'enchantent
Que tot hors del siècle se plantent,
Que tu n'es puisses sorplanter.

(HÉLINANT DE FROIDMONT, *es Vers
de la Mort.*)

Si sólo tuviéramos que atender al dato inmediato del título de este último libro de poemas de Óscar Hahn, *Mal de Amor*,¹ podríamos convenir en que un nuevo giro temático ha venido a suceder al conjunto de su obra anterior, reeditada en un solo volumen. "Arte de Morir" había en efecto reunido y en cierto modo reordenado toda su poesía, resumiendo en un título inequívoco por su alusión evocadora de los antiguos *Artes moriendi* aquella sensibilidad que sus poemarios anteriores, *Esta Rosa Negra* y *Agua Final*,² rotulaban de modo más o menos oblicuo. La aparente ruptura con el asunto dominante, cuando no obsesivo, de la muerte, se disipa apenas abordada la lectura de las primeras páginas de este libro renovadamente original.

Poesía de amor, sin lugar a dudas, y en la mejor tradición de algunos libros fundadores de un género que en Chile coronan los inevitablemente célebres *Veinte poemas* de Neruda. Poesía que admite sin mayor remilgo una lectura que se deslice por la sola superficie exterior de los textos. Como en el

1 *Mal de Amor*, poemas de Óscar Hahn, Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes, 1a edición, agosto de 1981, 94 páginas, 2a edición, agosto de 1986, 70 páginas. Todas las referencias del presente trabajo se remiten a esta segunda edición aumentada de dos nuevos poemas: "Partitura" (p. 20) y "Televidente" (p. 67).

2 El conjunto de la obra de Óscar Hahn a la fecha de la publicación de *Mal de amor* se compone de cuatro títulos: *Esta rosa negra*, Editorial Alerce, Santiago, 1961; *Agua final*, Ediciones La Rama Florida, Lima, 1967; *Arte de Morir*, Editorial Hispamérica, Buenos Aires, 1977; *Imágenes nucleares*, Editorial América del Sur, Santiago, 1983.

caso de los *Veinte poemas* nerudianos, hay en efecto una "historia" subyacente susceptible de reconstruir fragmentariamente, y ella se estampa y encaja en el molde de algún arquetipo.³ El poeta cumplido y justamente reconocido que es Óscar Hahn ha puesto algo de su arte de afinada maestría en hacer posible tal lectura. Pero de contentarnos con este acercamiento anecdótico y somero, habremos escamoteado aquello que confiere todo su sentido poético a este *Mal de Amor*, su verdadera carga significativa.

No se dirá nunca lo bastante: un poema genuino admite numerosas aproximaciones que ponen de manifiesto sucesiva o simultáneamente su verdad poética, su especificidad discursiva. La verdad de un texto poético no tiene por objeto traer a colación el mundo de las experiencias reales o supuestamente reales, aderezadas por enjoyamientos de la palabra. Lo suyo tiene que ver con una utilización heterodoxa de la palabra ordinaria, aquélla más patente en las convenciones sociales. Empleo que a veces anima un propósito conscientemente insurgente respecto de los imperativos y protocolos de la comunicación verbal. La poesía, de todos modos, rehúsa llamar al pan pan y al vino vino sin antes poner en acción en su decir toda aquella red de conexiones soterradas, de ecos y bifurcaciones, de oblicuidades y refracciones que sostienen la comunicación llana, más allá o más acá de esa otra red de apariencias al mismo tiempo estables y colectivas que damos en llamar el Mundo. Si el poema "comunica" algo, sólo lo hace al precio de extraviarse al interior de dicho laberinto y de la manera como esas galerías sinuosas "comunican" entre sí.

Un poema es una experiencia singular, irremplazable en cuanto "documento" de esa misma experiencia. Su terreno propio, por lo que toca a su de-

3 En un vasto dominio cultural los *Veinte poemas* de Neruda constituyen el umbral de iniciación a la lectura si no al cultivo de la poesía. Ya en otro nivel, se podría hablar de un tópico textual, objeto a menudo de referencias intertextuales. Guillermo Araya propone algunas razones que podrían ayudar a comprender el éxito de esta obra (en 1961, la Editorial Losada celebraba la publicación de su millonésimo ejemplar). "Siendo ella un poemario de carácter profundamente lírico —dice G. Araya— tiene un muñón narrativo (...). El título del libro revela en parte el sutil rasgo narrativo que hay en ella (...): de una manera difusa, vaga, el lector interesado en temas amorosos percibe una suerte de trama de novela o folletinesca a través de un título que indica dos situaciones básicas que suponen el tránsito dinámico de la una a la otra, el proceso que lleva del amor a la desesperación. En cierta medida tal trama existe en la obra (...). El tejido narrativo de la obra, bosquejado levemente en su título, habrá cumplido el papel de atrapa-lectores". Ver: Guillermo Araya, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", en *Bulletin Hispanique*, Editions Bierre, Bordeaux, Université de Bordeaux III, tome LXXXIV, Nos 1-2, janvier-juin, 1982, p. 184 y ss.

signio de crear sentidos que se comunican, no es la realidad extra-verbal sino el recinto del lenguaje, sus parámetros y ritos, sus cristalizaciones culturales y su intra-historia. Un poema dice algo, pero dará siempre a significar otra cosa.

Valga decir todavía, antes de entrar en materia, que la poesía de Oscar Hahn refrenda con más evidencia que otras esta idea. El tema, motivo o tópico de la muerte, es en sus poemas un trasunto de diversas tradiciones culturales, medievales, clásicas y modernas; una suerte de repertorio de imágenes sensitivas incorporadas a un vasto horizonte de cultura, que el poeta deberá procesar conforme a sus propios designios creadores.⁴ No insistiremos en ello. Más importante nos parece un rasgo interno de la textualidad de Hahn que participa de modo dominante en su modo particular de crear sentido poético; se trata de los intrincamientos de signos de la sexualidad y de signos de la muerte. Hay en ello una tentativa notable por plasmar en imágenes poéticas ese conocimiento sexual de la muerte, del que habla Bataille, y que dice relación con la inclinación de nuestro espíritu a redefinir simbólicamente lo indeseable incluyendo en él lo deseable.⁵

Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha rozado los ojos con su estela celeste ... [p. 10].

No hay pues, en *Mal de amor*, abrupto cambio de giro poético, sino como trataremos de mostrar, una reformulación de la tónica mortuoria, a través de un ligero desplazamiento del eje temático hacia los signos de Eros.

4 Para una valoración de los rasgos esenciales de la poética de Óscar Hahn, véase "Arte del *Arte de morir*", prólogo de Enrique Lihn a *Arte de morir*, pp. 9-21. También el trabajo de Gabriel Rosado, "Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn", en *Inti*, Nos 18-19, Rhode Island, otoño 1983-primavera 1984, pp. 191-199. En otro orden de análisis, una exploración de las significaciones socio-históricas de los poemas de Hahn, así como una sugerente tentativa de interpretación global de su obra, se encuentra en "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Óscar Hahn", en Javier Campos, *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*, Concepción, Lar, 1987, pp. 99-138.

5 Esta y otras nociones pertinentes se encuentran contenidas en diversos pasajes de *L'Érotisme*, de Georges Bataille, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957. "Nadie podría negar —observa Bataille— que el sentimiento de perder pie, de zozobrar, es un elemento esencial de la excitación. El amor, o no es o es en nosotros, *tal como la muerte*, un movimiento de rápida pérdida, que se desliza veloz a la tragedia y no se detiene sino ante la muerte. A ese punto es efectivo que entre la muerte y la 'pequeña muerte', o la zozobra, embriagantes, la distancia es insensible.

Ese deseo de zozobrar que trabaja la intimidad de cada ser humano, difiere sin embargo del deseo de morir en cuanto aquél es ambiguo: se trata sin duda del deseo de morir, pero es al mismo tiempo deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad siempre mayor". (*Op. cit.*, pp. 264-265, [trad. W. R.]).

El coito, como quizás nadie ignore, es la parodia del crimen, y ya es lugar común llamar al orgasmo "la pequeña muerte". De hecho, toda puesta en obra de lo erótico responde al principio de destrucción de un ser, puesto allí delante como un rival de juego, y que se halla amurallado en su mismidad. "Destrucción del ser amado por el ser amado", precisa Hahn en un primer verso que abre uno de los poemas de este libro escrito "con pasión, sin compasión" (p. 42).

Asociada al acto sexual, la muerte aparece como imaginariamente deseable, del mismo modo que, para el creyente, ella lo es asociada a la expectativa de la salvación. En principio, el acto sexual no conlleva la muerte real y solamente los espíritus religiosos ven en su cumplimiento la promesa de la muerte moral; sin embargo, no hay plenitud para el erotismo ni agotamiento de toda la posibilidad a él inherente, sin que su experiencia provoque una cierta degradación o caída cuyo horror evoca la muerte a secas.

La poesía anterior de Óscar Hahn nos ha habituado a una cierta transparencia en cuanto a lo que podríamos llamar la 'composición orgánica' de su sistema retórico, el cual pone de manifiesto el estado de tensión en que se halla una imaginación solicitada por las fuerzas de la *seducción* y de la *repulsión* de la muerte. Sin embargo, en su poesía más reciente, es más frecuente que los agenciamientos semánticos que contribuyen a la puesta en situación del texto, tengan por efecto disociar y dispersar los elementos de ese motivo que señalamos como central de su sistema poético, volviendo su sentido ya sea huidizo, ya sea paradójico, travistiendo en todo caso los datos de aquella tensión mencionada. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el poema "Misterio gozoso", cuyo texto adopta el tono, tan imperioso como jolgorioso, de una invocación sacrílega, y en donde no es difícil advertir asimismo una suerte de profana pulsión expiatoria mediante la fornicación llevada al paroxismo:

Pongo la punta de mi lengua golosa en el centro mismo
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas
tostadas por un sol calentísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados originales, ¿ya?
(p. 119).

Bajo cubierto de una 'boutade' irreverente y un descomedimiento impostadamente escolar, el texto adviene, por vía de la referencia a un léxico de jaculatoria, al sentido de acuerdo insoluble que liga el amor a la muerte, y que recorre todo el libro: el Misterio aludido denotativamente en el título, debe ser

tomado en su doble acepción de cosa arcana e inaccesible a la razón, y de uno de los pasos de la sagrada vida y pasión hacia la muerte sacrificial.

¿De qué habla entonces este *Mal de amor*?. Se alude allí desde el pórtico a una intriga irreparablemente secreta y anónima; más allá de ese umbral, si nos atenemos a los datos dispersos de una anécdota plausible, entramos de plano en un orden de experiencia común entre los más comunes del hombre: se vive un amor que nace, crece y viene a naufragar en un duelo de dolores y aflicciones diversamente intolerables.

"Peste sabrosa de la vida humana", llama Quevedo al amor, objeto predilecto de todos los encuentros y todas las disensiones. No en otro sentido Valéry define "le mal d'amour" como un daño infligido por el poder tóxico de la imagen del amado o de la amada, poder al cual se ha cedido sin resistencia ni resguardo. Ambos aluden, como buenos lectores de San Agustín, a esa gravitación ineluctable del amante hacia lo amado que es la caída en el amor: *amor meus, pondus meum: illo feror, quocumque feror* ("mi amor es mi peso: por él voy dondequiera que voy"). Tóxico aniquilador de la voluntad, el amor convertido en pasión no es ya un querer entregarse sino un entregarse sin querer. El mal de amor es el desenlace al cual conduce la deriva vertiginosa y efímera de la pasión. Es por esta dinámica del amor/pasión que el sentimiento amoroso viene al encuentro del sentimiento de la muerte; "Quienquiera que ame muere al amar", sentencia desde siglos atrás Marsilio Ficino. Y Hahn, como en exordio, hace eco de ello: "Detrás de todo gran amor la nada acecha" (p. 25).

A la siga del espasmo orgasmático, los amantes se entregan de concierto a la búsqueda de una ilusoria aniquilación, rápida, limpia, indolora. Consecutivo a la ilusión de ser fulgurantemente en el otro y de ser otro en sí mismo, "interminablemente exterminados",⁶ por efracción de la entidad de ese Otro, les será dado vivir un plácido renacimiento en medio de la consistencia inimitable de sí mismo.

El supuesto implícito de la poesía de Hahn consiste en figurar el sentido último del erotismo que es la fusión, la supresión del límite, "el espacio donde coinciden todos nuestros lugares" (p. 30). Más determinante aún, consiste en

6 Pablo Neruda, en el poema "Las furias y las penas", de *Tercera Residencia*, 1947. Dicho sea de paso, no hay razones para ver en este poema de la erótica nerudiana, cuyo registro retórico y su sensibilidad son dispares respecto de la obra de Hahn, un supuesto "modelo", sino más bien un referente textual, remoto y tamizado, que remite a su vez al tópico universal del *Amor/Destrucción*, desarrollado con bastante frecuencia por otros poetas chilenos como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Millán y aún otros.

hacer patente, en este mismo sentido, la paradoja del erotismo que, en tanto que fusión, en tanto que sobrepasamiento del ser personal y de todo límite, es pese a todo expresado por un objeto, objeto significativo, además, de la negación de los límites de todo objeto, un *objeto erótico*.

Si de algún “mal de amor” se trata aquí a la manera de un tema conductor, no nos parece que pueda ser el tema del corazón abandonado y su desolado quebranto, aunque el texto deba remotivar en otros ámbitos de significación las enunciaciones de la ausencia. El mal de amor es aquí un *mal de amar*, o sea, un estado connatural al hecho erótico, inherente a él y no episodio circunstancial relativo a la irrupción de su constelación de emociones extremas en el plano de un destino. Un mal que afecta aquellas regiones del ser reduciéndolo a una sensibilidad exacerbada, a un estado bruto que vuelve dicho mal inaccesible, inexpressable. Ahí se polarizan, agudizando su carga, las potencias más aviesas del dolor y de la voluptuosidad. Región del ser vuelta impenetrable a las razones —que al fin y al cabo no son sino palabras—, re-nuente a aceptar el peso de las evidencias y su luz fría. Toda conciencia que allí se aventure en busca de discernir los mecanismos del mal sufrido no hará más que agravarlo.

Es por ello, quizá, que la sinrazón que yace o subyace en el lenguaje heterodoxo de la poesía, por lo que respecta a las funciones de referencia y de nominación, de acotación y de conocimiento, propias de la razón del lenguaje, hace posible ese lazo privilegiado que liga poesía y amor en una empecinada complicidad.

No queremos aludir en estas líneas al hecho banal de ser el llamado “poema de amor” y otras canciones más o menos desesperadas, una de las servidumbres más flagrantes del oficio de poeta. ¿Quién no ha cedido, so capa de una tal coartada, a las exhibiciones menos púdicas del corazón, entregándolo a los espasmos de la escritura amoratoria de la celebración o de la deploración?

No. El cuño de estos poemas de amor es de otro burilado.

Por lo pronto conviene tener en cuenta que un poema, todo poema, es ya una suerte narcisista que se practica en el juego del lenguaje, puesto que la palabra poética se erige en tal en cuanto se confiesa cuerpo de un delito: delito de suspensión placentera y libidinal del sentido que la tribu acuerda a las palabras. Es un deseo de forma y no una voluntad de contenido lo que da alma al poema; el poema pervierte al lenguaje al abrirlo a su propia substantividad fónica, a su fruición articulatoria, a su untuosidad rítmica, a sus degustaciones

sensoriales y a las seducciones de la nominación inesperada, al favorecer las frecuentaciones menos recomendables entre palabra y palabra. Los signos adustos de la comunicación "utilitaria" son transmutados en signos de un goce: placer de las palabras de palparse a sí mismas, orgiásticamente. De este modo, todo poema es originariamente experiencia sensual, o sea, erótica, y al cabo se trata de un poema de amor. Hablar de "poema de amor" sería casi incurrir en un inexcusable pleonasma.

Si se acepta que lo que estos poemas *dicen* es un eventual deliquio amoroso, más enmascarado que revelado por un reguero de episodios, quizá, biográficos y en todo caso quintaesenciados en imágenes apropiables por toda biografía humana, digamos, normal, ¿qué es lo que su verdad poética *da a entender*?

El motivo unitario si no único de este libro de una desolada y depurada pericia literaria, aparece sentenciosamente anunciado en el verso ya referido:

Detrás de todo gran amor la nada acecha.

El desarrollo propiamente poético que acompaña este aserto simple, tiende a instalarnos en una verdad que sólo la poesía puede revelar encarnadamente: la visión del Eros, del mismo modo como otrora se decía a propósito de la visión mística, no nos ayuda a vivir sino a acercarnos a la muerte, ya sea para preparar su advenimiento, ya sea para entrever su horror. El momento de la muerte provoca un paroxismo de la pasión ávida de vida, que torna la muerte dramática al hacernos volver nuestra mirada hacia el espectáculo de nuestra vida. El momento de la muerte, que la exacerbación pasional asimila imaginariamente a la fiesta de la carne y al arrobamiento amoroso, nos obliga a tomar conciencia de la particularidad de nuestra biografía y, consecuentemente, de nuestra personalidad, de nuestra recóndita identidad.

Tal es el motivo que aparece tejido en filigrana en la fulguración y el destello diversamente orgiástico de las imágenes de los poemas.

Por otro lado, esta poesía se cumple como poesía erótica. El código de sus imágenes responde puntualmente a aquello que da sentido a toda erótica o discurso erótico, es decir, la suspensión por la palabra de la pulsión deseante, y más certero aún, la plasmación del hecho original de la erótica que es siempre la ausencia de un cuerpo, la dilatación del deseo por el acto de diferir su realización mediante la substitución simbólica de su objeto. La experiencia erótica no debe confundirse con la obtención del objeto del deseo; el erotismo atraviesa ese objeto sin dejarse contener íntegramente por él, y por así decir, queda éste en su camino, a la vera o atrás suyo; en este sentido se habla de la

'erótica' como de la encarnación, o mejor, la 'objetivación' de una 'ausencia', y eso es lo que en el poema de Hahn es figurado bajo la especie de un acto de expulsión:

Ahora estoy echando un lugar afuera
estoy tratando de ponerlo encima de ahí
encima del espacio donde no estás ... (p.29).

Así interpretado el tópico de la ausencia, se advierte más claramente el de la fusión sujeto/objeto que ya hemos enunciado como tema de la supresión del límite óptico del ser del sujeto tanto como del ser del objeto; perplejidad y decepción enunciadas en el título mismo del poema "¿Y ahora qué?":

Y ahora
qué haremos tú y yo
tomados de esa mano
que termina en un cuerpo
que no es el nuestro? (p. 62).

Otros signos de la pérdida de la propia identidad, aniquilación de la entidad, aparecen a destellos en otros poemas, en los que se asiste a imágenes de la degradación, de la despersonalización y de una consecutiva 'cosificación' del sujeto:

Anoche fui la funda de tu almohada ... (p. 39).
Estuve todo el día entre tu ropa sin lavar ... (p. 45).
Me instalé cuidadosamente doblado
entre la ropa blanca del closet ... (p.53).
Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido, etc (p. 35).

Es fácil ver en el registro 'vestimentario' y 'textil' de dichas imágenes la implicación semántica de la envoltura privada de substancia, la oquedad y el vacío.

El sujeto se pierde asimismo para toda palabra, que es siempre movimiento entre un "Uno" y un "Otro" dialogales, distantes porque distintos:

Mis palabras salieron por tu boca
y regresaron lentamente a mi cuerpo
amor mío amor mío ... (p. 39).

Otra derivación substitutiva de la Nada acechante, el silencio, toma cuerpo en el vacío del cuerpo deseante y lo expresa como una transparencia pura, privada de la opacidad del ser:

Entonces solos muy solos
sus labios empezaron a moverse
y se oyó puro

cristalino

el silencio (p. 40).

Para mayor abundamiento en la figuración semántica de ese silencio particular, los tres últimos versos en cascada son, en tanto que recurso gráfico de la cita textual, el significante de 'voz ajena'.⁷

7 En un texto de bella lucidez filosófica, Vladimir Jankelevitch asimila Dios, Amor y Libertad en cuanto respuestas a la necesidad del ser de ser reconducido expresamente. Al garantizar dicha reconducción, esas tres realidades confieren una suerte de positividad a la nada mortal. La muerte, dice en suma Jankelevitch, sólo deviene objeto de especulación excitante y de fecunda perplejidad cuando la esperanza en Dios, las promesas del amor, el porvenir de la libertad restituyen un futuro a la cesación del ser, "lleen de ser el vacío del no-ser".

Hay por otro lado una reflexión perfectamente pertinente y apropiada para penetrar este acuerdo paradójico y esencial de la muerte y el erotismo en la poética de Hahn, a través de la significación que allí cobran enunciados tales como "oscuridad", "silencio", "sombra", etc. La muerte es oscura; en oposición a las tinieblas transparentes de los místicos, que dejan adivinarlo todo (o del amor, en el que Jankelevitch ve "una profundidad transparente") la muerte, es el negro absoluto. Muerte y Dios, que en tanto misterios podemos asimilar al Amor, son formas del silencio. Pero silencio mortal y divino silencio se oponen mutuamente como lo indecible se opone a lo inefable, dos modos de un misterio de ser inexpressable. Lo inefable es inexpressable porque se carece de palabras para expresar o definir toda la riqueza de su misterio, puesto que habría allí que decir infinitamente, sugerir inmensamente, contar interminablemente; la muerte es indecible porque desde ya, necesaria e incomprensible, no hay absolutamente nada que decir de ella; el inexpressable/indecible de la muerte, la aridez esterilizante de su indecible es puramente privativa y se opone en ello a la "naturaleza primaveral de lo inefable". La muerte es absolutamente *apoética*, prosigue Jankelevitch: todos los proyectos, todas las esperanzas se aplastan contra esa pantalla impermeable de la absoluta "apoesía". Inefabilidad e indecibilidad se envuelven, una y otra, de silencio; pero el silencio inefable es un preludio de aquel estado de verbo que inicia por sí mismo y desencadena la palabra poética. En sí mismo ese silencio es ya poema y música. Mientras que el silencio indecible no nos inspira otra cosa más que terror y angustia, evoca el mutismo agobiante de esos espacios negros que espantaban a Pascal. La muerte es un vacío que se abre bruscamente en plena continuidad del ser; vuelto de pronto invisible como por efecto de una prodigiosa ocultación, el existente se abisma, en un abrir y cerrar de ojos, en la trampa del no-ser.

El poema "Ecología del espíritu" (p. 33) es una plasmación elocuente de la premonición de tal "abismamiento"; su movimiento textual trasunta, además, una verdadera curva orgásmica. Todo ocurre ahí en un medio ambiente ingravido de liquidez amniótica, hecho de percep-

Es, en suma, ese no poder decir toda la extensión de su mal desde adentro del núcleo doliente del mal de amor, lo que, por otro lado, estos poemas dan a entender. Como lenguaje que se distancia de la tutela de la cosa, el discurso poético posee una vocación transgresora del orden del lenguaje que es orden del mundo. La naturaleza del poema se aviene, entonces, con la naturaleza transgresora del erotismo, y en el espacio del texto poético puede así tomar cuerpo, epifánicamente, por así decir, la imposibilidad del mal de amor de decirse a sí mismo. Quisiéramos ver aquí una conexión estructurante entre el epígrafe del libro —“a mi bella enemiga cuyo nombre no puede ser escrito aquí sin escándalo”—, texto nada exterior a los agenciamientos semánticos de la serie de poemas que siguen, puesto que hace planear sobre sus respectivas implicaciones poéticas la férula de la interdicción. Conexión que proyecta toda su luz sobre un texto de apariencia enigmática, “Escrito con tiza”, texto cuyas imágenes arduamente emblemáticas trasuntan la posibilidad imaginaria de un “escándalo” ontológico:

Uno dice a cero que la nada existe
Cero replica que uno tampoco existe
porque el amor nos da la misma naturaleza (p. 25).

El libro todo no culmina como un círculo que se cierra, sino como una espiral sin término en la que se recoge y se despliega el tema del paroxismo amoroso como acechanza de la Nada.

A manera de recapitulación, habría que hacer notar el contenido crítico implícito en la concepción que el poeta Óscar Hahn se hace de la muerte. En contraste con la idea romántica de la muerte como umbral y antesala de una

ciones antitéticas y simultáneas: medio respirable aunque fangoso, abierto tanto como aprisionante, lento a la vez que vertiginoso. Esta amalgama de hundimiento y flotación, de caída libre y elevación volátil, de vuelo y cautiverio acuáticos, denota gráficamente una inenarrable angustia; a ello contribuye también el juego de inversión de atributos (“navéguese un buen rato por el cielo”, “vuelo sin alas por el espacio de la pecera”): la misma mutación del sujeto en tático pez, aludido negativamente por la privación de alas, es una inversión semántica del sentido plácido de la expresión “como un pez en el agua”.

Retenemos del rico capítulo de Jankelevitch sólo la caracterización de la Muerte como silencio indecible, y del Amor como inefable y como demiurgia, no solamente en el sentido erótico sino en el sentido poético: él pone en obra el verbo fecundo e inspira al hombre “los cantos melodiosos”. Incomunicable, el amor es decible, pero es más grande, más rico y más profundo que toda palabra. “A la simplicidad fecunda, a la pobreza pródiga del niño Eros, la muerte opone su esterilidad sin remedio y la fascinación embrutecedora de su anti-poesía”. (Ver: Vladimir Jankelevitch, *La mort*, première partie, chapitre I, 5, “Silence indecible et silence inefable”, pp. 82-91, Paris, Champ/Flammarion, 1977.).

realidad superior —infinitud, eternidad o plenitud absolutamente gratificante y fecunda— los poemas de Hahn expresan la muerte como término, aniquilación, nulidad, ignorancia sin esperanza y desesperación de decir, seducción inmovilizante del total vacío.

Del mismo modo, su concepción del erotismo sugiere también una postura crítica contra la idea de un simple movimiento del deseo hacia su objeto. El erotismo de Hahn, próximo a los conceptos de Bataille, implica una especie de juego voluntario y el cálculo del placer. Como experiencia sublunar, su nota definitoria es el secreto, como que la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida ordinaria y se halla esencialmente cortada de la comunicación normal de las emociones: es un tema prohibido. En la medida en que nuestra existencia se hace presente en nosotros bajo forma de lenguaje, de discurso, el erotismo es para nosotros 'como si no fuera'. La experiencia erótica nos obliga al silencio. La palabra epifánica del poema nos da a ver ese silencio, satisfaciendo la exigencia de nuestro espíritu que, como diría Bachelard, para comprender el silencio requiere ver algo que se calla; y no otro es el expediente del poema ya citado, "Fantasma en forma de funda" (pp. 39-40). Perteneciente al dominio de la transgresión de las interdicciones que se imponen a la sexualidad humana, limitándola, el deseo de erotismo es deseo que triunfa sobre lo prohibido. Hahn no desmiente esta idea, pero en sus poemas ese deseo es llevado a encarar su significado recóndito, que es el de abrir nuestros ojos al paisaje infinitamente árido de la Nada.

Por esta vía se puede desentrañar el sentido poético de este *Mal de amor* en tanto escritura poética, o sea, texto que posee alguna apoyatura en el mundo de la experiencia al mismo tiempo que la sobrepasa como substancia comunicable. Recordemos que en la experiencia vital del amor, el sujeto vive su pasión como un hecho contradictorio, plagado de zonas de sombra y de confusión. Hasta donde el sujeto de la pasión puede hacer uso de su conciencia, ésta aspira a ser apaciguada, pide ser reintegrada en un orden preexistente. Por ejemplo, en el orden de un arquetipo, de un tópico prestigioso, de una leyenda o de una figura emblemática. En dicho orden el sujeto amoroso podrá ver impreso su reflejo. Dicho de otro modo, él aspira a la salud del discurso como un enfermo aspira a ingurgitar la poción que promete disipar su dolencia. Esta prescripción, nos asegura R. Barthes, confirma la analogía del mal de amor con una enfermedad hipocrática: "fui presa de locura, ahora he recobrado la

salud”⁸, sólo que aquí el mal es signo anunciador de la recuperación de la salud.

Se advertirá, sin mayor perspicacia de lector, que buena parte de estos poemas adoptan su composición más aparente sobre el esquema antitético de un “antes” implícito y de un “ahora” siempre explícito. El afable lector podrá comprobar que este dispositivo retórico conlleva todo el sentido poético del texto en cuestión, en la medida en que lo que realmente sucede en el nivel de lo dado a comprender es que los “ahora” consecutivos de nuestro protagonista lírico dan cuenta de un estado de mejoría peor que la enfermedad. Hay, pues, recurso a una remotivación irónica del proceso señalado de la cura.

La plenitud devastadora de un “antes”, cuya potencia no teme romper “la barrera de lo real” (p. 9), se ha esfumado en el “ahora” de un puro vacío: “ahora soy la sábana ambulante / el fantasma recién nacido / que te busca de dormitorio en dormitorio” (p. 35). Esta entidad tragicómica, este fantasma de tira cómica, más bien, expresa con menos violencia la idea crudamente sintética contenida en el poema “Eso sería todo”:

Te estoy haciendo un destino aquí mismo
Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro
Lo estoy pintando en la pared de mi cuarto

Ahora el pájaro vuela con furia
ahora lanza su grito de guerra
y se dispara contra la pared

Sus plumas están flotando en el espacio
Sus plumas están mojándose en su sangre

Coge una y te escribe este poema (p. 61).

Es un revertimiento metapoético apoyado en los significantes ‘pluma’ y ‘sangre’, lo que confiere al texto su significación poética más patente: futilidad del acto de escritura, en la imagen de la ingravidez inconsistente de la pluma flotante, y, antitéticamente, oscura y tenaz necesidad existencial de la escritura, en el enunciado referencial implícito ‘escribir con sangre’. La vislumbre de la muerte detiene en pleno ímpetu el impulso de penetrar siempre

8 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Édit. du Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

más allá en la profundidad transparente del amor, el sujeto se estrella allí contra la “muralla de la nada”.

Volver al orden del Mundo equivale a acallar el amor, sofocar su clamor, restañar esa “herida de todas las muertes” (p. 43). El poema es la recuperación de la palabra cuya impronta o estigma marca el tránsito de la “indecidibilidad” radical de la nada a la “inefabilidad” fecunda del amor. Sólo en este sentido complejo y módicamente satisfactorio el texto poético deviene conjuro de la acechanza de la nada. Pero el texto sólo se cumple como tal conjuro en tanto que nostalgia del abismo y substituto ulterior de la experiencia extrema del embalamiento erótico, “inexpresable silencio que desata las lenguas”, diría el citado Jankelevitch. Sólo hacia el final del itinerario de los poemas, estamos autorizados a reconocer en el hablante lírico el perfil del Poeta como protagonista de la circunstancia de los textos. Huella de todos los travestimientos y ocultaciones es esta impronta de la palabra, estigma visible en su cuerpo, como un resucitado adviene a un nuevo destino y se mueve, se levanta y camina (pp. 65-66) de nuevo en el mundo de los vivos, luego de haber avizorado los dominios de la muerte: “Quién ha visto la herida en mi costado” (p. 59), profiere en el poema “Cometa”, de título ya sugestivo, el protagonista textual a guisa de desafiante exhibición expiatoria. El poeta habla por la herida.

Por obra y gracia de las imágenes poéticas se nos da a entender que la verdadera trasgresión de los amantes no es ni social ni cívica sino ontológica. El orden de la realidad es el orden de la *duración*, mientras que la realidad de la pasión amorosa es un puro surtimiento imaginario, una fluencia continua e incontinente, sin hoy ni ayer que valgan, sin memoria:

Mi memoria tiene miedo
y se olvida a sí misma
y desaparece ... (p. 47);
sin destino:
(Y en estas dos manos que acaban de crecerme)
no tengo nada ni siquiera las líneas ... (p. 65),

alusiones inequívocas, ambas, a los signos de la temporalidad humana. En la fiesta erótica los amantes incurren en un dispendio ilimitado, pero el mal de amor los vuelve a poner frente a la dura necesidad de durar que funda toda auténtica existencia. Mucho más que puro quebranto amoroso, el mal de amor es algo así como la insoportable salud de la conciencia, una vez recuperados para el ser los hitos —ayer, hoy, mañana— de la duración, aquellos mismos que el flujo puro de la corriente pasional había abolido.

No se habrá entendido, pues, en el verdadero sentido poético del *Mal de amor* que rotula este bello libro, si en su lectura sólo buscamos imaginariamente colmar las eventuales zonas de omisión referencial. Estos poemas no aluden necesariamente, en cuanto, escritura poética, a un enredo amoroso más o menos sublimado ni a sus consecuencias emocionales, al cabo de algún traspíe adventicio que sume a su protagonista en 'amarga desventura'. Por lo menos, no hay atisbos de un tal avatar en la trama "narrativa" de los poemas.

La ausencia de referencias onomásticas y la escasez de localizaciones topónimicas son un sesgo significativo más de la economía de este libro: los poemas prefiguran aquí un lugar emblemático bi-polar, cuyos soportes indiciarios nos son proporcionados respectivamente por dos ámbitos quiméricos dominantes: el dormitorio y el ... espacio cósmico.

Las únicas menciones nominales advertibles se hallan en dos de los veintinueve poemas del conjunto; lejos de ser arbitrarias y fortuitas, cobran todo su sentido en relación con esta ausencia referencial que ellas parecieran contrariar. Uno de los versos iniciales de "El centro del dormitorio" precisa: "mientras cae la nieve sobre las calles de Iowa City" (p. 15); y más adelante, en el poema final, "televidente", se inscribe la segunda mención señalada:

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City.
Tomo a sorbos mi plato de sopa Cambell. (p. 67).

En el primer caso es evidente que la mención de Iowa City es menos informativa que retórica: tiene por objeto hacer resaltar por contraste lo impreciso, fantasmático, de ese clima hecho de ansiedades oníricas, de hálitos sofocados, atmósfera irreal que crece en el texto y en la que van tomando cuerpo, también indeterminadamente, acechanzas e inminencias, "algo difícil de precisar, pero flotante" (p. 51).

En el segundo caso, la reiteración de esta misma ciudad de entidad secundaria y la mención de una marca comercial prosaicamente célebre, verifican de manera patente el efecto de 'sobredeterminación semántica', para emplear esta categoría perteneciente a cierta corriente crítica que ve en todo poema el resultado de la transformación de un enunciado literal simple en una perífrasis compleja. Por un lado hay allí un significado de localización y de personalización (mi cuarto en tal parte) que, respecto de todo el orden imaginario de los textos que anteceden, marca algo así como una irrupción de la realidad sublunar; su efecto es el de retrotraer sus significados patéticos y su

tono cuasi elegíaco y cósmico, a los de una circunstancia presente depreciada y decaída.

Por otra parte, el último verso citado remite a dos tópicos de lenguaje, adicionando sus efectos semánticos: el bíblico plato de lentejas de Essau — símbolo de un legendario acto de conformismo resignado—, y la imagen de la célebre realización plástica Pop-Art de Andy Warhol, ese símbolo fríamente paródico de la banalidad cotidiana que fue su lata de sopa en conserva, con el inconfundible logotipo "Cambell" en su etiqueta.⁹

El conjunto de esos enunciados recompone los datos simbólicos de un estatuto anti-heroico, de una situación desacralizada en la que el protagonista lírico actúa, más que vive, a un paso de la abyección, su reconversión al principio de realidad. Un sentimiento de hastío privado de todo subterfugio de rebeldía, se rezuma del tono de complacencia clínica de los tres últimos versos:

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie (p. 67).

Es el precio del retorno a la Realidad, el gaje de la reconciliación con el Mundo.

⁹ El poema "Televidente" es uno de los poemas agregados a la segunda edición de *Mal de amor* (ver nota 1), que se cierra precisamente con él. En la edición original es el poema "En la vía pública" el que clausura el conjunto. Ahora bien, para los efectos de interpretación del sentido global del libro, valga decir que este texto presenta un caso igualmente claro de sobre-determinación semántica de igual signo que en el caso de "Televidente". Los dos versos iniciales: "Estoy sentado en la puerta de mi casa / esperando que pase el fantasma" (p. 65), remiten puntualmente a una expresión de uso corriente y de origen supuestamente árabe, que alude al expediente, en la derrota, de una proverbial paciencia vindicativa. En el poema de Hahn, el enunciado ausente, o sea, 'el cadáver de mi enemigo', ha sido reemplazado por 'el fantasma', que el sentido del poema, en un primer movimiento del texto asimila a una presencia de mujer, la amada ausente, al mismo tiempo que a una representación femenina de la Muerte, la Amante/Parca de algunos otros poemas de Hahn. Ese mismo enunciado ausente atrae naturalmente el enunciado 'mi bella enemiga', del epígrafe críptico del libro, que puede ser perfectamente considerado como un primer poema. Dicha conmutación semántica autoriza, pues, a ver en el fantasma una mujer, y en ella un doble emblemático de la Muerte, una muerte "erotizada". En un segundo movimiento del texto, el juego de desdoblamientos paradójicos que vuelve incierta y azarosa la identidad del sujeto, empalma con una nueva sobre-determinación semántica: "para que me mueva y me levante y camine", remite al bíblico "Levántate y anda", del milagro de Lázaro, y por esa vía reintroduce en la red significativa del texto íntegro la idea de la muerte, haciendo de él una especie de puesta en abismo especular.

Es así como el tema de *Mal de amor* se nos revela en una lenta y parsimoniosa gradación, a través de imágenes al mismo tiempo discontinuas y mutuamente alusivas. A través de ellas se va circunscribiendo el escándalo óntico que encierran la pasión amorosa y el embalamiento erótico. Su exaltación extrema es el punto desde donde, como en un sobrecogimiento de luz, se ven aparecer las inervaciones mutuas del Amor y la Muerte, "Entonces fuimos barridos por el huracán / y caímos jadeantes en el ojo de la tormenta" (p. 53). Fascinante y repulsivo, el espectáculo indecible de la Nada espejea ante la mirada del sujeto amante librado en cuerpo y alma a la gravitación del objeto erótico; en ese orden de incontrolable dinámica, a "la rotación de los planetas en el cielo" corresponde "la frotación de los cuerpos en la tierra", como sugiere la paradoja del poema "Partitura" (p. 20). El mal de amor como avasallamiento ontológico, he aquí el tema que erige el código de estas imágenes. "Vasallaje amoroso", diría Barthes, que exige del sujeto una futilidad sin fondo, ya que para que la dependencia que éste ha aceptado se manifieste en toda su pureza, se requiere que ella resurja y se haga ver en las circunstancias más irrisorias, hasta hacerse inconfesable a fuerza de pusilanimidad. Pusilánime es justamente el estado de espíritu del personaje del último poema. Amputado de veleidad aventurera, domeñado, domesticado y devuelto a los ritos de la rutina cotidiana, el "Televidente" parece alegar sin voz la causa de su inanidad: un puro reflejo ominoso sobre la pantalla apagada y "que no anuncia nada a nadie".

París, septiembre/octubre 1987.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Además de las referencias consignadas en la *nota 4*, véanse sobre aspectos de la obra de Óscar Hahn y sobre algunas orientaciones complementarias o divergentes del punto de vista sobre ella adoptado en el presente ensayo, los trabajos siguientes:

Araya Novoa, Luis, "Esta rosa negra", en *Mapocho*, año I, tomo I, junio de 1963, Santiago, pp. 272-273.

Coddou, Marcelo, "Arte de morir", en *Revista Iberoamericana*, N^{os} 108-109, Pittsburg, 1979, pp. 687-691.

Hill, Nick W., "Óscar Hahn o el arte de morir", en *RCHL*, N^o 20, 1982, pp. 16-22.

Lastra, Pedro, "Poesía inédita de Oscar Hahn", en *Anales de la Universidad de Chile*, N^o 134, abril-junio de 1965, pp. 171-173.

—"Arte de Morir", en *Handbook of Latin American Studies*, N^o 40, University of Florida, Estados Unidos, 1978, p. 441.

Lihn, Enrique, "Poetas fuera y dentro de Chile 77", en *Vuelta*, N^o 15, México, 1978, pp. 16-22.

Moreno, Fernando, "En torno a la poesía de Oscar Hahn", en *Ventanal*, Revista de Creación y Crítica, N^o 12, Université de Perpignan, 1987, pp. 132-140.

Palau de Nemes, Graciela, "La poesía en movimiento de Oscar Hahn", en *Insula*, N^o 362, Madrid, 1977, pp. 10-11.

Rodríguez Padrón, Jorge, "Oscar Hahn: diálogos de la ausencia", en *Hora de Poesía*, N^{os} 21-22, Barcelona, 1982, pp. 44-48.

HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA:
REFULGENCIA Y RELECTURAS, RECONOCIMIENTO
Y RELEVACIÓN.

I

La recepción y la vigencia de la obra del poeta chileno Humberto Díaz Casanueva constituyen un fenómeno de ribetes paradójicos. Es el suyo el caso de una escritura de apariencias desconcertantes, de dificultades meticulosas, como si en su propósito hubiera el ánimo de inducir a perplejidad nuestros hábitos de lectura heredados, contrariándolos uno a uno al descoyuntar el andamiaje de sentidos que sostiene en el lenguaje nuestra relación sosegadora con lo real. Escritura que pese a todo no incurre en dislocaciones antojadizas del orden gramatical, aunque tampoco admite cubrirse con los artificios retóricos de la seducción y, por ello, exhibe rispidez y severidad como signos de la voluntad del poeta de disuadir cualquier acercamiento desaplicado. Estos y otros rasgos de arduidad, constantes todos a lo largo de una obra, no han impedido a su autor beneficiar de las preesas de una pronta, durable, notoriedad y aprecio laudatorio.

Adquirida de temprano su reputación de "valor de nuestras letras", un nimbo de respetabilidad espiritual ha rodeado de manera casi emblemática la persona y el nombre mismo del poeta por más de medio siglo. Un respeto literalmente mudo, si nos atenemos a la escasa locuacidad de las razones literarias que lo inspiran: hasta 1960, sólo se cuenta algo más de una veintena de reseñas y artículos críticos breves sobre su poesía, aunque de cuyo limitado número sobresalgan las páginas de una carta sinceramente elogiosa, sobria-

mente conceptuosa, de Gabriela Mistral en comentario del poema *Requiem*, y que esa misiva por sí misma equivalga a muchos coronamientos.¹

Cuán justificada sea la reputación del poeta por una lectura de amplio radio de extensión y por una asimilación en toda la intensidad de su poesía, no nos parece una cuestión primordial. Posee sin duda la escritura suya un raro poder enmudecedor. Ser sensible a esa potencia intimidante es quizá una manera de haber entrado ya en su comprensión. Se trata, por otra parte, de una poesía a la que no se adviene sin un mínimo de bagaje. Pese a todo, estos poemas que alguien llamó "oraculares y laberínticos", han gozado del nimbo protector de una especie de asentimiento y reverencia previos en un sector de gentes informadas notoriamente más vasto que el círculo siempre restringido de los lectores iniciados. Lo cual no carece de mérito en un país en donde los laureles de la nombradía literaria, en especial aquellos de la poesía nacional, han sido distribuidos en conformidad con antiguos hábitos culturales de inspiración pragmática, dictados por imperativos escolares o ciudadanos poco conciliables con el registro de una poesía que su propio autor juzgará "no apta para el sentido común ni para la consagración cívica."²

Aun cuando reducida en su cuantía, la crítica chilena ha sido para el poeta indefectiblemente halagüeña. Y su acogida de parte de otros poetas y escritores chilenos de edades y ámbitos diversos, jamás descomedida del todo. Su poesía fue saludada desde la publicación de su primera obra de juventud, *El aventurero de Saba*, en 1926, cuando el poeta no alcanzaba aún la veintena.³ Y cuando ya en ella, su voz se instalaba, tan celosa de su independencia

1 Texto publicado en el diario *La Nación*, de Santiago de Chile, (11-II-1953), bajo el título de "Un bello poema de Humberto Díaz Casanueva: *Requiem*", y reproducido como prólogo de la 4a edición de ese poema, en 1973.

2 Cf., "Discurso de recepción del Premio Nacional de Literatura", en 1971. Una observación justa, y aquí mismo, asaz pertinente, del profesor Jaime Concha, podría servir al mismo tiempo para corroborar la regla y afirmar su excepción, aplicada a la situación de Díaz Casanueva respecto de su reconocimiento público en Chile: "Nuestras repúblicas que en algunos casos y siguiendo la recomendación platónica han desterrado literalmente a sus poetas, otras veces han elegido enterrarlos vivos, desterrarlos para adentro. Esto explica que puedan coexistir el más abundante reconocimiento comunitario con una extrema indiferencia. Cuando del poeta que nadie lee se ha logrado hacer un prócer, entonces el prejuicio de minusvalía ha triunfado soberanamente." (Jaime Concha, *Rubén Darío*, Ed. Júcar, colecc. «Los Poetas» N° 12, Madrid, 1975.).

3 Entre las excepciones a esta regla, el mismo poeta recuerda que "a mis dieciocho años, al publicar *El Aventurero de Saba*, [Raúl] Silva Castro dijo «he dado vueltas y vueltas al libro y no he podido encontrar al Aventurero y a la tal Saba...»" (En carta a W. R., 12 de abril de 1992). Sin embargo, es dable concebir que esta mofa desenfadada era imputable al sentimiento

de impunidad mezclado de alguna prevención intuitiva de parte de un comentador por entonces también muy joven, pero ya prometido al rango de crítico oficial del *establishment* literario chileno, ante la obra de un autor bisoño que con intrepidez se apartaba de los marcos en vigencia, y que a su modo de ver, y a falta de mayor compromiso crítico, le parecía digna, cuando más, de una amonestación provisional. En aquel primer cuarto de siglo, en efecto, la tradición oponía todo el peso de los gustos, ideales y hábitos heredados a las nuevas ideas en poesía (una idea nueva, como se sabe, no se parece a nada), y, como observa Jaime Concha, “los poetas vanguardistas caían bajo el peor baldón, el del ridículo”. Por otra parte, los instrumentos de análisis del fenómeno poético en Chile se hallaban, a la sazón, en un estado rudimentario, que oscilaba entre el historicismo ingenuo y el impresionismo subjetivo. A lo que Silva Castro debió agregar algo de su insensibilidad proverbial frente al lenguaje poético innovador y disruptivo de las vanguardias aún en germen. Es lo que explica que dicho estudioso no pare mientes años más tarde en publicar unas páginas célebres vapuleando el valor literario de la obra de Gabriela Mistral. Se cuenta en corrillos que posteriormente a que la gran poetisa chilena fuera coronada con el Premio Nobel de Literatura, Silva Castro, puso toda la paciencia propia de su vocación de investigador acucioso en la actividad, paradójica para un historiador y repertoriador de las letras, de retirar de la circulación y hasta de los estantes de las bibliotecas el malhadado opúsculo.

[*Addenda*: Menos excusable, por claramente expeditiva, es una reciente reseña crítica, de acrimonia paroxística, debida al articulista literario oficial del diario chileno *El Mercurio*, Ignacio Valente (J. M. Ibáñez Langlois), a propósito del último libro de Díaz-Casanueva, *Vox Tatuada* (1991). Con la modestia equívoca de un *Io non so lettere* (“Puede que me falte inteligencia o sensibilidad para acceder a la epifanía del misterio, tal vez accesible a otros”), dicho crítico confiesa su incompetencia para calar esta vez en el universo del poeta, y claudica sin más ante el esfuerzo de análisis e indagación, tildando la obra de oscuridad y hermetismo que él juzga, a pesar de su abstención, gratuitos amén de contumaces: “Los poetas enfrentan hoy en forma mayoritaria –dictamina Valente– el desafío de cargar un lenguaje claro y a menudo coloquial con cargas de profundidad más sutiles que los meros fulgores –a menudo oropeles– de la oscuridad verbal. Sin embargo, hay autores que aún prefieren trabajar como artífices de las tinieblas (...) Ellas sugieren profundidades no manifiestas ni verificables, que tal vez no existen para el autor. Pero el lector exige participar del supuesto banquete de la poesía, y no sólo de las migajas que cayeron de su mesa”. (“Un sobreviviente de la oscuridad poética”, en *Revista de Libros*, N° 152, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 29 de marzo de 1992.) En este artículo, Valente prevé rematar en caricatura el “hermetismo” del poeta como rasgo aflictivo invalidante de su poesía tomada casi en bloque, y con ella toda una dimensión de la lírica contemporánea. Seguramente menos previsto es el hecho de que, de manera concomitante, es todo un procedimiento de aproximación crítica que resulta aquí llevado por sí mismo a la caricatura. Aparecida con posterioridad a la redacción de nuestro ensayo y mientras la primera publicación de éste se hallaba en prensa, esta reseña nos parece en sus premisas tácitas más cerca de confirmar que de infirmar nuestra apreciación del tipo de interpretación en el que se inscribían las orientaciones de Valente/Langlois, notablemente rigidizadas y vueltas al cabo de los años de comentarista literario todo un criterio monista de estética normativa.]

como clara en su voluntad de preservar su personalidad peculiar,⁴ en medio de la encrucijada o punto de dispersión de los diversos movimientos espirituales y literarios de la vanguardia latinoamericana de los años veinte.

Sin embargo, desde entonces y hasta el momento de la aparición de sus obras mayores, durante la década de los años sesenta y la fecha en que el poeta obtiene el más alto galardón literario de Chile, en 1971,⁵ pocos fueron quienes intentaron ahondar en el conocimiento de una obra heterodoxa y abordar con más inteligencia crítica que convicción espontánea el estudio de sus recursos formales y de sus fundamentos estéticos.⁶ Por más de cuarenta años, esa opinión sostenidamente encomiástica, sólo se contentó, salvo excep-

4 Para un panorama de estos movimientos y acerca de la situación de Díaz Casanueva en ellos, ver "El Vanguardismo poético en Hispanoamérica", en Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni Editore, colección. «Letterature Iberiche e Latinoamericane», 1986, pp. 37-88.

5 El Premio Nacional de Literatura es la más alta distinción institucional chilena en la materia; por tradición y por doctrina, equivale a un reconocimiento cívico mayor de los méritos reales, o así considerados, de la obra de una vida consagrada a las letras. (Vicente Huidobro falleció antes de llegar a merecerlo, y entre los poetas elegidos, Neruda, el laureado más joven, lo obtuvo a los 41 años; el más tardío, Pablo de Rokha, a los 71 años, tres años antes de suicidarse; Gabriela Mistral ¡solamente seis años después del Premio Nobel!). En tanto que distinción oficial corona, por cierto, más gustosamente aquellas "vidas y obra" que satisfacen mayormente un determinado concepto del orden vigente que el de la aventura, o bien, un razonable compromiso entre ambos. Ha sido, en todo caso, un buen calibrador del estado de cosas de la "ideología chilena". La distinción nacional de Díaz Casanueva, en 1971, en plena euforia socialista del régimen de Unidad popular, tenía de qué sorprender a un observador desprevenido. Para los más avezados, era claro que, incuestionable por sus méritos reales, el poeta del reciente *Sol de Lenguas* era el candidato señalado para marcar una distancia entre el principio de independencia creadora sostenido por una mayoría de intelectuales chilenos, sinceramente adeptos del régimen popular, y un cierto concepto político del "papel de la literatura en una sociedad de cambios", encarnado, por ejemplo, en la *Incitación al nixonicidio*, de Neruda, panfleto poético técnicamente oficial del régimen popular, en el que algunos pretendían ver el modelo estético de la "revolución chilena". Numerosos artículos de prensa de la época, de derecha a izquierda, comentaron de consuno el suceso, testimoniando tácitamente satisfacción y alivio.

6 Estas observaciones son válidas para la actividad crítica chilena, sobre todo anterior a 1971. Mayor, más atenta y más temprana acogida crítica, como señalamos en el cuerpo del presente artículo, ha tenido su obra en países como Argentina, México y en especial Venezuela, y no menos en España, Bélgica y más actualmente en Estados Unidos y Francia. Consultar a este respecto la sección II de la "Bibliografía" ("Estudios sobre Humberto Díaz Casanueva"), de la notable edición de su *Obra Poética*, preparada y presentada por Ana María del Re, publicada en Caracas, en 1988, por la Biblioteca Ayacucho.

ción de regla, con el recurso de verterse en un juicio de valor, circunspecto, parsimonioso, más adjetivo que propiamente exegético.

Valga recordar que la poesía de Díaz Casanueva brota y cobra altura en un período convulso, favorable al desarrollo de tomas de conciencia inconformistas y polémicas, y no sólo respecto de las conmociones políticas y sociales chilenas propias del primer tercio del siglo. Momentos aquellos en que se yerguen en toda su estatura las expresiones variadas y contrastantes de grandes figuras de la lírica chilena, como Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Neruda y Gabriela Mistral; personalidades fuertes, todas ellas, que ejercen, cada una desde su particular centro de irradiación, un poderoso atractivo y pronto un estrecho vasallaje. Una época de agitaciones vanguardistas, en la que la gente de letras no se privó de querellas de escuela ni escatimó las rivalidades de cenáculos, volviendo de rigor la práctica del juicio antojadizo, del descrédito artero y de la descalificación expeditiva por la palabra o por el silencio igualmente intencionados.⁷

7 Hace ya tres décadas, Fernando Alegría señalaba con justeza dos insuficiencias notorias de la crítica chilena, responsables de alguna distorsión mayor en la apreciación de la poesía chilena moderna "como unidad de pensamiento y emoción a través de un rico proceso formativo". Se trata, por una parte, de su estudio "en un *vacuum*, sin relacionarla con la expresión poética del mundo contemporáneo, limitándose a lo sumo a señalar discutibles influencias o casuales similitudes temáticas"; y por otra, su "tendencia a ver en la poesía el hecho histórico y no el estético (...) la biografía del poeta y no su poesía, ni mucho menos el intento teórico que trata de fundamentarla". La "timidez e insuficiencia de los críticos", observa Alegría, no deja de tener que ver con "la agresividad individualista de los poetas chilenos más famosos". Celosos de su originalidad, intimidan a quienes se les acercan con los instrumentos usuales de la literatura comparada; defensores apasionados de su posición directora, ofenden a sus colegas, llegando a establecer una atmósfera de odio que alcanza a sus discípulos y aún al público lector (...) Nadie se atreve a considerarles otra cosa que fenómenos individuales en un vacío celestial donde giran en órbita propia con un modesto agregado de satélites. Supongo que el crítico que se atreva a incursionar por los comienzos de la poesía moderna chilena, comparando, examinando, clasificando, no llegaría a publicar sus conclusiones si pensara solamente en la descarga eléctrica que le espera a manos de polemistas tan ejercitados y tan sutilmente feroces". ("Hacia una definición de la poesía chilena contemporánea", en Fernando Alegría, *Las fronteras del realismo. La Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Edit. Zig-Zag, 1962.).

Es probable que este rasgo aflictivo propio de las grandes –y no tan grandes– individualidades poéticas chilenas persista aún sin cambio ostensible; en todo caso, desde poco antes de la década de los años sesenta y gracias a una mejor difusión en Chile de orientaciones teóricas y métodos de interpretación nuevos, los estudios de poesía han venido corrigiendo en medida importante la situación descrita por Alegría, en beneficio de una actividad crítica dotada de nueva dignidad científica y menos vulnerable a los contragolpes de la polémica ordinaria. Para

Las largas ausencias de Chile a que circunstancias diversas forzaron al poeta, antes de que él mismo asumiera un nomadismo voluntario e intermitente, sin duda le evitaron verse involucrado en algunas de aquellas reyertas, y quizás expliquen, por encima de sus méritos intrínsecos, el que su poesía haya sido preservada de la ferocidad literaria nacional que no perdonó a los otros grandes vates.⁸ Sólo que, a diferencia de aquellos y aunque lo uno no justifique lo otro ni sea su gaje necesario, la crítica literaria de por entonces se limitó en su comentario en insistir en algunas fórmulas celebratorias. Las reseñas y menciones sobre una producción relativamente espaciada en el tiempo, advierten de modo repetido la singularidad del poeta, aplauden su rigor, testimonian la audacia de templada severidad de su verbo y señalan su poder de sugerencia y de enigma, el valor sensitivo y la fuerza contenida de una imaginación que propulsan soterradas incitaciones “metafísicas”, “órficas” o “místicas”, celebran en fin, la impresión de autenticidad del sentimiento que la inspira. En el curso de los años, estas fórmulas someras, quizás justas en algún punto, han ido adquiriendo la inconsistencia de un automatismo, convertidas en panoplia de tenaces lugares comunes por obra de la repetición incontinente. Tras su rótulo es dable advertir que se enmascara toda la dificultad insalvable de dar cuenta, a partir de las categorías tradicionales de la crítica literaria, de una poesía de significaciones más o menos indómitas, que bajo aquella perspectiva ordinaria no podría sino ofrecer un espectáculo tan imponente como

una visión de conjunto del tema, ver John P. Dyson, *La evolución de la crítica literaria en Chile. Ensayo y bibliografía*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1965.

8 En sus memorias de publicación integral póstuma, Neruda deja momentáneamente de lado su estrategia de silencio vindicativo y, contra algunos de sus rivales —que por lo demás no se privaron en vida de zaherir de palabra y letra al poeta de las *Residencias*—, adopta el recurso más inclemente de la fórmula lapidaria. Raros, y por ello seguramente significativos, son los casos de poetas, sobre todo vivos, que hayan merecido de su parte un reconocimiento inequívoco; el expediente más frecuente, en caso de elogio, es el de una ironía puntillista con toques de simpatía socarrona y de condescendencia vagamente burlesca. Entre ambas fórmulas y con un epíteto de adhesión compensada, Neruda evoca a propósito de la fundación de la efímera revista *Caballo de bastos*, hacia 1925, la personalidad de Díaz Casanueva, quien, dice, “usaba entonces un suéter con cuello de tortuga, gran audacia para un poeta de la época. Su poesía, prosigue, era bella e inmaculada, como ha seguido siéndolo per sécula”. En el ideario del autor de “Sobre una poesía sin pureza”, se advertirá, lo “inmaculado” no posee necesariamente una connotación favorecedora, y con el latinajo adverbial que remata la frase no se transparenta menos un dejo exasperado. (Cf. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1974.)

amedrentador, la visión de un paisaje lírico tortuoso, clausurado por el sello de un hermetismo desarmante.⁹

Su recepción exterior, por el contrario, ha gozado de mejores auspicios. Tempranamente sus libros han suscitado fuera de su país natal interés y atención crítica, en América latina o en España, y en el caso de Venezuela se puede hablar de un entusiasmo colectivo singular de parte de las figuras más destacadas del medio cultural de ese país.

II

Los últimos años han sido especialmente fecundos en la valoración y difusión de la obra de Díaz Casanueva. En primer lugar, debe ser mencionada la publicación, en 1988, de su *Obra poética*, preparada y presentada por Ana María del Re,¹⁰ en un trabajo erudito y acucioso que materializa el interés personal activo, “reflejo de un sentimiento, de una vivencia profunda”, de una profesora e investigadora venezolana, por el conocimiento íntimo de la escritura del poeta chileno. Añadida a una selección de lo esencial de la obra publicada, reúne ella por primera vez la síntesis de un esmerado acopio de documentos biográficos así como de informaciones personales obtenidas de primera fuente en conversaciones y entrevistas; material lúcidamente compulsado a la reflexión estética explícita del poeta y a su poesía, cuya cronología de producción le ofrece un esquema progresivo de comprensión y análisis del conjunto de ella. Su cometido es prosopográfico y exegético, y la perspectiva adoptada apunta a dilucidar el vínculo entre los dispositivos retóricos de Díaz Casanueva y sus opciones intelectuales en relación estrecha con ciertos contenidos culturales de su tiempo:

9 Una excepción que cabe señalar es la del ensayo lírico/crítico del poeta Rosamel del Valle (1900–1965), *La violencia creadora*, Santiago de Chile, Ediciones Panorama, 1959. Díaz Casanueva mantuvo con éste lazos de amistad y de colaboración fecundos, en razón no sólo de su proximidad generacional, sino de una relativa identidad de propósitos estéticos y de ciertas orientaciones teóricas. Este trabajo que no deja de aportar alguna contribución lúcida para una mejor comprensión de la poesía de Díaz Casanueva, escapa en mucho, por su visión introspectiva, subjetiva, a los procedimientos y objetivos disciplinarios del género crítico. Su interés mayor es, justamente, el de una “aprehensión interiorizada” de la obra de Díaz Casanueva, tema y variación de sus ecos más recónditos en un lector íntimamente comprometido en y con ella, y que escribe desde el proyecto de ella misma.

10 Cf. Ana María del Re, “Prólogo”, *op. cit. supra*. Esta edición reproduce en esmerada selección los textos de trece poemarios, publicados desde 1926 a 1985, que, aparte su “Introducción”, completan una “Cronología” detallada y una “Bibliografía” exhaustiva.

las «vanguardias» literarias europeas, en especial el movimiento expresionista, la reacción filosófica antirracionalista, el rebrote de interés por la tradición romántica, el psicoanálisis y la fenomenología, la filosofía existencialista alemana y, en general, sus experiencias de frecuentación personal de artistas de lengua y cultura alemanas, novelistas y poetas, pintores y músicos, a partir de los años treinta. Según la autora, están aquí presentes los ingredientes que, juntamente con algunos episodios cristalizados en una suerte de biografía emocional y a la manera de correlatos objetivos, han contribuido, a la génesis del sistema simbólico del poeta. Es, justamente, en este último que ella ve una de las dimensiones claves de la “complejidad formal y semántica” de su poesía.

A través del recorrido de su obra, paso a paso, Ana María del Re se propone mostrar en el texto de su presentación, cómo en una escritura que busca conscientemente su soporte imaginario en un horizonte de significaciones culturalmente codificadas por la literatura, se van articulando exigencias no sólo estéticas, sino éticas y fundadas en la apertura secular hacia el mundo de las realidades incluso contingentes, aunque fuera de toda concesión a la ilusión realista.

Uno de sus aspectos más polémicos, objeto de malentendidos frecuentes e irritantes, encuentra en la presentación de Ana María del Re un especial esfuerzo de aclaración. Contra una opinión corriente, demuestra la autora que “si bien una posición «filosófica», una actitud «metafísica» propiamente dicha, signan al poeta y a su obra entera, ésta nunca ha sido concebida —como sostiene él mismo— según «planes abstractos» ni «ideas metafísicas deliberadas».” Observación sobremanera pertinente, pues, para justificar el epíteto de “filosófica” atribuido a su poesía, no basta, por supuesto, con parar mientes en ciertos tópicos, giros o truismos venerables provenientes del pensamiento filosófico contemporáneo, por frecuentes que sean, engastados en la trama textual de los poemas. En cierto modo, componen ellos un fondo de materiales residuales que, en términos de una biografía intelectual, nos retrotraen al hecho biográfico de que el poeta orientó en su juventud sus estudios académicos hacia la filosofía, cuyo cultivo en un momento llegó él a vislumbrar como su verdadera vocación. No basta tampoco atribuir al poeta la pretensión de poner en versos un sistema filosófico preexistente o descubierto por él. Esa misma formación filosófica suya lo pone a cubierto de tal ilusión, impidiéndole ignorar que hoy en día (a diferencia, por ejemplo, de la época de Lucrecio) la expresión del conocimiento filosófico, posee sus propios protocolos disciplinarios y se halla separada de la puesta en juego de las emociones que

puede provocar este mismo conocimiento. No son, pues, las ideas filosóficas, ideas relativas a la imagen del universo y al destino de los hombres en este universo —las más vastas y más abstractas que sea dable concebir—, sino su traducción en emociones, su impacto en el plano de una sensibilidad emocionalmente predispuesta, gracias a las dotes imaginarias del poeta que él es, lo que hace de su escritura una poesía “filosófica”. “La mayoría de nuestros contemporáneos —comprueba Georges Mounin— piensan en un mundo y sienten en otro.”¹¹ Pocos poetas han sabido expresar y hacernos experimentar aquellas emociones verdaderas, justas, en acuerdo con nuestra concepción moderna del mundo, a la que, conscientemente o no, los hombres de hoy adhieren intelectualmente. Emociones nacidas de relaciones verdaderas que se instauran entre nuestra representación del universo y nuestra sensibilidad; expresadas en la trama verbal del poema, ellas colman una apetencia emocional específica, mucho menos comúnmente satisfecha por la poesía que nuestro sentimiento de la naturaleza, del amor o del hecho humano. Transmutadas en poema, esas emociones se adscribirán en adelante al orden del fenómeno poético. Por lo tanto, su sentido efectivo no podría revelarse en una lectura “filosófica”, sino en aquella sensible a la fruición sensorial de la palabra, lectura exploratoria que lo mismo se aventura en los meandros de la imaginación que se tardea en la reflexión. El marco propio de su análisis no es, pues, el del pensamiento sobre las consistencias de toda la esfera de lo real, sino más bien aquel sobre las funciones significantes y las relaciones entre sistemas de signos, aquel que indaga acerca de los mecanismos que generan el sentido propio del lenguaje de la poesía.

III

El mismo año 1988 aparece en Chile en versión castellana el vasto ensayo de Evelyne Minard *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*¹² Fruto de “siete años de investigación minuciosa”, como en exordio advierte la autora, este trabajo de organización rigurosa y de obstinada pesquisa exegética, contiene la materia de su memoria de doctorado universitario. A las exigencias de documentación prolija y de argumentación conceptual disciplinaria, constricciones a las que no

11 Georges Mounin, “Sur une poésie philosophique”, en *La communication poétique*, Paris, Gallimard, 1969.

12 Evelyne Minard, *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva* (Prólogo de Saúl Yurkevich), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1988, 217 páginas.

podría ser ajeno este tipo de empresa académica, Evelyne Minard ha sabido incorporar, en el aparataje metodológico de su investigación, la vivacidad original de aquella seducción motivadora nacida de un “descubrimiento casual” y de una “lectura fascinada”, que revistieron en su primer momento el carácter de una revelación. Su trabajo crítico toma pie en la materia “del escrito para remontar a la fuente”, y evitando ceder a la doble tentación del comentario “impresionista” y de la interpretación reductora, aspira a avanzar por los laberintos recónditos y sinuosos de esta poesía “de fabulación introspectiva”, proyectando las luces de su propio esfuerzo indagatorio “sin desintegrar lo poético, fragmentarlo, reducirlo a una red de imágenes o de recursos de la estilística”.

El punto de observación elegido por Evelyne Minard se inscribe con originalidad y precauciones claras en el marco de una corriente psicocrítica fundada en las teorías de Freud sobre el hecho onírico, ampliadas en su alcance. Correlativamente a la opción de estas categorías de análisis, revisadas en vista de la singularidad imaginaria que presenta esta poesía, la autora ha debido necesariamente *construir* previamente su objeto de estudio, constituyéndolo a partir del reagrupamiento de aquellas imágenes que, diseminadas en toda la amplitud de la obra de Díaz Casanueva, poseen una más alta carga simbólica. Ello exige abolir las “variables” biográficas, la conexión cronológica entre de los textos, y, en general, la cuestión de la “evolución” de un lenguaje. Implica, no menos, desentenderse de los problemas formales de estilo y de prosodia, y, principalmente, inhibir todo diálogo con los datos de una “filosofía” implícita a los poemas, restando la pertinencia significativa al horizonte “metafísico” comprobable o atribuible a la fórmula textual de su escritura. A pesar de la presencia recurrente de formulaciones aforísticas de cuño nietzscheano, husserliano o heideggeriano, no ha escapado a Evelyne Minard que la “tesis” freudiana conviene particularmente al “registro” angustioso y al funcionamiento simbólico del imaginario poético de Díaz Casanueva. Como no escapa a ella que ambas direcciones, existencialista y psicoanalítica, son radicalmente contradictorias. Para Freud, en efecto, la angustia por excelencia es la angustia de la castración, y su fuente primera reside en el temor de una pérdida o de una separación prematura de la madre; dicha angustia de castración remitiría entonces al temor de perder el órgano que permite el retorno a la madre o al sustituto de ella. Digamos de paso, en favor de la elección de la “tesis” freudiana, que a diferencia de la concepción existencialista, como la de Heidegger, que ve en el *Urangst* —esa aprehensión primordial de la nada que eternamente amenaza de envolver al hombre— un dato primario e irreductible,

para Freud el temor de la muerte es una forma derivada y disfrazada de la angustia de la castración, puesto que originalmente el hombre no posee concepto de la muerte o de la nada.

Huelga precisar que no es nuestra intención pasar aquí en revista este trabajo de largo aliento y de compleja organización crítica. Pero nos parece oportuno llamar la atención sobre esta empresa hermenéutica cuyos riesgos no son de ningún modo ocultos, y el trazado de cuyos límites determina explícitamente el espacio de validez de su asedio. Más acá de ellos, la autora se propone volver inteligible aquello que los destellos del imaginario poético del poeta comunican con el modo como la poesía opera su "comunió" con el lector. Una radical voluntad de comunicación, afirma, anima con una suerte de fervor exasperado esta "poesía pensante", como ella la designa con justeza, e incluso -asevera- dicho cometido la define entera. Voluntad cruzada de designios conflictivos, contradictorios, en pugna consigo misma, pues el lenguaje que la materializa "recompone a medida que él cree haberlos destruido" aquellos mismos obstáculos interpuestos entre el escritor y el lector y que su "lucha incesante" se empeña dramáticamente en derribar. Dicho conflicto, afirma Evelyne Minard, está en la base de esta poesía, y traduce el enfrentamiento de dos "lenguajes", el del Mundo aquejado de inconsistencia en su realidad, y que podemos asimilar al de la palabra ordinaria y sus funciones, y el del poeta, cuya palabra arduamente, abisalmente, interior, afirma su existencia ante los embates de la Nada.

Esta "idea poética" de la Nada trasunta un sentimiento oscuro e indecible; en ella se emboza una conjura de negaciones intimidantes: la muerte carnal del hombre, su finitud, el silencio que acecha detrás de toda afirmación del ser, el riesgo del error que condena sin apelación, la desesperanza ante una existencia sin sentido dado, la impotencia de no poseer el "saber" huido en el que residiría la armonía del individuo y el Mundo, o bien, dada la imperfección radical del poeta, la impotencia mayor de poseerlo obscuramente y serle vedado nombrarlo o volverlo audible desde la soledad que su palabra erige, como una fortaleza de piedra, en torno suyo. Este trabajo de Sísifo de comunicar inexpugnablemente, encuentra, según la autora, sus razones o sus lóbregas sinrazones en la resistencia que la escritura traduce a "desnudar las defensas que protegen al autor de la agresión exterior, y de las fuerzas más oscuras, ocultas, que desde dentro corroen los cimientos". Por ello su "obra entera está impregnada de sentimiento de culpa, de símbolos religiosos, rituales, litúrgi-

cos que identifican la trayectoria iniciática del poeta con la persona de Cristo, o la figura de Prometeo."

Es a un corpus interpretativo de este orden, al que con mayor holgura conducen los visos y cambiantes de "las piezas maestras de este juego de ajedrez ancestral, que la tríada familiar (madre, padre, hijo) reconstituye incansablemente". En primer lugar, los temas del espejo, de la sombra y del doble le permiten estudiar "el narcisismo del autor"; enseguida, es el principio explicativo basado en "la quiebra del proceso de compensación narcísico" cuya aplicación analítica justifica ese "despliegue desesperante de imágenes de mutilación, de fragmentación, donde se expresa la angustia obsesiva de la castración", venido del inconsciente del poeta y que los textos trasuntan diversamente. Ahí se revelan los dispositivos simbólicos ocultos (deseo inconsciente de retorno al regazo intrauterino de la madre), la búsqueda ardua del poeta de una integridad, perdida al cabo de un proceso de regresión al complejo de castración; ahí se delata, asimismo, la impronta del "sentimiento de irrealidad" que lo aqueja y la percepción, a él debida, del mundo como "insólito, vaciado de substancia, hueco y evanescente", que algunos textos llevan a la alucinación misma. Estado, pues, de "enajenación" de ribetes sicóticos, que redundan en la plasmación de una angustia y de un sentimiento del exterior como amenaza inquietante. Por esta misma indagación de la "herida narcisista" del autor, esta reflexión penetra, a través del "tema de la soledad y de la relación con el Otro", en la clave de un desequilibrio sin compensación ulterior, que en el historial inconsciente del poeta se remontaría a la separación natal de la madre. La posición central, omnipresente, de la figura materna preside entonces todo comercio con el Otro, retrotrayendo esta relación al nexo maternal primitivo, volviéndola exigencia de una "relación especular ideal, al modo de un nuevo cordón umbilical", excluyente de la posibilidad de toda otra. La frustración de ese comercio en el que el poeta se invierte, o todo lo que es percibido como tal frustración, provoca un sentimiento de pérdida desoladora de alguna substancia esencial, de sangría libidinal, desencadenando las "impresiones de vacío y de nada" que obran en las imágenes del poeta, como otras tantas manifestaciones en las que la autora vislumbra sus "tendencias esquizoides".

El trabajo se prosigue precisando el papel de la muerte en el proceso de "anonadamiento", largamente estudiado. La angustia de la muerte, dice, "remite a la angustia de la castración, y la desintegración alienante del cuerpo no hace más que anticiparse a la obra de Tánatos", o pulsión de muerte que la

falencia narcísica mueve a percibir como el único objeto del deseo. "La matriz original, tradicionalmente identificada con la muerte, capullo protector hacia el cual el niño aspira a regresar, captura al poeta y al cerrarse sobre él, contribuye a levantar el muro que lo separa del Otro."

En la escritura, el poeta de *Los Penitenciales* —nos recuerda Evelyne Minard— confiesa que se propone como meta "tornar el instinto de muerte en energía vital". En el cuadro fantasmático forjado por el pequeño Edipo, anteriormente descrito, se advierte la ausencia del rey. "Allí se descubre sin duda el vacío hacia el cual se inclina el tablero, tal vez allí es donde yace el nudo de la discordia primordial, que el inconsciente del poeta se esfuerza por cercar y superar en la creación. Puertas misteriosas que se cierran, urna inexpugnable que guarda el secreto, edén/matriz, al cual se aspira volver recorriendo el camino olvidado del paraíso perdido, otras tantas claves que nos invitan a descifrar el código único del sufrimiento, incomprensible y siempre renovado. En la base, la omnipresencia de la imagen femenina, madre y mujer confundidas en la asunción triunfante de María/Deméter, dispensadora de la felicidad elacional, en comunión con la naturaleza y la divinidad. Su iconografía se matiza de una coloración más sombría cuando el creador la identifica con las imágenes míticas de la serpiente y de la medusa. En ella se ofrece, en introyección, la figura de la ley paterna bajo la forma del falo, ausente del triángulo edípico en la persona del padre. Falta el elemento regulador, está libre el camino para el proceso de reincorporación del niño por parte de la madre. Al dejar de querer adquirir el falo, se contenta con serlo, para doblegarse al deseo materno. Si hubiese surgido ahora en la posición tercera" (la del "tercer otro" edípico templador de la imagen materna, vivido aquí como un algo inalcanzable) "la imagen simbólica del padre, habría sido, tal vez, la caída vertiginosa en la psicosis". "Hay que admitir, concluye E. Minard, que para Humberto Díaz Casanueva el hueco no se colmó; abrióse una apertura diferente para el poeta, el cual, al apartar de sí el peligro se refugió en un mal menos definitivo", transfiriendo y sublimando, exorcísticamente, en una escritura crispada por veladas transparencias simbólicas y obsesivas su malestar existencial.¹³

Su poesía puede así ser vista en su movimiento todo como el ascenso dramático de la conciencia del poeta hacia la formulación de una súplica "a la gran triunfadora que ha usurpado el trono paterno y obstruido de este modo a su hijo la vía de acceso a su madurez y a su integralidad." Sólo que —"paradoja cruel"— en este despojo del atributo simbólico residiría el origen del im-

13 E. Minard, *op. cit.*, "Conclusión", pp. 184-185.

pulso creador de un espíritu “irresistiblemente fascinado por su perdición”, y que sin embargo halla en la poesía una ansiada realidad de salvación secretamente expresada. El poeta intenta así colmar con el material bruto de su oscura creación dicha ausencia, y, mucho más que conjurar la acechanza de la “muerte succionadora”, busca en la comunicación poner pie en la realidad.

Más acá de la línea de inteligibilidad trazada por las categorías psicocríticas empleadas por la autora, se “teje la madeja de la comunicación como un puente ilusorio, pero vital, echado entre el Yo del poeta y aquel Otro inalcanzable”, confundido a menudo con la imagen especularia. Más allá de esa línea de horizonte, como ella misma admite, el texto se embosca detrás de los deslindes de su misterio indomeñable.

IV

El ensayo de Evelyne Minard es uno de los más rigurosos asedios críticos que haya merecido hasta hoy la obra de Díaz Casanueva, y sin duda el empeño más novedoso de interpretación global y exhumación sistemática de la trama de los significados recónditos de su escritura.

La contribución decisiva que esta investigación aporta a su conocimiento se prolonga en la publicación, en 1989, de la primera selección antológica bilingüe, castellano/francés, del poeta chileno.¹⁴ Desafío éste de no menor envergadura que el de su desentrañamiento crítico, no tanto por las dificultades mismas de la versión en francés, que al fin de cuentas, y sin desmerecer esta hazaña traductora particular, sólo elevan de unos grados las complicaciones propias de toda traducción de poesía, sino por las barreras culturales que entre las tradiciones líricas francesa y latinoamericana levanta en Francia un conocimiento por lo menos parcelado e inconexo del proceso de esta última.

Valga evocar a este respecto una situación, en general, de “desconsoladora desproporción entre narrativa, bastante bien representada, y poesía”, según la escritora e investigadora argentina Rosalba Campra. Aunque ambas expresiones, prosa y poesía, en otro plano compartan el mismo conocimiento sumario, formado de estereotipos tenaces sobre la realidad cultural de aquel continente, asimilada a un colorismo pintoresco pasablemente exótico. Estos clichés, no son sino el reflejo fiel de aquellos prejuicios sobre la realidad lati-

14 Humberto Díaz-Casanueva, *Anthologie poétique*, Paris, L'Harmattan, coll. «Contre-chant / Amérique Latine», 1989, 207 páginas.

noamericana a secas, que la relegan a la condición de lugar proveedor de emociones contingentes.¹⁵

De modo evidente, la poesía de Díaz Casanueva no carece de rasgos desviadores respecto de buena parte de la lírica chilena y latinoamericana. Sin embargo, en ella se hace más acentuada una cierta vocación cosmopolita propia de la poesía chilena en su variado conjunto. Pero, la "universalidad" de su designio lírico (aspiración, por lo demás, a la que no son ajenos ni Huidobro y la Mistral, ni Neruda ni, por cierto, Rosamel del Valle) se traduce, en especial, en el eclipsamiento de todo localismo referencial, incluso con beneficio de inventario metafórico y al servicio de "imágenes primordiales". O se revela de manera más patente en la instalación de su verbo en una suerte de retórica de

15 "Somos míticos, tropicales, andinos o revolucionarios", ironiza Rosalba Campra en una comunicación presentada en un reciente coloquio internacional. Una supuesta carencia de "historicidad y de racionalidad" de antigua convicción, planea, en efecto sobre ciertos registros y niveles espirituales considerados quizá como prerrogativas europeas, en los que incidiría adventiciamente la literatura latinoamericana. "Así es, prosigue esta autora, que ciertos nombres han acaparado la atención de críticos y lectores —para bien o para mal, ya que en muchos casos se los rechaza, tan arbitrariamente como se los ensalza, por el mismo tipo de motivos"... "América existe, por el estremecimiento que provoca su ostensible diferencia, sea en el plano físico, sea en lo político o cultural. La invasión de títulos latinoamericanos en los catálogos de los editores coincide con el entusiasmo —o la curiosidad— por la revolución cubana, con el descubrimiento de un poder fabulatorio que *Cien años de soledad* expresaba a través de formas en Europa agotadas, con la conmoción por el golpe en Chile ... Son los años del mayo francés, de la muerte del Che Guevara, de los misticismos orientales: una oleada que llevará al redescubrimiento de América Latina en clave mítico-revolucionaria, y que creará deslumbramientos, malentendidos y, finalmente, rechazos. Nace así una aproximación por sorpresa, una afirmación por entusiasmo, y un repante desinterés, derivado de la saturación que produce el estereotipo folclórico." ("Italia frente a la literatura hispanoamericana: descubrimientos, insistencias, olvidos", en *La literatura hispanoamericana vista desde Europa*, Jornada Internacional de Literatura Hispanoamericana, 1988, Ginebra, Suiza, Fundación Simón I. Patiño, 1989.).

La situación descrita en este trabajo concierne primordialmente a Italia, y puede ser aplicable a Francia, aunque un cierto esfuerzo editorial en el último decenio ha contribuido allí a corregir el desproveimiento de traducciones (Cf. catálogo de las ediciones La Différence). Modificación cuantitativa aún insuficiente, lamentablemente, y que no se aparea a una mejor selectividad y vigilancia cualitativas. El desconocimiento general, como se sabe, alienta la impunidad. Un botón de muestra: ochenta y cinco años después de su edición original, la primera versión francesa de una obra clave para comprender la modernidad poética latinoamericana y castellana, como es *Azul* de Rubén Darío, ha sido publicada sólo muy recientemente en París; pero su traducción mediocre, abundante en torpezas y desaciertos, deja todo que desear. A falta de la precaución de rigor que exige presentar junto a la versión francesa el texto castellano, es dudoso que el lector francés interesado obtenga de su lectura una visión correcta del valor del gran poeta nicaragüense.

la atemporalidad. Con todo, las palabras que el poeta sabe poner de relieve, su selección, la vecindad o la lejanía lexical que, entre unas y otras, él les prepara, sus mutuos espejeos, en fin, el repertorio del que han sido, por así decir, tomadas en préstamo para su uso en el texto, poseen una resonancia familiar para un lector o auditor chileno. Las virtudes de esta traducción, que Evelynne Minard con exceso de modestia consigna en su opción de “atenerse lo más cerca al original”, salvaguardan en francés los numerosos registros contrastados de un lenguaje poético que se forja en la proximidad de una lengua en acto, untuosa, maculada de realidad. Como un desafío más para su traducción, proliferan, en efecto, en esta poesía de lirismo severo una multitud de prosaísmos, arcaísmos, giros coloquiales y hasta guiños y fraseos familiares a veces nada eufónicos, disonancias aventurosas deliberadas entre otros sutiles arrestos de humor verbal. En ellos radica a menudo aquella dimensión irreductible al acto traductor. Para salvar esta prueba con la dignidad del resultado obtenido, se ha requerido, pues, toda la estrecha intimidad de años de frecuentación de las tradiciones de lengua literaria castellana y, por qué no, chilena, de parte de una lectora ante todo fascinada por el fulgor de una palabra poética cuya comunión traspasa “las barreras de lo racional, de la ‘comprensión’ a nivel lingüístico”.¹⁶

V

En sus terrenos respectivos, las publicaciones mencionadas marcan a la manera de hitos significativos un repunte relevante en el conocimiento y “fulguración actual”¹⁷ de una figura poética de innegable valor. A la luz de ellas, y

16 Díaz-Casanueva y el “antipoeta” Nicanor Parra pueden ser citados, sin grandes reservas, como figuras perfectamente antitéticas del panorama poético chileno. Sin embargo estos rasgos particulares de la poesía del primero (prosaísmos, coloquialismos, humor, etc.) anuncian en cierto modo la estética del antipoema que Parra, ulteriormente, va a personalizar con genio. La antipoesía parriana constituye además una de las influencias más patentes de la poesía reciente. Se puede comprobar en ello que la continuidad interna de la tradición poética chilena, se hace manifiesta incluso, o sobre todo, en sus zonas de rupturas. Razón de más para que la falta de versiones francesas de los textos fundamentales que jalonan la poesía chilena moderna sea un obstáculo suplementario que salvar para quien emprende la traducción aislada de algunos de los mismos.

17 Testimonio de ellos, por ejemplo, un reciente artículo de Federico Schopf, “Díaz Casanueva: escritura y trascendencia”, en *Literatura y Libros*, suplemento del diario *La Epoca*, Santiago de Chile, 25 de marzo de 1990. No es inútil observar de paso que la influencia de las grandes figuras de la poesía chilena, surgidas de lo que llaman la “primera vanguardia”, no ha

entre otros cometidos de estudio que se imponen con urgencia, se hace sentir, paralelamente a la renovación crítica del conjunto de la obra de Díaz Casanueva, la necesidad de una revisión de sus lecturas anteriores. Esta labor exigiría, por supuesto, la atención de especialistas y no nos parece prudente ni materialmente pertinente abordar aquí esta tentativa. Haciendo acopio, sin embargo, de los fueros de un lector curioso, permítasenos completar estas notas con algunas consideraciones que van por esa vía.

En el estudio introductorio a una antología fundamental para la documentación y comprensión de la situación de la lírica chilena de posguerra, sitúa Jorge Elliott el conjunto de la obra de Humberto Díaz Casanueva, hasta sus últimas obras de por entonces, *La estatua de Sal* (1947) y *La Hija Vertiginosa* (1954), entre las más grandes de la poesía chilena moderna.¹⁸ No se trata del primer crítico advertido que, hasta esa fecha, haya incurrido en tal atestado, aunque tal vez sea el primero, en el contexto chileno, en haberlo hecho con voluntad consagratória y dado a este juicio una justificación atendible.¹⁹ No obstante, el desafío que la escritura del poeta de *El Blasfemo Coronado* ha representado en Chile para la crítica, queda ya de manifiesto en los propósitos de Elliott.

Su análisis pone de relieve la síntesis que el poeta opera entre los dos polos de la nóesis reflexiva y la sensibilidad emotiva. Descarta respecto suyo el expediente fácil y equívoco de poeta "metafísico", en el sentido en que este

dejado una descendencia epigónica significativa ni digna de mención. Las "soluciones de continuidad" de la renovación poética chilena lejos de seguir por imitación discipular aquellas grandes vías, han operado sobre ellas una asimilación selectiva de ciertos rasgos formales disueltos en soluciones personales; y en el caso de algunos de los nuevos poetas más importantes, ellas han funcionado más bien como un "repoussoir". En cambio, dichas influencias podrían, con las salvedades de una representación gruesamente esquemática, configurar un movimiento pendular amplio entre la "poesía pensante" de Díaz Casanueva y la antipoesía de un Nicanor Parra, o, según otros, la estética "vitalista" de acentos expresionistas de un Gonzalo Rojas y su "poesía activa".

18 Jorge Elliott, *Antología crítica de la Nueva poesía chilena*, Publicaciones del Consejo de Investigaciones Científicas de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile, 1957.

19. Las antologías de poesía han desempeñado un papel particularmente significativo en la historia literaria latinoamericana, y muy especialmente en la afirmación y difusión de los movimientos de renovación y de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. El volumen antológico de J. Elliott, de 1957, ratifica de hecho la inclusión de Díaz Casanueva entre las figuras señeras de la lírica latinoamericana moderna en otros dos anteriores, el *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*, de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, publicado en Buenos Aires en 1926, y la *Antología de la poesía chilena nueva*, de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, en Santiago, 1935.

epíteto se aplica, por ejemplo, a aquella tradición que en el caso inglés va de John Donne a T. S. Eliot, y, sin que la poesía del chileno sea totalmente heterogénea respecto de dicha vertiente, sugiere para ella una proximidad más patente con la inspiración romántica al estilo de Blake, Whitman, Hölderlin, y “tal vez, precisa, Rilke”.

En refuerzo de su punto de vista, Elliott subraya el tono sombrío de los poemas de Humberto Díaz Casanueva, su estado de ánimo desolado propio de una individualidad que se afirma en la intuición de un fracaso impregnado de agnosticismo radical, en cuanto a lograr una certidumbre sólida de la validez ontológica del mundo exterior a la esfera del ser del individuo. Entidad la suya que “existe y mira su profundidad interior sensitiva, compleja, tierna, compasiva y, sobre todo, viviente, y la ve suspendida en un abismo confuso, indiferente, ciego y derrotador”. Conciencia *pávida*, en sentido estricto, que sin embargo rehúsa hallar refugio en el amparo místico y prefiere toda la extensa intemperie del humano desconsuelo. Sin embargo, advierte Elliott, a la lectura, esta poesía tras la cual espejea una visión existencialista del mundo, no se impide despertar en nosotros un cierto sentimiento místico, en el sentido de la iniciación a un misterio trascendente. Por lo demás, ciertas profesiones de fe del propio poeta refrendan dicho sentimiento: luego de asimilar su *Vigilia por dentro* a “la imagen que condensa intuiciones mágicas y premetafísicas”, declara el poeta en uno de sus textos “programáticos” reunidos en *La Víspera*, “Poesía”, de 1934: “He querido trabajar en los propios orígenes emocionales del pensamiento poético ahí mismo donde poderes dionisiacos nublan la conciencia clarificadora hasta asfixiarla en la expresión, antes de que sucedan la ordenación y sucesión lógicas”.

Elliott pesquisa en su trabajo crítico las ligeras mutaciones progresivas de esta primera postura que van afirmándose a partir de *Vigilia por dentro*, al mismo tiempo que reafirman su deslizamiento hacia la oscuridad expresiva. Consecuencia ésta del desvanecimiento de la referencia a experiencias concretas, o sea, dicho con palabras de Middleton Murry, citadas por Elliott, de un debilitamiento del empeño de “levantar un mapa de un mundo interno incommensurable y reducir a términos tangibles lo insubstancial”.

La oscuridad es, en efecto, un rasgo omnipresente en su obra ulterior, y, en cierto modo, es su impronta inquietante lo que *sella* mejor que otras toda su empresa lírica: “Sol / Hemos de condescender / Hemos de arder a / oscuras” (*Los Penitenciales*). Oscuridad inducida, ante todo, como bien lo señala dicho antologador, por el uso de “palabras con un sentido oblicuo difícil de

captar", no menos que por el "significado simbólico personal" que el poeta les confiere. Elliott atribuye a este procedimiento de aproximaciones indirectas, no sin alguna razón, la búsqueda de una sutileza expresiva, cuyo origen, por otro lado, él mismo hace remontar a una arcaica práctica taumatúrgica residual, venida a encallar más tarde en los meandros retóricos del barroquismo, contra los que el empeño poético de Humberto Díaz Casanueva se ve preservado por su autenticidad, por su propósito de "rehuir todo libertinaje y facilidad y aceptar el cilicio".

La demostración de Elliott culmina apelando, no sin reservas, a una suerte de paráfrasis esclarecedora o de versión alternativa, de recreación "en claro", de un fragmento de *La Hija vertiginosa*; artilugio experimental que no carece, por cierto, de algún interés hermenéutico. Pero el crítico anglo-chileno, al cabo de su operación, no extrae mucho más que un par de conclusiones de módica cuantía exegética: pasablemente tautológica, la una, sólo atina a imputar el hermetismo del poeta a "una razón poderosa e íntima", sobre la cual, con púdico recato, no cupiera interrogarse. Insuficiente, la otra, que sospecha subsanable el alto grado de dicho hermetismo mediante un mejor afinamiento de los medios que en el poema determinan su "música verbal", dosificando rítmicamente en su "dicción" la "substancia poética". Solución consistente, según antigua fórmula, en articular "música y sentido" según un principio de "necesidad", como sucede, apunta Elliott, con el hermetismo encantatorio nerudiano. La oscuridad o hermetismo de Díaz Casanueva, nociones que nuestro crítico convierte aquí implícitamente en sinónimas, equivaldría, en cierto modo y por el contrario, a "una espesura de velos" superpuestos en los que sensiblemente va a enmallarse, embozándose, el vuelo de una materia poética de otro modo comunicable sin ambages.

Aunque del juicio de Elliott se pueda colegir que la oscuridad que signa esta poesía no se trata para nada de un empeño frustrado de comunicar, o de un desfallecimiento del cometido del poeta en su tentativa de reducción de lo "insubstancial a lo tangible", que forzara a claudicar nuestra voluntad de "colaboración" con el texto, para usar una expresión del mismo Elliott, y que ella es, como bien previene este último, una forma eficaz de expresar, ello no empece que, a falta de un desarrollo exegético cabal, éste deje entrever ahí un rasgo aflictivo, una "oscuridad sospechosa".

Dicha interpretación se inclina *volens nolens* por la conclusión de una "forma" tortuosa de decir, más bien que por la de un contenido de por sí mismo oscuro, de un algo referido y sólo referible por medio de esa forma, pró-

xima en cierto modo de aquella "oscura claridad" de los místicos hispánicos. En su *parti pris*, renuente a las orientaciones teóricas que hacia los años cincuenta comienzan a despuntar en Chile, Elliott prefiere a la vía ofrecida por la ontogenia de un lenguaje poético individual, aquella más tradicional de la filogenia de un cierto lenguaje arcano, desplegado desde las formas oraculares al criticismo barroco o al hermetismo simbolista, en el cual dicha obra vendría a inscribirse culturalmente.

A partir de otro corpus crítico, desde otra generación y tres lustros después de la redacción del estudio antológico de Elliott, José Miguel Ibáñez Langlois esboza una valoración crítica ligeramente diferente. A lo largo de su obra, Díaz Casanueva incurriría, por así decirlo, en una oscuridad, de "geometría variable", que se modifica siguiendo un movimiento que va, en sus tres primeros libros sostenidos por la búsqueda del destello verbal, desde una cierta "gratuidad juvenil, siempre al borde de un subjetivismo sin fronteras"²⁰ y que da libre curso a una imaginación desapegada del anclaje explícito en las coordenadas de la experiencia, hasta la palabra substancial y conmovida de *Requiem*, "libro padecido y libro logrado de una vez por todas, como se logra el milagro, sea en religión, sea en literatura", según palabras de Gabriela Mistral. Hay acuerdo justamente entre numerosos críticos para ver en él "el primer gran triunfo expresivo" de Humberto Díaz Casanueva. "Este célebre poema hace visibles, en el contraste de su grandeza, los límites de su obra anterior (...) *Requiem* contiene una rotunda experiencia humana, a la vez clara y misteriosa —la muerte de su madre—; las imágenes, en su delirante curso, están, sin embargo, al servicio de esta experiencia, de su revelación en la palabra, y una intensa emoción las penetra en profundidad."²¹

Este mismo crítico chileno da un paso hacia la respuesta al "problema poético" de Díaz Casanueva; formula así una distinción más o menos evidente entre obras alternativamente surgidas de un designio emotivo de expresión más bien concreta, y aquellas signadas por un pensamiento mítico "que desarrolla una intuición de signo rilkeano sobre la vida y la muerte", pero representada en un lenguaje alegórico, perlado de alusiones metafísicas cuando no mistagógicas, en suma, en un lenguaje abstracto. El primer tipo de obras en-

20 J. M. Ibáñez Langlois, en "Díaz Casanueva: «Antología poética»", en *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Biblioteca Popular Nascimento, Santiago de Chile, 1975. Valga recordar que el mismo poeta confesaba en 1934 su "fatiga de un subjetivismo extenuador" ("La Víspera", cf. op. cit. supra.)

21 J. M. Ibáñez Langlois, cf. op. cit.

cuentra su fórmula acabada, su “corporeidad poética”, por supuesto, en *Requiem*; dicha corporeidad no se cristaliza en las obras del segundo tipo sino en *Los Penitenciales*, de 1960.

El poemario de 1960, en cuya textualidad se hace patente una visión mitológica o metafísica, *supera* la tentación alegórica, pues, dice el crítico, esta visión se vuelve aquí “presencia encarnada en las imágenes, arraigada en un secreto ritmo, en una concreta música interior”. La síntesis de música y sentido aquí prefigura aquella “del pensamiento profundo y de la emoción”, dando forma “a la intuición metafísica y al sentimiento en el interior mismo de las imágenes, en su ritmo y corporeidad.”²²

Elliott e Ibáñez Langlois coinciden en medir el “crecimiento” de la poética de Díaz Casanueva con el rasero de su soporte extrapoético, o sea, por el modo progresivo como sus poemas irían remitiendo al mundo de la experiencia, y los avatares de la biografía conquistando un terreno objetivo que el poema trasuntaría cada vez más claramente. El hallazgo de esta epifanía de la concreción referencial en el cuerpo de las figuraciones del texto poético es el error clásico en que incurre toda aproximación “mimética” del poema, y que Michael Riffaterre llama la “ilusión referencial.”²³

22 J. M. Ibáñez Langlois, *cf. op. cit.* (V. *Supra* nota 3.)

23 Como se recordará, en la perspectiva teórica, gruesamente resumida, de M. Riffaterre y de la escuela que analiza el fenómeno poético a partir de una dialéctica entre texto y lector, el lenguaje poético es esencialmente diferente del uso lingüístico común. La poesía es expresión indirecta, y el poema un objeto estético de connotaciones afectivas. La representación literaria de la realidad, o mimesis, no es más que la tela de fondo que hace perceptible este carácter indirecto de la significación. El referente (aquello en lo cual podemos pensar o a lo que podemos hacer alusión) implica la exterioridad y en ello es la ausencia que suple la presencia de signos.

Contra la crítica tradicional, que reduce el significado poético a la “ilusión referencial” – fenómeno, por lo demás, inherente a la lengua literaria–, Riffaterre sostiene que ésta no reside en el texto sino en el lector y lejos de ser un dato objetivo, ella corresponde a la racionalización del texto operada por el lector. El analista debe mostrar, en su búsqueda de la significación del poema, los mecanismos de dicha racionalidad en la medida en que ésta se revela insatisfactoria para el lector. Todo se juega entonces en la diferencia entre significación, o sea, el vínculo supuesto entre una palabra y una realidad, y significancia, es decir, aquella relación semántica lateral constituida a lo largo del texto escrito y que tiende a anular su relación semántica vertical, o sea, la significación aquella que las palabras pueden tener en el diccionario. El lector que trata de interpretar la referencialidad culmina en un sinsentido al interior del nuevo marco de referencia dado por el texto. Es este nuevo sentido, producido y regido por las propiedades del texto, lo que Riffaterre llama significancia. Una de estas propiedades es que el texto poético está sujeto a una lectura en dos tiempos, o doble recorrido: primero heurístico, por el que el lector capta la significación (función mimética de las palabras), y, enseguida, hermenéutico, o

VI

La discusión de las opciones críticas señaladas exigiría por nuestra parte contraponer a ellas un análisis acabado de los textos en cuestión. En su defecto, nos contentaremos aquí con hacer notar que en la idea de su crecimiento hacia la claridad, en el que nada impide ver un proceso de madurez no sólo estética, no es claro que el tipo de aproximación interpretativa que la propugna vea otra cosa más que atenuamiento progresivo de una obscuridad en el fondo subsanable. La "tesis referencialista", por ejemplo, atenta como está a concebir el sentido poético como *mímesis*, desdeña la posibilidad misma de que la obscuridad de Díaz Casanueva encierre en su necesidad la construcción de una significación propiamente poética un poco más compleja que la de las dificultades truculentas que enmascaran la solución de un acertijo. No cuenta con que esas "oscuridades" sean tales sólo a un nivel elemental del discurso, y que transferidas a otro más elevado en la jerarquía textual puedan revelar el verdadero "tema" del texto poético. Dicho "tema", no sería ya el reflejo de una realidad exterior sino una serie de modulaciones mutuamente equivalentes de una matriz original o estructura temática simbólica, que dichas variaciones tienen por función la de enmascarar hasta su inhibición. Esta obscuridad, que en este caso particular puede ser algo más densa que aquella que todo lector de poesía da por descontada en su lectura, es justamente el agente de su dilucidación. Ella resulta de una primera lectura "mimética" reveladora de un significado insatisfactorio, gracias a cual puede cumplirse la segunda fase de la lectura poética.

fase retroactiva, por el cual capta la significancia. Al cabo de ambos recorridos sucesivos, dicho texto, en su unidad solidaria de descripción y simbolismo, es percibido como variación sobre una estructura, o matriz, ya sea potencial ya sea actualizada sólo en otro texto.

El discurso poético debe entonces ser visto como el establecimiento de una equivalencia entre una palabra y un texto, o entre un texto y otro texto preexistente. El rasgo fundamental de la significación poética estriba en que en poesía, la secuencia verbal no produce un sentido que se desarrolla progresivamente: es sólo durante la primera lectura que la secuencia verbal funciona como *mímesis*, agrupando elementos de información. A través del proceso retroactivo señalado, es la *semiosis* lo que toma el relevo, y sus componentes discretos son percibidos como variantes del mismo mensaje repetido sin cesar. La ilusión referencial es sólo la modalidad de percepción de la significancia.

La otra propiedad del texto que es la sobredeterminación, sugiere claramente en su funcionamiento que el texto poético es autosuficiente: si hay referencia externa, no es referencia a lo real ni mucho menos. Sólo hay referencia a otros textos virtuales o preexistentes. (Cf. Michael Riffaterre, "L'illusion référentielle", en R. Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, «Points», 1982; y *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1978.).

Para decirlo en los términos de la teoría de la significación poética desarrollada en nuestros días por M. Riffaterre, la "matriz" original que funda la visión poética de Díaz Casanueva, o, si se quiere, que organiza su "poeticidad", está constituida de esos temas y símbolos de cuño filosófico, a la hora de llamarlos de algún modo, acreditados culturalmente por la tradición cultural común. Son temas y tópicos que han ido adquiriendo el valor de una *mitología contemporánea* a la que el poeta se supone que adhiere y a la que aspira atraer a sus semejantes. En el cuerpo de los poemas, ellos son fijados en fórmulas estereotípicas e incluso sólo en vocablos que aisladamente funcionan como palabras/núcleos de aquellas. En lo esencial, el 'contenido comunicable' de esta estructura mítica remite a aquel recelo radical de una conciencia ante la incapacidad del mundo para disponer de respuestas elocuentes, ofertas a nuestra sed de sentido. Sobre esa estructura, el poeta desarrolla bajo la forma de modulaciones sucesivas, un juego de merodeos, fintas y contorneos barrocos llevados a la exacerbación. Si bien el mundo referido, o sea, los datos de alguna experiencia biográfica, de alguna visión concreta o de algún contenido subjetivo, dan su soporte "visible" a dichas variaciones, no son ellos la clave de su sentido poético, propiamente dicho. De hecho se trata de un proceso más o menos complejo de remotivación de los datos de la matriz original compuesta de un repertorio cultural de otros textos precedentes como la mitología y la tragedia griegas, la biblia, ciertas tradiciones orales primitivas, los escritos filosóficos de Nietzsche o de Heidegger, etc. De este modo en el poema, los términos de la comunicación resultan sometidos a un reordenamiento: el poema habla de otra cosa que de aquello que se dice en su superficie textual y que el poeta mismo declara como experiencia inspiradora, así no se trate del espectáculo de su pequeña hija improvisando una danza ante el espejo (*La Hija vertiginosa*), o el dolor ante la muerte de su madre (*Requiem*).

Ahora bien, en este "reordenamiento", que acentúa con particular intensidad, en detrimento de una lectura "mimética", consciente o no, la necesidad de su lectura "semiótica" (simbólica, alegórica, figural, etc.,) reside, creemos, todo el problema de su poesía.

Los "datos de la experiencia", de hecho, no funcionan en esta poesía —ni por lo demás en ningún discurso poético genuino— como "clave" figural del significado propiamente poético de los textos. El poema no es el resultado de una paráfrasis o perífrasis de un "contenido" extraverbal. Y en el caso particular de la poesía de Díaz Casanueva, es aún más claro que el referente de sus poemas no es un *datum*, la realidad extraverbal dada, sino un *constructio mo-*

vens, una construcción creciente, levantada no ya sobre la semejanza del mundo extraverbal, sino con aquellos de sus propios materiales verbales producto del afán de nombrar y comprender ese mundo. Materiales vívidos, por así decir, pero remotivados, o sea, extraídos primero tal cual de diversas situaciones discursivas concretas, con sus ambigüedades de nominación, sus ecos polisémicos, sus usos jergales y estatutos comunicativos, etc., y luego trasegados, revertidos en una serie de imágenes verbales autónomas. Ellas son así ofrecidas no ya a nuestra capacidad de dilucidación intelectual, sino aquella fruición sensitiva, sensorial, incluso sinestésica, que el lenguaje es capaz de prodigar desde su materialidad y substancialidad.

En la estructuración de su significación poética (o en términos riffaterrianos, de su *significancia*, es decir del verdadero tema del poema), el discurso poético de Díaz Casanueva no “sale” del recinto del lenguaje, de “la casa de los signos”, y no sale de allí ni a cuento de “comunicar” una experiencia interior (emocional, iniciática u otras), ni a cuento de reflejar una experiencia exterior ora inusual, ora ordinaria en el mundo tradicionalmente real de los hombres, las cosas y los conceptos. Cada poema, cuando no cada imagen, crea una nueva “variación” a la vez que acrecienta con su aporte el fondo de significaciones poéticamente immanentes en que consiste la “matriz” original, por la que ellos, justamente, apuntaban indirectamente y como a un disparador emocional, a una exterioridad, o sea, a un referente.²⁴

VII

En complemento del llamado de atención sobre su recepción y notoriedad tácitamente admitida, mencionadas al comienzo de este artículo, y sin la pretensión de entrar en el problema, de suyo complejo, de la proyección y presencia de esta poesía en el proceso de renovación poética chilena, cabría al menos señalar que el interés hacia ella de parte de jóvenes creadores ha conocido ahí rebrotes periódicos. Tal es el caso en los últimos años.²⁵

24 No lejos de esta interpretación, aunque desviada hacia la problemática de las condiciones histórico-culturales del contexto en que surge esta poesía, F. Schopf apunta que en la forma acabada de ésta, “los símbolos se han separado suficientemente del sistema institucionalizado del que forman parte y se transforman en significantes o indicaciones, en otra dirección que la establecida.” (Cf. *supra loc. cit.* nota 23).

25 Entre otros ejemplos, valga citar el número monográfico, en homenaje a Díaz Casanueva, publicado por la revista *Lar*, Nos 8-9, Concepción (Chile), mayo de 1986.

Aun cuando sea concebible que las condiciones más inmediatas de su lectura en Chile, en este mismo período, hayan cambiado radicalmente bajo el sello del traumatismo político reciente, habría aún que indagar en qué y cómo este contexto convulso ha podido favorecer, mejor que en períodos anteriores, digamos menos inclementes, el acercamiento a una poesía poco dúctil y menos plegable ella misma a las inflexiones de la coyuntura, tanto como renuente a los vértigos de las modas literarias. De hecho, de esta escritura, persistente como pocas en sus lineamientos fundamentales primeros, se puede afirmar que no ha conocido variación significativa susceptible de reclutar, a causa del efecto revelador de alguna novedad adquirida, mayores adhesiones ante el hallazgo de toda su escritura preexistente. Tampoco de parte del poeta, a pesar de su actual residencia en la tierra chilena, han intervenido cambios notables en sus hábitos de frecuentación y alejamiento alternativos de ella y de su medio cultural, capaces de reavivar la irradiación de su presencia entre los poetas locales. Si un tal fenómeno de acercamiento es comprobable, éste no puede sino ser imputado a una modificación sintomática acaecida en las relaciones entre una poesía y su contexto cultural, sin que aquella haya debido ceder terreno en lo que en ella hay de obstinadamente permanente. Una nueva permeabilidad espiritual en cierto modo ha secretado la necesidad de tomar de nuevo pie en los fundamentos mismos del cometido poético original, que una obra concreta y preexistente venía ofreciendo con el propio cumplimiento de su "Canto / Forrado de imán / Atravesando el olvido".

Adhesión y reconocimiento también paradójicos, pues, más adictos habitualmente a los lenguajes poéticos coloquialistas y "referenciales" o a un tipo de escritura experimental y en todo caso presurosa de "comunicatividad" circunstancial, éstos jóvenes no han dejado de ver en ella, no ya un modelo formal, un estilo que imitar, sino una ilustración concreta e intransferible de aquella dimensión irredenta de toda poesía, cuya lectura reviste el carácter de una experiencia de recuperación del contacto vivo con lo más inherente a la palabra poética de todas las épocas. Es esta conciencia de la autonomía del lenguaje poético respecto de las servidumbres de la "prosa del mundo", asumida gallardamente desde siempre y en sus consecuencias extremas, lo que ha debido estimular a más de alguno de los jóvenes poetas actuales a volver a tomar pie en "el flujo de una escritura liberada de las trabas de la razón instrumental."²⁶

26 F. Schopf, *cf. op. cit. supra.*

Por otro lado, no resultaría del todo incongruo advertir en la "fulguración actual"²⁷ de esta poesía, una manifestación distante pero nada arbitraria de un hecho cultural de gran escala, ya señalado en numerosas ocasiones, y al cual el lejano Chile de estos mismos días no podría escapar. Se trata de un poderoso recrudescimiento de aquella preocupación espiritual en torno a la elucidación de cuestiones de deontología, de ética, de política, y de la resurgencia de esfuerzos de puesta al día de viejas interrogantes sobre la cuestión de los orígenes (del Universo lo mismo que de la vida); si no de la renovación de la constante interrogación sobre el lenguaje, que plantea ahora, por ejemplo, la reflexión sobre la inteligencia artificial. Preocupaciones de urgencia filosófica renovada en el ámbito de la práctica del derecho, la medicina, la genética, la respuesta crítica al desafío insidioso de la "sociobiología", la bioquímica o la astrofísica, y que el pensamiento actual, reanudando con una antigua deriva espiritual, rehúsa confiar sólo a los fueros de la ciencia "dura."²⁸ Este nuevo espesor que adquiere hoy día la reflexión en el seno de aquellas disciplinas, y que desde hace algún tiempo pone en marcha la constitución de una nueva "ciencia del espíritu", conjetural y recelosa de las certezas dogmáticas, en reacción contra los últimos reductos del cientismo positivista decimonónico y de las simplificaciones tecnologistas de nuestro propio siglo, deja un espacio vasto a los fueros de la subjetividad creadora.²⁹ En cierto modo, este giro del espíritu occidental, confiere una inesperada legitimidad a una ambición poética también de antiguo cuño, que se aventura en un universo de desafíos sin respuesta exterior, dirigiendo una mirada menos condescendiente hacia una

27 F. Schopf, *cf. op. cit. supra*.

28 "No hay verdadera filosofía —afirma Michel Serres— sin descendimiento a los infiernos. Las cosas surgen entonces de la falla bruscamente abierta. Comienza la física, dirán: el sujeto ha desaparecido, adviene el objeto bruto, luego, elaborado. La pasión mortal del sabio revela el nacimiento de los objetos del saber. (...) Existe una antropología de las ciencias. Ella las acompaña, silenciosa, inaudita. Constituye su leyenda: el cómo de su lectura" (Cf. "Le retour d'Empédocle", *Statues*, París, Champs/ Flammarion, 1987.).

29 Comentando el cuestionamiento heideggeriano de la "técnica devastadora" puesta en pie por Occidente, y en comunión con lo esencial de este pensamiento, Georges Steiner sustenta que "la tecnología es ahora, en muchos sentidos, una pesadilla que amenaza subyugar e incluso destruir a su creador (...) Comprender este proceso trágico, caer en cuenta de que la tecnicidad falsa ha llevado a la humanidad al borde del abismo de la devastación ecológica y del suicidio político es también tomar conciencia de que la salvación es posible, que debe ser posible (...) La fatalidad de la técnica reside en el hecho de que hemos roto los lazos que unían *technè* y *poiesis*. Es hora de volverse hacia los poetas". (G. Steiner, *Martin Heidegger*, The Viking-Press-New York, 1978.)

poesía de indagaciones interiores progresivas y que busca su apoyo en una suerte de lenguaje potenciado por nominaciones abiertas, por significaciones suspensivas y referencias intransitivas. Ya Paul Valéry había intentado lo suyo, en este sentido, en la alegoría celebratoria de la intuición bergsoniana que impregna su *Joven Parca*; y en el mismo ámbito francés, aunque en otro orden de preocupación pensante, Ponge, Michaux y René Char ofrecen de este fenómeno pungente ejemplo. Lo que en suma se pone en pie es una poesía de tensiones y de extensiones inteligentes (en el sentido de una vigilia intelectual de las mismas); una poesía en cuyas construcciones cobran visos de realidad ciertos "posibles" verbales a los que todo aleja del delirio simple (así no fuere "experimental") pero que ninguna realidad reducida a la esfera pragmática del Mundo, podría substituir. Sus luces son el síntoma y el correctivo, de aquellas lagunas ignoradas, dejadas sin colmar en nuestro oscuro sentimiento de ser y de durar. Una tentativa, como dice Georges Mounin en exordio a su reflexión sobre René Char,³⁰ que pretende substituir (o agregar) al seco y desesperante conocimiento racional del universo, un conocimiento poético (o sea, franqueado de las servidumbres domésticas, domesticadas, autocomplaciente en su olvido de los orígenes emocionales y sensitivos de nuestra apropiación del mundo por el lenguaje) que pueda escapar a aquel otro. Por su relación especial con el lenguaje, el poeta adviene a la aptitud de asumir aquella exigencia, respondiendo en y por su creación a la célebre pregunta planteada por Heidegger: "¿Quién podría pretender en nuestros días sentar familiarmente su residencia tanto en la naturaleza verdadera de la poesía como en la del pensamiento? ¿Y ser además lo bastante fuerte como para hacer entrar la esencia íntima de ambos en la extrema discordia para fundar así la concordia de su acuerdo?"³¹ No está de más insistir en que no es éste el lugar ni el momento de indagar cómo y hasta qué grado esta poesía singular se las arregla para satisfacer dicha exigencia. En todo caso es claro que si hoy día ella es objeto de una recepción más entrañada, su "nueva fulguración" no es enteramente comprensible a través de los vaivenes del gusto literario de una época, ni del efecto iluminativo que sobre los espíritus ejercerían las contriciones políticas y sus sobrecogimientos periódicos. Como toda creación genuina, el arte de la palabra deja entrever las vislumbres de una esfera de realidades que resisten al movimiento de erosión y de génesis de la humana contingencia, y que, a la vuelta del tiempo, se imponen a ella con secreta evidencia. En su visión de la

30 "L'apprentissage de la poésie", en G. Mounin, *op. cit.*

31 Cf. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p.226.

poesía como *nominación* que, nombrando, vuelve real y durable, la obra poética de Humberto Díaz Casanueva cierra con su reconocimiento, ni temprano ni tarde, el círculo de adscripción sin falla a “esta vasta escuela de la cólera y el ensueño”.

París, julio de 1991.

MOTIVOS, PREVENCIÓNES Y OTRAS RESERVAS
PARA ENTRAR EN MATERIA: PREÁMBULO EVITABLE
A UNA LECTURA DE POEMAS.

No puedo dejar de experimentar la sensación familiar, y por ello doblemente gratificante, de asistir, al cabo del plazo de una larga serie de vicisitudes conocidas, a un nuevo jalón del reanudamiento de una tradición. La universidad chilena supo mantener por años bajo su alero una actitud acogedora y hasta complaciente hacia los creadores literarios, y en especial hacia los poetas. Uno de sus rectores solía decir, con algo de ironía casi no malevolente, que en Chile los poetas debían su sobrevivencia a un desajuste o disfunción congénita y venturosa de los engranajes administrativos de la universidad. Cuando, hacia los años sesenta, nuestra generación hacía sus primeras armas en las letras, arrimados al cobijo del *alma mater*, no hacíamos más que reafirmar tomando al pie de la letra con juvenil conciencia socarrona este aserto.

Como hombre de letras, me liga al medio universitario una deuda insolventable contraída no sólo en la frecuentación estudiosa de sus aulas y gabinetes, sino en el corazón mismo de la sociabilidad académica, y hasta en sus extramuros; en aquella entablada entre estudiantes y maestros, colegas y gentes de espíritu selecto, de varias generaciones, vinculadas a la vasta vida universitaria de esos años. Deuda acrecentada hoy día mismo, con la ocasión a mí ofrecida de una escucha tan amablemente predispuesta como la vuestra.

Pero no me asiste menos un sentimiento de desazón, pues, habiendo aceptado, en tanto que poeta, esta invitación a hablar no ya *desde* mi escritura, sino *sobre* ella, me he visto de pronto encarado a una empresa en muchos sentidos temible. Me he visto asimismo tentado de contornear el cumpli-

miento de este compromiso, saliéndome sencillamente del tema como única manera genuina de entrar en él; y con su pretexto, no hablar ya de una poesía que resulta ser la que yo he escrito y publicado, sino de la imposibilidad de hablar yo de ella auténticamente. Hablar de la improcedencia simple que es la de un poeta para decir algo sobre el todo que sus poemas dicen, de otro modo que repitiendo ese todo cumplido, precisamente, en lo que ellos dicen. Y bien, me temo que es a esa tentación que he terminado por ceder al titular mi intervención del modo como lo hago.

o o o

Ya se ha dicho que un escritor es aquel para quien la escritura no es un medio de expresión, ni un vehículo, ni un instrumento, sino el *lugar* mismo de su pensamiento. Es alguien que no sabe y no puede pensar sino en el silencio y el secreto de la escritura; es el que sabe, por experimentarlo en cada instante, que, cuando escribe, no es él quien piensa su lenguaje, sino su lenguaje que *lo* piensa a él y lo piensa desde afuera suyo. "Juego cautivante y mortal de la escritura", diría Gérard Genette, en el que caben al escritor sólo dos tareas, que en verdad no hacen más que una: escribir y callarse.

Invitado aquí, e incitado ahora, está previsto por mi parte recrear la situación simétrica de la primera de esas tareas, o sea, la de dar lectura protagónica a mis textos, prestándoles mi voz, esto es *reescribiéndolos* oralmente. Me temo, por otro lado, que este preámbulo autorreflexivo conlleve la derogación de la otra de ambas tareas, o sea, la de callarme.

La poesía, asegura Maurice Blanchot, no le está dada al poeta como una verdad y una certidumbre de la cual él podría aproximarse. El poeta no sabe si es poeta, pero tampoco sabe lo que es la poesía, ni siquiera si ella es. La poesía depende de él y de su búsqueda; dependencia que, sin embargo, no lo convierte en dueño de lo que busca; lo que lo vuelve es incierto de sí mismo y como inexistente. Cada obra, cada momento de la obra, pone todo en entredicho, y aquél que sólo deba atenerse a ello, no se atenderá, pues, a nada.

El derrotero algo sinuoso por el que conduciré estas palabras preliminares, a riesgo, sin lo cual, de no poder atenerme a nada, debería llevar no más lejos, ni más cerca, que a la audición de los textos prometidos. Si alguna palabra mía debiera quedar en pie al cabo de esta reunión, yo quisiera que esa palabra fuera la de mis poemas. Pues, la naturaleza misma del poema es, bien entendido, incommunicable por otros medios que los que el poema pone a ma-

no. La oscuridad, la ambigüedad de ciertas imágenes, de ciertas sensaciones, o de todo un imaginario, existen como realidades, y la poesía es, justamente, con la música, la única operación, el único encaminamiento, que permite alcanzarlas sin destruirlas.¹

Tengo todavía una reserva, y de paso, doy mis excusas por tener que avanzar a sacudones, a riesgo de dar por tierra, en uno de ellos con vuestra amable paciencia.

Me gustaría creer que los recitales de poesía son una costumbre —buena costumbre, por lo demás, y que como tal en Francia, por ejemplo, se halla en franca decadencia—; que son un rito inconscientemente rememorativo de una época pretérita de la poesía. Son como un homenaje a su era fundadora cuando la poesía era canto e invocación, encantación, con algo de mágico y de colectivamente propiciatorio. O también, la forma privilegiada de transmitir el saber sobre lo divino y lo humano, y de transmitirlo de un modo también privilegiado, a falta de otros, como fue por milenios la palabra oral.

En todo cuanto distingue la lectura de viva voz o la audición pública de un poema, de su lectura, hoja o libro en mano, en el silencio de la voz interior, radica parte de la diferencia entre la poesía, digamos, “primitiva”, y la poesía, digamos, “moderna”. Yo no digo que la primera no subsista hoy en alguna práctica ni siquiera marginal ni infrecuente. Lo que digo es que lo propio del poema de nuestros días es su plasmación gráfica en su soporte espacial, por ejemplo, el del papel. Digo también que hay una correspondencia compleja entre la forma de una y de otra. Pero por lo que es de sus diferencias, éstas van en el sentido de una ganancia de libertad formal, que es una ganancia subjetiva; y que éstas reposan en el abandono de la exigencia, por desaparición de su necesidad, de ciertos medios mnemotécnicos, tales como el

1 Comentando las ideas de Wittgenstein sobre la poesía, Georges Mounin retiene del filósofo de Cambridge la idea de que existen “juegos de lenguaje” no discursivos, de los que la poesía sería el caso más patente; gracias a ellos, lo inexpresable franquea el muro de la incomunicabilidad discursiva, es decir, puede “pasar por el lenguaje”. En la ocurrencia, “comprender” supone “mostrar” en lugar de “explicar”. La poesía es un lenguaje de aprendizaje continuo, y de lo que se trata en su comunicación es de hacer participar de algo al lector, pero de otro modo que diciéndole intelectualmente lo que hay que comprender, lo que el poema “significa”; así por ejemplo, las asociaciones inexplicables en que pueden consistir ciertas imágenes de un poema no requieren ser explicadas para comprender dicho poema; aunque las palabras que las componen no consistan, propiamente, en cosas, esas imágenes pueden acercarnos a éstas de un modo a veces sorprendente, y hacerlo incluso fijando aquellas cosas a una cierta imagen, a veces para siempre y para todos. (Cf. G. Mounin, “Place et pertinences de l'histoire littéraire dans une science de la littérature”, en *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, Tel, 1992.)

acompañamiento de un marco musical, o de la evocación imitativa de éste. La lectura "ocular", y, en general, la situación toda de la lectura, rompe la linealidad obligatoria del acto de leer, disloca la sucesión que ella instituye y exige, expulsando el "finalismo por construcción" de un sentido al cual supuestamente se apuntaría a término.²

La palabra dicha, como se sabe, precede con milenios de anterioridad a la palabra escrita. Esta última contiene en su genealogía a la primera, pero simula a su manera la comunicación oral, esto es, aquella que se efectúa en presencia recíproca de un locutor y un auditor. La lectura del escrito trae a colación, simbólicamente, aquel acto efectivo de algo dicho a alguien, presentemente y de viva voz. Sólo que se puede convenir en que una de las funciones de la literatura en tanto que lenguaje, consiste en destruir su locutor y de designarlo como ausente.³

2 "Las virtudes de lo oral —escribe Claude Hagège— no han sido suficientes como para conjurar la vieja tentación de desviar la invención de la escritura en provecho de un sueño sumamente compartido: sueño de liberación de la naturaleza, del tejido material, de lo existente vivido como un constreñimiento." Históricamente, la escritura, en su oposición a la oralidad, ha intentado hacer valer su condición de registro aparte, dotado de un aura prestigiosa y de mayor poder, en aras de su autonomía frente a lo oral, registro, éste, divergente, más espontáneo y menos concertado. "Incluso en ciertos casos —prosigue Hagège—, el prestigio de lo escrito es el de una edad arcaica de la lengua, muy alejada del uso actual, cuando la lengua escrita servía como depósito fraseológico tanto como fuente de empréstitos sabios, independientemente de su empleo aún advertible en la liturgia." (...) "La autonomía de lo escrito consagra a éste como un fin en sí. En las civilizaciones de la escritura, el placer literario es primero el del estilo. Todo contribuye a crear una palabra de la escritura. Aquello a lo que ésta alude es, sobre todo, a la abolición de la linealidad, ese rasgo imponderable de lo oral, que se sitúa desde antiguo en el núcleo de la reflexión sobre el lenguaje." Las conocidas figuras del grafismo y de la dirección de la escritura y otras técnicas tipográficas que disponen su juego sobre un plano, como por ejemplo el de la página, (párrafos, blancos, capítulos, mayúsculas, títulos, subtítulos, etc..) "autonomizan la escritura como finalidad". Y en poesía concretamente, rompen el cerco apriador que somete a la poesía oral a la constricción de una sola dimensión, otorgando al texto ese contorno de imagen, que por ejemplo desde el *Coup de dés* de Mallarmé, intenta figurar el contenido textual. "Al arrancar por espacialización la palabra al tiempo, dichos procedimientos hacen de la palabra un objeto de dos dimensiones, en la página, y de tres en el volumen." (...) "La escritura posee la sorprendente virtud de metamorfosear el sentido en objeto. Así tiende ella a devenir lo que, en el momento de su aparición, su naturaleza llevaba en germen: una estética." (Cf. Claude Hagège, *L'homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, coll. «Folio/Essais», 1986.)

3 Llamamos texto, nos recuerda Paul Ricoeur, a todo discurso fijado por la escritura; la atención casi exclusiva acordada a las escrituras fonéticas parece confirmar, observa Ricoeur, que la escritura no agrega nada al fenómeno del habla, si no es la fijación que permite conservarla, de donde la convicción de que la inscripción, por grafismo o grabado, es inscripción del

No creo, pese a todo, que la lectura pública en voz alta cohiba totalmente aquel diálogo esencial de libertades propio del hecho poético contemporáneo.

habla que asegura a ésta su duración gracias al carácter subsistente del grabado. Empero, el mismo autor se pregunta si la aparición tardía de la escritura respecto de la anterioridad psicológica y sociológica del habla, no pudo provocar un cambio radical en nuestra relación con los enunciados mismos de nuestros discursos. Lo que la escritura así ha fijado sería, pues, un discurso que habríamos podido decir, por cierto, pero que precisamente escribimos porque no lo decimos. Dicha fijación adviene en el lugar mismo del habla, allí donde ella podría haber nacido. Cabe preguntarse, dice este autor, si el texto no es verdaderamente texto cuando se limita a transcribir una palabra dicha anteriormente, sino cuando éste inscribe directamente en la letra lo que el discurso quiere decir. Esta idea de una relación directa entre el querer decir del enunciado y la escritura podría ser autorizada por la función de la lectura respecto de la escritura: el lector, en efecto, ocuparía el lugar del interlocutor, lo mismo que simétricamente la escritura ocupa el lugar de la locución y del locutor. Sólo que, precisa Ricoeur, "la relación escribir/leer no es un caso particular de la relación hablar/responder. No es una relación de interlocución; no es un caso de diálogo. No basta con decir que la lectura es un diálogo con el autor a través de su obra. Hay que decir que la relación del lector con su libro es de otra naturaleza; el diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas; pero no hay intercambio de este tipo entre el escritor y el lector; el escritor no responde al lector. El libro más bien separa en dos vertientes el acto de escribir y el acto de leer, sin que éstos se comuniquen. En la escritura, el lector se halla ausente, y el escritor está ausente en la lectura. El texto produce así una doble ocultación, la del lector y la del escritor; es de este modo que el texto sustituye a la relación de diálogo, la que anuda inmediatamente la voz del uno al oído del otro."

Por esta diferencia cabe decir que la escritura es una efectuación comparable al habla, paralela a ella, que toma su lugar y en cierto modo la intercepta. Lo que viene a la escritura es el discurso en tanto intención de decir, intención directamente inscrita allí, aún cuando histórica y psicológicamente, la escritura haya comenzado por transcribir gráficamente los signos de la palabra hablada. Esta manumisión de la escritura, que la pone en el lugar del habla, concluye Ricoeur, es el acta de nacimiento del texto. Pero cuando el texto toma el lugar de la palabra viva, en ausencia de los locutores tanto como del medio circunstancial del discurso, y, en suma, del mundo referido, el movimiento de la referencia hacia la mostración resulta interceptado (aunque no suprimido), y en esta suspensión en la cual la referencia es diferida, el texto queda en cierto modo "colgando", en el aire, fuera del mundo o sin mundo. Gracias a esta obliteración de la relación con el mundo, cada texto es libre de entrar en relación con todos los otros textos que vienen a ocupar el lugar de la realidad circunstancial mostrada por la palabra viva, atada, como ésta siempre está, a la realidad gracias a dispositivos verbales tales como los demostrativos, los adverbios de tiempo y de lugar, los pronombres personales, los tiempos del verbo, y, en general todos los «defóricos» u «ostensivos» que sirven para anclar el discurso en la realidad circunstancial, al punto ideal que la referencia real tiende a confundirse con una designación ostensiva, en la que la palabra dicha se reúne al gesto de mostrar, de hacer ver. En la palabra viva, dice Ricoeur, "el sentido muere en la referencia y ésta en la mostración". "Esta relación de texto a texto, en la evaporación del mundo del que se habla, engendra el cuasimundo de los textos o *literatura*" (Cf. Paul Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte", en *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, París, «Esprit», 1986).

Pero no es menos cierto que dicha situación, retrotrae insidiosamente la empresa de la escritura a un diálogo de presencias, en circunstancias de que lo esencial del hecho literario extremo que el poema aspira a ser, consiste justamente en quebrantar ese círculo obligatorio. Puesto "en recital", por así decir, el texto adquiere concreción sonora, se da la ilusión de una voz que lo profiere y la ilusión también de confundirse con ella; el texto dicho es una voz de cuerpo presente: es un decir de *viva voz*, y por ello sugiere como propia la untuosidad de una biografía en acto, en principio ajena a él. En la sujeción a un *sujeto*, la escritura gana un aquí y un ahora, conquista para sí un protagonista efímero pero actual. Espacio conjetural, espacio virtual, el texto entra de este modo en el frágil y cimbrante orden del tiempo, que es orden del mundo, al encarnarse en una persona hablante. Pero entra allí sin efracción, enajenándose como escritura, claudicando ante el imperativo ordinario de la comunicación verbal.

Y puesto que de "tiempo" se habla, hará cosa de unos veinte años, en este mismo país que desde entonces no ha dejado de ser otro, los recitales de poesía eran cosa frecuente para mí y mis adláteres de la cofradía juvenil de los poetas chilenos de entonces.

A la sazón, para los jóvenes autores, el acceso al libro no solo implicaba dificultades económicas obvias, sino otras algo más disuasivas. Sin ser menos fascinante que hoy día, la publicación poseía un sentido ético intimidante; suponía librar la propia obra a ser situada respecto de un horizonte crítico establecido, y en el mejor de los casos, o sea, en el de ser esa obra por lo menos advertida, abandonarla a las reglas del funcionamiento institucional, ante el cual no se podía menos que ser siempre advenedizo. En reemplazo del acto definitorio, o definitivo, del libro, nada tenía para nosotros tanta significación como esas ocasiones vagamente ceremoniales del encuentro de un público auditor; el "recital" era algo así como nuestro modo de ser "poetas jóvenes", su signo más palpable.⁴

4 «No hay noción más vaga e imprecisa, nos recuerda Jaime Concha, que la de «poesía joven», pues la juventud es una experiencia, no una categoría; y que, como escribe con razón Bataille, "no hay conocimiento del instante", y lo mismo podría decirse de la juventud, plenitud en transición. Neruda contaba algunas veces —prosigue Jaime Concha— cuánto lo irritaba el ser llamado hasta muy tarde "poeta joven", como si nunca pudiera crecer y alcanzar el rango de un poeta verdadero. «Pero cuando me dejaron de llamar poeta joven, solía decir el autor de la *Residencia*, entonces me sentí muy triste y me pareció que había perdido algo irrecuperablemente.»

No diré que esta práctica de la lectura poética, a pesar de su inquietante signo, se me haya hecho con el paso o el peso de la edad menos seductora que entonces. O que la lejanía del medio cultural chileno, agravada en Francia por la falta de un auditorio hispanohablante, volviéndola menos habitual la hayan vuelto, para mí, menos atractiva. Si lo primero es imputable a la fuerza de las cosas, ello no implica forzosamente lo segundo: antes bien, la eventual necesidad para un poeta del encuentro de algún auditorio se multiplicaría por el múltiplo de la carencia.

Hoy por hoy, cuando la poesía que llamamos *moderna* ha venido haciendo sus más claras conquistas bajo los fueros de la escritura y un poco en detrimento de la oralidad, los recitales, por modesta que sea su puesta en forma, constituyen, un tipo de ceremonia de complejas implicaciones. Dejo de lado toda consideración sobre su validez intrínseca, a menudo vulnerable a los vaivenes de la moda; validez también tributaria del buen o mal uso que de ellos se haga. Los hay solemnes y paródicos, elevados y patéticos, señudos y circunces. Los hay unos mejores que otros. Según la calidad, o mejor, las cualidades, del poeta, y, naturalmente, la de los poemas leídos. Según, también — ¿y por qué no? — aquellas del respetable público eventualmente presente.

Sin querer entrar aquí y ahora en el detalle del asunto, se aceptará que un recital es, en una cierta perspectiva, un acto de rememoración de algún ritual primigenio relacionado, seguramente, con el poder infuso de la Palabra, así, con mayúscula. La lectura pública es algo así como la puesta en escena, tal vez inconsciente, que expone aquella cara oculta de este satélite del silencio que es la palabra, evolucionando en imprevisibles órbitas y parábolas en el universo del sentido. Y de manera contemporánea, una lectura de poemas supone el olvido más o menos cómplice del hecho, fundamental para la literatura, de que un texto es, respecto del uso del lenguaje, un código segundo: el de la escritura en simetría indisociable con la lectura, digamos, “ocular”.

Hace ya más de un par de siglos, un autor visionario, quizás uno de los más sugestivos “filósofos del lenguaje” *avant la lettre*, como fue Gian-Battista Vico, sostuvo que “el lenguaje fue primero mental”, en una época en que el hombre no conocía aún el uso de la palabra (*tempi mutoli*). Aquel lenguaje primitivo, al que Vico llama *lingua divina* y que precedió al lenguaje articulado, debió pues consistir en signos, gestos u objetos que poseían relaciones naturales con las ideas. A dicha época sucedió la lengua que él llama *poética o heroica*: “Los primeros autores que hallamos entre los orientales, los egipcios, los griegos y los latinos, escribe Vico, los primeros escritores en

servirse de las nuevas lenguas en Europa cuando la barbarie hizo su reaparición, fueron poetas". Y Vico dedica su investigación a lo que él llama "*la lógica poética*", sus emblemas, sus figuras, sus tropos, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque. La palabra poética es para él un "carácter", e incluso "una palabra mitográfica", puesto que, dice, "toda palabra puede ser estimada como una corta fábula".

Sostenía el mismo Vico que la poesía era un resabio memorioso de una lengua original. Y como todo lo original, de un estado de armonía perdida. De ahí le viene al poema, muy probablemente, ese eco de afectividad que resuena en sus palabras. El poema es, en estos términos un objeto nostálgico, puesto que todo pensamiento aspira a un cuerpo, toda imagen llama a recobrase en la materia. Por abstracto y hermético, críptico y recóndito que sea un texto poético, se presentará siempre a nosotros por el lado de su nostalgia substantiva: en la materialidad verbal del poema, ella busca encontrar "la sólida constancia y la bella monotonía de la materia".

Las investigaciones de Vico sobre el origen y naturaleza de la poesía, como se sabe, influenciaron hasta nuestro siglo la ciencia del lenguaje poético.⁵ Pero sea como fuere, dicha ciencia contemporánea, habiendo tomado las

5 Esta ciencia, la *poética*, intenta circunscribir esa función común al lenguaje en sus diversas manifestaciones literarias. Se ha querido denominar *función poética* a esta especificidad de la función del lenguaje en la literatura; y recordemos que en el conocidísimo esquema de las *funciones* del lenguaje, establecido por Jakobson, esta última apunta a un discurso centrado sobre el *mensaje*, poniendo el acento sobre éste por cuenta propia. Hoy en día esta caracterización se trata de un truismo de escuela, a menudo sólo parcialmente comprendido en sus verdaderas implicaciones. De hecho, el mismo Jakobson hila más fino en el concepto. Permítasenos extendernos en ello, aquí, aunque sólo de paso, citando el pasaje respectivo en su necesaria integridad: "Esta función —dice Jakobson— no puede ser estudiada con provecho si se pierden de vista los problemas generales del lenguaje, y, por otro lado, un minucioso análisis del lenguaje exige tomar seriamente en consideración la función poética. Toda tentativa por reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética, desembocaría solamente en una simplificación tan excesiva como engañadora. La función poética no es la única función del arte del lenguaje, ella es solamente su función dominante, determinante, no obstante que en las otras actividades verbales ella no juega sino un papel subsidiario y accesorio. Esta función, *que pone en evidencia el lado palpable de los signos*, profundiza por ello mismo la dicotomía fundamental de los signos y de los objetos. Por ello, al tratar de la función poética, la lingüística no puede limitarse al terreno de la poesía." En resumidas cuentas, todo ejercicio del lenguaje, fuera de la poesía, puede dar lugar a esta función poética. Y en lo que concierne a la poesía, esta acentuación del mensaje por su propia cuenta, se señala antes que nada por la importancia que adquiere en ella, para decirlo en jerga técnica, *la organización del significante*, o del aspecto fonético del lenguaje. La similaridad de los sonidos, las rimas, la entonación, la rítmica de los diferentes tipos de versos, etc., poseen una función que, lejos de

distancias que sabemos con la visión estimulante y solitaria del genial napolitano, no ha dejado de ver en el fenómeno del lenguaje, y en especial en su uso poético, una fuente inagotable de problemas y de enigmas, plurales y enmarañados, siempre renuentes a una solución tajante.⁶

No es nuestra intención ahora entrar en esas honduras que exigirían, sin duda, mejores aptitudes y más doctas competencias que las del que habla. Pero valga recordar, en cambio, que el más elocuente y llano de los poemas, a condición de ser una obra auténtica, plantea de suyo todo el enigma del lenguaje. Nos pone ante el hecho primordial, que es un mito primordial, y primordialmente misterioso, del encuentro de un sonido aparentemente familiar y de un sentido que, por definición, lo es mucho menos. Sentido que se constituye al margen, justamente, de nuestro trato cotidiano con las palabras y sus significaciones palmarias, en su empleo ordinario; un sentido que, por decirlo de algún modo, se busca a sí mismo y a sí mismo sólo se halla —aguja en el pajar— en su propia deambulación indagatoria, en el trazado o trama de su pesquisa, o sea, en el tejido, es decir propiamente en el *texto* que lo funda. Operación excepcional, la palabra poética, a fin de cuentas, remite al nacimiento legendario de lo que al cabo de infinitas peripecias podrá llegar a erigirse en norma; ella nombra primigeniamente. Algún resabio ha quedado en su etimología, puesto que, como nadie ignora, “palabra” es “*parábola*”: una palabra no es la cosa por ella nominada con mayor o menor fortuna, sino un substituto ocasional de la realidad extraverbal, sostenido por

ser puramente ornamental, vehicula un nuevo significado que se agrega y sobrepone al significado explícito. Antes de ser objeto de una definición ceñudamente científica, y hablar, por ejemplo de un “simbolismo de los sonidos”, este hecho fundamental ha sido, intuitivamente o no, señalado por casi todos los poetas modernos. Valéry, entre ellos, ve así en el poema una “vacilación prolongada entre el sonido y en sentido”.

6 Un balance justipreciador de las ideas de Vico, entre los actualmente más convincentes en el plano estrictamente lingüístico, es el de Georges Mounin en su *Histoire de la linguistique des origines au XXe siècle*, (Paris, PUF, coll. “Sup”, 1967, pp. 133-141). Se advierte ahí que los mismos autores que, a la siga de De Sanctis y de Croce, celebraron a Vico en general, han debido desembocar en reservas abrumadoras para éste en el detalle. Así por ejemplo, su biógrafo y editor contemporáneo, Fausto Nicolini, conviene en que “su cultura filológica e histórica es pobre, desordenada, pasada de moda y fragmentaria”. Por su parte, A. Momigliano menciona “su documentación falaz y su falta de formación erudita”. La “gloria lingüística” de Vico, no provendría sino que de aquellas tesis suyas en las que expone el origen inextricablemente común de la lengua y de la poesía. Tesis, como se sabe, harto difícilmente sostenibles por imposibles de probar, por lo menos en lo tocante al lenguaje.

la humana costumbre; mejor dicho: una palabra es ya una mitología de la realidad.

No es mi propósito, repito, abordar ahora estas cuestiones. Se trata más bien de tomarlas como pretexto, para un merodeo en torno a lo que implica para mí escribir poemas, y, presentemente, ofrecer una lectura de algunos de ellos. Para no despertar sospechas y temores, un merodeador, como se sabe, debe aceptar explicarse. He elegido como explicación participar a ustedes de algunas reservas, yo diría, técnicas. Confieso que me complace, por algunas de las razones explicitadas y, también pese a algunas otras de entre ellas, incurrir flagrantemente en la lectura pública. No menos me complace poder enunciar esas reservas en los términos de mi propio concepto de la escritura poética.

Mi poesía aspira o tiende a asumir en sus formas, todas las consecuencias de la escritura; esto es, del hecho concreto de trazar unos signos, en un cierto orden, sobre el papel, destinados a la operación más o menos simétrica de un desciframiento y la transcripción por la mirada lectora. En principio, adhiero a la comprobación reconocida, y nada indiferente en sus consecuencias para el ejercicio concreto de la literatura, según la cual los signos de la escritura, en cierta manera concuerdan mejor, en su disposición, con la estructura del espacio de la lengua, esto es —según la distinción ya clásica entre *lengua* y *habla* propuesta por F. de Saussure—, con esa parte social del lenguaje, exterior al individuo. Enseguida, hay el hecho de que cierto tipo de efectos expresivos, ciertos modos de significar, que me son caros, cuentan con el acto de hojear —y ojear— el volumen impreso, ese espacio de conjeturales improntas. Mi poesía cuenta con el hecho de que la literatura se cumple en función del Libro. Es éste un objeto que se palpa y se sopesa, nada ajeno, por lo demás, a cierta valorización fetichista, a la que no se adhiere impunemente. Pero el libro es sobre todo, el espacio que acoge la escritura, ese “sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas”; espacio de la realidad *textual*, tejido de figuras en el que el tiempo vital del “escritor escribiente” y el del “lector leyente”, se anudan juntos enredándose en el medio paradójico de la página y del volumen. Respecto de los usos infinitamente variados que los hombres pueden hacer del lenguaje, el libro insta un orden distintivo entre lo que se dice, lo que se canta y lo que se lee.

Mi poesía prevé también el acto silencioso de leer, que determina un tiempo, o mejor, un *tempo*, singular como es el del trayecto sucesivo de una

página. Acto carnal y fruícioso del leer: clavar los ojos en ella, hincarle el diente.

Valga recordar en beneficio de la pertinencia de estas dos últimas expresiones que, antiguamente, "página" no quería decir otra cosa más que "cuatro hileras de vides unidas en forma de rectángulo", y que el origen etimológico de su forma latina era "clavar" o "hincar": "*pangere*".

Algo de esta filiación verbal, inconsciente, debió asistir mi pluma, cuando, en un primer libro, llamé a un poema "Vid". Una suerte de pleonismo: una vid en su página; texto aquel que, como sucede siempre con la poesía, dice algo pero habla de otra cosa. Un poema, así, siempre habla de sí mismo. Toda imagen poética, por angas o por mangas, remite a la escritura, a toda escritura si no a todas las escrituras: antes de "reflejar" nada, la escritura poética se refleja a sí misma, es un espejo de sí misma, un espejo que, literalmente "se abisma".

Dicho en breve: me asalta la impresión de que un poema mío dicho y escuchado, se parece menos, y no para su bien, a un poema mío leído en su escritura. Tengo la impresión de que mis poemas *se dan* más cabalmente en una lectura justamente visual. Lectura que conlleve el gesto ordinario de toda lectura, pero que además despliegue aquellos otros gestos consistentes en una atención especial sobre la página. Una lectura que junto con descifrar los signos gráficos, descubra esos otros signos en cierto modo advenedizos que son la superficie de la página misma, el lugar que en ella ocupa el bloque tipográfico, la sensación de las estrías irregulares del trazo de las líneas, entrecortadas por las palabras, el perfil sinuoso trazado de alto a abajo por el corte de los versos; o ese mismo trazo discontinuo como una pauta física que interfiere, al modo de unas compuertas, el encaminamiento fluvial de la lectura.⁷ Una red paralela de acercamientos aledaños, inmotivados si no es motivados por la

7 No es que la mía sea una poesía del "escrito absoluto", caligramática, ni "concreta" y pictográfica ni, sobre todo, "grammatológica" (!¡la hay!). Una poesía que prefiriera a los ojos profundos del espíritu, aquestos someros de la cara ... No. Solo que, como ocurre a todo creador con sus creaturas, yo espero que mis poemas alcancen todo su crecimiento en la más adecuada de las lecturas; esto es, en aquella que sepa poner a favor suyo y disponer en provecho de su total posesión todas las virtualidades de la escritura, aquella que sepa activar sus dispositivos lo mismo emotivos que intelectivos, sensitivos como indagatorios; aquella dispuesta también a desdeñar llegado el caso las evidencias más halagadoras por los intrincamientos menos afables. Aparte el hecho de confiar a mis poemas el cometido de valerse por sí mismos, los sobrecargo de la responsabilidad de dar cuenta cada vez de una cierta idea en acto de la poesía; idea actualizada, por así decirlo, en el cuerpo de las imágenes y toda inscrita en el cuerpo singular de cada poema.

vecindad visual, se instaura así entre dos o más palabras, alojadas en líneas distintas, aproximándolas en una vecindad azarosa que no es ya la del encadenamiento de la frase. Una lectura que, en cierto modo, actúa, yo diría desde un más acá del umbral de la atención lectora.

El lector "ocular" —valga el pleonasma—, introduce de este modo una discontinuidad en el desciframiento del texto al detener su lectura en un punto cualquiera, al volver atrás en procura de una nueva luz o de la repetición de un disfrute, al retomar esa lectura al cabo de interrupciones y de saltos. Acto, si se quiere, de delectación [*delectare*: "*seducir*"], acto suscitado también por la necesaria suculencia en que debe consistir la oferta de una obra de lenguaje. Libertad de la lectura que se ejercita en el desentendimiento de aquellas constricciones (¿contricciones?) del seguimiento irrevocable, unívoco, de la audición. El lector es dueño de sobrevolar las palabras, de aislarlas del flujo del discurso y de degustar su fruición separadamente, acordándoles un relieve singular a cada una, creando interferencias, conmutaciones y analogías a distancia entre unas y otras.

La libertad creadora conquistada por el poeta moderno se aviene bien con aquella de su lector. Consciente o inconscientemente, el poeta cuenta previamente con ella, cuando no la suscita.

Dicho de otro modo: el hecho de leer sobre una página escrita agrega a la lectura de un texto el gesto de una suerte de "contemplación textual", que cierta poesía —por ejemplo aquellas de fórmula caligramática en grado diverso— reclama como destino natural. Pero aparte esos casos demasiado flagrantes, hay poemas que piden ser "observados" sobre el blanco de la página, como se observa en el plano del cielo el trazado imprevisible del vuelo de las aves. Por eso tal vez en Chile, Neruda, que gustaba de las fórmulas de un grafismo casero, decía que la actividad predilecta de los poetas, y, por lo tanto, la suya propia, era el "pajareo"; o sea, aquella versión impávida, impune y plácida del "ocio creador".

Agregaré solamente que concibo la poesía, en sus motivaciones y alcances, como una empresa eminentemente literaria. Que para mí un poema es fruto de artificios, más o menos complejos, basados en una serie de operaciones sobre el lenguaje, deliberadas tanto como maduradas. Pienso que la materia del poema está hecha de palabras, construido pieza a pieza sobre la opacidad material de éstas, y acabado sólo al cabo de numerosos ensayos, en un trabajo en que el azar o la espontaneidad ceden todo o parte de sus fueros imprevisibles a una "forma" y a un tenor, esto es, a una contextura de significa-

ciones, en mucho prevista de antemano. Digo bien: "prevista", esto es, vislumbrada, lo que implica un acto muy otro que el de predisponer una estructura pensada. Pero, para incurrir una vez más en aquella banalidad según la cual un poema es un acto imprevisible en todos sus alcances, me gustaría insistir en que una vez escrito éste caduca su contrato de pertenencia a un proyecto personal, se agota toda posibilidad de control por el poeta del estatuto de sus significaciones. Lector entre lectores, frente a su texto, el poeta no es ya, ni con mucho, el *primus inter pares*; puesto que el poema *sabe* más que su poeta, puesto que las significaciones por él cristalizadas volverán a diluirse en y por la lectura ajena, en el medio omnipresente del sentido, del cual ningún producto humano podría escapar. Un texto, un poema no puede cumplirse ni cobrar existencia sino en esta forma de alejamiento y ostracismo, y para un poeta el poema será siempre el objeto irremediamente nostálgico de una intimidad perdida, el precio de un extrañamiento: "*La poesía no vuelve con las hojas. —escribe bellamente Enrique Lihn— / Ella florece en el destierro, nunca en la misma estación, de año en año ...*"⁸

Más adelante insistiremos sobre la naturaleza paradójica de la escritura poética. Pero aquí mismo, valga recurrir a una reflexión del filósofo Jean-François Lyotard a propósito de la lección de filosofía, que bien puede ser extendida, *mutantis mutandis*, a la poesía misma. La paradoja, en este caso, consiste en que al escribir un poema, se escribe antes de saber lo que hay que decir y cómo decirlo, y aún si es posible decir aquello. La escritura poética toma ventaja, adelantándose, respecto de lo que ella debería ser. Como lo son ciertos niños, ella es prematura, inconsistente, por ende. No es algo fiable para izarse al pensamiento mismo, allá en su extremidad final. Sino que, aquí, el pensar, se halla embrumecido, está enredado en el embrollo de lo no-pensado, y empeñado en desmadejar la lengua desmanotada, inepta, de la infancia.⁹

Una vez cumplido, un poema es una *obra*, y una obra es una entidad que existe sin ninguna posibilidad de relación con otras entidades, incluso cuando éstas son igualmente de orden estético. Por otro lado, ella es un cosmos; se basta a sí misma perfectamente en este aislamiento, porque encuentra en ella misma todo aquello que requiere para existir, y no depende en nada de una entidad diferente que se encontraría más allá de sus límites.

8 Enrique Lihn, "Zoológico", en *La Pieza Oscura*, Santiago, Ed. Universitaria, 1973.

9 Cf. Jean-François Lyotard, "Adresse au sujet du cours philosophique", en *La Grèce des philosophes*, Éditions Osiris, 1986.

La obra, dice Maurice Blanchot, y yo no puedo sino que compartir esta idea, es obra solamente cuando deviene la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio, antes que nada, desplegado por la contestación mutua del poder de decir y del poder de oír.

Una vez producido el primer destello que enciende el proceso de la imagen, la experiencia y las palabras que la denominan ya han perdido ante la palabra del poema todo poder de clausura, todo derecho de llaves, toda virtud probatoria. Las razones de un poema son infinitas. No podrían, pues, ser confiadas a la lógica desaprensiva de una peripecia accidental: la de una circunstancia exterior cualquiera, llámese sueño o hazaña memorable, puesta de sol o sufrimiento ajeno, desesperanza o lucha esperanzada. El linaje poético se aviene mal con una cualquiera genealogía circunstancial. Las circunstancias del poema nacen con él mismo, o bien el poema fenece como tal en aquellas que le son imperiosamente externas. El sujeto autor —esa falsa idea clara— no es sino una de esas circunstancias del poema; el poeta es, según la conocida fórmula, el que incurre en un cierto hacer y haciendo, se hace genitor del poema, él es su creatura.¹⁰ Del mismo modo, tan pronto como un poema ve la luz, se separa objetivamente del poeta para confiarse por entero a sus lectores.

10 No estaría de más puntualizar que las ideas aquí expuestas dan su soporte teórico a una reflexión personal sobre el hecho "protagónico" de la escritura poética, y ello en la prefiguración, por parte nuestra, de un *lector ideal* por el que el poeta se toma hipotéticamente a sí mismo. Por lo que toca a nuestra adscripción personal, en el plano hermenéutico general de la literatura, a una cierta concepción de la misma, estas ideas no tienen como corolario una visión formalista ni de un inmanentismo a ultranza, concepción a-crónica o pancrónica de la creación literaria. El llamado plano referencial de un texto incluye, inevitablemente, el dato de la "biografía", o mejor dicho, el de una cierta "circunstancia" referida, cursivamente o no; toda referencia es referencia al mundo, y éste no se da a la conciencia si no es en la experiencia, sea ésta real o ilusoria. La aproximación sincrónica a los textos no nos parece reñida con aquella, diacrónica, que involucra al mundo histórico y su carga de realidad significativa, y es en este sentido nada desdeñable.

Compartimos, por el contrario, las observaciones de Georges Mounin sobre la necesidad actual de integrar a la interpretación de la obra, sin jerarquía metodológica fijada de una vez y para siempre, las enseñanzas de la historia literaria, en cuanto a que: "en materia de investigación literaria, la historia en tanto que tal es una inyección de epistemología"; y que "el enclaustramiento en la obra y sus estructuras, sus significados, sus temas, es una forma de incultura si éstos se consideran de otro modo que como un punto de partida o como un elemento de la investigación total, entre otros". Las diversas especialidades históricas son actualmente para el investigador "el modo más directo de reflexionar sobre las famosas 'condiciones de posibilidad del conocimiento' en su terreno", (...) en tanto son "un elemento constitutivo, un componente obligatorio de toda teoría literaria totalizante, y no una libre opción". (...) "En materia de literatura, inmanencia (rechazo de salir del texto) significa a menudo inconsciencia —inconscien-

Se dice de ordinario que un poeta "se expresa" en un poema. Aparentemente obvia, esta aserción, como muchas verdades de evidencia y a falta de mayor puntualización, es de una severa incertidumbre. La expresión, afirma un autor contemporáneo, es el proceso por el cual se efectúa la diferenciación del interior y del exterior, del sí mismo y del otro distinto de sí. No bastará con decir que la expresión es el exterior suponiendo ya adquirida en alguna parte una interioridad: ambos momentos pasan el uno en el otro. Dicho en un lenguaje más secamente técnico, la expresión es *individuante*, tiene una función formal de individuación. Razón por la cual la expresión es adherente a lo que ella expresa, ella es la expresión de un alguien y no solamente de su pensamiento. La expresión o, mejor, la manifestación de sí, no pone en relación dos términos, ella los constituye puesto que es por y en la expresión que se opera la diferenciación entre interior y exterior. La expresión no es un incidente de la vida psicofisiológica, ella es esta vida misma en tanto que ella viene a manifestarse. Fuera de esta manifestación, para nosotros, ella no es, puesto que sólo es en acto, en el acto mismo de su manifestación.

Más que otras formas discursivas, el poema en su reapropiación subjetiva del lenguaje, esa realidad socialmente objetivada que se impone abierta o subrepticamente al individuo, expone, presenta, o deja al descubierto esta problemática. Su virtud, en este sentido, es la de "dar la palabra a la minoría de nosotros mismos", a la minoría oprimida de nuestro ser, aquella que se siente privada de medios de expresión: aquella experiencia individual más íntimamente vivida que nos deja a menudo la impresión de ser inexpressable. Tal vez radique ahí el problema más específico de la poesía, o la clave de todos los otros.¹¹

cia de los condicionamientos que pesan sobre cada lectura". En la perspectiva de la interpretación, el "verdadero problema de una historia literaria operatoria, en el sentido exacto de la palabra, es el de seleccionar, en la masa de los documentos por ella acumulados, aquellos que son estéticamente pertinentes". (Cf. G. Mounin, *op. cit.*).

11 En un par de textos célebres, el poeta Francis Ponge expone a su lúcida manera dicho motivo: "no nos han faltado algunas razones imperiosas para convertirnos en poetas y seguir siéndolo. Nuestro primer móvil fue sin duda el hastío de lo que se nos obliga a pensar y a decir, y de aquello en lo cual nuestra naturaleza de hombres nos fuerza a tomar parte ... " ("De las razones de escribir"). "Supongo que de lo que se trata es de salvar a algunos jóvenes del suicidio y a algunos otros de entrar en la policía o en los bomberos. Pienso en los que se suicidan por hastío, porque encuentran que *"los otros"* toman demasiado lugar en ellos mismos. Se les puede decir: dad por lo menos la *palabra* a la minoría de vosotros mismos: Sed poetas. Responderán: justamente es ahí, ahí mismo cuando más que nunca siento a los otros en mí mismo, cuando trato de expresarme no lo consigo. las palabras vienen ya listas y se expresan: no es a

De ordinario, la marca gramatical del sujeto hablante, el "yo" pronominal, define un espacio y un tiempo de una circunstancia dialogal, crea una perspectiva que, en el caos, o por lo menos, en la masa amorfa de la realidad extraverbal, instaura un orden bipolar: *yo* y el *mundo*. Ahora bien, en el acto no ya ordinario sino extraordinario de la creación poética, ¿quién dice lo que el poema dice?. ¿A quien se dice aquello?. ¿De qué está hecho ese aquello que se dice, si su sujeto emisor emite en su decir al mismo tiempo una escucha que se refiere a sí misma, sin más destino que sí misma y que se completa en sí misma, que es acto y materia verbal de ese acto?. Pues, tal es el texto poético, o no es.

Nada más que la espinuda cuestión del *yo* en literatura, surge bajo la forma de una red compleja y desorientadora de relaciones entre una pluralidad de sujetos posibles. Para no hablar de la relación aparentemente intersubjetiva que se establece entre el lector y el autor; ni de las relaciones intencionales que se instauran, en la obra, entre el sujeto constituyente y la obra constituida; ni tampoco de aquellas relaciones que el sujeto sostiene, por el intermediario de la obra, consigo mismo. El *yo* que juzga, el *yo* que lee, el *yo* que escribe y el *yo* que *se* lee; el problema de fijar el plano sobre el cual esos diferentes "sujetos" se encuentran y se confunden para constituir la unidad de la conciencia estética, está hoy en la base misma de las dificultades metodológicas para abordar la interpretación y la crítica literarias.

Digamos, finalmente, que la dichosa fortuna poética, por llamarla de algún modo, reside en el cumplimiento del *yo* en el arte, y que es ésta la dicha más frágil y delicada que existe. Porque el *yo* no se despliega, como se cree, floralmente en el poema, o no lo hace sino al cabo de renunciamentos y de sacrificios, mutilaciones y elecciones forzosas y no siempre con un saldo en su beneficio. La obra es, por el contrario, un acto por el cual el *yo* se despoja de todo un conjunto de riquezas concretas para exponerse, acto seguido, a todo un conjunto de formas mucho más insidiosas de la inautenticidad. Más que de una vasta, radiante, eclosión, de lo que se trata, primero, es de un "estrechamiento", de una "reducción" del *yo*. Si, por ejemplo, el poema es necesariamente la totalidad de una forma, ésta no corresponde de ningún modo a una totalidad del *yo* creador. Por eso, la sensación inquietante, vertiginosa, que nos deja la lectura de un poema. De algún modo late allí una pulsación de un sentido nunca acabado, de una tentativa infinita. La obra debe volverse un

mi a quien expresan." ("Retórica"). Cf. Francis Ponge, *Antología*, Santiago de Chile, Ed. LAR, 1991, trad. W. Rojas.

proyecto tendido hacia un objetivo inalcanzable, y su cumplimiento parcial adquiere la forma de “un renunciamiento en el momento mismo en que ella se cumple”; el sujeto debe olvidarse en cuanto sujeto en ese proyecto cuyo término permanece para siempre inaccesible. La obra es enteramente trascendente respecto del sujeto constituyente. El poeta se “aventura” deliberadamente en un terreno que él sabe que es inconoscible.

A esta condición se ha dado en denominarla el carácter “suspendido” del yo poético. Este carácter comprende la necesidad del salto fuera de la temporalidad cotidiana e histórica, en función del sentimiento de opresión y de agobiamiento que atormenta a la conciencia prisionera de su situación en el mundo de los hechos cumplidos y dados, abandonada a ella, o sea, conciencia de su facticidad. “El poema, en tanto es, por cierto, una forma de aparición del lenguaje —escribe el poeta Paul Celan en su *Discurso de Bremen*— y es por ello de esencia dialogal, el poema puede ser una botella arrojada al mar, abandonada a la esperanza —a menudo frágil, claro está— de que podrá algún día, en alguna parte, ser recogida en una playa, quizás en una playa del corazón. En ese sentido, los poemas se hallan de igual modo en ruta: se dirigen hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia un lugar abierto que ocupar, hacia un tú invocable, hacia una realidad que invocar.”

Un “texto”, en el sentido de la escritura poética, posee esa doble condición venida de su particular manera de operar con y sobre el lenguaje. Es una sobrecarga subjetiva en que la interioridad de un sujeto subsume a la objetividad del mundo extraverbal, representada, o prefigurada, por el lenguaje y que en parte lo constituye como tal lenguaje, al mismo tiempo que aspira a recuperar ese mundo “exterior” lanzándolo hacia un más allá de su objetividad aplastante, más allá de su exterioridad. Para usar una expresión demasiado socorrida, digamos que la “realidad extraverbal” recibe en préstamo, de parte del poeta, previo un arduo compromiso, previo un pacto negociado con ella, una conciencia hablante para decirse a sí misma; no ya para decir lo que ella es en su condición de cosa nombrada, sino en aquella otra, la de un “posible” hecho de la posibilidad de las palabras.

En ese trato tácito, por el que el poeta “se ausenta” de su lugar de *sujeto de palabra*, como —pero sólo como— *si no fuera*, el poema no puede sino ofrecer en compensación la ebriedad mayor del descubrimiento. ¿Descubrimiento de qué, al fin de cuentas?. Pues bien, de una nueva imposibilidad del mundo que sólo la palabra desuncida imaginariamente de su dependencia hace posible. O por el contrario, como alguna vez escribió Borges acerca de su

relación con la poesía: “El ejercicio de la literatura puede enseñarnos a eludir equivocaciones, no a merecer hallazgos. Nos revela nuevas imposibilidades, nuestros severos límites.”

Mi poesía, finalmente, aspira a asumir todas las condiciones de su ser “texto”. Es decir algo que toma su significado, su sentido pleno y su validez, del interior de sí mismo, y no del mundo referido por él. Ello, en el entendido de que para su verdadera comprensión, un texto no requiere de la apoyatura de un objeto o de una circunstancia extraverbal. Tampoco le hace falta un discurso acompañante, que, a la manera de un Cicerone, conduzca ese sentido hacia otra comprensión que aquella, plural, que el texto vuelve posible a partir de los datos con que él mismo aspira a fundar una suerte de convención de lectura al uso de sus designios; convención quizá reutilizable, reciclable fuera suyo, pero en todo caso imprescindible para captar *poéticamente* el significado *poético* de *ese* texto, de *ese* poema. Fuera de esta operación lectora, su significación cabal permanecerá enclaustrada. Cualquiera otra operación lectora dictaminará su no-poeticidad, su insignificancia o —el estigma más frecuente— su hermetismo.

Puesto que un poema es un discurso —en rigor, una suerte de explosión de sentido no discursiva— que se afirma como sola posibilidad de ese mismo discurso, su lectura equivale en cierto modo al desciframiento y aprendizaje de un idioma nuevo; idioma de intuición y de instantes, en el que cada enunciado real comportaría al mismo tiempo el destello de su “método”, y a veces consistiría en él. Lo que un poema dice, en su modo a veces nada unívoco, sinuoso y plurivalente, pero no por ello gratuito o arbitrario, lo dice absolutamente; nunca “quiere decir”. No tiene para qué “querer decir”.

La poesía —toda poesía— es una lengua inhabitual antes de ser cualquiera otra cosa. Puede suceder que del poema se desprenda una cierta idea de los hombres y de las cosas; una idea emocionada y expresada de otro modo. Pero, armada de su “intuición excavadora”, su verdadera consistencia es la de ser exploración del lenguaje, así como la espeleología es exploración de las zonas recónditas y oscuras de la tierra bajo de nuestros pies. Ambas son, claro está, disciplinas diferentes, pero tienen en común el ser aventuras humanas, o sea, actos de dispersión y dispendio de la propia libertad, retos al azar, o a la necesidad.

Aventura del lenguaje, la poesía es la ocasión de un riesgo: el poeta es aquel personaje que busca correr riesgos intencionalmente allí donde el común de los mortales trata de hallar la seguridad, cuando no el conformismo.

Es justamente lo que delata el carácter paradójico de la poesía. El adversario y el cómplice de la escritura poética es la lengua; quiero decir, no solamente la lengua materna, sino la herencia de las palabras, de los giros y de las obras que se llaman la cultura literaria. Se escribe contra la lengua, pero necesariamente *con* ella. Decir lo que ella sabe ya decir, eso no es escribir. Lo que se quiere decir es lo que ella no sabe decir, pero que, se supone, ella debe poder decir.¹² Se la viola o se la seduce, se introduce en ella un idioma que ella ignora. Cuando ha desaparecido el deseo mismo de que la lengua pueda decir otra cosa que lo que sabe ya decir, cuando la lengua es percibida como algo impenetrable, inerte y que así vuelve vana toda escritura, la lengua deviene aquella monstruosidad que Orwell preveía en su anti-utopía de un mundo hipertotalitario prefigurado en su novela *1984*, o sea, el sereno horror de la “neo-lengua”...

Pienso, así —aunque sólo sea una aprehensión—, que un poema mío dicho en voz alta ofrece su perfil menos pleno. Y que ninguna explicación puede colmar. La explicación de un texto no es el texto explicado, sino otro texto, anejo, ajeno, harina de otro costal. Un poema es ya una forma clausurada de explicación. En él, el poeta “se explica”, en el sentido de armar pleito y entrar en lidia, con el lenguaje. Batalla fronteriza, en los deslindes del código de la lengua socializada, que el lenguaje poético viola lo bastante como para lograr la expresión individual, pero no lo suficiente como para hacerse inaccesible al lector; transgresión que debe permanecer comunicable por lo menos, y quizás para comenzar, a un solo lector.

En esta ocasión en que debo leer ante ustedes algunos de mis poemas, si tuviera que guardar una estricta congruencia con lo antes dicho, debería haber evitado todo preámbulo a mi poesía. Pero me temo que ello equivaldría, quizá, a confiar demasiado en la propia capacidad de lector de viva voz, para

12 La operación verbal decisiva consistiría, para el poeta, en lograr hacer pasar a través de las palabras de la lengua y de sus “denotaciones estrictamente socializadas”, las connotaciones más “indecibles” en las que puedan reconocerse los lectores. En la proposición anterior, se acepta, siguiendo de no muy lejos la terminología propuesta por André Martinet, que en la oposición *denotación/connotación*, la primera noción apunta a lo que en el signo lingüístico remite a la parte socialmente común de las experiencias de todos los locutores de una misma comunidad lingüística, así como la segunda equivale a la suma de experiencias personales diferentes que una misma palabra puede despertar en cada locutor diferente. (Cf. A. Martinet, “Connotation, poésie et culture”, en *To Honor Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, vol. II, pp. 180-194.).

entregar en la lectura "recitativa" todo lo que yo mismo espero de la lectura "ocular" de ellos mismos.

Me he permitido, pues, abusar de vuestra paciencia para incidir en esta ya larga introducción paradójica: la de un preámbulo a un tipo de discurso que pide prescindir de él. No se espere demasiado de estas razones la revelación de alguna clave para la lectura, sino un guiño cómplice, una invitación benigamente truculenta a pasar al acto de la audición de unos textos que su autor habrá preferido siempre confiar a una lectura.

Dicho en mi defensa, ¿qué sería de la poesía sin la paradoja?. Cuando se sabe de sobra que la poesía, en su intención apartadiza de los criterios de la lengua establecida, va a contracorriente del modo ordinario de la comunicación, e implica un uso moderadamente insurgente del lenguaje, un acto de disidencia respecto de la opinión común (la "doxa") sobre el uso del mismo.

Pero baste ya: un preámbulo, necesario o no, es también una forma de la cortesía intelectual, y se es más cortés cuanto menos se difiera la entrega de aquello que el preámbulo anuncia en su promesa.

París, julio/agosto de 1992.

GONZALO MILLÁN:
MOTIVOS Y VARIACIONES PARA LA REVISITA
DE SU POESÍA REUNIDA.

En medio del camino de la vida de los poetas, una antología de sus libros suele señalar el cumplimiento de un periplo y ser balance alentador al mismo tiempo que anuncio auspicioso de un giro renovador.¹ Necesidad venida del fondo de la obra misma o imposición de circunstancias interna o externamente bibliográficas, el autor vuelve la mirada hacia el trecho recorrido, traza la resultante de fuerzas del conjunto disperso de sus creaciones, con el talante, ni desaprensivo ni ansioso, de quien ha terminado por comprender que las obras de palabra cobran, en la vida de los volúmenes sucesivos que en su momento las acogieron, una existencia en adelante autónoma. Ajenas a los designios de su creador porque franqueadas ya de sus prescripciones y proscripciones, aquellas lo devuelven, como tal, a la libertad de la página en blanco. O bien, conforme a la figuración premonitoria contenida en uno de los últimos poemas del mismo Gonzalo Millán, lo retornan al desamparo súbito de un estado de des-escritura:

1 El presente trabajo entrega el texto integral del prólogo originalmente previsto para la antología de Gonzalo Millán *Trece Lunas* (Fondo de Cultura Económica, 1997, colección Poetas Chilenos, serie Tierra Firme), cuya edición contiene una versión reducida, bajo el título de "Gonzalo Millán: acerca de su poesía reunida". Aparte algunas modificaciones de detalle que no alcanzaron a ser introducidas en aquella publicación, este texto restituye, sin otra alteración, las notas y reincorpora la segunda parte original, ausentes en dicha edición, a la cual remiten en todo caso las indicaciones de página de los poemas citados.

Firmas en blanco. Al rubricar
borras todo lo escrito antes
arriba, de atrás para adelante.
En el hueco que han dejado
tus libros, limpio,
queda disponible el papel
libre de todo resentimiento.

("FIRMA EN BLANCO" [p. 334])

Dueño de los primeros destellos de la germinación de sus poemas, el autor —esa falsa idea clara— no lo es de sus lecturas. Y son éstas justamente las que, recreando cada vez un texto a espaldas suyas, le confieren nuevos sentidos y lo sitúan respecto del conjunto de una obra. Es lo que probablemente explique que algunos poetas, y no de los menos antologables, se hayan mostrado reacios a asumir por sí mismos la tarea de seleccionar, reordenar y, eventualmente, enmendar, sus páginas ya impresas y vueltas poco accesibles, prefiriendo, venido el momento, la reedición por separado de cada libro. Esto mismo, dicho independientemente del hecho de que haya obras que soportan menos bien que otras su fragmentación selectiva.

No es este último el caso del conjunto conocido de la poesía de Gonzalo Millán, cuya escritura parece responder a unos modelos que vuelven, tarde o temprano, inevitable la reintegración real o imaginaria de sus segmentos en un cuerpo enterizo. Su crecimiento en intensidad y en número tiene por fundamento, más —y más deliberadamente— que en muchos poetas modernos, la relectura constante de sí misma, el auto-engendramiento. Quizá menos deliberadamente, o como si la reflexividad inherente a la operación misma de la creación poética parasitase aviesamente al hablante de los poemas, muchos de éstos son 'habitados', por la necesidad de hacer patente su mecanismo autogestatorio, tematizándolo en circularidades, revertimientos, desdoblamientos y reciprocidades: véase, por ejemplo, una mayoría de los breves textos de "Dra-gón que se muerde la cola":

"En el vientre de nuestra madre / copulamos con mi sombra hermana." (...)
"Me recreo con agua / y tierra y me creo, / pequeño niño Dios / de barro, a mi propia / imagen y semejanza." (...) *"Me preño, me alimento y crezco / ovillado en mi interior, me hincho / y pateo el vientre hasta dolerme." (...)* *"La concavidad habló, me dijo, / eco eres de un eco ... "*, etc.,

hasta el hastío; un hastío, por lo demás ... ¡que no se hastía!, puesto que se desmiente haciéndose texto de sí mismo:

"Me prometo: / no más saña de alacrán / en círculo de fuego" [p 69 y ss.].

Alcanzado el número de cinco, los libros que reúnen la obra toda de Gonzalo Millán, según confesión nada ocasional del poeta mismo, completan alegóricamente una mano con sus cinco apéndices digitales. No aquella mano del célebre relato de Nerval, maléfica y separada, maléfica porque separada de su cuerpo, trotando mundos empeñada en un cometido des-almado. Imagen de pertinencia nada antojadiza en el caso de estos cinco libros, la mano no solamente es una de las más inamovibles alegorías del gesto hacedor de los hombres, la *póiesis*, sino metonimia del individuo, substituto simbólico de la identidad, de lo que hay de intransferible en cada hombre, en tanto que producto singular de la faena particular de una existencia sobre sí misma. La posesión de lo extenso, la palpación del peso, el contacto de lo denso, la certeza del número, la dádiva y el lucro de la caricia: atributos y preesas carnales de una operación adriestradora del numen que, recogiendo el reto de la materia y de los cuerpos, la mano sabe inscribir en la extensión de la conciencia y afincar en la palpitación del corazón. Plasmación visible del espíritu en la carne.

Piezas digitales de una solidaridad sucesiva y articular, los cinco libros de Gonzalo Millán a lo largo de los casi cuatro lustros del plazo de sus publicaciones, dan cuenta de una empresa poética de continuidad y coherencia como habrá muy pocas en Chile. Escasas otras también, habrán poseído desde sus inicios, junto con todos los elementos en germen de su desarrollo ulterior, una clara y precoz percepción de la clave de sus mecanismos formales. Puesto que desde los textos de *Relación personal*, publicados por allá por 1968, hacia los veintiún años del poeta, se advertía ya su clara sabiduría retórica. Retórica no por cierto en el sentido de la "*cremosa ornamentación*" [p. 39] del decir, sino en aquel en que la retórica designa un cierto régimen verbal que induce complejidad, densidad y dificultad como formas de resistencia al desvanecimiento catastrófico de las cosas, seres e ideas en el tiempo, oponiendo a ello, en el momento de la lectura, el espesor lento del desciframiento; una forma de domesticación humana del tiempo.

Sabiduría consistente en el ajuste sin rebabas del lenguaje descriptivo a la imagen sorpresiva, en el empleo sugerente de la virtualidad de las palabras, con sus encadenamientos metafóricos controladamente heteróclitos, pero sin las contusiones gramaticales o sintácticas con que los jóvenes poetas a menudo creen poder irrumpir por efracción en la "modernidad". Sabiduría también en el modo cómo la carga emotiva sedimentada por la experiencia juvenil, magma bullente de sentimientos contradictorios, se cristalizaba y se inervaba

en el verso, siguiendo el exacto filigrana de una expresión hecha de fraseos fruciosos, cadencias insinuantes, inquietantes colusiones de un humor socarronamente candoroso y de una ironía acerba. En fin, en la forma cómo una manera de percepción del mundo, precozmente descarnada y a menudo impregnada de acritud desencantada, se deslizaba, alusivamente, en el texto, cogida en el vuelo de un lenguaje escueto, todo en repliegues y contenciones. Trasunto ésta de un malestar en el mundo que, de puro informulable, crispa la palabra que busca nombrarlo hasta hacer de ella signo numeroso de un malestar en el lenguaje, y hacer de la insuficiencia connatural en que consiste todo poema, un objeto al mismo tiempo irrisorio y altivo:

*"Digo triunfalmente al objeto
codiciado: —Eres mío ahora.
El objeto impenetrable, opaco
me objeta: —Me comprás,
pero no has pagado mi secreto."*

("EL OBJETO" [p. 156]).

Emblema en todo caso de aquella impotencia del individuo frente al vasallaje del lenguaje, el poema que hace de ella un objeto de reflexión, lo es también una manera de compensación victoriosa. Inasible en el *secreto* (*secretus*: aquello que se aísla y separa) de su imposible instrumentalidad, la palabra del poema es un decir, sin otra opción de autenticidad, para el poeta, capturado al interior del orbe del sentido, que la de aumentar de continuo la subasta de la ironía, volviéndola hacia sí mismo:

Dos textos extraídos respectivamente del primero y del último poemario de Millán refrendan claramente lo anterior:

Fui tu instrumento vano y lleno de viento
o si lo prefieres, un solista que ignora
la cuerda que tocó entre tus maderas.
Y si bajo la dirección de tu batuta
y a la ciega siga de tu partitura
sonó la flauta,
te confieso mi creencia
de que ese agudo y ridículo pitido
no vale un pito.

("LA DESTRUCCIÓN DEL DÚO". [p. 57]).

Queriendo
luchar
con la pluma
escribes
dinamita
mojada
con tinta.

("COMBATIENTE" [p. 315]).

Podría decirse que es en razón de la "vocación" constantemente reestructuradora de su verdad poética profunda, que los poemas de *Relación personal* fueron recolectados en un volumen, en Canadá, tierra del más durable de los exilios del poeta, junto a otros poemas escritos durante los dieciséis años transcurridos desde aquella primera edición. ¿O cabría mejor suponer que los primeros fueron en un primer momento al encuentro de los otros, atraídos por el cumplimiento una mutua iluminación?. El título elegido, *Vida*, será, según se quiera, demasiado sucinto o demasiado comprensivo, pero no es en ningún caso arbitrario ni fútil.

Entre los fragmentos que componen este volumen, la continuidad es al mismo tiempo la de la afirmación progresiva de unos mismos medios estéticos y la de un crecimiento de sus fundamentos éticos. O mejor, dicha continuidad prolonga, de manera ahora más acusada y a través de nuevos recursos de composición textual, un puñado de intuiciones primeras. Conciernen ellas, en general, la conexión entre aquello que podemos llamar la experiencia personal, y que remite a las vicisitudes de un sujeto histórico y biológico, y la elaboración de un doble simbólico suyo, a la vez desdoblamiento vocal y substituto vital del primero, pero moldeado en la argamasa de un sedimento de imágenes recurrentes. En su inscripción concisa, veloz, en la línea del título, la palabra "Vida" cobra el valor de una formulación imperativa: exhortación o llamado a recomponer la unicidad orgánica que preside todo impulso vital, síntesis o fusión cuyo símbolo más claro, y más claramente universal, son en todo orden de cosas, las reencarnaciones del Amor:

Si
el amor
junta dos manos,
las mitades del árbol
reúne,
partido en dos
por un rayo.
(“ÁRBOL DE LA VIDA” [p. 81]).

Un nuevo motivo patentizará en adelante el tenor poético de los textos: el de la búsqueda de la unidad en las manifestaciones de la *dualidad*. Conjuntamente, el eje de la interrogación del poeta se ha desplazado, en este sentido, desde el tema de la entidad corporal y somática, hacia aquel de la identidad de sí, simbolizada, a su vez, en la identidad —o propiedad— del *nombre* propio. Poco importa que las alusiones referenciales (sucesos, lugares, seres “substantivamente” acotados) que ocupan la superficie de los textos sean ahora más o menos patentes. El substrato conformador de éstos será en adelante el lugar de una reflexión poética sobre la Palabra. Su antecedencia implícita se remonta, aunque en sentido puramente figurado, a aquella antigua idea de que la palabra sería una oscura revelación de lo verdadero, esgrimida contra la idea relativista y antropocéntrica de la atribución arbitraria del nombre dado a las cosas. Textos sobre textos, poesía, si se quiere, de grado segundo.

Esta orientación se desprende con relativa evidencia del plano denotativo de una nueva producción, en la que la implicación metapoética comparte, de todos modos, el espacio textual con la esfera de significaciones más visibles e inmediatamente alusivas que la hospedan y propagan: incidentes de la vida cotidiana, reincidencias del amor, contricciones del exilio político. Pero sus fundamentos no radican en la sola voluntad testimonial del poeta y sus imperativos morales y cívicos, causa necesaria, si se quiere, pero en ningún caso suficiente. Entre uno y otro libro se ha alzado por cierto la frontera cronológica del trauma histórico representado por el golpe de estado del once de septiembre de 1973. Su incidencia en el poema es menos un dato informativo o un jalón conmemorativo que signo de dislocación vital, conmoción existencial y dismantelamiento de una cierta armonía “familiar” entre la contingencia y sus representaciones. Mudanza pasmosa de la positividad del Verbo en “pseudónimo de la muerte”, la violencia del suceso histórico-político viene, en verdad, a reactivar aquella otra violencia connatural al lenguaje poético, violencia de la suspensión del sentido,

violencia congénita de la operación metafórica. Una vez más, retrospectivamente, un texto de *Virus* recoge los datos de aquella doble laceración biográfica, a través de la indagación alegórica de una revelación profunda de sí, contenida en la grafía del propio nombre, como se descifra un rasgo premonitorio:

En mi apellido hay una nota
musical, y una
sílabla del arcángel.
En el centro hay un once
que me separa en dos,
en un antes y un después,
en un aquí y allá,
la vida.
Para concluir
hay una piedra,
un millar de pasos que desando
y un milenio que ya termina.

("CONCLUSIÓN SOBRE LA FIRMA" [p. 336]).

Encausada la poesía de Millán desde aquel libro primero en el *leitmotiv* del relato de vida, ella ilustra el entendido preliminar de que la biografía no es la "vivencia"; que el "yo" de la escritura es —como nos lo espetara el célebre "*Je est un autre*" de Rimbaud— la encarnación de aquella angustia que nos embarga ante nuestra propia identidad (¿plenitud mítica o puro significante?). De este modo, en sus obras ulteriores, el poeta proseguirá enarbolando, como una divisa, la significación ambivalente de aquel primer título programático: relato singular de vida, primeramente; trabazón, enseguida, del sí propio con la esfera de lo Otro. Dos maneras alusivas, por lo demás, de revelarse la doble realidad del lenguaje: mismidad del *habla*, alteridad de la *lengua*.

Poesía biográfica en este sentido clarísimo que para el poeta tuvo entonces la noción de "biografía": en primer lugar, forma *a priori* de nuestra percepción del mundo, esto es, forma cultural dada, y como tal, ni intemporal ni neutra. En segundo lugar, perspectiva por ella inaugurada respecto de una existencia concreta, y que no es copia fiel de la vida "real" sino una construcción puesta en obra por la sociedad que la produce con el fin de reproducirse, consiguiendo hacer de cada uno de los "otros" que somos un "yo" preciso y relativo, un "yo" extenso y tenso.

Si esta tensión recorre las páginas de *Relación personal* como una pura desazón interior entre otras desazones, en las de *Virus*, veinte años después, en 1987, es ella un tema central, un dispositivo de composición y una pauta de lectura: una trama permanente.

Este último “dedo” de esta mano antológica señala, acusador, la consistencia inane de la Palabra: *Amar y desamarla: / hallazgo y extravío. / Armarla y desarmarla: / aprendizaje y hastío.* [p. 338]. Y en la textura verbal de sus poemas, a la manera de señales indicativas, se dispersa todo o casi todo el vocabulario recurrente, literal o figurado, que compone el campo léxico-semántico de la *Escritura*; aquel campo nombrado o evocado por el acto de escribir, mental y físico, su utilería material, y aquella otra impalpable e invisible que halla su soporte en el trazo gráfico visible.

La intención metapoética, o sea, la voluntad explícita de hacer de la poesía su propio objeto, es aquí sencillamente total, y cabalmente manifiesta. Todos y cada uno de estos poemas dicen, cuando no *actúan* performativamente, la formidable *impasse* de la escritura poética, su nebulosa relación con el silencio, acallamiento que el poeta se debe de imponer al murmullo sordo en que consisten las palabras del mundo, y el que éste nos impone. Son poemas de la impugnación de aquella naturalidad contra-natura del poema; impugnación del desdoblamiento del sujeto en un discurso que *se dice* él mismo con la coartada de que *me dice*. Ponzoña y antídoto contra la inoculación hecicera del lenguaje en la existencia (“*mi adorada y devoradora desdicha*” [p. 117]), la poesía, sin embargo, pacta el contrato de su propia subsistencia al precio de la paradójica ambición del poeta encarnada en el anhelo incumplible de su “*Aspiración expirada*”:

Llegar a escribir
algún día
con la simple
sencillez del gato
que limpia su pelaje
con un poco de saliva.
[p. 302].

Temprana intuición la de Millán, respecto de aquello que separa a la poesía de toda otra expresión verbal, esto es, la renuencia congénita del poema a plegarse a la simple función comunicativa, vehicular o ancilar, de un “contenido”, en desmedro de su *decir* original. Toma de conciencia de que lo propio del discurso peculiar del poema es explorar las posibilidades insospe-

chadas del lenguaje y dar cuenta de aquella exploración, en la que las incitaciones venidas del mundo de las experiencias reales o imaginarias se funden en la opacidad del material verbal, y se refractan insubstituiblemente en una nueva experiencia que tiene al lenguaje por escena.

De este modo, en aquellos poemas primeros, breves destellos escénicos de corte epigramático, el poeta pone ya en obra un tipo de composición basada en una serie de dispositivos retóricos que se resumen en el doble trabajo de la imagen. Imagen como descripción sostenida por efectos visuales, e imagen como figura retórica, patentizando en el texto una cierta situación o acción como artificio de la representación de una idea:

Ocultos entre raíces
manchados por hollejos de frutas,
y humaredas de hojas verdes y papeles,
se endurece en mis manos sucias,
al palpar la rubia
sedosidad niña de tus piernas,
la celeste cornamenta de mis venas.
Tú con una piedra rompes
un cuesco de durazno,
mascas la amarga semilla
y endulzada la echas en mi boca.
Yo me humedezco un dedo
y en el muslo trazo con saliva,
las iniciales de tu nombre.
Tú les echas tierra.
Después el polvo cae.

(“EN BLANCAS CARROZAS, VIAJAMOS”. [p. 30]).

Es claro que en este ejemplo el valor descriptivo y la economía escénica logran una cierta autonomía objetivamente alusiva, pictórica y hasta impresionista, en cierto modo. Autonomía que no contradice la dependencia de los enunciados respecto del código literario, en la conexión que ellos delatan con cierta matriz textual: aquellos “verdes paraísos de los amores infantiles”, por ejemplo. No menos patente, pero igualmente clara, es la idea subyacente, correlato o substrato subjetivo, de la sensorialización –y por qué no: la erotización– de la palabra en que consiste toda operación poética.

Entre los tópicos de la primera poesía de Millán, la “experiencia”, adquiere el sentido de tiento indagatorio y de manejo probatorio, ya sea respecto del cuerpo, en su consistencia y humores, o respecto de la textura del mundo

de las cosas, tentación también, fascinante y repelente, de “apagar el sol” y palpar a tientas la finitud, apurando así, el desenlace de esa faena de desgaste y consumición de sí a que condena el derroche de un vivir revertido con avidez sobre sí mismo.

Todo ello sin duda se inscribe entre las claves de su escritura, antes que dicha “experiencia” lo sea de una forma de protagonismo e implicación personal en el mundo. Dicho de otro modo: la (auto)complacencia del Poeta-Niño en su identificación ilusoria y sensual al acto carnal de palabra ha entrado en crisis; dicha implicación es también separación umbilical en la experiencia de la palabra como revelación de alteridad. Recuperar la Palabra para sí, apropiársela el poeta bajo la especie de la palabra poética, implica ahora perderla como instrumento de acción sobre el mundo, que es nuestro modo irremediable de producir nuestra existencia auténtica. La poesía moderna, toda ella, no consiste, al final de cuentas, en otra cosa más —¡ni menos!— que en la respuesta a esta alternativa.

De los cambios y derivas sucesivos operados en el plano de la historia personal del poeta, dará cuenta aquel crecimiento a que aludíamos; movimiento complejo desde la *relación* (relato) de sí hacia la *relación* (implicación, enlace) de sí con esferas de más vasta realidad.

Los poemas que completan *Vida* marcan ya el movimiento centrífugo desde una suerte de pan-sensorialidad de clave en cierto modo sinestésica y confinada en el espacio personal y sus más estrechas inmediaciones, hacia el espacio extra-personal, e incluso, impersonal. La presencia “objetual” del mundo exterior, su inconmovible estar-ahí, parece evacuar hasta la posibilidad de un sujeto que asuma para sí la perspectiva del acto de nombrar, y organice la geometría de lo visible. Parafraseando a William C. Williams al referirse a los cuadros de su amigo el pintor Charles Sheeler, se podría decir que los poemas de Gonzalo Millán contienen una descripción “asombrosamente directa”. El texto se despersonifica gradualmente, y lo nombrado aparece fijado en la realidad por una suerte de mirada sin sujeto.

En los poemas ya evocados de *Dragón que se muerde la cola*, el motivo de la referencia circular (flexión del texto consigo mismo) y de la reflexividad (del sujeto que se “textualiza” a sí mismo) lleva a cumplimiento, simbólicamente, la anulación de la primera persona por autodeglución, como la bestia alquímica aludida por el título del conjunto. Motivo, por cierto, de la crisis del mito del sujeto. Y es el Sujeto lo que, justamente, en el poema “Vida” que continúa la serie antologada, desaparece como pronombre personal en la reite-

ración de enunciados objetivos, miméticos, paródicos, de un saber enciclopédico y reductor del concepto de vida a un puro funcionamiento biológico. Y así sucede también con toda una serie de poemas, como, entre otros, "Automóvil", "Refrigerador", o "Apocalipsis doméstico", en los que el des-centramiento del sujeto en el plano de los enunciados, es recurso emblemático del des-centramiento del hombre en la existencia; o, si se quiere, de su moderna alienación.

ooo

Es comprensible que se haya visto en *La Ciudad* un texto predominantemente circunstancial. De todos los libros de Gonzalo Millán es éste, por lo demás, el que por obra justamente de las circunstancias ha merecido de parte de la crítica una mayor atención.² Publicado en 1979, a continuación de *Relación*, este libro constituye una suerte de bifurcación en la vía central que religa aquel a *Vida* y estos dos últimos a *Seudónimos de la muerte*, de 1984. Todo lo cual no quita que, a nuestro juicio, *La Ciudad* admite una lectura menos inmediata y menos contingente, más cercana de lo que podríamos llamar, con palabras de Valéry, su "intriga interior". En la ocurrencia y conforme a lo expresado anteriormente, este texto parece prolongar dicha bifurcación como una desviación de trazado elíptico conducente al entroncamiento, más adelante, de esta obra con la vena metapoética de *Virus*.

La Ciudad es, en efecto, un texto estrictamente estructurado, linealmente progresivo y continuo, pese a su arquitecturación entrecortada y a su fórmula enumerativa, como bajo modelo retórico de inventario (registro acumulativo de cosas y hechos referidos, al mismo tiempo que de procedimientos isoléxicos). Impresión que refuerza la modalidad impersonal de sus enunciados, dotados de cierta parquedad de veredictos y rigurosamente "objetivos". No es difícil de advertir, sin embargo, que bajo esta suerte de letanía monocorde hay la prefiguración de una especie de máquina verbal lanzada, a pleno régimen, a proferir un reguero regular de certezas banales, de truisms, o de afirmaciones intransitivas, y como suspendidas en una esfera de neutralidad. El dispositivo

2 La publicación reciente de algunos trabajos críticos de particular interés sobre este libro, y en general, sobre la obra poética de G. Millán, nos dispensa del intento de resumir aquí lo esencial de sus alcances. La reciente edición chilena de *La Ciudad*, aparte un penetrante postfacio de Carmen Foxley, recoge en su sección Bibliografía la mención de todos ellos, de entre los cuales vale destacar además de un estudio de esta última especialista en lírica chilena contemporánea, los de Soledad Bianchi, Javier Campos, Jaime Concha, Jaime Giordano y Walter Hoefer.

metapoético se revela aquí por lo menos bajo dos aplicaciones del artificio de la *denudación*: primero en la exhaustividad hiperbólica del procedimiento de reiteración, modalidad retórica que, en buenas cuentas, vacía de su substancia, diluyéndola en vez de concentrarla, aquel discurso que ella supone henchir de sentido, desconstruyendo aquello que se supone construir. Podría decirse que la discontinuidad sintáctica, los “saltos” de registro, la construcción elíptica, evacúan el sentido de las proposiciones por las brechas que abren en el texto actual, en beneficio de un texto ausente, de un enunciado virtual que fluye paralelo, cobijado entre las líneas, imagen invertida del texto patente: “*el poema es un espejo. (...) / La goma borra lo escrito. / Donde había un edificio deja un baldío. / Un cambio de sintaxis invierte el curso del río ...*”. Apenas fijadas de ese modo, todas aquellas certezas se desacreditan en su estatuto de saberes estables, y la pretendida neutralidad de lo afirmado se polariza en un esquema de valoración. Los “blancos” del texto denotan zonas de oscuridad dolosa; el silencio delata reticencia culpable o aquiescencia cobarde; la descripción impasible se revela representación enmascarada, las palabras más incorpóreas, el Verbo mismo, son ya cuerpos de algún delito. En consecuencia, el juicio de valor, como un malestar físico, corroe el confort gramatical de la prosa del mundo.

En otro plano, la contigüidad de proposiciones dispuestas al modo de premisas incongruentes tiende a dejar al descubierto en su flagrante anomalía silogística, una insuficiencia de otro orden: la improcedencia, ilicitud o sinrazón del Orden vigente. Procedimiento de contra-análisis de la relación entre mundo real y lenguaje, por ejemplo, que pone al desnudo una suerte de pseudo-lapsus: la reiteración del artificio de la *asociación libre* en los encadenamientos que articulan el avance del poema, pone de manifiesto tal artificio al mismo tiempo que el sentido de lo expresado por él expone la paradoja de una palabra cautiva, privada precisamente de libertad.

En segundo lugar, dicho procedimiento metapoético de *denudación* atañe al juego de personificaciones (entre otras, el *Anciano*, el *Ciego*, la *Beldad*, el *Poema*, el *Tirano*, etc.) que puntúan lo que puede estimarse como la trama “narrativa” del poema. Por él se incrimina a la Palabra, sus relaciones equívocas con la verdad, o cómplices con el silencio, su versatilidad indolente, su veleidad polisémica; meretriz sagrada del templo, ella es encarnada en la Beldad, y, de paso, asimilada por sublimación a la palabra poética.

La puesta entre paréntesis del poema por sí mismo (a la cabeza de su primer fragmento: “*Amanece. / Se abre el poema*”; y al final del último: “*Se*

cierra el poema”) señala un desafío propiamente anti-poético (en el sentido en que Ponge concibe esta expresión), a la vez que equivale a poner de relieve la inermidad frente a los embates de la Realidad, de la palabra poética, “*Diosa de la ciudad y falsa deidad*”, que “*camina con cadencia*”, “*guarda la línea*” y “*se aplica cosméticos*”. Con la sobrecarga irónica de una coronación paródica, el poeta la identificará a la más irrisoria de sus trivialidades metafóricas: “*tiene dientes de perlas*”. Recriminación de su inanidad, de su indigencia ante los fueros del poder y ante los desafueros de la muerte, pero que no es menos una forma de exorcismo y de redención contenidos en el gesto mismo de una tal revelación por y en la escritura. Tras la *Beldad* de Millán, espejea claramente la iluminación resumida en el conocido dístico de Rimbaud: “*Cela s’est passé / Je sais aujourd’hui saluer la beauté*” (“Eso ocurrió / Hoy sé saludar a la belleza”), es decir, el poeta se descubre capaz de resistir a los excesos del éxtasis de la Belleza (la Palabra), y puede ahora guardar con ella las distancias debidas, sabe “saludar a la beldad”.

El Anciano³ que “cuenta su infancia”, como Edipo resuelve el enigma de la Esfinge resumiendo las metamorfosis del hombre a lo largo de su edad, no es otro que una substitución metafórica del Poeta, quien “*se pasa el tiempo jugando*”, “*inventa una ciudad de juguete*” y “*reconstruye los hechos*”; además: “*compone un poema*” que “*habla de la ciudad*” y que “*es su hijo*”. También substituto figural del Ciego –imagen híbrida de Edipo cegado por su propia mano y de una suerte de Orfeo desmembrado que “*rasguea la guitarra*”– en su pretendida no videncia, viviendo “*con los ojos vendados*” que “*se abren bajo la venda*”; ceguera asumida como coartada vergonzante de sobrevida y que toleran complacientes los “agentes del tirano”: “*Para ellos soy ciego y mudo. / Dejen en paz a este pobre ciego. / Déjenme tocar en paz la guitarra*”.

La Ciudad conjetural que Millán monta y desmonta con acuerdo a los imperativos antinómicos de los andamiajes o de la andadura retórica y de la necesidad de una verdad, no es, de este modo, equivalente figurado de una pura evocación circunstancial, circunscrita por el comentario de una experiencia todo lo dramática que se quiera. Se trata, en suma, de la reactivación de todo

3 En la última versión de este largo poema el Anciano es una Anciana; esta metamorfosis trans-sexual lejos de modificar la transubstanciación imaginaria de estas personificaciones, como se advertirá, no puede sino que acentuarla. La necesidad retórica de distanciación substituye el sujeto de la enunciación por el sustantivo “el poema”, ahora sujeto “objetivo” de los enunciados. Por su parte, Beldad, Anciano (a), Ciego, son otros tantos “estados alotrópicos” de la encarnación de la Palabra en el Poema.

un arquetipo, o sea, de un cuerpo cultural de imágenes estatuidas: el mito de la ciudad (encarnado en una evocación legendaria y arquetípica, plural, que va de Tebas a Roma), sobre el que los hombres erigen las entidades urbanas concretas, o se nutre la memoria de sus ruinas, y entre cuyos muros se despliega la historia real de unos hombres reales. Una ciudad, ya se sabe, no es un espacio neutro ni un puro continente; está hecha tanto o más de palabras, de signos, señas y trayectos, de razones y de fantasmas, es decir, de materia discursiva, que de materiales de construcción. Es obra de significados que se imponen a la dirección de los destinos ciudadanos. Pseudo-pleonismo: la ciudad es texto, y el texto de Millán es una Ciudad. Sólo que ciudad que ha perdido el sentido de sí misma porque destruida en sus significaciones humanas por la violencia del Poder. La Ciudad/Texto es una tentativa de reconstrucción, búsqueda a ciegas, de la que testimonian imaginariamente, por ejemplo, las relaciones evasivas y los acercamientos discordes entre las personificaciones poéticas ya señaladas.

Un breve poema en caracteres cursivos, intercalado en medio del libro, perfectamente dispar en su forma monológica y subjetiva respecto del todo el resto, funge a su vez como revelador metapoético: *"Por ahora no sé quien eres / ni adónde estás siempre. / Sé que nos ha tocado vivir / en la misma ciudad / y en un mismo país de la tierra / al mismo tiempo. / Y eso me basta ..."* [p. 243]. De igual modo, la cuarteta final en su fórmula sintáctica conexiva y como desamordazada de las restricciones formales del poema todo, clausura y remata, con una imagen de lírica transparencia el sentido todo de la empresa poética –resolución del paréntesis– en su "oscura claridad":

Y después de ir con los ojos cerrados
Por la oscuridad que nos lleva,
abrir los ojos y ver la oscuridad que nos lleva
Con los ojos abiertos y cerrar los ojos.

[p. 281].

En su resistir a la fijación preestablecida de las significaciones, el decir de la poesía afronta el desbande indomable de significaciones que entrecruzan la inmediatez brutal del presente vívido. En el poema es llevado a cumplimiento el reparo radical contra la reducción de la dimensión lingüística a aquella de la "comunicación". La poesía de Gonzalo Millán convalida, así, el célebre aserto de Mallarmé que la escritura es esa "antigua y muy vaga aunque celosa práctica, en la que yace el sentido en el misterio del corazón", y que aquel que es capaz de cumplirla integralmente "*se retranche*": Es decir,

siguiendo la doble acepción que el verbo *se retrancher* posee en francés —separarse del resto, retirarse, y ponerse a resguardo—, es en la distancia que el poeta toma respecto del lenguaje que se amuralla la salud de la Palabra.



No sería excesivo pretender que la presente selección antológica reordena libros y textos en el afán saludable de restablecer el verdadero trasunto poético de esta poesía, restituyendo la filiación efectiva de sus articulaciones formales circunstancialmente discontinuas. La obra de Gonzalo Millán se presenta así en su originalidad más consistente: jalón agregado a la búsqueda de aquel lenguaje “verdadero” a que ha aspirado de continuo toda poesía, esto es, aquello que los discursos comunitarios sometidos como están a la positividad perentoria de la política, de la moral o de la ciencia, no podrían asumir por sí mismos. En este sentido, la oscuridad de la poesía pone en claro el mundo, al arrancarlo a su idioma empobrecido por el empecinamiento comunitario en buscar su rentabilidad comunicativa en el mayor común denominador posible.

Desplegados los cinco dedos de esta mano, ahora abierta como un libro único, tiende así su palma ofrecida a la inteligencia de una nueva quiromancia.

II

El primer medio receptivo, sensible a las virtudes de novedad, vigor y rigor de esta escritura juvenil, aún antes de advenir a la dignidad del libro, fue el de la promoción, heterogénea y cuasi naturalmente conexas, de poetas jóvenes, que a comienzos de los años sesenta daban a publicar sus primeras producciones. Al margen de las redes de circulación ordinaria de bienes culturales, brotaban éstas, además, de modo disperso, aisladas, en el ostracismo involuntario del Chile provincial, en las páginas de cuadernillos magros y revistas de incierta periodicidad.

No carece aquí de oportunidad la mención del fenómeno histórico-literario implicado por la emergencia de este grupo al que Millán vendrá a agregar su nombre como el de su representante más joven.

Los otros nombres que componen esta partida generacional son los mismos diez de la nómina que Jaime Quezada incluyera en su antología de 1973, *Poesía Joven de Chile* (México, Siglo XXI Editores), lista que deben

completar a nuestro juicio, los allí ausentes, en uno y otro extremo respectivamente del marco cronológico de dicha selección, de Oscar Hahn y de José Miguel Vicuña.

Uno de los críticos literarios más atentos en el Chile de entonces a la evolución de nuestras letras, el escritor y profesor Alfonso Calderón, había culminado, en 1970, su *Antología de la poesía chilena contemporánea* con la inclusión de Gonzalo Millán, en acto de reconocimiento en cierto modo oficial del joven poeta. El mismo Calderón comentaba años más tarde la selección de Quezada en los términos de un acto de mayoría de edad de la "promoción emergente".

Aparece esta nueva promoción signada en su origen no ya por un acto fundador voluntarista y más o menos sonado (manifiesto o conjuración vanguardista) sino por un proceso de descubrimiento mutuo y de toma de conciencia de ciertas coincidencias, sin programa estético ni miras estratégicas previos. Su punto de convergencia es el de una actitud cultural fundada en la convicción pasablemente paradójica, para un grupo de creadores nuevos, de hallarse involucrados en el extremo de una tradición venerable que cabe asimilar y continuar más bien que rechazar en una empresa de suplantación negadora y de regeneración profética.

Dicha "promoción" aceptó reconocerse en el epíteto más bien incoloro y necesariamente provisional de "emergente", antes de que la tenacidad de los usos de lenguaje hiciera de ella un rótulo convencional. Se señalaba con ello un simple estado de cosas respecto de aquella convicción compartida de surgir en el extremo de un linaje poético vigoroso y plural, representado entonces por figuras mayores en edad y en méritos reconocibles, ellas mismas mutuamente diversas en sus orientaciones estéticas y lenguajes. Se señalaba con ello, asimismo, la voluntad de reivindicar su vigor y diversidad como el sedimento nutricional de nuevos impulsos germinativos en poesía, sin rupturas ni aspavientos vanguardistas, sin exclusiones ni exclusivos, asumiendo su prolongación, por así decir, natural, y asimilando aquella herencia.

Universitarios en una buena mayoría, o frequentadores asiduos de los medios académicos, los poetas "emergentes" recogen de la tutela cultural universitaria mucho de su actitud ante la cultura literaria. Los años sesenta, por lo demás, conocen una activa renovación del espacio universitario chileno, gracias, sobre todo a una política de descentralización territorial, y al auge de las nuevas orientaciones teóricas en los estudios académicos. Poniendo énfasis en la especificidad del hecho literario, acercando las cuestiones de interpretación

a los desarrollos teóricos de la lingüística post-saussuriana, los nuevos paradigmas críticos surten el efecto de liberar la comprensión disciplinaria de la praxis literaria de las viejas hipotecas realistas y de sus sociologismos apremiantes. Es posible que esta influencia intelectual, junto con favorecer el acercamiento generacional entre maestros y discípulos, haya favorecido de paso, entre los nuevos poetas, el desapego respecto de la ilusión romántica del poeta-demiurgo, visionario o alquimista del verbo, asimismo que acentuado la preocupación de parte de estos poetas por la dimensión ética del lenguaje. La "era de la sospecha" priva al poeta de su sitio heroico, y, hombre entre los hombres, lo inclina a interrogarse sobre la valía de su relación con la palabra y las condiciones de posibilidad de su oficio.

Un factor habitual de la fractura entre generaciones culturales, se eclipsa de este modo y deja su lugar a la relativización de las oposiciones, al diálogo erudito, a la problematización reflexiva de la sucesión de las visiones del mundo, a la dignidad de lo diversamente contemporáneo y de lo diverso a secas.

Por otro lado, la década del sesenta presenta en materia de cultura poética viviente, un panorama especialmente rico. Los *Antipoemas* de Nicanor Parra, publicados desde 1954, conocen una más amplia difusión, en parte gracias a su influencia en un sector de la llamada "Generación del cincuenta". Gonzalo Rojas, poeta formado en los medios surrealistas chilenos del Movimiento del treinta y ocho, vuelve a la carga con un libro señero, de acentos clásicos y elevado tono lírico, *Contra la Muerte*, en 1964. Del mismo modo, Enrique Lihn, en 1973, da a conocer una de sus obras mayores, *La Pieza Oscura*, y otro tanto harán poetas como Jorge Teillier y Armando Uribe Arce, entre los nombres más significativos por su influencia entre los más jóvenes. La diversidad de los nuevos lenguajes en pugna motiva casi naturalmente al reexamen de los grandes poetas anteriores cuyas obras recobran súbito interés: el Neruda de la *Residencia* y de *Estravagario*, todo Vicente Huidobro y los mejores momentos de Gabriela Mistral; las últimas obras de dos poetas mayores pero en pleno vigor de sus lenguajes personalísimos como Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle.

La década del sesenta es también, en otro plano, la de la eclosión de la "cultura juvenil", en música, en moda vestimentaria, en implicación activa de los jóvenes en la vida política: guerrilleros en Cuba y en otras "sierras maestras" del continente, combatientes en Vietnam, "contestatarios" en los campus universitarios del "sesenta y ocho", etc. El dinamismo político que

súbitamente agita un continente joven como América latina, favorece y multiplica los contactos culturales, y las innumerables revistas de poesía del continente circulan profusamente en Chile, desenclavando el país, en este terreno, al arrancarlo de sus inveteradas tradiciones y reflejos insulares.

El núcleo federador de los poetas “emergentes” es una revista provincial ligada a la Universidad de Valdivia, cuyo nombre es desde ya gaje de apertura exterior, *Trilce*. Homenaje tácito al gran poeta peruano muerto en Europa. La intensa actividad del grupo que anima dicha revista, a través de encuentros y reuniones públicas que reservan un lugar de honor a los poetas mayores, al mismo tiempo que invitan a participar en ellas a un número siempre creciente de otros jóvenes, explica en parte nada desdeñable la consolidación de un nuevo impulso generacional, y la aparición de un nuevo estilo de sociabilidad literaria.

Las palabras de feliz pertinencia que en el artículo citado A. Calderón consagra a estos nuevos poetas, podrían aplicarse sin gran reserva a Gonzalo Millán:

“Todos poseen artesanía y rigor —escribe el comentarista—. Y ninguno deja de echar una mirada al tiempo con gesto vagamente inamistoso, suscitando imágenes de infancia sin el ánimo de asistir a la mejor de las fiestas. Fluctúan entre la línea de la más desaprensiva de las coloquialidades hasta el sentido metafísico, aportado por un lenguaje estremecedor. (..) No osan tornarse novedosos porque sí, más bien tienen la precisión que otorga el equilibrio verbal. Ni son “terriblemente actuales” ni consolidan el afecto por esa poesía urgida de civismo, que suele acompañarse por el mugido o el aleteo, cuyo ánimo es más físico que imaginativo. (...) Representan con dignidad y soltura, con talento personal, el estado actual de la literatura heredera de los grandes nombres del pasado, sin empequeñecerse ni convertirse en ecos de esas voces.”

Pertinencia que por encima de los años la presente antología confirma y corona.

París, abril de 1995.

“MARGARITA LA RUBIA Y EL QUE ENTONCES YO ERA”:
EN TORNO A UNOS AVATARES DEL INCONFUNDIBLE
SABOR A SÍ MISMO.¹

Me temo que mi presencia en esta reunión de especialistas de la literatura sea tal vez un tanto heteróclita, en la medida de mi condición ajena al terreno profesional de la crítica y de los estudios y docencia literarios propiamente tales. No niego haber hecho intrusión episódica en esta actividad, pero no pretendo que aquellas incursiones ocasionales basten para agregar a mis ya poco congruentes pergaminos de poeta y de docente en historia, las insignias de investigador literario. No es esta condición adventicia lo que justificaría en todo caso mi intervención, sino aquella, algo menos (in)defendible, de poeta; o tal vez, más imprecisamente la de *autor*, en la triple dimensión que a éste reconoce Paul Valéry, según su célebre fórmula, o sea, la de un “animal mental, una máquina de calcular y un ente de memoria”.

Debo de partida confesar que no será sin el embargo del escrúpulo que abordaré una intervención centrada no ya en un tema relativo al campo exterior y objetivo del uso —o del abuso— de algún Yo plasmado en la escritura ajena, sino sobre el mío propio en tanto que usuario eventual del Yo *en y de* la literatura. Quienes me conocen de más cerca saben bien que no suelo ir por el mundo hablando de mis escritos en primera persona, ni mucho menos de ésta misma al margen de aquellos. Este es probablemente el tema que menos mal conozco, pero no por ello el más fácil de exponer en público. El cuarto reino de la naturaleza —decía alguien que me es caro— es el de las cosas que no se

¹ Texto integral de la intervención del autor en el Colloquio Internazionale *La scrittura dell'io nelle letterature iberiche*, Università di Roma «La Sapienza», Roma, 22-23 Novembre 1996.

hacen; y una de ellas es la del empleo agobiador de la primera persona del singular, por lírica que ésta sea, fuera del cubículo discreto del confesionario y su aire enrarecido.

Tampoco el hecho de asumir una reflexión sobre mi poesía podría pretender 'hacer claridad' sobre ella, a riesgo de contradecir una idea que he hecho mía: "Un poema es un objeto hecho de palabras, con las palabras justas y precisas; ninguna otra formulación es posible para decir lo mismo (...) Pienso que el poema sabe más que el poeta. Puesto que una vez cumplido el poema, las razones que él tiene para ser son mucho más numerosas que las que el poeta puede dar para justificar o explicar su existencia".² En el abandono de aquella pretensión hago mía también la *boutade* de Denis Diderot: "la claridad, cualquiera sea la manera como se la entienda, perturba el entusiasmo", apunta el gran enciclopedista, y remata con exhortación curiosa para un hombre de las Luces: "*¡Poetas, ¡sed tenebrosos!*"

Como quien se las arregla para hacer de necesidad virtud, he intentado soslayar mi recelo o la aprensión actuales ante la exhibición de sí, problematizándolo como clave plausible para comprender los motivos que en la poesía de mi generación y en la mía propia redundaron en la elisión y elusión del Yo, sujeto del poema, como conducta literaria fundamental. Hubo en ello, pienso, motivaciones extrínsecas no menos que intrínsecas al orden de la operación poemática o a la ecuación personal del poeta, indisociables sin embargo en la producción y circulación de la poesía en aquel contexto.

El tema es vasto y sólo admite aquí ser merodeado, y no sin tomar algún atajo. He limitado, pues, la primera parte al testimonio personal sucinto de la "poética de los años sesenta" con apoyo en unas referencias pertinentes a la crítica literaria chilena. En una segunda parte y ya en el terreno nunca insospechable de la autobiografía de autor, trataré de sondear algunas de las motivaciones posiblemente determinantes en la elusión del Yo y la fragmentación del sujeto en mi propia poesía. Sólo entonces trataré de dar cuenta de este título tal vez —advierto ahora— un si es no es "farolero" de estas páginas.

La primera parte, no concernirá "el que entonces yo era" sino como un testigo más de aquel momento. El asunto del estatuto del sujeto del enunciado poético se comienza a plantear por esas fechas como un tema frecuente no

2 "Waldo Rojas: Chile y poesía", entrevista, por Ted Lyon, en *Chasqui*, vol. XVII, N° 2, noviembre de 1988, pp. 93-109. Texto parcialmente reproducido en "Fragmentos de una reflexión sobre la poesía", en *Poesía Continua*, Editorial Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 1995.

sólo en manos de la crítica más advertida sino en lecturas y debates públicos. Se aseguraba que toda la renovación del discurso poético chileno desde hacía ya más de un par de lustros podría resumirse en la mutación del Yo en poesía. ¿Quién toma la palabra en el poema?. ¿Es el poeta, sujeto biológico de los textos?. ¿O el autor, esa falsa idea clara?. ¿Acaso un cierto personaje, no menos oscuro, que revela o enmascara a ambos?. ¿Una entidad idealizada, sublimada y superior, o por el contrario asolapada, medrosa y decaída?. ¿O tal vez una amalgama quimérica e impersonal de todos los sujetos del acto de palabra?. ¿Una no-persona sustituible por cualquier individuo o el conjunto de los mismos?. Por otra parte, ¿existe una poesía lírica que no esté fundada en la expresión de la propia subjetividad, no sólo como forma intransferible de apropiación del lenguaje, sino como prisma de refracción imaginaria de la experiencia del mundo?. Esto en el entendido de que la "expresión" no es un incidente de la vida psicológica, sino esta vida misma en tanto capaz de manifestación; y que la subjetividad no es sino el acto de su propia manifestación.

I

A partir de fines del decenio de los ochenta y comienzos de los noventa, se ha desplegado en el medio universitario chileno la preocupación por un mejor conocimiento de los llamados "poetas de los sesenta".³ Estudios de variada índole dan en vincular la producción de estos poetas con las condiciones sociopolíticas y culturales muy particulares vigentes a lo largo de este período. Concuerdan en poner de relieve las influencias de todo orden que en dicho contexto chileno tendrán las circunstancias continentales latinoamericanas e incluso mundiales.

3 Aparte un número no desdeñable de artículos en publicaciones periódicas, especializadas o no, se destacan: *La Joven Poesía Chilena en el periodo 1961-1963* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn), Javier Campos, Ed. Institut for the study of ideologies and literature, Mineapolis, Minnesota / Lar, Concepción, Chile, 1987; *Seis poetas de los sesenta*, Carmen Foxley y Ana María Cuneo, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, colección «El Saber y la Cultura», Santiago, 1991; *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*, Ricardo Yamal (edit.), Ed. Lar, colección «Estudios, Tesis y Monografías», Concepción, Chile, 1988; *Las Plumas del Colibrí*, M. N. Alonso (et alii.), Ed. Cesoc, Santiago, 1989; *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*, Grñnor Rojo, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1989; *Poetas del '60*, Jaime Blume (et alii), Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile, Colección «Aisthesis», N° 10, Santiago de Chile, 1992, pp. 75-91; *Viajes de ida y vuelta. Poetas chilenos en Europa*, Soledad Bianchi, Ed. Documentas / Ed. Cordillera (Santiago/Ottawa), Santiago de Chile, 1992.

Pero redundan asimismo en profundizar la actitud implícita, cuando no explícita, de dichos poetas hacia lo que puede estimarse como la “tradición poética chilena”, que ellos pretenden, con mayor o menor voluntad consciente, no ya desahuciar sino restablecer y, asimilándola, prolongarla por su extremo.⁴ Tal “tradición”, por supuesto, no es otra que aquel movimiento que protagoniza o recoge la evolución de las corrientes, así llamadas, de la *vanguardia* desde el primer tercio del siglo, con sus ramificaciones y sus fracturas ulteriores.⁵

“Desde los años cincuenta, escribe en un artículo reciente Naín Nómez,⁶ la obra de Nicanor Parra [1914], Gonzalo Rojas [1917], Enrique Lihn [1929-1988] y otros poetas chilenos, pone en duda la unidad totalizadora del sujeto poético de la tradición vanguardista, situándolo en una precaria situación de disolución y pesimismo, que se extiende hacia la poesía de los sesenta y abarca hasta nuestros días”, pero que se anunciaba ya “en algunos textos de Vicente Huidobro, de Pablo Neruda, Pablo de Rokha o Humberto Díaz-Casanueva”. Nómez adhiere aquí al punto de vista según el cual la generación de los sesenta “se constituye en un puente plural” que, aparte una serie de influencias culturales cosmopolitas, vincula la tradición de las vanguardias, la antipoesía de N. Parra, la inspiración neorromántica de la poesía “de la infancia y la provincia”, de Jorge Teillier [1935-1996], que el mismo poeta bautizará como “de los lares” o “lárica”; finalmente, la “poesía situada”, de inspiración urbana e intensidad reflexiva, de un Enrique Lihn, que apoya su intención anti-retórica en una suerte de desviación poética de algunos recursos de la prosa narrativa y de la escenificación “teatral” o paródica del sujeto; poesía abiertamente anti-romántica, desmistificadora del pasado y del presente e impugnadora de los lenguajes que los sostienen y sustentan.⁷ Un texto suyo, jus-

4 Aquel modo de reanudamiento con la tradición chilena en poesía fue un hecho dado entre otros en el complejo proceso de gestación orgánica de una nueva poesía; no respondió a un modelo único ni debe ser comprendido como un programa doctrinal. Es éste, sin embargo, un comportamiento cultural del que estos autores nunca “se preciaron”, contrariamente a ciertas afirmaciones de quienes han querido ver ahora en ello un reflejo de conformismo espiritual y “continuista”. (V. *supra*: G. Rojo, *op. cit.*)

5 Ver sobre este tema: *Del vanguardismo a la antipoesía*, Federico Schopf, Bulzoni, colección «Letterature Iberiche et Latinoamericane», Roma, 1986.

6 Nómez, Naín, “Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los sesenta: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad”, en *Atenea*, Universidad de Concepción, N° 474, 2° semestre de 1996, Concepción, Chile.

7 La poesía de E. Lihn, entre los más representativos «poetas de los cincuenta», ofrece por ejemplo, el recurso de la incorporación de un “narrador personaje de tamaño natural”, según la fórmula de Luis Correa-Díaz, “como una drástica medida de su escepticismo frente a un

tamente, cuya publicación, en 1955, se remonta hacia los primeros años de la "fractura" de los *Anti-poemas* de N. Parra, ilustra bien desde su título — "La vejez de Narciso"— el estado caedizo de los fueros del sujeto romántico en el proceso de fragmentación del Yo: "*Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro (...) / y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto ...*."

Entre la diversidad de las orientaciones críticas, hay coincidencia en distinguir aquí ciertos rasgos comunes. En una mayoría de los textos que mejor ilustran aquel propósito, indica, por ejemplo, Carmen Foxley,⁸ se "consigue hacer de la realidad una ficción de matices significativos, de la apariencia del mundo un complejo conjunto de residuos de significación latente o reprimida", cuyas imágenes intentan exhibir o bien conjurar dichos textos. Trabajan estos poetas — prosigue la autora—, en la convicción del carácter ilusorio del mundo de lo referido; y dicho terreno engañoso, movedizo e inasible es el lugar predilecto desde el cual emprenden su indagación reflexiva volcada de manera notoria hacia la "permanente problematización y cuestionamiento del propio quehacer". Búsqueda dirigida en un primer momento hacia una suerte de "elucidación meta-poética" emprendida con ayuda de datos a menudo inmediatos de la experiencia vital. En un segundo movimiento, este esfuerzo destinado más o menos conscientemente a actuar sobre lo real, apuntaría a reintroducir en esta misma realidad los límites de lo tolerable y la cuantía de lo aceptable, en fin, de aquello que con afable incertidumbre permite aceptar la idea de un sentido humano para la existencia.

discurso hegemónico y autosuficiente". El autor evoca al respecto una declaración del mismo Lihn acerca de su necesidad de "presentar, en el lenguaje, personas que son 'máscaras', personajes que no son la persona, y que me parece necesario echar a correr en el texto (...) como una suerte de *borradura* con respecto a la persona íntima, privada y subjetiva. (L. Correa-Díaz, Lengua muerta. Poesía, post-literatura & erotismo en Enrique Lihn, Ediciones Inti, Providence, 1996). Por su parte, otro poeta importante de esa generación, señala que la "nueva particularidad de esta nueva poesía es la de que los poetas ya no se sitúan como centro del universo, con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro (...), Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas (Jorge Teillier en "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena", *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 56, mayo 1965).

8 Carmen Foxley, "Horizonte perceptivo y cognoscitivo en dos obras de Waldo Rojas", en *Revista Chilena de Literatura*, N° 34, Santiago de Chile, 1989. Ensayo reproducido en Carmen Foxley y, Ana María Cuneo, *Seis poetas de los sesenta*, Editorial Universitaria, colección «El Saber y la Cultura», Santiago de Chile, 1991.

Algunos textos abordan dicha empresa autorreflexiva y metapoética —advierte Carmen Foxley— desde el nivel mismo de la enunciación (el texto asume entonces su propia delación y acusa su propia inanidad). En otros textos esta empresa es tematizada, aludiendo metafórica o alegóricamente al tema del oficio y la función del poeta, y a aquel otro de las exigencias de la poesía como posibilidad de una actitud fundamental frente a otras formas de la palabra en acto.

Ya más cerca de nuestro tema, se afirma que una manera constante en la puesta en forma de estos poemas consiste en el “descentramiento del sujeto productor, quien rara vez se manifiesta y apenas subsiste en las huellas de una presencia impersonal”. Ligado a ello, se dice que las imágenes que plasman esta postura enmascaran notas tales como la “neutralidad, el alejamiento, la extrañeza o la perplejidad espectral”, no menos que aquellas de “desencanto, impotencia o rechazo” de los automatismos de lo irreflexivo como fuente de inspiración. A cambio de ello, paradójicamente, esta poesía adhiere, vitalmente, de modo diverso, a una “inagotable curiosidad intelectual e imaginativa”, se abre al conocimiento de la realidad humana “en zonas limítrofes entre lo privado y lo público, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo visible y lo que se oculta disimulado en la vida ordinaria del hombre común”.

La cuestión del lugar visible del sujeto de la producción poética aparece así, en dicha valoración, como un motivo necesariamente cardinal. Dicho espacio, afirma esta autora, “ha sido vaciado, para mejor filtrar las voces de los otros, o el conjunto de [los] supuestos que en ese lugar afloran”, y que se hallan presupuestos por el contexto de la cultura. Aquello “que era voz en la lírica tradicional, y expresión de un sujeto individual es ahora atención crítica o ‘estado de alerta’”. Más precisamente —se agrega a este respecto—, “conocimiento, experiencia y mirada de muchos, o si se quiere, (...) el eco de una tradición”, componen los datos convencionales que esta poesía cuestiona y renueva, y por fin restablece en una legitimidad de otra especie.

¿Cuál exactamente?. La respuesta apunta en cierto modo a zanjar retrospectivamente una polémica virtual —hoy ya exangüe— entablada por un sector de la crítica alineada políticamente a la izquierda hacia fines de los mismos años sesenta y durante el breve período de la llamada Unidad Popular. Sus exponentes creían, y temían, ver a estos poetas deslizarse sus opciones estéticas hacia el esca-moteo de las urgencias contingentes, o hacia la indiferencia frente a los imperativos del “compromiso” que ella misma advertía y celebraba en numerosos poetas jóvenes de otras fronteras latinoamericanas.

En respuesta a ello, el estudio de Carmen Foxley no vacila en mostrar que los poetas chilenos de entonces, por el contrario, se propusieron, como lo harán después de la grieta histórica del golpe de estado de 1973, y sin renunciar a sus mismos presupuestos formales, buscar "un modo de actuar en medio de la historia y de la cultura", atendiendo a los signos más informulados, por menos advertibles para la conciencia ordinaria, acerca del marasmo profundo de toda una época. En esta perspectiva, el repliegue en la escritura poética no tendría nada de egoísmo solipsista; pues en ella mejor que en otras prácticas discursivas, las virtualidades más diversas de los lenguajes se concitan y liberan para superar imaginariamente toda sujeción letal a la contingencia. Una poesía así "des-centrada" respecto de un sitio profético, epopéyico o supuestamente exclusivo, al mismo tiempo que dudosa de los supuestos poderes de la palabra superior del poema sobre el destino de la Ciudad, convenía posiblemente mejor a la representación crítica de un espectáculo humano que, justamente, el poeta Floridor Pérez resumirá en escueto dístico:

*"El establecimiento del orden
y el estable cimiento del desorden."*

En los términos expuestos hasta aquí, si la reformulación del Yo en la poesía joven de esos años, debió responder al sesgo controvertible, objetable, que bajo el peso de la contingencia ideológica adquirió el "estatuto cívico-político" del individuo desgajado del destino social, e identificado a la primera persona de la escritura, la puesta en cuestión decisiva del sujeto poético no fue menos de orden interior al proceso poemático mismo.

La larga tradición del protagonismo romántico del Yo mayusculado, ubicuo, campeador y expansionista en que abundan nuestras grandes figuras poéticas nacidas del impulso de las vanguardias, conoció, como bien se sabe, una primera puesta en entredicho a partir del período de inmediata posguerra.⁹ Otro

9 Es precisamente sobre la base de un "examen de la evolución del sistema de autorrepresentación del hablante [y de] las formas de autorreferencia o autoalusión" que Hernán Loyola ha emprendido en los últimos años la vasta empresa de una "proposición de lectura (...) substancialmente nueva" de toda la obra de Neruda. El esquema evolutivo de las fluctuaciones del Yo lírico y sus tensiones respecto del sujeto biográfico de la enunciación, permiten a este trabajo de desembocar en una "fundada periodización de toda la obra del poeta chileno", dentro de la cual el ciclo poemático de 1946-1956 marcaría el giro radical entre la "expedición órfica" del Yo nerudiano precedente y un nuevo hablante cuya voz se habilita y capacita para "conferir verbo y potencia al silencio" de los humildes. (V. "Prólogo" a Pablo Neruda, *Antología poética*, 2 vol., prólogo, selección y notas de Hernán Loyola, Alianza Editorial, Madrid, 1981, *passim*.)

tanto sucederá con la también tradicional misión cívica atribuida por nuestras instituciones a la figura ideal del Poeta.

Desde aquella primera ruptura, un generalizado estado de sospecha se cernerá, agudizándose en la década siguiente, sobre la primera persona del singular.¹⁰ Primero, sospechas “técnicas”, es decir, relativas al estatuto teórico-literario de la noción y función misma de la “estrategia de enunciación” en literatura. Se ha hecho ver que esta primera sospecha tiene su origen en la difusión de las nuevas teorías lingüísticas y de las poéticas heredadas del formalismo. En su casi totalidad los jóvenes poetas chilenos de entonces están vinculados a la institución universitaria, que, por lo demás promueve recitales, encuentros, talleres y publicaciones. Las nuevas generaciones universitarias chilenas de profesores y alumnos han terminado, desde comienzos de los sesenta, por familiarizarse con aquellos nuevos paradigmas, y, como apunta Naín Nómez, esto se advierte “en la perspectiva estética de estos jóvenes que hacen una poesía más ligada al Logos que al Pathos”, más cercana del conocimiento que confiada “a la genialidad poética”. “Es explícito en todos ellos —prosigue N. Nómez— su propósito crítico, tanto del mundo que se avecina como (del propio) quehacer, lo que se muestra (a través de la puesta en pie de) un sujeto poético que (...) ya no es el de las vanguardias, sino que se descentra hasta dejar sólo la marca de sus huellas, un puro estado de ánimo heterogéneo y ambiguo”.¹¹

La idea de “descentramiento” contiene asimismo unas notas de desmembramiento, dispersión y disolución del sujeto poético. En una cronología de obras publicadas desde 1960 hasta 1971, por aquel grupo que va de Oscar Hahn a Gonzalo Millán, poetas cuyas fechas respectivas de nacimiento, en 1938 y 1947, enmarcan dicha generación, tal es uno de los más claros rasgos comunes. El sujeto poético, allí, no sólo afecciona poco la forma del Yo explícito sino que incluso aquel gramaticalmente tácito busca cobijo tras el “tú” elocutivo. Alu-

10 “El Encuentro de la sospecha”, fue el título de un largo artículo de prensa dando cuenta del Primer Encuentro Nacional de Poesía, organizado en la Universidad Austral, de la ciudad de Valdivia, por el grupo Trilce, en el verano de 1967. Su autor subrayaba, precisamente, como la clave de los debates de dicho evento, los diversos “niveles de sospecha” imputables a la valoración del trabajo poético en lo relativo a la conciencia teórica ejercida sobre su oficio por los poetas participantes, pero sobre todo respecto al vínculo entre sus poemas y los imperativos extraliterarios del momento. Una tal “sospecha” afectaba de hecho la relación entre el sujeto-autor, el sujeto lírico y la contingencia real, sobre todo política, a través de una exigencia de coherencia lógica si no de ética vital. (Antonio Avaria, en “El Encuentro de la Sospecha”, *La Nación*, suplemento dominical, 7 de mayo de 1967.).

11 N. Nómez, *op. cit.* supra.

diendo a la conocida observación de Benveniste, podríamos hablar de un Yo gramatical y éticamente "irresponsable".¹² Pero aún más claramente deja ya de ser capturable en el centro de la percepción o de la organización del mundo referido, se hace múltiple y huidizo, pesquizable en todos los niveles de la enunciación, agazapado en las complejidades del texto (intertextualidades, travestimientos, giros coloquiales, alusiones culturales diversas, mutua referencia de los poemas, etc.). Personas pronominales y tiempos verbales multiplican los ejes de locución y de localización de un sujeto vuelto así mimético, retráctil, desdoblado e inestable, al interior del poema, en un "constante desglose del yo lírico en un *nosotros*, o su abstractización en un ser social o genéricamente típico (o arquetípico)".¹³ Un "nosotros" que es, en verdad, un espejismo programado y compartido, un Yo mantenido a raya. En posición ocasionalmente biográfica, el sujeto se retrotrae a la primera infancia o a la adolescencia, o sea, a una instancia en la que el Yo se evade del presente de la enunciación para deslizarse en un Yo aparente

12 Con reserva de la especificidad que revisten las personas gramaticales en el género poético, se recordará que, sobre la naturaleza particular de las personas terminales, E. Benveniste observa que en el "nosotros" hay un "yo" dominante que actúa como portavoz del grupo. Y agrega que el *ethos* de toda figura de personas brota del carácter de *embrayeur* del "yo", que en un acto de comunicación especifica a una persona, poniéndola como "responsable", en el sentido pleno del vocablo.

13 Grñor Rojo, en "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White" (V. *Crítica del exilio*, op. cit. supra.). A la luz del estado de cosas provocado por el advenimiento del poder militar, después de 1973, el autor propone aquí una (re)interpretación polémica *a posteriori* en cuanto a este aspecto del fenómeno de "descrédito que aqueja (...) a la gestación de la escritura poética". La "existencia de un *corpus* de libros de poesía chilena que hablan no ya con una sino con múltiples voces, todas las cuales reclaman el mismo rango e impidiéndose a causa de ello la constitución del poema como una totalidad organizada en torno a un solo sujeto o a una sola conciencia, (es un fenómeno) —agrega—, que aunque recuerda ciertos alborotos de la primera vanguardia (los de Vallejo de *Trilce*, por ejemplo), obedece sin duda a fundamentos actuales y cuyas determinaciones subterráneas (...) son más internas que externas. Así, aún cuando la crisis del sujeto poético se conecte hacia afuera con el que yo juzgo el rasgo matriz de la estética postmoderna dentro del ámbito existencial y cultural de la metrópoli, la constitución de los artefactos semióticos (porque ya ni siquiera se trata de obras de arte) como totalidades descentradas, más relevante me parece a mí el enlace entre dicho fenómeno y las condiciones de la vida histórica en el interior de nuestro país, donde este tipo de escritura acabará conformando un ejemplo particularmente elocuente de la desconfianza con que numerosos intelectuales jóvenes reaccionan ante cualquier programa público que invoque los beneficios de un poder hegemónico, reordenador y jerarquizador, desde un punto de vista autoritario, del cuerpo social." (loc. cit. p.71).

que es en verdad el *Otro-yo* de su pasado biográfico traído a cuento.¹⁴ Fuera de la referencia biográfica, es un puro dispositivo narrativo, o un interlocutor tácito. Sus figuraciones en todos los casos toman matices cambiantes, y su tono adquiere modulaciones contrastadas. Finalmente, se corre un velo menos que translúcido sobre el estatuto de aquello que se enuncia, diferidas, soslayadas, las señas de la identidad —no sólo personal sino hasta humana— de quién habla y las condiciones culturales y hasta lingüísticas desde las cuales ese “quién”, o ese “algo”, hablan.

Hay enseguida la sospecha filosófico-política. Respecto de todo lo anterior, juega ésta un papel contradictorio si no paradójico. En un contexto crecientemente irrigado por las ideologías radicales, cuya encarnación se identificará de pronto a la épica de la revolución cubana, había resucitado el vigor romántico del protagonismo colectivo de la historia; ello, en plena crisis de las utopías “modernistas” que vehiculaban la fe en la condición perfectible del hombre, en el progreso irreversible y continuo, etc. La vieja idea del compromiso social del escritor se volvió de pronto un imperativo de formulación tan vaga como apremiante, y, claro está, antinómico respecto de cualquiera afirmación vehemente del Yo individual, así no fuere bajo la especie de la entidad simbólica del Poeta testigo de la historia o encarnación verbal de los anhelos justicieros de las masas. Con olvido tal vez deliberado del sentido de la norma literaria convencional en la materia, las “conciencias comprometidas” reservaban el lugar del sujeto sólo a un Yo fraternal y delator público del vicio secreto de sí mismo. Es el motivo explícito, por ejemplo del poema de Neruda, «Siempre yo», de *Fin de Mundo* (1969):

*“Quiero saber, hermanos míos,
dije en la Unión de pescadores,
si todos se aman como yo.
La verdad es —me contestaron—
que nosotros pescamos peces
y que tú te pescas a ti mismo
y luego vuelves a pescarte
y a tirarte al mar otra vez.”*

14 Tal es el caso patente de buena parte de los poemas de Gonzalo Millán, Jaime Quezada o Floridor Pérez, publicados durante los años sesenta. En la imposibilidad material de citar aquí estos y otros textos ilustrativos, remitimos al lector a las antologías siguientes: *Poesía Joven de Chile*, Jaime Quezada, Siglo XXI Editores, colección «Mínima», N° 63, México, 1973; *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, Teresa, Calderón, Lila Calderón y Thomas Harris, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, colección «Tierra Firme», 1996.

Como ha sido tantas veces señalado, la crisis de la modernidad estaba inscrita, por cierto, en el fundamento mismo de la antipoesía de N. Parra, y su influencia es advertible en algunas direcciones de la elección estética de estos jóvenes.¹⁵ Pero la toma de conciencia activa de esta crisis y su objetivación en la literatura no es menos un aporte de la cultura reflexiva en que se formaba esta generación, alejando su poesía de los "facilismos recrutores de la plaza pública", ámbito de resonancia supuestamente "natural" del tono épico.

Un vacío se había abierto entre los reflejos venidos de la cultura política ordinaria —la que no tendía menos entonces que ahora, en su afán de audiencia movilizadora, al halago de la sub-cultura— y la cultura a secas. Pero el contexto chileno mismo, su democratismo rutinario y lánguidamente desfalleciente de aquellos años, no ofrecía tampoco un espacio de recepción favorable para suscitar vocaciones proféticas efervescentes, así no fuere reeditando treinta años más tarde, la reanimación clínica de urgencia de un Yo líricamente protagonista, legítimamente mediante el travestimiento en un Nosotros trascendente, o, como diría socarronamente Enrique Lihn, operando el paso "de una sicosis a una 'sociosis'".¹⁶

Como bien señala Federico Schopf, cupo a la llamada antipoesía de Nicanor Parra, protagonizar la verdadera y durable ruptura con la tradición de una vanguardia institucionalizada.¹⁷ Pero todo bien visto, no se encontrará en la generación de los sesenta seguidores estrictos del antipoeta ni afiliación propia-

15 Ver "La antipoesía y el vanguardismo", en F. Schopf, *op. cit. supra*.

16 Adriana Valdés nos recuerda esta *boutade*, que E. Lihn solía enarbolar en corrillo de amigos y, a veces, autoinfligirse a propósito de la evolución de su propia escritura bajo la dictadura militar (Ver: "Elogio de la conversación", reseña de *Conversaciones con Enrique Lihn*, de P. Lastra, en «Literatura y Libros», *La Época*, Santiago, 9/IX/1990.).

17 "El antipoeta —dice Schopf— no se autorrepresenta como una personalidad elevada o investida de privilegios en su relación con el mundo. La vehemencia con que niega esta condición al poeta no proviene sólo de las dificultades que encuentra en su trabajo poético o en sus intentos por aclarar su situación existencial, sino de su irritado rechazo del tipo de poesía comprometida" al estilo del último Neruda. "El protagonista de los antipoemas es (...) un hombre del montón: no necesita reducir, ampliar ni sacrificar parte alguna de su personalidad para situarse en el nivel común de los mortales". Desorientado en el mundo, víctima de las ilusiones dominantes, ha sido "transformado en un pelele, un payaso tragicómico que se desplaza, de manera delirante, a impulsos de fuerzas encontradas, externas e interiores", en "direcciones múltiples, contradictorias, simultánea o sucesivamente. Sin embargo, en medio de este caótico bombardeo, el protagonista accede inesperadamente —para él y para nosotros— (...) a esporádicos momentos de lucidez". (Cf. F. Schopf, "La antipoesía y el vanguardismo", *op. cit. supra*.).

mente discipular al anti-canon de la antipoesía,¹⁸ para cuyos integrantes el efecto de ésta se limitó tal vez —y no es poco— a inutilizar buena parte de la panoplia formal de los reflejos poéticos heredados del modernismo, y a volver impresentable el sujeto lírico omnímodo, forzando la búsqueda de una solución intermedia, y, sobre todo éticamente viable, entre éste y el sujeto antipoético.

Ya los títulos mismos de los poemarios de los años sesenta son claramente anunciadores del engorro melancólico en que se debate la creación poética: *Esta rosa negra* y *Agua final*, de Óscar Hahn; *Relación personal*, de Gonzalo Millán, *Perturbaciones* y *Lobos y ovejas*, de Manuel Silva; *Las palabras del Fabulador*, de Jaime Quezada; *Príncipe de Naipes* y *Cielorraso*, de Waldo Rojas.

En poemas de factura y tono muy diversos, contenidos en esos libros, se aleja toda posibilidad concreta de aprehender el mundo como totalidad y el sí mismo como un puñado de certidumbres sólidamente armoniosas. Por esta razón —dice el ya citado Nómez— “el sujeto poético focaliza los fragmentos de ese mundo desde una situación de impotencia y degradación, rechazo y negación (...)”; o bien “indaga por medio de la escritura, en los supuestos más angustiantes de la vida como un puente inconcluso entre el adentro y el afuera: expresión simbólica del exilio humano.”

La diferencia mayor con las generaciones precedentes, no obstante, y que el trabajo antes citado sólo soslaya, reside justamente en lo que habría de específico en la construcción de un nuevo hablante lírico. En buena parte de los textos de este período, este problema no parece plantearse ni ser resuelto poéticamente en términos de búsqueda de una nueva *identidad* comunitaria, o sea, de búsqueda de alguna unidad, de preferencia trascendente. Menos aún en los términos de una elevación a potencia de la experiencia personal libérrima en los distritos recónditos de la imaginación, a la manera de las corrientes surrealistas. El sujeto de los enunciados tiende aquí a neutralizarse y a crear de este modo en su vacío un espacio de circulación abierto a todos los discursos. El “modelo” de la enunciación poética, o sea, el de un Yo sujeto ficticio, busca aparecer como un dispositivo de objetivación de experiencias inscritas en una realidad “que habla por sí misma”, pero sólo a condición de ser objeto de un trabajo verbal patente en su corporeidad poemática, atraída y enmallada por las seducciones formales del lenguaje subjetivamente remodelado por la poesía. Arrojado fuera por la puerta, el sujeto poético

18 Otro tanto podría decirse de Huidobro, de Rokha y Neruda, aunque por otras razones. Entre las “recuperaciones transgeneracionales” es interesante el caso de Rosamel del Valle (1900-1965) y Gabriela Mistral (1889-1957).

vuelve por la ventana. Dicho de otro modo, el Yo mayusculado se minusculiza, se hace familiar y próximo. Esto es: halla en su *singularidad* la concreción de la vida humana efectiva, aquella que se juega en la cercanía ajena. En lugar de afirmarse como heraldo de una comunidad, emisario de una idea, pedagogo de alguna revelación crucial, espejo de conciencias, el Yo se afina en el espacio módico del campo de posibles de una sensibilidad verbal individualizada, tocada a fondo por el espectáculo ordinario de la existencia del Otro.

II

Soy autor confeso de una decena de libros, cuyo conjunto ha reunido en un plazo de treinta años no más de ciento cincuenta poemas más bien breves y algunos muy breves.¹⁹ Para esta ocasión inédita he debido volver a efectuar alguna relectura de mi poesía, y no sin toda la aprensión que esta actividad me inspira todavía. Relectura, sin embargo, ahora menos inquietante que otras, puesto que ejecutada bajo el esfuerzo medianero entre una suerte de ascesis experimental de objetividad y una toma de distancia irreprimiblemente jugadora. Al cabo, he dado con algunas sorpresas que, de la primera impresión curiosa, me han conducido a efectuar comprobaciones objetivas y cifradas, y por esta vía, a deslizarme con más holgura, en los recodos de algunas motivaciones ya más subjetivas del presente trabajo.

Hace ya unos treinta años, una de las primeras reseñas críticas de mi libro *Príncipe de Naipes* señalaba como "uno de los rasgos más eficaces de esta poesía" (...), su ajenidad a "la maniática —y accesoria— divinización del Yo", y tal vez como consecuencia de lo mismo, "la constante transferencia de las propias situaciones concretas hacia los objetos".²⁰ Más tarde y a propósito de mis ulteriores publicaciones otros comentaristas vuelven en otros contextos críticos,

19 Esta lista se compone de: *Príncipe de Naipes*, Santiago de Chile, 1966, reedición bilingüe, París, 1985; *Cielorraso*, Santiago de Chile, 1971; *El Puente Oculto y Otros poemas*, Guadalajara, México, 1976; *El Puente Oculto*, Madrid, España, 1981; *Chiffre à la Villa d'Hadrien (Cifrado en la Villa Adriana)*, París, 1984; *Almenara*, Ottawa, Canadá, 1985; *Deriva Florentina*, Ginebra, Suiza, 1989; *Fuente Itálica*, Santiago, Chile, 1990; *Poesía Continua*, Antología 1965-1992, Santiago, Chile, 1995; *Deber de Urbanidad*, 1996, (en curso de edición). Excluyo esta vez un primer libro perdonablemente adolescente, de factura en cierto modo preliteraria.

20 Alfonso Calderón, en *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*, Santiago, febrero de 1967.

con "variadas y a veces contradictorias apreciaciones"²¹ a poner de relieve este mismo atributo definitorio.

No puedo dejar de reconocer hoy día el tono favorable de parte de la crítica literaria de aquellos años, ni que me fuera en mucho estimulante. Vista también desde hoy día, debo aceptar que no me entregó en la misma medida una especial claridad sobre mi trabajo poético en trance de gestación, asediado entonces algo más que ahora, de dudas y vacilaciones. Si bien estas incertidumbres acompañan siempre mi trabajo, no son menos diferentes en naturaleza y grado, por cuanto el mayor discernimiento personal de parte mía sobre el hecho global de la escritura se ha traducido a veces en un diálogo virtual con las lecturas críticas menos someras de mis poemas. Pero ignoro de veras en qué medida concreta ese diálogo ha podido reverberar positiva o negativamente en tal o cual encaminamiento de mi escritura. Es en todo caso a la luz de algunos trabajos críticos recientes, entre los más significativos para mí en este sentido, que he emprendido la experiencia de esta auto-indagación reflexiva.

Advierto, por ejemplo, que en todo el conjunto de mi obra publicada en Chile y fuera de Chile, para un total de aproximadamente 14.000 ocurrencias lexicales, el pronombre personal de primera persona, 'Yo', aparece sólo en 6 ocasiones; que estas seis ocurrencias se presentan en sólo cuatro poemas, cuya primera publicación en libros los sitúa en fechas aisladas entre sí por el intervalo regular de un lustro: 1966, 1971, 1976 y 1981. Por otra parte, este 'Yo' esporádico y ausentista encabeza cada vez proposiciones de naturaleza enunciativa algo diferente.

Comparativamente, los pronombres 'tú', 'él' y 'nosotros' registran a su vez 2, 6, y 14 ocurrencias; en tanto que 'ellos', aparece 12 veces, el neutro 'ello' 2 veces; siendo 'ella' el más frecuente con 17, y su plural 'ellas' totalmente ausente.

En cuanto a las formas verbales de pronombre tácito, y a través del empleo de algunos verbos significativos respecto de la pesquisa del sujeto poético como 'ser' y 'estar', por ejemplo, 'soy' registra sólo 4 ocurrencias en poemas tardíos, publicados en Europa. De esta categoría de formas, la frecuencia mayor recae sobre 'es' (76 ocurrencias), lejos de 'eres', 'somos' y 'son' (5, 2, 10 respectivamente). Las mismas formas de 'estar' dan: 2 para 'estoy', otras 2 para 'estás', 11 para 'está', 2 para 'estamos' y 4 para 'están'. La proporción desfavorece igualmente a la primera persona en el caso de otros verbos

21 José Correa, "Aguas removidas que van a da a la mar que es el vivir (La poesía de Waldo Rojas)", en Ricardo Yamal, *op. cit. supra*.

significativos en cuanto al grado de protagonismo del sujeto en la situación enunciativa, como 'decir', 'hacer', 'ir', 'venir', 'pensar', etc.

La conjugación verbal privilegia, en general, los tiempos presentes, y al interior de ellos, las formas de segunda y tercera personas singulares y plurales.

En un total de 38 verbos conjugados en la segunda persona del plural (desinencia = 'mos'), incluyendo 'ser' y 'estar', se registran 39 ocurrencias; aquellos verbos reflejos (formas con desinencia = 'nos') registran 5, igual frecuencia que las formas de primera persona para un total de 3 verbos distintos.

Estas pesquisas lexicométricas no son, por supuesto, exhaustivas, ni su exploración y explotación son aquí tampoco sistemáticas; pero a través de lo que se puede estimar buenamente como las huellas gramaticales de la primera persona del singular en tanto que encarnación "normal" del sujeto hablante, se puede deducir su elusión más o menos obstinada en beneficio de las otras personas gramaticales.

Así por ejemplo el posesivo 'mi'/'mis' revela una frecuencia de 40 ocurrencias, contra 92 para 'tu'/'tus', 230 para 'su'/'sus'. El conjunto de 'nuestro', 'nuestros', 'nuestra', 'nuestras', (que implica semánticamente un modo de inclusión dominante de la primera persona) registra sólo 32. Entre los adjetivos posesivos, 'mío', 'míos', 'mías' son ausentes, y 'mía' aparece dos veces (una en epígrafe de otro autor), tantas como 'tuyo' (con ausencia de 'tuyos', 'tuya', 'tuyas'); en tanto que 'suyo', 'suya' y 'suyos' suman 6 ocurrencias.

El pronombre dativo o acusativo 'me', tiene una frecuencia de 24 ocurrencias, ligeramente superior a 'te', con 18, pero muy inferior a las 140 ocurrencias del pronombre dativo de tercera persona, 'se'.

Las formas de los pronombres en función de complemento, 'mí'/'conmigo', 'ti'/'contigo', 'nos', no favorecen más a la primera persona, con frecuencias de 6, 7, y 18 respectivamente.

¿En qué medida estas áridas comprobaciones cifradas permiten situar las variaciones del "inconfundible sabor a sí mismo" del Yo encarnado en el sujeto lírico?

Aquellos cuatro poemas mencionados,²² aparte el hecho de acoger un Yo explícito obedecen a esquemas, o, como se dice hoy día, 'estrategias' algo diferentes, a la simple lectura, aunque comparten el hecho de que, para un lector otro que yo mismo, podrían remitir a experiencias reales asumidas por el hablante.

22 «Ajedrez», «Proustiana» y «A este lado de la verdad», están incluidos en la antología *Poesía continua* (1995); «Círculo de boj», en *El Puente Oculto* (1981).

En «Ajedrez», el referente inicial es el conocido filme de Bergman, *El séptimo sello*, y la circunstancia de su proyección en una sala de cine. El sujeto hablante hace intrusión entre paréntesis, interrumpiendo al mismo tiempo la ficción fílmica y de paso la del poema mismo. Un cambio de giro se opera entonces en el texto, en el que ahora se amalgaman filme y mundo exterior en un tópico que los engloba: a saber, el juego del ajedrez como metáfora irónica de los antagonismos insolubles. El 'Yo' aquí es un dispositivo que desliza y diluye de hecho al eventual Yo supuestamente biográfico en un universal 'nosotros', equivalente a la especie humana y su destino en un mundo privado o incapaz de trascendencia.

AJEDREZ

Antonius Block jugaba al ajedrez con la Muerte junto al mar
sobre la arena salpicada de alfiles y caballos derrotados.
Su escudero Juan, mientras tanto, contaba con los dedos las jugadas,
sin saberlo,
en la creencia de que los que contaba eran peregrinos de una extraña
caravana.

(Y a mí que no me gusta el ajedrez sino en raras
circunstancias.

Yo, que pude luego de perder estruendosamente una partida
beberme una botella con el ganador y sostenerle el puño en alto).

Pero Antonius Block sin duda era un eximio ajedrecista
no obstante haber perdido el último partido de su vida.
Antonius Block, quien volvía de las Cruzadas, no tuvo en cuenta
que a Dios no le habría gustado el ajedrez
aun cuando de veras hubiera algún día existido.

Afortunadamente todo esto sucedía en una sala de cine.
El mundo en miniatura en tres metros cuadrados a lo más.
Los otros personajes han pagado las consecuencias al terminar
la función.

Sería bueno sostener ahora que el ajedrez está algo pasado de moda.
A pesar de la costumbre por los símbolos
y de los cuadraditos blancos y negros irreconciliables
en que se debate la vida

a coletazos.

(De *Príncipe de Naipes*, 1966).

La obvia referencia literaria que sirve de título a «Proustiana» evoca, por supuesto, la versión novelesca del tópico llevado a estereotipo de la sublimación del presente por la memoria, y bastaría de suyo para disipar la ilusión biográfica como referente, si cada una de las palabras de la frase en que se inserta la ocurrencia del 'Yo' no comenzara por una letra mayúscula. Lo que supone su decriptación correcta por la lectura visual y delata al texto como ficción literaria: el "sobresalto" visual de una serie de mayúsculas ortográficamente inusuales rompe aquí la continuidad gráfica de la línea, como las campanadas que se oyen lo hacen con aquella otra, auditiva. La sucesión pausada de mayúsculas y de campanadas, podría a su vez asimilarse imaginariamente a la serie de cuentas de un rosario entre los dedos de una feligresa orando en "alguna catedral", aquí traída a cuento.

PROUSTIANA

Abuelas otoñales y las tías juveniles
en la calle que da acceso al Colegio para Niños.
Campanas invisibles de alguna catedral
les hicieron girar la cabeza
como si alguien las llamara
o descubrieran que el tañido las hiciera a la mar de la memoria
de alguien que recuerda.
Luego de la última campanada de la tarde
nos quedamos los únicos, Margarita la Rubia
y El Que Entonces Yo Era,
ambos, las manos entintadas, junto a la pileta del patio jardín.

Es el caso que detrás de aquellos muros esperamos hasta lo
absurdo
el paso del Verano.
Han caído los años y su chapuceo de peces.
Seca o derruida la fuente del Cetrero,
y nosotros sin hablarnos.
Como sucede hasta este mismo día.

(De *Cielorraso*, 1971).

Como en el texto anterior, el poema comienza por la descripción de una escena narrada por una voz omnisciente, la cual deja el paso a un personaje que, sin transición, asumirá una reflexión memoriosa inducida por los elementos de un cuadro más o menos idílico, pero rápidamente dislocada en esos tintes, por un cambio de giro hiperbólico del texto. Una vez más, las posibili-

dades biográficas de aquel Yo se esfuman en beneficio de una cierta figuración del desencuentro amoroso (¿Quién no contó en sus años de infancia con una Margarita la Rubia ininterpelable?), a su vez posible metáfora plausible de todo desencuentro, y, por qué no del que provoca la disipación de una quimera. Y ésta misma, ¿no podría ser también la que, en un acto de memoria, persigue el narrador adulto al querer fabricar una imposible voz infantil, verdadera y no sólo verosímil, ficticiamente, en función de un efecto buscado en el lector?. El poema revelaría aquí su motivo oculto, o sea, el de un puro dispositivo metapoético: “*las manos entintadas*” de ambos protagonistas se unifican, así, en la figura metonímica elocuente del *sujeto de la escritura*. Motivo ajeno, pues, a un eventual sustento biográfico de circunstancia, y, por el contrario, revelador o signo de “los avatares de la conciencia y, sobre todo, de las antinomias de la subjetividad poética”.²³

El poema «Círculo de boj», tiene una historia de la que no obstante podría prescindir. Enrique Lihn, prologuista de *El puente oculto*, libro de la primera publicación de este texto, la trae a colación: “Este, si mal no recuerdo, fue en primera instancia la versión libre del primer fragmento de uno de los cuartetos de Eliot («Burt Norton») —recuerda Lihn— ejercicio que propuse a mis compañeros de trabajo como director del Taller de Poesía de la Universidad Católica, quizás hacia 1973. (...) Waldo no desaprovechó la oportunidad de hacer el reconocimiento de la escritura como escribura o lectura en segundo grado”.²⁴

Luego de aquella “primera instancia”, este texto sufrió —con sufrimiento creo que gustoso— numerosas refacciones, distanciándose de aquel origen intertextual.

CÍRCULO DE BOJ

El cuenco seco del agua refractante y en torno a ella
como alrededor de una fuerza débilmente formadora
está la piedra circular que envuelve al agua y la detiene,
inmóvil entonces como ahora
ese eje de roca para el verdor circundante:

23 Jaime Concha, “Helo aquí...”, prefacio a la reedición de *Príncipe de Naipes (Prince du Jeu de Cartes)*, Éd. Grilom, París, 1985.

24 Entre los trabajos críticos que han esclarecido mi trabajo poético en alguna medida, y aquí pertinentes a propósito justamente del enmascaramiento del sujeto en mi poesía, está el ensayo de Évelyne Minard, “Entre l’indépendance et la liberté: Waldo Rojas ou le jeu des masques”, en *Hommages au professeur Jaime Díaz-Rossotto*, Université de Franche-Comté, France, 1988.

un círculo perfecto de matas de boj
—pétalos duros y pequeños de un verde pétreo resistente al tacto—
resuena a mi visita en el cuenco de la memoria
con una melodía que creo inconfundible.

Ocúltate, me digo.

Cual en otro tiempo así debieron hacerlo las voces de los niños
en torno de la fuente;

porque una voz es siempre un cuerpo
más su cercanía tibia o fría,
a flor de manos,

un escondite para el cuerpo tras la piedra del estanque.

Porque de esa manera con que transcurre el desenlace

en el infantil juego de los ocultamientos,

tal vez alguien haya ahí, acechante, o algo,

y una voz que me habla a ciegas nada diga

que yo no haya pronunciado cien veces en silencio.

Pálido reflejo de una imagen magra:

memoria construida de otra memoria con escoria y desechos

como "el nido del mirlo con las plumas del alucón",

necesariamente no permites el paso, detienes,

atascas, entrabas,

enturbias el agua y desdibujas el irisado contorno del rostro reflejado.

Mientras que hiedra, musgo, herrumbres

anegan la brisa que se cuela por la verja

desde el muro deslumbrante del enfrente soleado a sangre viva.

Creo recordar la casa que abría sus mamparas

a un mundo presente conciliado consigo mismo

y a un pasado que repetía el pasado

hasta el cansancio o el futuro.

Ahora el presente debilita el pedúnculo del pétalo de rosa.

Se robustecen las ruinas

como si aspiraran a un cuerpo todavía más sólido.

Se establece el atardecer con la confianza con que se

anunciaría

el advenimiento de un gran día.

Y hay tañido de campanas contra el deterioro,

campanas contra la decrepitud, la plata bruñida y la locura

de los viejos sirvientes,
campanas contra un silencio asaeteado de vuelos de libélulas
y sólo a favor de la falsa memoria.

Creciente opacidad del suelo polvoriento,
un viento arrastra a la hojarasca a una elocuencia sorda,
el patio ante los muros como ante una fortaleza, frío y blando,
a causa del musgo que enverdece la línea divisoria de las losas,
en un mismo amarillear fundidos
el colorido de los pétalos de rosa y la maleza muerta.

Palabras que están claras pero en una jerga incierta
y que yo no diría si no fuera a propósito de las palabras.

Ocúltate. Me dicen.

En la mitad de un atardecer que ni tarda ni adelanta,
que sólo fluye justo al ritmo con que la realidad se da su tiempo
para ponerse una vez más a prueba,
soy el fruto defectuoso o la llave equivocada,
en ese punto en que alguien llega, después de algunos años, a la Casa,
remueve a herrumbre de la verja atascada
y en el gesto congelado de su cara,
entre el chirrido y el encaminarse,
late oculta la crisálida de un grito.

(De *El Puente Oculto*, 1981).

La significación intrincada, a primera vista, de este poema la articulan diversos ejes. Una escena inicial, como en los dos anteriores, funge de antesala del texto junto con levantar un decorado imaginario y alegórico. Sólo que esta vez un sujeto tácito de primera persona se hace oír apenas comenzado el poema, en una suerte de monólogo interior. Desplaza una mirada lenta y movediza que parece proyectar sobre un telón blanco lo que el texto hará “ver” más o menos objetivamente, y que será luego des-realizado por la veladura subjetiva de una serie de “fundidos” alusivos, memoriosos y melancólicos, hasta sumir la escena toda en el espesor onírico de un sueño o duermevela angustioso.²⁵ Esta vez el Yo irrumpe también, con el breve

25 Particularmente reveladores han sido para mí los análisis de Carmen Foxley sobre los juegos de desplazamiento del foco de la percepción por el sujeto, en mis poemas, como recurso

sobresalto de una voluntad metapoética, delatando la facticidad literaria de lo narrado. No ya para romper la ficción y restablecer el orden de lo real, sino por el contrario, para mostrar la desarmante inanidad de una realidad presente desmembrada y dispersa entre la memoria, el deseo y los asaltos de la finitud, la inasible autenticidad del sujeto en los meandros de la "jerga incierta" del lenguaje literario. Pruebas al canto: el 'Yo' se vuelve a sí mismo parcelario; el monólogo es en realidad un diálogo entre los 'yoes' de una conciencia desmembrada.

La ocultación de sí que pide imperiosamente la voz hablante, interpela no sólo al sujeto lírico, sino, esta vez, al sujeto biológico de los textos que se explica en el 'Yo' gramatical asumido por dicha voz. El ocultamiento de sí en cuestión, es el que a ejemplo del hablante ficticio, debe proteger al individuo real contra la inautenticidad fundamental de un mundo de apariencias. Es un consejo de vida concreta que evoca inevitablemente la conocida sentencia presocrática: "La naturaleza (profunda de los seres) gusta de ocultarse". Siguiendo nuestro análisis comparativo, el sujeto lírico ahora se abre a una suerte de solidaridad con el 'Yo' biográfico, pero a partir no ya de una circunstancia biográfica exacta y referida como tal sino a partir de una compleja experiencia expresiva interior que apela a la literatura como fuente potencial de alguna verdad humana.

En el cuarto y último texto, «A este lado de la verdad», la misma solidaridad entre el sujeto de la enunciación y el de los enunciados se hace patente, al mismo tiempo que su mutua cercanía se torna más tensa y conflictiva. El sujeto de primera persona, tácito al comienzo y luego pronominalmente explícito, domina el poema de punta a cabo. El título, que por su parte remite al lector a un poema de Dylan Thomas («*This side of the truth*»), es un primer anuncio de ingreso en el distrito literario y una afirmación de sus fueros. Pero la nota final que indica el lugar y la fecha de redacción, reintroduce a su vez un efecto de realidad que redunda en el señalamiento de ambos, título y nota, como recursos textuales complementarios. Por todo ello, el poema apela a una lectura convicta de la complicidad con que se entra en los intrincamientos habituales de todo poema, pero también lectura abierta hacia un cierto correlato objetivo: el *sentido* propiamente poético del texto consistiría en investir a la Naturaleza del atributo de la voz hablante y llevarla a *decir* en sus signos familiares, súbitamente afectados

de indagación cognoscitiva propio de la poesía; ver "Horizonte perceptivo y cognoscitivo en dos obras de Waldo Rojas", en *Revista Chilena de Literatura*, Publicación del Departamento de Literatura de la Universidad de Chile, N° 34, Santiago de Chile, 1989.

de cabal extrañeza, la irrupción de un drama advenido en el mundo de los hombres, allí donde el sujeto lírico encarna el silencio que acalla, doblega y finalmente excluye al sujeto biográfico de la escritura. La primera lectura sería de este modo condición de la segunda.

A ESTE LADO DE LA VERDAD

A este lado de la Verdad
donde me quedo a ver si nazco,
el Rfo, símbolo de nada,
zanja el fluyente rencor
de las piedras y del cieno,
trenza el limo su lechosidad
en la que cuaja el verdor de la
alimaña,
y yo, que digo un límite
para todo lo que rept, corre o pasa,
sueño un sueño en el que nombro
a las cosas por su muerte
y muerdo aquello que se agita
cual el filamento del limo
en el agua destrenzada,
así de limpia, así de pulcra,
puesto que aves ahí mismo vuelan
sus distintos vuelos,
helechos aguardan repetir su clave
y es posible que peces sobrenaden
a la emboscada del copioso desove.

Cuanto existe en este Lado
capaz de estertor o movimientos
se yergue, se entierra, se encrespa o reaparece
a despecho de cualquier fiereza
en tanto el aire, el virginal, el cauto,
en mi boca despereza su espasmo de guadaña.
A este lado de la verdad, verdor y landas,
descorro yo la gasa pálida,
contemplo el estupor de lo que veo
como desde adentro de una pulsante llaga,
o es que veo que me miran mientras digo
lo que hago y callo lo que muerdo,
y es por eso esta apostura vergonzante

y es por eso, además, que ahora pasa
a grandes voces como el cortejo de un ajusticiado
toda esta agua indigna de su solemnidad,
que sopla una brisa de inocencia abyecta,
que rompe el pétalo la luz que vivifica
y desde el fondo de esa linfa de putrefacciones
—símbolo de todo cuanto pasa—
muerde el hongo a traición su hueso algodónoso,
y tanta calma, tanta,
(Ahh, Realidad Espejeante)
que las palabras me van pesando
con la fuerza obtusa de un cerrojo
herrumbrado.

San Juan de Pirque, Chile, septiembre/octubre 1973.

(De El Puente Oculto, 1981).

Para mayor abundamiento, dejo aquí la palabra al profesor Guillermo Araya quien comenta en reseña este poema mediante una "lectura situada" y del tipo señalado más arriba:

"El poeta está junto a un río, en una de sus riberas. No se precisa la hora del día, pero hay luz solar, brisa transparente. El poema está fechado septiembre/octubre 1973. Ello ayuda a imaginar la temperatura y la brisa de inicios de la primavera. La brisa de los volantines en Santiago de Chile. Todo está dado para que la voz lírica exalte la belleza del paisaje, del agua cristalina, del susurro del suave aire entre las rocas, el agua y los árboles. Pero nada de esto ocurre. Pasa exactamente lo contrario. La naturaleza es sospechada y sospechosa. Su ritmo, sus creaturas, su luz ocultan los golpes de la muerte, la ceguera del asesinato, la materialización de la trampa. La naturaleza tiene una faz visible inocente y grata, pero en sus entresijos se cría la alimaña y reptan los crímenes. El yo no encuentra sitio en qué pararse, realidad en la cual confiar. Todo es enemigo y encubre la amenaza. El asesinato puede brotar de una guija que luce su superficie pulida a través de la corriente pura iluminada por el sol. Se ha producido una mutación natural. La tierra y la materia conspiran contra la vida y la credulidad del hombre. La acción de los cuatro generales ha roto la ley natural. Al romper las bases de la convivencia humana no han dejado nada en que el hombre pueda confiar. La contrarrevolución social se acompaña de una

contrarrevolución natural. La confianza ya no es posible. La involución humana libera el peligro latente.”²⁶

Una lectura en nivel diferente, aunque no forzosamente contradictoria con la anterior, es de todas maneras insoslayable si la atención recae en la modulación que en los enunciados respectivos introduce la explicitación enfática del pronombre de primera persona (“Y yo, que...” / “descorro yo...”). Por este dispositivo se hace de golpe patente la oposición, tópica en estos poemas, entre el sujeto individual y mundo exterior, y, en general, todo el juego de oposiciones de similar implicación. Hay algo de gesto de autodefensa en el énfasis con que el sujeto hace abandono súbito de su autoeclipsamiento relativo. La tensión que revela la contradicción señalada por G. Araya, es signo de otra más profunda y de registro diferente, a saber, aquella de un sujeto hablante identificado al sujeto biológico del poema, por un lado, y por otro, su propia escritura, los límites de su “lengua espléndida y muerta”, como diría Barthes, las condiciones concretas de su posibilidad de ser y afirmarse en la existencia a través de ella, la obsesión del silencio como sola —e insoportable— alternativa de autenticidad.

¿Conclusión?

Es posible que en la ‘lógica interior’ de mi poesía, el ‘Yo’ gramatical resultara demasiado patentemente connotado por su polarización especial en aquella oposición radical entre individuo y mundo extra-individual. Y que, en adelante, su elusión por enmascaramiento en formas tácitas o en reencarnaciones y metamorfosis simbólicas se acompañara de un cambio de giro del sentido mismo de toda mi escritura. En términos anecdóticos de autobiografía literaria, valga precisar que «A este lado de la verdad», fue probablemente el último poema escrito en Chile antes de partir al exilio, y a diferencia de toda mi obra, un texto “nacido de pie”, o sea, sin mayor reelaboración ulterior.²⁷ Dos elementos de respuesta a la pregunta sobre aquel cambio de giro son eventualmente deductibles de otros tantos análisis propuestos, en este sentido, por la crítica.

26 Guillermo Araya, “El Puente Oculto de Waldo Rojas”, en *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, N° 26, oct./dic., Los Angeles, Cal., E.E.U.U., 1983.

27 Junto con los poemas “Ahh, Realidad Espejeante” y “No entregaremos la noche...”, y aunque incluidos separadamente en *El Puente Oculto*, este poema compone de hecho con ellos un tríptico, publicado originalmente en la revista *Textos*, Nos 9/10, Guadalajara (México), 1975.

El primero concierne la publicación de *Almenara* (1985), a continuación de la del libro precedente que recoge los cuatro poemas evocados aquí. A propósito de este poemario, José Correa Camiroaga asevera que se trata de un libro "absolutamente diverso de los anteriores" y sugiere que la más importante de las líneas de fuerza que recorren total o parcialmente mi poesía esté tal vez determinada por "la actitud que adopta el hablante lírico de acuerdo a la evolución que sufre su experiencia vital"; cada uno de los libros publicados hasta aquella fecha sería así un momento de esa actitud a la vez que el anticipo de la siguiente. En concreto, lo que J. Correa C. mostrará es que las transformaciones del 'Yo' lírico se efectuarán conforme a un movimiento de exteriorización del sujeto; movimiento que desplaza el eje de la experiencia del mundo referido desde el interior subjetivo individual y en cierto modo extrahistórico, a la exterioridad objetiva de la realidad histórica. Dicho con sus palabras: en la dualidad de un "adentro y un afuera", el poeta Waldo Rojas se habría elegido primero por el "adentro", solitario y ensimismado, para luego, años más tarde, al cabo de los embates de la historia, cruzar la puerta que conduce "al yo a cielo abierto" e inevitable. Según Correa, el hablante lírico de *El Puente Oculto*, se recluye en un "mirador oculto desde el que observa la realidad exterior", confinándola, por así decir en su exterioridad, pero esta misma realidad volverá por sus fueros en su poesía ulterior terminando por derribar aquel otero íntimo. Los poemas de *Almenara*, por el contrario, darían "cuenta [de este] cielo abierto [aunque] la preocupación del tiempo inasible, implacable, irreversible se constituirá en uno de sus motivos centrales".²⁸

En segundo lugar, hacia la misma fecha de 1985, en la Introducción a la reedición de *Príncipe de Naipes*, y seguramente cuenta tenida de los libros ulteriores, Jaime Concha reinterpreta el sentido poético de estos poemas incluyendo unas observaciones que, sin riesgo de interpolación y amalgama abusivos, podrían, aplicarse a la orientación final de mi poesía toda. En estos poemas, dice:

"pasamos lentamente, en vértigo retardado, desde la extrañeza del poeta en medio de las cosas a una ecología dislocada, en que la disociación de la conciencia (los espejismos del adentro y el afuera) tiene su cuota de ingenerancia, cuando no de responsabilidad (...) Visto desde la transparencia interior, todo el paisaje se vuelve alegórico. El mundo, para este príncipe ambulante y condenado, es una redundante alegoría de sí mismo."²⁹

28 José Correa Camiroaga, *op. cit. supra*.

29 Jaime Concha, "Helo aquí...", *op. cit. supra*.

No es del todo imposible que el comienzo de mi verdadero proyecto literario haya debutado por la construcción de una suerte de personaje emblemático, aquel “príncipe de naipes”, figura antitética y anti-heroica; que éste haya sido la encarnación no ya de un *alter ego* sino de un *ego alterius causa*.³⁰ Y que toda la evolución del sujeto lírico de mis poemas haya respondido progresivamente al desplazamiento imaginario del sujeto lírico desde una posición propiamente *personal* a otra im-personal o a-personal, en donde se resolverían las oposiciones de la mismidad y la alteridad, realidad interior/realidad exterior, sueño/vigilia, etc.

Visto todo de este modo, pienso ahora que uno de los últimos, sino el último avatar de este juego de transformaciones y travestimiento del sujeto poético ha conocido una alternativa más reciente al mismo tiempo que una suerte de desenlace o de conclusión, en el poema «Ritratto di Bambina», publicado en *Fuente Itálica*, en 1990. A la niña retratada en el cuadro de G. B. Moroni, el hablante confiere los atributos externos de una tácita *princesa*.

Bajo la unción de una realeza momentánea
de brocado y perlería
la majestad menuda de su lozana atildadura,
nada más que encarnación premonitoria de una damisela
de baraja,
nada menos que de nuestra fuga en tránsito
la hija desprovista (...)

Como el “Príncipe” de mi primer poemario, la génesis imaginaria del personaje se remonta a una analogía pictórica; la “realeza” sólo de fingimiento de éste, puesto que “de naipes”, referida a esta última lo es doblemente, puesto que si el Príncipe es una imagen pintada sobre una carta de juego, que de pronto cobra vida, la suya es fruto apenas “momentáneo” del fulgor mental de una pirueta metafórica: imagen de una imagen, por cuanto es la “(re)encarnación” mental de aquél en un retrato que evoca a su vez una figura de naipes. Además, es “hija desprovista”, o sea, propiamente sin dote de realidad, de un observador de paso, como el Príncipe de Naipes no es “soberano (sino) de su desolación”. Afirmo,

30 “Por un lado, este desterrado ubicuo es un príncipe, tiene la aureola romántica de su rango superior; por otro, es de naipes, es de mentira, como suele decirse. (...) Neruda había dicho en un verso de *Residencia en la Tierra*: ‘*marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro* ...’. *Cisne de fieltro*: subrayo la expresión, porque contiene la misma legalidad que la de Rojas: ensalzamiento de la subjetividad a algo estimable o perfecto (cisne) y destrucción de esa exaltación mediante el recurso a lo fabricado, a lo no-natural, que es como su rígida caricatura.” (Jaime Concha, en “*Príncipe de Naipes*, de Waldo Rojas”, *Atenea*, año XLIV - t. 8, CLXVII, N° 41, Concepción, 1967).

luego, el hablante, no ser "en su mirada el Otro de mirada alguna", aunque "el que soy" no sea "el que me dictan sus ojos". Como en «Proustiana», la circunstancia del poema pone en escena un tañido de campanas; sólo que en el primer poema daba éste su aliciente al acuciamiento de la memoria, y aquí, "tardío", administra taumatúrgicamente el remedio a su difuso dolor.

(...) Ella aquí nos atrae a la duración quebradiza
de su otrora en suspenso,
aligerados del peso de ataduras el lapso de tregua
de un trasluz,
ni desvarío ni rencores, ni reproches ni éxtasis,
mientras vuelca el carillón tardío su cascada aquietadora,
como una imposición de manos leves
sobre algún dolor sin cuerpo venido a la memoria.

Si este poema viene tardíamente a cerrar el círculo del engendramiento de un sujeto/personaje de apariencias y de atributos movedizos, ¿por qué no pensar que entre el "Príncipe de Naipes", "silencioso como el muro que su sombra transforma en un espejo", y esta "damisela de baraja", Margarita la Rubia nos revelaría su verdadera (id)entidad?. ¿Que a diferencia de lo sucedido "hasta este mismo día" ella rompe el silencio y habla de veras ahora al "Que Entonces Yo Era"? O sea, a un sujeto de la enunciación aún renuente a asumir, en la gestación del sujeto lírico, la inevitable prescindencia de la "presencia real" o de la corporeidad inmediata de la realidad biográfica, contingente, de un "sujeto objetivo" exterior a la escritura. Y lo que revelaría en su decir, ¿no es acaso que aquel Príncipe junto con ella misma y con la damisela de este último poema, amén de toda la cohorte de personajes que en mis poemas asumen la posición de uno u otro sujetos retóricos, no son sino avatares de una y misma entidad?. ¿Y su fragmentación retórica la figuración crítica de nuestra búsqueda de una totalidad a la cual referir nuestra propia aventura sublunar en el 'breve tiempo humano', irreductible, por cierto, al 'tiempo único y homogéneo' del narrador lírico?

Tal vez no sea inoportuno retomar aquí, en conclusión, unas líneas que escribí hace ya algunos años a propósito de la relación entre el poeta y su obra, otro poeta que yo y otra obra que la mía:

"El poeta y su poesía sobrellevan una paradójica coexistencia a distancia. La realidad del uno y la realidad de la otra no son substancialmente reducibles. La poesía, es decir, la actualización de la materia significativa de un poema, sólo se cumple en la dialéctica de un lector y un texto; puesto que el poema *dice* algo pero *da a significar* otra cosa, y puesto que ya el con-

tenido de ese decir no es una réplica del mundo que envuelve al poeta. La realidad del uno y la realidad de la otra se despliegan en mundos y tiempos sólo paralelos: la poesía es *texto* y un texto está hecho para prescindir de referencias, prescindencia que la poesía erige en su primera condición. Las palabras del poema *no profieren* el mundo del poeta, antes bien la existencia real del poeta mismo aparece de pronto como un dispositivo del texto para decirse a sí mismo. La lengua —bien se sabe— altera la realidad; las palabras de todos los días son ya una mitología de lo real. Las palabras del poema no son palabras en ese sentido, sino la perversión del uso y costumbres de las mismas. Afincado bien o mal en la realidad, a menudo en ruptura con ella y denunciador del escándalo de la existencia, el poeta sólo puede existir para su poesía como un mito revelado al interior de ella.”³¹

París, noviembre de 1996.

31 Waldo Rojas, en “Algunas luces sobre los *Crepúsculos* de Castellano”, en *Cuadernos Americanos*, Año XLIV, Vol. CCLXI, México, julio-agosto 1985.

“LA ARAUCANA” DE ALONSO DE ERCILLA
Y LA FUNDACION LEGENDARIA DE CHILE.
DEL ARAUCANO IDEAL AL MAPUCHE TERRENO

I

Alonso de Ercilla y su obra *La Araucana* son un “tema de la cultura chilena”, fórmula que empleo deliberadamente en exergo de estas páginas, parafraseando el título de una obra singular de Luis Oyarzún, hombre de letras y poeta, figura también singular de la espiritualidad del Chile del siglo XX. Con cierta frecuencia dichos “temas” se han inscrito en polémicas locales más tácitas que abiertas en sus reales alcances, y dejado traslucir el contraste entre una imagen complaciente del país y de sus gentes, su pasado y su presente, por un lado, y por otro la sanción a veces cruda de una realidad de apariencias tozudas. “Una tierra con muchas sangres derramadas y sin mitos realmente propios —dice allí el autor—, es decir, en este sentido antropológico, sin alma. Habría que decir, quién sabe —¿quién sabe!—, que el único mito nacional que haya dado una base común al vuelo de las imaginaciones a través de la historia chilena, haya sido un poema del Renacimiento español, *La Araucana* de Ercilla, de alcances sociales en todo caso restringidos a las clases letradas.”¹

Mito nacional, sin duda, en la medida en que a diferencia de un simple relato, el poema de Ercilla ha venido a ocupar un lugar especial en la vida de los chilenos, suscitando acciones y discursos, y sirviendo unas y otros ya sea en el plano de la vida colectiva y cívica, o en aquel de la fantasmática personal. Ha poseído, en efecto, la obra de Ercilla suficiente poder de implicación

¹ Luis Oyarzún, *Temas de la cultura chilena*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, Colección. Cormorán / Imagen de Chile, 1967.

afectiva, riqueza de representaciones imaginarias y coherencia en las estructuras de éstas. Como tal dispositivo de la mentalidad colectiva, *La Araucana* ha ejercido toda su potencia en suscitar lecturas que, sin tener en cuenta lo que pudo ser el proyecto íntimo del autor, han reflejado oblicuamente ciertas realidades en su momento para luego deformarlas en su proyección en el tiempo. Un tópico claro, en este sentido, ha sido el enmascaramiento de las contradicciones que se tensan, por ejemplo, entre la representación del Araucano heroicizado e ideal y el indio de carne y huesos en el proceso de gestación de una “identidad chilena” arraigada en la historia, como ella se quisiera desde hace ya dos siglos.

Los personajes y situaciones del poema, desgajados de su corpus literario y tempranamente devenidos formas arquetípicas de uso tan corriente como para dispensar de la lectura de sus páginas, han servido diversamente la causa de la buena conciencia republicana, ocultando la condición concreta reservada al indígena real por la institución chilena. Sus materiales epopéyicos trastrocados en celebración cívica de un pasado fundador, han favorecido la ceguera presente ante los abusos y exacciones de los poseedores criollos de la tierra, disimulando el abandono de la “nación materna”, su segregación pasiva y aplastamiento ya sea por el silencio, ya por el desprecio cristalizado en los usos de lenguaje ultrajantes de que el indio real será objeto. *Raza*, sin embargo, “a quien (el chileno) alabará siempre en los discursos embusteros de las fiestas, pero a la que evitará dejar subsistente y entera”, según palabras irritadas de Gabriela Mistral.

A falta de “templos imponentes, palacios antiguos, ruinas señoriales de ninguno de sus ocupantes sucesivos”, vestigios, en fin, que testimonien de un pasado prestigioso, se ha dicho, Chile sólo posee un monumento en versos, consagrado a la apología desmesurada de su población indígena más ruda. Desproveimiento —y provisión bienaventurada— que darían su explicación a más de alguna particularidad del país; como por ejemplo, en el marco de nuestra cultura literaria, la preferencia masiva por el cultivo del género poético, que, junto al interés obsesivo por la historia, ha dado en apariencia más relumbre a nuestras letras que la prosa narrativa.

La población chilena actual revela en la apariencia física de su gran mayoría las huellas de un innegable mestizaje.² Esos mismos chilenos, sin em-

2 “Nuestro pueblo actual, que algunos, sin que yo sepa por qué —dice Benjamín Subercaseaux, en su famoso *Chile o una loca geografía*—, se empecinan en considerar casi limpio de toda sangre aborígen, está en realidad empapado de ella. El chileno, salvo el aporte europeo que

bargo, con mayor o menor buena conciencia, prefieren no reconocer de aquella filiación ancestral sino las trazas impalpables de unas cualidades simbólicamente positivas, mediatizadas por arquetipos, y finalmente, compartibles por la humanidad toda.³ Durante más de medio siglo el club de fútbol más popular del país es aquel que lleva el nombre del cacique Colo-Colo, y el perfil estilizado de un indio en el diseño de su insignia, que, por lo demás, miles de chilenos lucen orgullosamente en el ojal. Los hábitos onomásticos nacionales, por otra parte, ponen de moda, de tiempo en tiempo, sin gran distinción de clases, el bautizo de los hijos con nombres de pila tomados de Ercilla, como Galvarino, Lautaro, Nahuel, Caupolicán, Fresia, Guacolda o Millaray. Largo sería consignar aquí la lista de estos y aún otros nombres evocadores atribuidos a empresas industriales o entidades comerciales diversas: compañías mineras, casas de seguros, empresas editoriales, transportes, hoteles, mercancías, etc. Pese a todo ello el mote de "indio" es en Chile un agravio difícilmente tolerable.

Nuestro mayor novelista decimonónico es, al respecto, más que explícito:

"La Constitución [de 1828] —dice el narrador de *La aritmética en el amor*— abolió los títulos, mas no pudo abolir la nobleza por dicha nuestra (...) Bien que muchos pretenden que no es la ilustración ni el brillo intelectual lo que estas familias nobles se han encargado de perpetuar, puede a los tales responderseles que en cambio han conservado la pureza de la raza, lo que es una base de progreso en todo país sensato, y van transmitiendo a sus herederos la blancura del

vino después y que jamás dominó en su psicología, es un mero accidente transitorio en una historia que remonta a doce mil años. (...) Cuando decimos que amamos a Chile y que somos patriotas, no tarda en asomar el detalle criollo y la imagen varonil del animoso araucano" (Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1944).

3 Andrés Bello había designado a *La Araucana* como "la Eneida chilena"; no bastó más al Dr. Nicolás Palacio para publicar un curioso ensayo, *Raza Chilena*, hacia 1905, en el que desarrollaba la teoría del 'origen ario' de los araucanos por su descendencia étnica de los griegos antiguos (!). Todo lo cual explicaría la victoria militar del pueblo chileno sobre peruanos y bolivianos en la guerra del Pacífico (1879-1883). En este curioso ensayo no muy inocentemente influenciado por las teorías raciales en curso en esos años, se volvía soportable la filiación étnica de chilenos y araucanos, a condición de buscar a éstos un nexo recóndito con el admirado pueblo alemán, y su reconocido talento bélico, es decir, a fuerza de privar a nuestros aborígenes de su 'indianidad'. Uno de los argumentos del autor consistía justamente en poner de relieve la afinidad natural que en su trato mutuo demostraban los colonos alemanes del sur de Chile con estos últimos, sus inquilinos habituales, a diferencia de lo que ocurría con el latifundista criollo.

cutis, sin lo cual cualquiera podría tomarnos por verdaderos indios, sin que nos quedase el derecho de ofendernos por tan insultante equivocación.”⁴

Los debates literarios eruditos de varios siglos en torno a *La Araucana*, como es sabido, pusieron frente a frente posiciones irreconciliables, a propósito —en un primer momento— del modo y calidad de la conformidad del poema con la preceptiva ortopédica de sus supuestos modelos coetáneos o clásicos, polémica traída más tarde al terreno del grado de historicidad de su inspiración. Muy al margen de esos ilustres combates académicos, la valorización popular del poema, o mejor dicho, de sus estereotipos residuales, no es menos conflictiva, y se ha visto hasta ahora tironeada entre los beneficios de su función identitaria ideal y el engorro —o el bochorno— de su efecto revelador del descrédito nacional infligido al indígena terreno.

El concepto de una realidad geográfica excepcional de la que emanaría un pueblo chileno no menos excepcional, puesto que épico en su esencia histórica desde sus raíces prehispánicas a sus luchas sociales del siglo XX, es el rasgo que impregna —con fortuna poética— toda una etapa de la obra del poeta Pablo Neruda, y tiene sin duda su fuente más clara en Ercilla. “A él le debemos nuestras constelaciones —escribe el poeta de Canto general—. Nuestras otras patrias americanas tuvieron descubridor y conquistador. Nosotros tuvimos en Ercilla, además, inventor y libertador. (...) Ercilla no sólo vio las estrellas, los montes y las aguas, sino que descubrió, separó, y nombró a los hombres. Al nombrarlos les dio existencia. El silencio de las razas había terminado.”

Otra valoración de *La Araucana* es la que expresa Gabriela Mistral, no más tierna con el “bueno de Ercilla” que con su obra, ese “pedazote de pasta de papel pesada y sordísima”. “Su epopeya tuvo ese pueblo —escribe en 1932—, una merced con que el conquistador no regaló a los otros, el apelmizado bouquin de Alonso de Ercilla, que pesa unos quintales de octavas tan generosas como imposibles de leer en este tiempo”. Todavía menos indulgente fue la gran poetisa para con el conjunto de sus compatriotas, ese “mestizaje criollo” cuya “felonía redonda” mostrada en el despojo y envilecimiento del indígena, dice, “toma la forma del perfecto matricidio”. Valga recoger

4 Alberto Blest Gana, diplomático y novelista, nació en Santiago en 1830 y falleció en París en 1920. De espíritu inconformista y adherente a las ideas liberales de su época, fue testigo agudo y severo de la evolución de la mentalidad social chilena y de los conflictos y desgarreros de una sociedad de usanzas arcaizantes enfrentada a las rápidas mutaciones impuestas por el avance de la era industrial y de la democracia política.

aquí, en lo que posee de severo y deliberadamente sacrílego ánimo desmistificador, el resto de esta caricia a contrapelo sobre el lomo del gentilhombre-poeta y de los chilenos mismos, deslizada con el lado más acerado de la pluma de nuestro primer premio Nobel de literatura:

"Cualquiera hubiera pensado que un pueblo dicho en poema épico, referido elogiosamente por el enemigo, exaltado hasta la colección de clásicos españoles, sería un pueblo de mejor fortuna en su divulgación, bien querido por las generaciones que venían y asunto de cariño permanente dentro de la lengua. No hay tal; la intención generosa sirvió en su tiempo de reivindicación —si es que de eso sirvió—, pero la obra se murió en cincuenta años de la mala muerte literaria que es la del mortal aburrimiento, la de disgustar por el tono falso, que estos tiempos sinceros no perdonan, y de enfadar por el calco homérico ingenuo, de toda ingenuidad."

Y prosigue en párrafo aparte:

"Lástima grande por el cantor, que fue soldado noble, pieza de carne dentro de la maquinaria infernal de la conquista, y más lástima aún por la raza que pudo vivir, hasta sin carne alguna, medida en el cuerpo de una buena epopeya, que no le quedaba ancha sino a su medida."

Para rematar más lejos:

"No importa el mal poema: la raza vivió el valor magnífico; la raza hostigó y agotó a los conquistadores; el pequeño grupo salvaje, sin proponérselo, vengó a las indias laxas del continente y les dejó, en buenas cuentas, lavada su honra."⁵

Otros ejemplos de apreciaciones contradictorias como las anteriores son legión.⁶ De no retener aquí más que aquellas privadas de animosidad flagrante cuando no de competencia crítica dudosa, los motivos de elogio y de vituperio más vehementes en ambos casos, responden, en general, a la pérdida de vista del poema en sí mismo, en tanto que ente de palabra, situado entre los límites de sus propias condiciones de posibilidad culturales y estéticas, dotado de una estructura propia en torno a la cual se anudan los elementos de su proceso de

⁵ Gabriela Mistral en "El pueblo araucano", artículo recogido en la antología *Gabriela Mistral. Escritos políticos*, selección, prólogo y notas de Jaime Quezada, Santiago, F.C.E., Tierra Firme, 1994. Se trata de la parte medular, precisa el compilador, de un artículo más extenso, «Música araucana», publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, 17 abril, 1932.

⁶ Ver la "Introducción" a *La Araucana*, de Marcos A. Morínigo, tomo I, Clásicos Castalia, Madrid, 1979.

significación como tal obra literaria. Curiosa suerte de una composición que muchos han estimado histórica en sus logros y tropiezos, y a la que pocos han remitido lo suficiente, en sus juicios de valor y en sus interpretaciones, a la perspectiva crítica de la mirada histórica.⁷

Aquellos que quisieran ver en ella un testimonio en crudo, una crónica documental algo peculiar en su manera versificada, y la interrogan con el rigor exigible a la mentalidad disciplinaria de un historiador contemporáneo. Cuando no reclaman del hijo de un siglo que estaba aún lejos de poseer el aparataje mental que permitirá más tarde mirar al Otro en su cabal alteridad, las competencias científicas de un etnólogo *avant la lettre*.

No hacen mejor aquellos que, soslayando al presunto cronista extraviado en la maraña de las letras, restituyen la obra a su corporeidad literaria, salvando los muebles del poeta pero no sin achacarle el no haber sabido entrar en las calzas de un contemporáneo simultáneo de Homero, Virgilio, Séneca, Ariosto o Tasso; o no haber poseído la intuición futurista necesaria para plasmar en sus versos las conquistas de la modernidad lírica y sus holguras formales. "Parece que la crítica española —ironiza el novelista chileno Fernando Alegría— ha buscado por siglos un poeta épico que supere a Ercilla con el objeto de evitarse el bochorno de presentar como la mejor epopeya española un poema al que los preceptistas niegan el carácter de epopeya y del que los españoles mismos sienten que no les pertenece totalmente."

En el origen de esta pieza mayor de la épica castellana de la Conquista se hallan circunstancias especiales y hasta excepcionales relativas a la personalidad de su autor, a las condiciones de gestación de su poema, no menos que a las fuentes de su inspiración y al destino y proyecciones mismos de su libro. Como Homero, Ercilla es el hombre de un poema, y nada permite suponer que no sea éste un fruto entrañado de toda su persona. Su figura y existencia reales están, por el contrario, sólidamente ligadas a su escrito, no menos que lo está

7 Según cálculos de M. A. Morínigo (*op. cit. supra*), menos de una sexta parte del texto todo del poema —o sea unos 3.940 versos— correspondería a "la tenue materia histórica de que fue testigo" el poeta. La implicación testimonial de Ercilla en acciones bélicas debuta en la estrofa 20 del canto 16, y culmina en la estrofa 37 del canto 36, reuniendo así 11.256 versos de los 21.160 del total. De este modo cabe descontar, en primer término, los versos destinados a digresiones históricas, geográficas, novelescas, etc., así como aquellos otros conteniendo reflexiones moralizadoras o de otro género en introducción a los cantos; son descontables enseguida aquellos versos que, en los relatos de grandes batallas (cantos 19, 22, 25 y 32) evocan las gestas personales de héroes reales o ficticios (Tucapel, Rengo, Andrea).

la imagen de todo un pueblo aborigen de los confines remotos "*del ancho y nuevo mundo*".

La "raza araucana", como designarán a esa nación nuestros primeros manuales escolares, siguiendo la usanza de nuestros historiadores de los albores del Chile independiente, recogió en efecto las preesas de su dignidad de la pluma de Ercilla. Su historia, la que se escribe y la que reescriben las curiosidades, inquietudes e incertidumbres de los hombres del presente, podría tal vez compendiarse en una suerte de diálogo virtual o tácito entre las severas operaciones eruditas y las concreciones del imaginario depositadas en la memoria colectiva por el genio de este gentilhomme del Renacimiento español.

Don Alonso de Ercilla y Zúñiga fue el sexto y último hijo de don Fortún García de Ercilla, natural de Bermeo, en Vizcaya, uno de los jurisconsultos más famosos de la época, cuyos escritos eran leídos y comentados en todas las escuelas de derecho de Europa, además de regente de Navarra y consejero de Carlos V. El futuro poeta nació en Madrid el 7 de agosto de 1533, bajo el reinado de Carlos V, en el seno de una familia entre las más nobles de España por ambas ramas.⁸ Desde su infancia entró al servicio del príncipe Felipe e integró su séquito en viajes por las cortes europeas. Así fue que, acompañando don Alonso al joven heredero en el viaje que hiciera a Inglaterra, en 1554, adonde debía contraer segundas nupcias con la reina de Inglaterra, María Tudor, la Católica, trabó conocimiento con el capitán Jerónimo de Alderete, recientemente nombrado adelantado de Chile, y fue interesado por éste en los asuntos de América. Desde 1543 el futuro monarca, que por delegación de su padre tenía ya en sus manos el ejercicio de la autoridad real sobre las Indias y España, informado de la sublevación de Francisco Hernández Girón, en el Perú, había nombrado a Alderete Gobernador de Chile, y Virrey del Perú a Don Andrés Hurtado de Mendoza, con encargo para este último de viajar en plazo urgente a poner término a la insurrección de Girón. El joven Ercilla, de escasos 21 años, solicitó y obtuvo la merced de acompañar al nuevo Virrey a Indias, y pudo así, en octubre de 1555 zarpar desde el puerto de Sanlúcar hacia su destino americano.⁹

8 Su madre, doña Leonor de Zúñiga, natural de La Rioja, no poseía menores pergaminos familiares, y a la muerte de su esposo entró al servicio de las infantas doña Juana y doña María, hermanas de Felipe II; esta última casará con Maximiliano de Austria, rey de Hungría y Boemia y futuro emperador de Alemania.

9 Estas y otras informaciones biográficas así como algunas otras consideraciones históricas y críticas pertinentes en el cuerpo de estas páginas, remiten a la síntesis substancial de Luis Iñigo Madrigal, "Alonso de Ercilla y Zúñiga", en *Historia de la Literatura hispanoamericana*,

Una nutrida serie de avatares y adversidades jalonará esta travesía, entre ellas el fallecimiento de Alderete, en la isla de Taboga (1556), aquejado de grave enfermedad. Desembarcado en el puerto peruano de Trujillo, Ercilla encuentra al Virrey con quien proseguirá hasta Lima, cuando la insurrección de Girón había sido ya aplastada. En circunstancias de ser García Hurtado de Mendoza, nombrado Gobernador de Chile por su padre el Virrey, en sucesión del fallecido Alderete (1557), decidió Ercilla como nueva misión servir a su monarca en la guerra contra los araucanos en rebelión. En febrero de 1557 salió de El Callao en uno de los navíos que conducían a don García y sus tropas al Reino Austral, para mojar anclas en el puerto de Coquimbo o La Serena el 23 de abril de ese mismo año. Continuada el 21 de junio la ruta hacia el escenario de la guerra de Arauco junto a don García, y al cabo de sortear el navío una "áspera tormenta", Ercilla alcanzó las agitadas costas de Penco, frente a la Isla Quiriquina, el 28 de ese mes. Estos episodios preliminares así como los antecedentes del episodio bélico de la Conquista, en el que el joven hidalgo-poeta se aprestaba a tomar parte activa, serán puntualmente consignados en la primera parte del poema.

Desde su llegada a Chile, cupo al joven Ercilla actuar en la fase de expansión de la Conquista, período que sucede a aquel comenzado por Pedro de Valdivia, primer gobernador de Chile, quince años antes, y que justamente se termina con su muerte a manos de los indios durante la formidable rebelión de 1553. En poco más de un año, en el séquito del nuevo gobernador García Hurtado de Mendoza, dos años más joven que don Alonso, el poeta-soldado tomará conocimiento directo del decorado, personajes y acciones guerreras que darán término hacia 1561, tres años después de su partida de Chile, a lo que se estima como la conclusión de la empresa propiamente conquistadora.¹⁰

tomo I, *Época colonial*, obra colectiva coordinada por L. Iñigo M., Ed. Cátedra, Madrid, 1982. La bibliografía selecta y acuciosa que acompaña dicho artículo nos permite remitir al lector a ella.

10 Lo que corresponde aproximadamente al tercio central del territorio del Chile de hoy había terminado de ser explorado y en cierto modo sometido a la corona hispánica, pero la guerra, ya sin Ercilla presente, no terminará con la fecha de la partida del poeta, y toda la vida del país estará marcada por sus rebrotes durante el resto del siglo XVI. Siendo estos mismos sólo un preludio del levantamiento general comenzado por la batalla de Curalaba y la muerte en ella del Gobernador Martín García Oñez de Loyola. Prolongada durante años, esta nueva Guerra de Arauco significó la destrucción completa de las ciudades anteriormente fundadas y la desaparición de toda huella de la ocupación española al sur del Bío-Bío.

De los episodios y acontecimientos de la guerra durante el breve plazo de su paso por Chile¹¹ se compone, así, la materia medular de *La Araucana*, poema "cierto y verdadero", según asevera el mismo don Alonso, atento también a la preceptiva del género épico o epopéyico vigente en la época; fuentes, ambas, que darán pábulo más tarde a dos orientaciones contrastadas de la crítica, "verista" y "verosimilista", en la interpretación del valor de la obra.

La formidable ola espiritual del Renacimiento al alcanzar España, juntamente con provocar el alejamiento de los moldes medievales, puso al alcance de la curiosidad letrada, hasta banalizarlo, todo el acopio de la tradición clásica y el gusto generalizado por la epopeya. Bajo influencia de la *Eneida*, de Virgilio, brotaron en Europa el *Orlando furioso* de Ariosto, la *Jerusalén*, del Tasso, *Os Lusíadas* de Camoens, respuestas todas al fervor de poseer cada nación su propia epopeya. A instancia de aquel clima vino *La Araucana* de Ercilla, cuyo título no va sin evocar algunos de aquellos modelos originales y sus emulaciones.

A propósito de este título, la potencia legendaria del texto de Ercilla no ha dejado, sin embargo, de irradiarse, a lo largo de los siglos, contaminando en cierto modo hasta las mismas razones que explicarían su gestación e intrahistoria. Un célebre clérigo y erudito literario chileno del siglo XX prefiere así atribuir al título del poema un origen "romántico", como una prueba más del

11 Desde su arribo a Penco, el 28 de junio de 1557, a la fecha del zarpe a Lima, probablemente hacia fines de diciembre de 1558 o comienzos de enero de 1559, la permanencia de Ercilla en tierra araucana será de unos dieciséis meses, un par de ellos muy posiblemente bajo arresto en Imperial. La información entregada por el poema sitúa la interrupción de su estancia en Chile "después del asalto y gran batalla / de la albarrada de Quipeo temida [...] salí de aquella tierra y reino ingrato" (Canto XXXVI, estrofas 36 y 37), y como consecuencia forzosa e inesperadamente injusta, a juicio del poeta, del grave incidente protagonizado con Juan de Pineda. La estrofa 37 del mismo canto 36 sugiere, además, un itinerario sin escalas dignas de mención ("de costa a costa y a veces engolfado") hasta el "Callao de Lima celebrado", a bordo de "un grueso barcón, bajel de trato". El topónimo evocado corresponde seguramente al llamado *palenque de Quiapo*, e incluso *Quiyapu*, ubicable en el valle de Arauco entre los ríos Carampangue y Lebu. Publicadas a casi un siglo de distancia, las Historias respectivas del abate Molina (1787) y de C. Gay (1884), disienten sobre la fecha de este hecho de armas, para el cual el primero propone varias fechas que corresponderían al suceso aludido por el poeta; Gay, por su parte, lo sitúa el 13 de diciembre de 1557, o sea, antes de la expedición de D. García a Chiloé, y concluye en un error de Ercilla. De hecho, esta 'albarrada' o vallado debió sufrir por entonces numerosos asaltos, y es verosímil que Ercilla, quien escribe veinte años más tarde, confundiera aquella fecha con la de otro ataque indógena ocurrido también en diciembre, pero en vísperas de su partida, en 1558.

talante caballeresco de su autor.¹² Al cabo del viaje de retorno a Imperial, luego de la expedición española a Chiloé, consecuencia de una reyerta o conato de riña entre don Alonso y Juan de Pinera durante la celebración de un torneo (“una justa y desafío / donde mostrase cada cual su brío”), el joven gobernador de Chile, García Hurtado de Mendoza sintiéndose afrentado en su autoridad y respeto, condena a ambos rivales a muerte. Ninguna intercesión consiguie doblegar la abrupta sentencia del gobernador, “mozo capitán acelerado”, salvo el concurso de una doncella a quien don García mira con simpatía, y cuyas súplicas logran lo que no habían logrado sus compañeros de armas. Ambos con un pie ya en el cadalso, habiendo entregado “al agudo cuchillo la garganta”, la condena es conmutada por cárcel y destierro. Nuestro erudito cree poder desprender de “algunas declaraciones en el juicio de residencia de don García” que la eficaz intercesora fuese araucana. En agradecimiento a esta mítica aborígen, una araucana innominada, a quien debiera la vida, el poeta habría intitulado de este modo su poema. *Si non é vero é ben trovato!*¹³

II

Escrita en octavas reales, estrofa favorita de la época española renacentista, *La Araucana* consta de tres partes, divididas en *cantos*, distribuidos en número total de treinta y siete. Cada parte va precedida de un *exordium*, como cabe al género, y otras de estas mismas piezas retóricas se agregan regularmente a los cantos a modo de estrofas introductorias de carácter moral o sentencioso.

A lo largo de sus páginas, el poeta insiste con frecuencia en la dominante épica, guerrera, del poema; redundante en afirmaciones que acentúan su valor autobiográfico y “de perfecta concordancia en lo fundamental con la realidad histórica”. Si la primera parte del poema fue publicada en 1569, seis años después del retorno del poeta a España, plazo en el cual se dedica por entero a su redacción, el texto fue comenzado en América sobre notas tomadas en el sitio mismo de los hechos, lo que explica probablemente su tono verista y la

12 Se trata del padre Alfonso Escudero, O.S.A., en su artículo “Ercilla y Chile”, en *Don Alonso de Ercilla, inventor de Chile*, obra colectiva, Santiago de Chile, Ed. Pomaire, 1971.

13 No menos legendaria es la explicación del feliz desenlace por la intervención milagrosa de San Agustín, según el historiador Calancha. Pero todo hace suponer que ambos jóvenes no debieron su salvación sino a los clamores amenazantes de sus compañeros de armas, sensibles al valor mostrado en las batallas y a la liberalidad de talante con que de Ercilla y Pineda habían sabido ganarse el favor de aquellos camaradas.

lozanía del detalle testimonial.¹⁴ "El tiempo que pude hurtar —afirma el poeta— lo gasté en este libro, el cual, por que fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños, que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos".

Las tres partes de *La Araucana* fueron editadas en Madrid, en cuatro ocasiones, durante un plazo de veintidós años. En 1569 la primera, cuyo original estaba ya listo en el curso del año 1568; la segunda parte en 1578, y la tercera y última parte en 1589, reeditada con algunas adiciones en 1590.

Dadas sus fechas de publicación, es obvio que *La Araucana* no fue escrita de una sola tirada, y que su redacción contó con varias interrupciones. Numerosos estudios eruditos del poema dejan en claro que en su origen hay una suerte de diario anotado sobre la marcha, y por lo tanto relativo estrictamente a los sucesos de Arauco. De la existencia de ese diario y de su primera fecha da testimonio, precisamente, el canto 9, 18, que introduce el relato de un hecho providencial que detuvo a los indios victoriosos en su marcha a Imperial, escrito en 1558 en esa misma ciudad, mientras probablemente el poeta cumplía pena de prisión:

A veinte y tres de abril que hoy es mediado
hará cuatro años cierta y justamente
que el caso milagroso aquí contado
aconteció, un ejército presente,
el año de quinientos y cincuenta
y cuatro sobre mil por cierta cuenta.

La rivalidad entre las naciones araucana y española no es, por cierto el único tema de las tres partes en que se divide esta famosa pieza literaria, pero

14 De tiempos de Ercilla y durante los dos siglos siguientes, *La Araucana* adquirió un prestigio de narración de hechos verídicos indiscutible, incluso en tanto que prueba documental de los mismos hasta para los verdaderos actores de la guerra. Morínigo (*op. cit. supra*) recuerda el caso ilustrativo de la vacilación de que es presa un "informado testigo e historiador" como Góngora y Marmolejo en la atribución de la responsabilidad histórica de la ejecución de Valdivia sólo a Lautaro, de existencia objetiva, o al Caupolicán del poema, de realidad poco probable en los términos de la ficción erciliana y, con mayor razón, fuera de ella. "Ercilla se encuentra —concluye Morínigo— entre los creadores literarios que han logrado dotar a los personajes de su fantasía de una total dimensión de realidad [...] y esto explica que sus héroes hayan entrado a convivir en la imaginación de sus contemporáneos españoles con más vigorosa vida que las personas realmente históricas. Y que les hayan usurpado su lugar en la historia."

las vicisitudes reales de la guerra fueron su razón de ser, su motivo central y el elemento vertebrador de su argumento. El poema nació de aquellas experiencias tanto como de la influencia de los valores y modelos literarios en vigor en la época, ellos mismos venidos de los clásicos griegos y latinos, de las novelas de caballería y de la lírica italiana. Tan decisivo en su origen como unas y otros, *La Araucana* refleja un sistema de valores cristianos ligados al honor, valor e hidalguía forjados en el espíritu de cruzada propio de la Reconquista española y del que es heredero el poeta-soldado.

El exordio general del poema inscripto en el primer canto declara, en famosa estrofa, la intención original del poeta:

“Ni las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada”.

Voluntad sin embargo pronto desatendida y desechada en ambos propósitos suyos. Episodios amorosos protagonizados por heroínas indígenas (Gualolda, Tegalda, Fresia, Lauca, Glaura) o míticas, como Dido, serán intercalados en numerosas ocasiones y no sólo con el pretexto confeso de equilibrar y variar un tema demasiado arduo y monótono como para no comprometer el interés del poema,¹⁵ sino por convicción respecto de una necesidad más noble y profunda: “¿Qué cosa puede haber sin amor buena?, / ¿qué verso sin amor dará contento? ¿dónde jamás se ha visto rica vena / que no tenga de amor el nacimiento?”. Pero también en virtud de la necesidad de atraer a la mujer

15 El mismo poeta estimará esta materia bélica “áspera y poco variada”, y para evitar el tedio de una temática “del comienzo al fin siempre la misma cosa”, una vez de vuelta a España alternará en el texto inserciones de otros motivos complementarios que salen del marco araucano, y remiten la acción del poema al episodio europeo de San Quintín o a la batalla de Lepanto. Los últimos episodios araucanos aparecen así suspendidos y reservados en previsión de su prometida continuación. Si no solamente la monotonía del tema, también las circunstancias de sus numerosos viajes por las cortes europeas y su misión diplomática, entre otras ocupaciones, lo alejaron en más de una oportunidad de una total dedicación al poema. De este modo, la obra comenzada hacia 1558 sólo será acabada, con sus correcciones y adendas, treinta años más tarde, hacia 1592, fecha de la edición barcelonesa de P. Madrigal, poco antes de la muerte del poeta, en 1594.

araucana al espacio privilegiado del amor, marco en el que la tradición literaria inscribe la mayor dignidad femenina, y a favor del cual el poeta podrá introducir el tema, aquí clave, de la honra.

Del mismo modo, la glorificación de las hazañas del bando español dejará paso muy pronto a un tema que por su abundamiento sobrepasa lo que no parece ser en este exordio sino un propósito complementario, a saber, el heroísmo y dignidad del indio como *faire valoir* del mérito español: ("*Cosas diré también harto notables / de gente que a ningún rey obedecen, / temerarias empresas memorables / que celebrarse con razón merecen*"); insistencia que el poeta llevará hasta cambiar a menudo el signo de la representación del español, y en todo caso invertir, en el curso del poema, el sentido todo de las prioridades entre éstos y los araucanos, cuestionando al conquistador y exaltando al indígena.

El hablante de *La Araucana* detiene a menudo el fluido narrar de las acciones bélicas para insertar reflexiones que nada tienen de ocasional en la economía substancial del texto y en las que celebra el profundo sentimiento de justicia "natural" y de original inocencia, con que los indios asumen el legítimo derecho a resistir cuando ven sus derechos pisoteados:

esta araucana gente, que con tanta
muestra de su valor y ánimo ofrece
por la patria al cuchillo la garganta
(...)
La sincera bondad y la caricia
de la sencilla gente de estas tierras
daban bien a entender que la cudicia
aún no había penetrado aquellas sierras;
ni la maldad, el robo y la injusticia
(alimento ordinario de las guerras)
entrada en esta parte habían hallado
ni la ley natural inficionado.

Pero luego nosotros, desoyendo
todo lo que tocamos de pasada,
con la usada insolencia el paso abriendo
les dimos lugar ancho y ancha entrada;
y la antigua costumbre corrompiendo,
de los nuevos insultos estragada,
plantó aquí la cudicia su estandarte
con más seguridad que en otra parte.

A la llegada del conquistador, los “mapuches” (*“gente de la tierra”*, gentilicio que se daban a sí mismos los así llamados “araucanos”), ofrecían respecto de los aztecas o de los pueblos incásicos, un contraste acusado. A diferencia de aquellos, son éstos un conjunto de tribus cuya aparente precariedad cultural y primitividad encajaban bien en la idea que, desde la llegada de Colón, la Europa se hacía, gustosa, del ‘salvaje’. Los araucanos, en efecto, no habían levantado ciudadelas de murallas colosales, ni espacios urbanos sorprendentes, surcados de canales, ni erigido pirámides, ni tallado en la piedra efigies imponentes de sus dioses, ni llevado a un grado asombroso la artesanía del oro y las gemas preciosas. Tampoco habían organizado su existencia colectiva bajo complejos sistemas de funcionariado estatal, ni puesto en pie jerarquías sociales, al abrigo de no menos sofisticadas estructuras económicas y militares.

En las expediciones emprendidas hacia el sur del continente por los conquistadores, los araucanos representan uno de los últimos pueblos americanos por encontrar. Son también el único grupo aborigen americano que haya rehusado por siglos y con tal tenacidad la invasión extranjera. Estas pobladas enigmáticas que algunos verán con recelo y fascinación como seres apenas desprendidos de la naturaleza y como una temible emanación de sus contrastes y rudezas, sostendrán contra el invasor, valga repetirlo, la más larga y cruenta resistencia de la historia de la conquista prolongada a lo largo del período colonial.¹⁶

16 El fenómeno de las resistencias a la conquista no ha sido hasta ahora suficientemente estudiado y se carece al respecto de una visión rigurosa global a escala del continente. La primera y más importante fase de la empresa conquistadora no terminó en todas partes ni de manera definitiva con las rebeliones, revueltas y asonadas de carácter disidente por parte de poblaciones aborígenes, esclavos negros e incluso encomenderos u otros criollos o mestizos. Algunas de aquellas resistencias se prolongaron, por el contrario, de manera intermitente o no durante los siglos de la época colonial desde México hasta el Perú, pasando por la América Central. Dichos episodios de carácter más o menos espectacular, si bien consiguieron asestar algunos reveses rudos a la continuidad política y económica de la Conquista, debilitando la presencia hispánica, creando vastas zonas de inseguridad si no de guerra latente y desbaratando sus esfuerzos de ocupación territorial, no llegaron siempre a poner en peligro efectivo el conjunto del proceso colonizador. El caso chileno es diferente no sólo en la medida del violento empecinamiento e intensidad del rechazo araucano, sino también en cuanto a la importancia de su focalización en una región estimada como estratégica para el poderío español en América frente a las pretensiones rivales inglesas y francesas. “A partir de 1572 —afirma B. Bennassar—, los virreyes del Perú destinaron una parte del quinto real a la defensa de Chile. De 1589 a 1594 costó ésta más de 200.000 ducados, cifra considerable. (...) después de la catástrofe de 1598-99, España se decidió a crear un ejército permanente en Chile. La cédula del 21 de marzo de 1600

Los araucanos no eran por supuesto las únicas poblaciones indígenas que ocupaban el espacio geográfico chileno a la llegada del conquistador. El mismo zócalo geográfico, que es el Chile físico, definido en su estrecha conformación longitudinal por la cordillera de los Andes, al este, y el océano Pacífico, al oeste, decidió sin duda, en sus latitudes, climas y paisajes contrastados, de las particularidades etnoculturales de aquellas poblaciones.¹⁷

La zona húmeda y boscosa al sur del río Bío-Bío correspondía al hábitat araucano hasta el río Toltén. La pobreza del suelo obligaba a este pueblo de agricultores-pastores —dualidad única en el Chile prehispánico— a una existencia colectiva poco o nada estratificada y físicamente aislada, impedido como se hallaba de congregar sus caseríos aislados en unidades de población mayor como las aldeas, por la necesidad de rotar continuamente los campos, dispersando los efectivos humanos en la lucha contra una selva densa y difícil de clarear. La vastedad misma del espacio disponible para sus rudimentarios sembradíos, así como la adopción tardía de la agricultura —sólo unos tres siglos antes de la Conquista—, les impidió desarrollar un claro sentido de la propiedad del suelo, limitando su defensa al espacio ya sembrado. En ello, sin embargo, la ferocidad mostrada podía prefigurar lo que sería su conducta ante la intrusión conquistadora.

"Manejaban sus propios asuntos —dice el historiador Osvaldo Silva G.— y defendían fieramente el ganado o las cosechas contra la codicia de otros grupos (...). Eran comandados por un jefe de familia, el *lonko*, a quien asesoraban los otros miembros del grupo. A él le correspondía la difícil mi-

destinó más de 60.000 ducados al año a Chile y la suma fue aumentada en 1604" (*La América española y la América portuguesa (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Sarpe, 1985).

17 Los araucanos diferían profundamente en lo que toca a condiciones y modo de vida de las culturas atacameñas o diaguitas de las sierras y desiertos del norte, o de los picunches de la zona central favorecidos por un clima moderado y suelos fértiles, todos ellos penetrados además por la influencia, si no la dominación, incásica. Otras diferencias substanciales separaban también a los araucanos de los grupos de cazadores nómadas pehuenches, puelches y tehuelches, al norte y al este del área araucana, separados de ella por la barrera geográfica de una vegetación tupida y enmarañada. Como también se distinguían de los grupos huilliches, situados al sur de esa área hasta el deslinde del área continental con la desperdigada geografía que se abre hacia el territorio austral con la isla de Chiloé; poblaciones éstas algo más próximas a la realidad cultural araucana. Quedaban al sur, sin contacto ni rasgos asimilables con los araucanos, las remotas bandas de poblaciones navegantes como chonos, alacalufes y yaganes, de cuyos últimos representantes dejará más tarde testimonio el naturalista inglés Charles Darwin. Para una síntesis de las particularidades etnoculturales de las poblaciones prehispánicas, ver Grete Mostny, *Prehistoria de Chile*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1971.

sión de mantener la cohesión de una sociedad continuamente amenazada de escisión por aquellos que se sentían descontentos o perjudicados."¹⁸ Sin necesidad del riesgo del pillaje exterior, de todos modos las creencias y las tradiciones hacían de los araucanos un pueblo belicoso y fácilmente dado a la violencia extrema. Aquella misma organización social y política, más cercana en los hechos de la banda que de la tribu, será afectada, primero por las tentativas de dominación incaicas, luego por la invasión española, conduciendo al remembramiento de las tribus, separadas por la geografía, bajo la tutela de una jerarquía militar encabezada por un *toqui*, o jefe supremo electo por la duración de la emergencia.

A despecho de los reparos conocidos, Ercilla supo caracterizar al pueblo araucano, con acuerdo a un proyecto específico que sitúa su obra en contradicción con la tradición mistificadora de las realidades indígenas, inaugurada por los primeros cronistas españoles. Dentro de ese proyecto que poco tiene que ver con el de una descripción historiográfica o etnográfica de los araucanos, "el verismo y el realismo no eran los criterios fundamentales que organizaban sus procesos de caracterización de personajes", y estaban subordinados a él con vistas a la afirmación de una humanidad excepcional llevada a las cimas de un mito integrador; imagen ideal, es cierto, pero sostenida por la magnificación de cualidades reales.¹⁹ La gesta resistente de Arauco es una empresa exaltada por la pluma de Ercilla a través de un proceso de escritura dominado por la tensión constante entre objetividad e idealización, a la vez que expresión de la conciencia dividida e íntimamente desgarrada del autor.

A través de retratos, relato de acciones, batallas y duelos, dramatizaciones de valores fundamentales, comparaciones, costumbres comunitarias, y a veces juicios y evaluaciones explícitas, expresados por el narrador o por un personaje, la percepción del pueblo indígena resulta extraordinariamente positiva y crecientemente admirativa. Lo es primero en el detalle de la contextura física y sobre todo en el énfasis puesto por el narrador en

18 Osvaldo Silva Galdámez, en *Historia de Chile*, de Sergio Villalobos (et. alii.), Edit. Universitaria, Santiago de Chile, 1982.

19 Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1983. Seguiremos aquí, en sus delineamientos mayores, las ideas principales de este importante ensayo histórico-literario, en la medida en que la autora, además del esclarecedor aporte personal de su investigación global, retoma con originalidad los puntos de vista de autores actuales entre los más destacados por su trabajo de restitución del 'impacto subversivo' del poema erciliano, tales como Jaime Concha, Agustín Cueva y José Durand entre otros.

destacar la fuerza muscular, fiereza, reciedumbre y agresividad de sus hombres, en armonía con el medio natural y encarnación de la naturaleza americana, diferente de otra conocida. Gajes, éstos, de un guerrero excepcional y personificación del espíritu de libertad. Superior en su coincidencia con las cualidades que exige el marco físico de su existencia, los araucanos son para Ercilla, además del pueblo más temido y respetado de América, una nación de hombres libres:

"(...) Es cosa de admiración que no poseyendo los araucanos (...) pueblo formado ni muro ni casa fuerte para su reparo, ni armas (...) defensivas (...) con puro valor y porfiada determinación hayan redimido y sustentado, derramando en sacrificio della tanta sangre ..."

Lo es, luego, en la afirmación que la cualidad fundamental del valor guerrero posee en la concepción del mundo del araucano, como centro de su concepto del honor y ecuación de su identidad como nación. El honor, a su vez, del modo como Ercilla lo desprende de múltiples situaciones en que los araucanos lo ponen en juego (ritos de poder, desafíos, concursos, justas, etc.), es lo que exime la violencia connatural de éstos de toda sospecha de salvajez bestial y los hace asimilables a los valores caballerescos, y en consecuencia a la civilización.

En contrapunto con el discurso de los cronistas que lo preceden, el propósito de Ercilla consiste, en éste y otros planos, en integrar al araucano a la condición cabal de humanidad, de la que aquellos privaban al hombre americano. Ligada al concepto del honor, la violencia es la misma en los dos bandos, en un marco de confrontación bélica que la vuelve necesaria e inevitable. El guerrero araucano "*rompe, magulla, muele y atormenta / desgobierna, destroza, estropia y gasta*"; lo mismo que los españoles "*hieren dañan trope llan dan la muerte / piernas, brazos, cabezas cercenando*".

La organización social de tipo feudal que se dan los indios, con sus jerarquías y valores de naturaleza heroica, sus ritos de educación y adoctrinamiento militares, sus prácticas jurídicas y religiosas, son objeto de parte de Ercilla de una atención orientada hacia esa misma finalidad integradora. Lo mismo ocurre con la detallada descripción en el poema de la variedad del armamento inventado, la complejidad de las tácticas y estrategias militares, la arquitectura de las obras de fortificación dotadas de fosos y empalizadas. Todo contribuye puntualmente a señalar una realidad humana sofisticada, cuya vocación guerrera rige, sin embargo, la ley, y controla la inteligencia y la prudencia de jefes políticos y militares. Realidad diferente sólo en grado y en

momento de un crecimiento, pero no distinta en calidad respecto de la Europa de esa época, y por tanto asimilable a ésta en sus valores de base, relativizando, de paso, aquellos rasgos irreductibles, como la religión cristiana, en beneficio del valor de una religiosidad profunda aunque errada.

Desde su inicio a su término, el poema cumple la estrategia de un "proceso de idealización" del araucano en el que los elementos caracterizadores concretos, tomados —o no— del plano de la experiencia vital del autor con ese pueblo, son subordinados a los valores centrales, ideológicos y estéticos, del modelo que ofrece la visión europea del mundo. Lejos de buscar a erigir en esta subordinación, como sucede por ejemplo en el discurso típico de las Cartas de relación, el límite de una distancia insalvable y el fundamento de una relación de jerarquía devaluante en beneficio del europeo, Ercilla intenta eludir la diferencia, borrar la marca de una alteridad radical entre el conquistado y el conquistador. En la selección de sus diversos motivos y en la organización de sus recursos retóricos, el poema suprime o transforma los rasgos que volverían problemática la integración de los indígenas a aquel modelo aceptable, y con ello cuestiona implícitamente el discurso de la Conquista. Su objetivo apunta así a una voluntad de reivindicación de la humanidad del hombre de América, sobre la base de una igual condición humana común al indígena y al europeo.

Para una lectura atenta del texto del poema, no hay contradicción flagrante entre las declaraciones preliminares del poeta de adherir con fidelidad e inmediatez a la verdad de personas, lugares y sucesos, y el hecho de incorporar luego a su relato elementos extraños o cuestionables, como son los episodios fantásticos, las disgresiones mitológicas, los discursos estereotipados, las representaciones idealizantes de personajes y de marcos naturales, etc. Por el contrario, todos esos elementos tienen por función al interior de proyecto poético, la de validar bajo la autoridad de una tradición histórica y literaria occidental la representación de gentes y naturaleza americanas, y poner así en cuestión la versión oficial del proceso de dominio consumado por la Conquista.

A poco de comenzado el cuento y comentario de la guerra, se advierte que la intención declarada de alabanza de las hazañas españolas se debilita y contradice hasta cambiar de signo. Desde ya, el volumen textual ocupado en el poema por unos y otros, desfavorece progresivamente al bando español. Son éstos, además, presentados bajo una luz constantemente censuradora; su retrato es negativo, y los valores encarnados en el modelo de un conquistador

justo, buen cristiano y paternal resultan objeto de desmistificación crítica en la exhibición de su comportamiento indigno: cobarde, débil, egoísta, codicioso. Figura ambigua, el conquistador caracterizado progresivamente en *La Araucana* encarna de hecho la "transformación histórica que va del guerrero heroico, valeroso y mesiánico, de la fase militar de la Conquista, al encomendero codicioso y explotador, ávido de poder, carente de escrúpulos y de cualquier móvil que no sea su enriquecimiento y poder personal, característicos de la emergente sociedad colonial."²⁰

El proyecto crítico de Ercilla culmina en esta total inversión del esquema tradicional: los araucanos no sólo no son seres asimilables a bestias u objetos, sino que al encarnar las altas virtudes que los españoles han abandonado, representan todo aquello que el conquistador heroico devenido encomendero rapaz ha dejado de ser; valores perdidos a los que el narrador, y Ercilla mismo, identifica el modelo a que aspira su propia existencia de gentilhombre de honor y prototipo del caballero cristiano. Esta transformación al cabo de la confrontación con los araucanos es lo que vuelve conflictiva la relación del poeta con su propia obra y expresa la profunda división de su conciencia. La crítica de la conquista conduce a la marginación del que la formula, pues el poeta no está ya en condiciones de adherir a un orden desenmascarado en su degradación, ni lo está más respecto de su integración en el marco americano, cuya dignidad y virtudes reivindica desde su profunda solidaridad moral, pero de la que se siente culturalmente disociado.

De este modo, la verdad de su obra que es "*relación sin corromper nada / de la verdad cortada a su medida*" no pretende corresponder a la exactitud de los hechos concretos narrados sino a una trayectoria espiritual de la cual ésta es el hallazgo final; revelación a sí mismo del significado de injusticia y explotación intrínsecas de la guerra de Arauco y de todo el proceso de la "historia general" de la Conquista. Verdad enmudecedora hasta el "llanto" en lo que toca al sentido de la intención primera de componer un canto:

"... Yo que tan sin rienda al mundo he dado
el tiempo de mi vida más florido,
y siempre que camino despeñado
mis vanas esperanzas he seguido,
visto ya el poco fruto que he sacado,
y lo mucho que a Dios tengo ofendido,

20 Beatriz Pastor, *op. cit. supra*.

conociendo mi error de aquí adelante
será razón que lllore y que no cante”,

como lo expresa con amargo pesar el poeta en la última estrofa del poema.

III

La celebridad que a partir del pasado siglo adquiere *La Araucana* en Chile, puede parecer desmesurada fuera del terreno normal de la erudición y la especialidad literaria, si no se contrapesa con el rol propiamente ideológico y de primer orden que este documento histórico-literario va a jugar desde muy temprano en el proceso de la independencia y de la constitución de la entidad nacional chilena.

Tal vez las mismas razones que llevaron a un relativo desinterés por este documento durante el Chile colonial, expliquen su éxito a partir de la ruptura del lazo de dependencia del país con la metrópolis, desde comienzos del siglo XIX.²¹ La paradoja sería, de este modo, sólo aparente, si se comprueba que la lectura celebratoria “oficial” efectuada con este objetivo por los chilenos desde entonces sólo consigue amortiguar y hasta eclipsar el verdadero contenido desmistificador del proyecto forjado por Ercilla. Sin duda intrincado y ambiguo en la propia conciencia del poeta, pero “uno de los proyectos más com-

21 “La primera parte de *La Araucana* (...) fue conocida en Chile en 1571”, apunta el investigador Nelson Osorio, y concluye que “es de suponer el interés con que los conquistadores acogieron la lectura de una obra que hablaba de sus hazañas y trabajos, y mostraba la dura tarea de someter y pacificar un territorio indomable”. Según el mismo Osorio, el capitán de Valdivia y ulterior cronista de la conquista de Chile, Alonso de Góngora y Marmolejo (1522-1596), sugiere que su notable *Historia* en prosa halló su primer impulso en el propósito suyo de suplir “las deficiencias que él observa en la obra de Ercilla” (“Prólogo” a la *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*, Santiago de Chile, 1969). *La Araucana* será, con todo, leída en Chile durante los dos siglos que suceden a la muerte de su autor, sobre todo como un documento histórico en manos de un reducido grupo de clérigos ilustrados, escasos, únicos detentores de lo que puede estimarse como la vida cultural chilena de entonces. A menudo críticos severos del modo cómo se lleva a cabo la guerra y de sus consecuencias sociales y morales, efectúan además observaciones sagaces sobre el paisaje, las gentes, los problemas sociales y políticos, sobre la vida económica, la descripción de los indígenas y de sus costumbres, lo que no va sin afirmar ya un embrión de conciencia regional al definir lo chileno. Fuera de los claustros, en un país remoto, pobre y poco poblado, la vida cultural sigue siendo rudimentaria y frágil, situación agravada más tarde por el episodio de la expulsión de los jesuitas, ordenada por Carlos III, en 1767.

plejos y ricos de representación crítica y literaria de todo un proceso histórico —el de la Conquista de América— y de su significado profundo”²²

El poema de Ercilla rompe, en efecto, la continuidad de una tradición discursiva, desde Colón a Cortés, Oviedo, Gómara, Bernal Díaz y Alvar Núñez Cabeza de Vaca, poniendo en cuestión por vez primera de modo radical, los estereotipos anteriores forjados por los conquistadores acerca del hombre americano en su conjunto; el efecto subrepticio de aquellos relatos, como se ha señalado anteriormente, redundó en una percepción generalizada del hombre americano como objeto, bestia o siervo, o bien, devolviéndolo a una humanidad problemática, como primitivo y menor de edad mental, o como dotado sólo de virginal bondad e inocencia originales. Bajo estas luces, la usurpación conquistadora aparecía a su vez como una vasta empresa paternalista de pedagogía del verdadero modelo humano representado por el europeo cristiano, y bajo tutela de éste.

Se comprenderá entonces que los aspectos exaltadamente favorables del poema a las cualidades no sólo militares sino también espirituales y morales que el poeta presta a los araucanos, contrariaban los intereses inmediatos de la sociedad colonial, y difícilmente podían haber asegurado a esta obra una difusión holgada durante ese período. Desde el desastre de Curalaba, en 1598, el país vive en permanente estado de alarma defensiva frente a los araucanos, a quienes ha debido ser abandonado todo el territorio sur. Dicho abandono era un reconocimiento “de la impotencia de las armas españolas y el fracaso de tantos años, esfuerzos y sangre en una empresa descabellada”, afirma el ya citado historiador O. Silva G. La mantención de las ciudades del sur había sido una lucha continua y desesperada que solamente el interés por los lavaderos de oro y por la utilización de los gruesos contingentes de trabajo, representados por los naturales, había logrado mantener. La lucha contra el araucano conocerá un vuelco total en el plano estratégico, y de modo concomitante, una verdadera reformulación del conjunto de los fundamentos de la vida política de la sociedad colonial y de los vínculos de ésta con España. Caso excepcional en la historia de las colonias americanas, un ejército permanente, pagado y profesional será afectado al Reino de Chile. Las márgenes del río Bío-Bío serán en adelante un límite que separará durablemente el territorio arau-

22 Beatriz Pastor, *op. cit. supra*.

cano del dominio hispánico y que conserva hasta el día de hoy el apelativo de La Frontera.²³

Todas las recetas susceptibles de imponer de grado o de fuerza la pacificación serán alternativamente experimentadas sin éxito, para finalmente legitimar de hecho los procedimientos más brutales y crueles, con la previsible respuesta vengativa de los araucanos y, así, la prolongación interminable de la lucha. Incluso al norte de dicha frontera, las rebeliones indígenas como réplica a los excesos españoles serán cotidianas, conduciendo una vez sofocadas a la franca esclavitud de los aborígenes capturados en "territorio chileno". Sólo a fines del siglo XVII una lenta evolución en las relaciones entre ambos pueblos, además del fenómeno de un mestizaje masivo y regular, permitirán la vuelta a una relativa estabilidad, no sin el tropiezo de dos grandes levantamientos, a lo largo del siglo XVIII, en 1723 y 1766, hasta el estallido de las guerras de Independencia.

La alternancia entre parlamentos o tratados de paz y nuevos alzamientos se prosiguió durante la nueva época del Chile independiente. Es cierto que a un ritmo mucho menos sostenido, pero en condiciones de dominación oficial, esta vez jurídicamente unilateral, de los chilenos sobre un territorio ganado en alta lucha a la corona española. Ello tuvo el efecto de transformar el "orgulloso territorio de la nación araucana" en un enojoso "paréntesis de nuestra territorialidad", y convertir el antiguo ahínco resistente y glorioso de la belicoidad épica araucana en una fechoría criminal mayor que implicaban aquellos actos de rebeldía antipatriótica. En esta misma medida, las rebeliones serán reprimidas con aplicación, saña y sistema; habría que agregar que no sin considerable esfuerzo militar.

La "pacificación de la Araucanía" es el eufemismo que recubre en nuestros manuales escolares este oscuro capítulo de la gesta republicana puesta en pie a partir del último cuarto del pasado siglo. Perfectamente al tanto de las evoluciones de la guerra de Chile contra el Perú y Bolivia, en los escenarios del norte lejano, los jefes araucanos prepararon lo que sería su última y formidable rebelión contra la dominación chilena. Pero, luego de la toma de Lima por las tropas chilenas victoriosas, fueron éstas desplazadas al sur para poner término a la rebelión general. La violencia del operativo sólo igualó a la

23 La temática bélica en su relación con los diversos aspectos de la instalación de sociedad colonial en Chile, ha sido estudiado de manera aún insuperada por el historiador chileno Álvaro Jara, en su obra *Guerra y sociedad en Chile. La transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

crueledad de los escarmientos, luego de los cuales, escribe el historiador chileno Luis Galdámez, "los últimos restos de la bravía raza quedaron reducidos a una escasa porción de su suelo y sometidos a las leyes protectoras dictadas por el gobierno nacional en 1883."

Fuerte defensivo en su origen, la ciudad de Temuco, en el corazón de la Frontera, cuna del poeta Pablo Neruda,²⁴ fue fundada al cabo de una de las etapas triunfales de la Pacificación, en 1881. La última etapa del sometimiento militar de un pueblo desarraigado por la fuerza de su suelo natal, tuvo por protagonista al patriciado agrario y sus aliados los representantes de la institución judicial. Sus armas fueron esta vez el alcohol y las argucias legales. En un largo poema intercalado de endecasílabos libres, evocadores implícitos de la memoria ercillana, el Neruda, de *Canto general* deja de ello documento conmovido:

Ya de la Araucanía los penachos
fueron desbaratados por el vino,
raídos por la pulpería,
ennegrecidos por los abogados
al servicio del robo de su reino,
y a los que fusilaron a la tierra,
a los que en los caminos defendidos
por el gladiador deslumbrante
de nuestra propia orilla
entraron disparando y negociando,
llamaron "Pacificadores"
y les multiplicaron charreteras.

Así perdió sin ver, así invisible
fue para el indio el desmoronamiento
de su heredad: no vio los estandartes,
no echó a rodar la flecha ensangrentada,
sino que lo royeron poco a poco,
magistrados, rateros, hacendados,
todos tomaron su imperial dulzura,
todos se le enredaron en la manta

24 Su cuna adoptiva, si se quiere, o la de su imaginario poético, pues Neruda nació en Parral, en el Chile central, en julio de 1904, y hacia 1906 se instalará con su padre en Temuco. Según palabras del propio poeta, fue en esta región austral, "esa frontera, o Far West de mi patria, (que) nací a la tierra, a la poesía, a la lluvia." (Cf. Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, México, 1974.).

hasta que lo tiraron desangrándose
a las últimas ciénagas de América"
("Los Indios").

A comienzos del siglo XIX, desde los primeros inicios de ese movimiento de guerra civil entre miembros de la familia española que fue la Independencia, y en ningún caso un enfrentamiento entre conquistadores y conquistados, el poema de Ercilla cobra un auge nuevo. Ya en Londres, la lectura del poema había excitado los ánimos separatistas de un futuro prócer de la emancipación como Bernardo O'Higgins. Otros, ya en Chile, como Francisco Antonio Pinto, confesarán igual deuda en la formación de la inquietud patriótica de su espíritu juvenil. Desde Cádiz misma, y mucho antes del episodio napoleónico de la invasión de España, que desencadenará el complejo proceso emancipador de las colonias, una sociedad secreta reúne los ánimos revolucionarios de jóvenes aristócratas criollos, y no por azar se llama Logia Lautaro, o Lautarina. Apenas abiertas las hostilidades que conducirán a la lucha abierta, los "patriotas" tomarán por divisa dos versos del poema que Ercilla pone en boca de Galvarino (canto 26, octava 25): "*Muertos podremos ser, mas no vencidos. Ni los ánimos libres oprimidos*". Desde 1813, el primer periódico chileno, *La Aurora de Chile*, fue reemplazado por el *Monitor Araucano*. El escudo de armas de la llamada Patria Vieja muestra dos araucanos armados de lanzas y arcos junto a unas columnas griegas. Los criollos insurrectos, por su parte, se precian de ser descendientes de los jefes araucanos más notables, como este mismo Galvarino y, sobre todo, de Caupolicán; mientras que el primer navío de la flota patriota es bautizado con el nombre de *Lautaro*, dando así comienzo a una larga lista de apelaciones ercillanas para uso militar, inscritas en unidades de la marina de guerra o adoptadas por cuarteles, batallones, compañías y regimientos.

Es esta tradición celebratoria la que se perpetuará en la conciencia nacional chilena apenas instaurado el nuevo estado chileno, poniendo en marcha un verdadero movimiento de recuperación de *La Araucana* en la estatuaría municipal, la numismática, los sellos postales, no menos que en la iconografía y las apelaciones oficiales. En lo que cupo a la toponimia republicana, dos departamentos del sur recibirán el nombre de Lautaro y Galvarino. Una localidad de la provincia de Malleco, escenario de algunos hechos narrados en el poema, es bautizada con el nombre de Ercilla, hacia 1885. No hay, en fin, una sola ciudad, puerto, villorrio o aldea en todo Chile que no tenga por lo menos una calle, plaza o rincón bautizado con algún nombre araucano.

Abraham König, uno de los más conocidos estudiosos chilenos de la obra de Ercilla, nacionaliza directamente al poeta: "que España nos perdone, dice éste, pero él es el primer escritor chileno, fundador de nuestra historia nacional. Es nuestro patrimonio, y así lo reivindicamos". Su libro, estima el mismo König, debe ser "nacional" en tanto que "acta del bautismo de la nación", al mismo tiempo que emprende una edición oficial del poema, destinada a convertirse en silabario para la enseñanza de la lectura de los niños chilenos, y una suerte de libro de horas del sentimiento patrio. Su publicación data de 1888, acompañada de la mención "edición para uso de los chilenos, con noticias históricas, biográficas i etimológicas", expurgado de todo lo que no se refiere a Chile, como las batallas de San Quintín y de Lepanto o las aventuras míticas de Dido. Hacia esta misma fecha la "pacificación de la Araucanía" se halla prácticamente consumada. No mucho después, el poeta nicaragüense Rubén Darío, residente en Chile, escribe su soneto «Caupolicán»:

Es algo formidable que vio la vieja raza,
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules o el brazo
de Sansón ... ,

texto presente en adelante en los manuales escolares y recitado de memoria en las escuelas, junto con la infaltable sexta octava del canto primero de *La Araucana* que todo chileno conoce al dedillo:

Chile, fértil provincia y señalada
en la región antártica famosa,
de remotas naciones respetada
por fuerte, principal y poderosa;
la gente que produce es tan granada
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida
ni a extranjero dominio sometida.

Expulsados de sus tierras ancestrales, los araucanos entraron de vuelta en la mitología nacional por la ventana de la "escuela primaria obligatoria, laica y gratuita", propulsados por los vientos épicos del poema de don Alonso de Ercilla. Ignoro en qué medida los descendientes de carne y hueso de aquellas encarnaciones legendarias encontrarían en sus páginas, hoy día, algo de su dignidad arrebatada. "En el verano de 1964 —cuenta a título de hecho simbólico el citado padre Escudero— un cacique huilliche de San Juan de la Costa:

Lemunao, compra al escritor y librero Marcial Tamayo dos ejemplares de *La Araucana* y le recita de memoria varios pasajes.”

Sea cual fuere el significado que podamos acordar a esta anécdota mínima, ella ilustra tal vez la necesidad de volver a la lectura del poema en sí mismo, y no sólo en procura del placer de la belleza de su lengua y de la seducción de sus giros e imágenes. Si al cabo de más de cuatro siglos la potencia lírica de la obra ha podido subsistir, a despecho de sus cuestionamientos intencionados y de sus recubrimientos ideológicos sucesivos, es que el poema mismo guarda todavía, intacto, en los meandros sinuosos de sus octavas reales, el misterio de una insorbornable insurgencia. Y este vigor reactivo no es otro que el enigma intemporal de la inquieta, irreductible, perfección de toda gran obra del arte de la palabra, fruto del enardecimiento creador y del desaliento terreno de un inmenso poeta.

París, 1997.

SOBRE ALGUNOS ACERCAMIENTOS Y PREVENCIONES
A LA OBRA POÉTICA DE VICENTE HUIDOBRO
EN LENGUA FRANCESA.

I

Con el coronamiento dudoso de una agudeza repetida, se quiso muy temprano, entre corrillos, hacer de Vicente Huidobro un "poeta francés nacido en Santiago de Chile".¹ Remoquete pasablemente pérfido que circuló en un comienzo en rueda de parroquianos antes de que su cargazón aviesa se deslizara, con los ajustes intelectuales del caso, hacia el juicio literario medianamente acreditado.

El país chileno no ha carecido en sus hábitos mentales inveterados de aquella inclinación colectiva a menoscabar solapadamente en su legitimidad los méritos mejor garantidos, abaratando, so capa de ensalzarlos, los atributos de sus hijos venturosos. Tal vez con la salvedad de que la época en que el poeta de *Altazor* hace su irrupción en la república de las letras es de aquellas en que las querellas y controversias de todo orden multiplican las discrepancias y agudizan la mutua hostilidad, haciendo del arbitrario artero un recurso ordinario entre rivales de cualquier causa, o sin necesidad de alguna de ellas. Con la salvedad también –y sin tal vez– de que ciertos rasgos de la personalidad misma de Huidobro fueron de naturaleza propia para suscitar a su alrede-

¹ Con esta "ocurrencia" comienza Alberto Rojas Jiménez su crónica enviada desde París al diario *El Mercurio* de Santiago (29 de noviembre de 1924). Bajo su pluma no hay entonces en esa ocurrencia sino un dejo de leve ironía matizada de admiración juvenil hacia la excentricidad y desaforamiento quimérico del personaje, "sin desmedro de su poesía, viva, transparente, única" (Cf. *infra*, "Bibliografía consultada", Oreste Plat, (recopilación y prólogo), *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*).

dor, "las borrascas y las tempestades, algunas tragedias y no pocos dramas."² Su natural susceptible e impulsivo fue de par con la acometividad a menudo provocadora e intransigente con que sostuvo sus posiciones estéticas; todo lo cual, por cierto, favoreció en torno a su persona y obra un clima propicio a exasperaciones varias y en general a un desasosiego que el poeta no supo o no pudo siempre canalizar en beneficio de su permanente búsqueda de una notoriedad, conforme con la imagen que él quería darse y dar de sí, "brillante y genial, lúdico y arrollador", según palabras del poeta Enrique Lihn.³

Valga precisar que, izado del cotilleo simple a la dignidad de la crítica literaria, aquel expediente socarrón de transplantar en efigie la obra del poeta chileno a un terruño cultural ajeno, por prestigiado que éste sea en sí, no se acompañó siempre de malevolencia patente. Siguió bullendo de todos modos ahí el residuo de un par de miras algo turbias. La primera ha redundado en relativizar el lugar de Huidobro en la gran corriente fundadora de la poesía chilena e hispanoamericana moderna, para, enseguida, reducir la suma de una obra compleja en su gestación y desarrollos al solo episodio de una experiencia al mismo tiempo necesaria en la vida de tal obra y descaminada en el fundamento de sus reales motivaciones. No menos objetable es que se haya buscado, además, retrotraer aquella aventura europea a sus logros menos propicios, para el poeta mismo y para su posteridad literaria, y confinarla así a sus retoños menos lisonjeros. Frutos éstos no poco amargos, habría que agregar, porque, a despecho de las ilusiones íntimas de Huidobro, su lugar en la memoria literaria francesa es prácticamente inexistente, y las huellas de su paso por París, discontinuas y atenuadas con el tiempo, lo son muy poco menos comparadas con aquellas que desde su acción en España marcaron durable y fecundamente el ámbito de la lengua literaria castellana.⁴ A despecho sobre

2 Ver su "Confesión inconfesable" en *Vientos contrarios*, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1926.

3 Enrique Lihn, "Algo sobre tres poetas chilenos", *Leer*, Madrid, abril-junio 1987. (Artículo reproducido en *El circo en llamas. Una crítica de la vida*, compilación de escritos críticos de E. Lihn, edición de Germán Marín, Ediciones LOM, Santiago, 1996, p. 204.

4 "Podemos equipararlo en talento a César Vallejo y Pablo Neruda -asevera el estudioso de la poesía latinoamericana Saúl Yurkievich-; con ellos, indudablemente, Huidobro integra el tríptico mayor de la poesía contemporánea hispanoamericana. Podemos adjudicarle, ya sin mengua, la cualidad de precursor de nuestros movimientos de vanguardia. Su papel de agente de enlace y difusor de las doctrinas y prácticas estéticas surgidas en Europa en los dos primeros decenios de este siglo, es indiscutible. Se puede probar puntualmente cómo Huidobro se inserta, desde 1916, en el hervidero parisino, cómo absorbe ávidamente todo lo nuevo, cómo lo ejerce, lo incorpora a su obra, lo fundamenta en manifiestos, cómo instalado en Madrid a

todo del apego intenso y clarividente que Huidobro mantuvo hacia aquella ciudad a la que debió, y supo reconocer con lealtad espiritual, la fuente de hallazgos y revelaciones, y en la que advirtió antes que otros el papel que ella jugaría como capital del movimiento cosmopolita de renovación creadora del siglo. En aquella ciudad, su “viejo París”, a la que “se asimiló demasiado para interesar como un producto típico del Nuevo Mundo y no lo suficientemente como para hacer carrera literaria, de igual a igual, con los poetas franceses – ha escrito con justeza impasible E. Lihn–, se le ha olvidado o poco menos. [...] En el amor del poeta a Francia, ella representa el papel de Dulcinea del Toboso.”⁵

La cuestión del “coeficiente nacional de la poesía de Huidobro”, para emplear la feliz expresión de Jaime Concha, no ha dejado de admitir sin embargo puestas en perspectiva más reflexivas y fecundas. No cabe aquí abordar en detalle estos asuntos, por lo cual remitimos gustosos al lector a las réplicas del mismo profesor Concha, quien aclara que la valoración de una poesía, en este sentido, no es viable sino a partir del criterio del espacio que ella adquiere en un determinado sistema cultural, o sea, del “lazo orgánico, sustancial, entre la obra creadora y el conjunto cultural a que pertenece”. Lo que, más allá de la implantación nacional o latinoamericana, lleva a “exigir la presencia de un territorio, de una sede para el cántico”, dado que “todo universalismo es al principio cosa local, pues es siempre de una tierra determinada de donde levanta vuelo el cuerpo, con sus alas a cuestas”. Y en cierto modo Huidobro, al adherir como lo hizo a una forma de renova-

partir de 1918 y vinculado aquí también al mundillo literario, catequiza al grupo más inquieto de poetas hispanos, cómo bajo el denominador de ultraísmo el movimiento se infla y se propaga por todo el ámbito de la lengua castellana.” (Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, Barral Editores, Madrid, 1973, p. 56).

5 Enrique Lihn, “Autobiografía de una escritura”, en *Casa de las Américas*, La Habana, año VIII, N° 45, 1967. (Artículo reproducido en *El circo en llamas*, Santiago, LOM Ediciones, 1996, pp. 355-374). Sobre la percepción de la imagen de Huidobro y los medios creadores de inspiración surrealista y dadaísta en la Francia de esos años, Gonzalo Rojas, habitué entre otros poetas de la época del salón de Huidobro en Santiago, recoge un testimonio desolador: “Yo conversé una noche del año 53 –recuerda el poeta de *Contra la Muerte*, muy tarde y con mucho pernod en el pescuezo, con un hombre que se llama Benjamin Péret, una de las estrellas mayores del surrealismo, y a quien le pregunté por Huidobro. Él me dijo: «ése era un jovencito que tenía plata, no más, y que nos invitaba a su departamento. Él no tiene ninguna importancia. El verdadero escritor de la línea creacionista, que Huidobro cree que es él, se llama Pierre Reverdy». Es que los franceses –concluye G. Rojas– son insoportablemente cerrados.” (Entrevista a Gonzalo Rojas, en la revista *Piel de Leopardo*, Santiago, N° 5, octubre 1994, marzo 1995, p. 49).

ción sin fronteras, sólo se endilgó por el mismo derrotero que tomaban entonces casi todos los otros poetas 'vanguardistas' chilenos⁶ para quienes "lo nuevo es herramienta de averiguación de lo propio, excavación de vestigios, aventura de un orden arqueológico."⁷

Por otra parte, el tópico de la filiación demasiado acusada si no flagrante de la poesía de Huidobro con los poetas franceses de vanguardia no parece resistir tampoco el análisis. "Después de su llegada a París a fines de 1916 – apunta el crítico argentino George Yúdice–, la poesía de Huidobro acusa nuevos rasgos vanguardistas tanto en el nivel temático como en el nivel técnico. Esto no significa, sin embargo, que Huidobro se dejara influir desenfrenadamente por la poesía francesa; al contrario, se adhirió a un pequeño grupo de poetas que se influyeron mutuamente y que desarrollaron un estilo particular."⁸ Dicha modalidad, que David Bary, otro estudioso de la obra huidobriana, llamó el "estilo Nord-Sud", practicado antes o conjuntamente con Huidobro, y que contribuyen a definir poetas como Apollinaire, Aragon, Breton, Dermée, Jacob, Reverdy, Soupault, Tzara, durante su colaboración en la revista del mismo nombre, posee características propias.⁹

6 El término de 'vanguardia' y sus derivados, aplicados al terreno de las actitudes no conformistas en arte e importados de Francia, son de aparición tardía en Chile adonde fueron precedidos por expresiones formadas sobre el adjetivo 'nuevo', como 'arte nuevo', 'nuevas tendencias estéticas', etc. En francés, la locución adverbial *d'avant-garde*, calificando la conducta de quien juega o pretende jugar un papel precursor por sus audacias, aparece primero en la jerga periodística, y se fija luego en la fórmula "*artistes de l'avant-garde*". El término mismo perdió progresivamente su connotación militar y hacia fines del siglo XIX adquirió existencia propia no sólo en el ámbito del arte sino también en la esfera política. Hacia esas fechas se constituye en los medios artísticos parisienses una suerte de "tradición" de heterodoxia, heredera en sus tendencias insurgentes del movimiento romántico, y que a nombre de la conciencia individual combate los valores vigentes en la sociedad burguesa. Sus detentores coinciden en el afán sistemático de operar por el escándalo organizado en la propaganda de sus ideas. Algunos autores inciden en fijar de manera arbitraria confesa el origen de *l'avant-garde* en 1863, cuando Napoleón III consintiera la apertura de un "Salón de Rehusados", exposición de obras plásticas de artistas no aceptados de la exposición oficial. Este episodio se situaría asimismo en el origen, pocos años más tarde, de nuevas revistas literarias y del célebre Salón de los Independientes, del auge de los cafés y cabarets como lugares de germinación, de convergencia y expresión de nuevas formas de espiritualidad, de lenguajes y de sensibilidad estéticos.

7 Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, col. Los Poetas, Madrid, 1980, cap. "Ecos del futuro", p. 59 y ss.

8 Georges Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Editorial Galena, 1978.

9 David Bary, *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Universidad de Granada, 1963.

Huidobro indagará en ese registro y adoptará como todos ellos los recursos puestos a disposición por un clima común de libertades creativas. Se trata, en suma, de procedimientos análogos al cubismo pictórico, tales como la escritura elíptica, o sea, la aproximación fragmentada o desarticulada de sus referencias objetivas, la elusión de instancias 'narrativas' como la anécdota y la descripción llanas, la preeminencia acordada a imágenes autónomas e independientes del modelo de lo existente, la desarticulación del orden lineal y sucesivo del texto en la página —vuelta ella misma la unidad de composición— por la eliminación de la puntuación y su reemplazo por espacios blancos, introduciendo así un valor visual y plástico acentuado por juegos tipográficos diversos que favorecen o fuerzan la lectura al efecto de la percepción simultánea, etc. A lo que habría que agregar ciertos componentes 'ideológicos' como la exacerbada valorización de lo *nuevo*, la obsesión por la originalidad a ultranza, aspiración ligada a un cierto profetismo campante, el cosmopolitismo cultural, y sobre todo la idea del efecto contaminante, corruptor, de la realidad dada respecto de la pureza virginal de la imaginación creadora, etc. Ahora bien, es precisamente la serie de contingencias de la andanza parisiense del poeta chileno, incluyendo en ella, por supuesto, sus trabajos franceses, lo que permitirá a su genio impregnarse de aquellos recursos en sus mejores opciones y si no llevarlos a perfección, como el poeta presume, por lo menos sintetizarlos progresivamente en una ecuación personal, cuya intuición y vislumbres traía Huidobro desde Chile.

"No podemos reprochar a Huidobro —escribe por su parte el poeta chileno Braulio Arenas en el prólogo a sus *Obras completas*— la cantidad enorme de textos suyos publicados en francés. París ha sido, durante el presente siglo, la sede casi permanente de un ideal congreso del espíritu, no sólo en poesía sino también en música y pintura. Debemos por el contrario, felicitarnos que el escritor chileno haya llevado la voz de nuestro continente a tan alta polémica espiritual, y que tan bien lo haya representado, pues la suya ha sido una voz original donde tantas señeras voces se entrecruzan, y esto con el riesgo previsto por Huidobro: el de saber que su palabra poética no alcanzaría en lengua española el sitio que tanto advenedizo le ha negado."¹⁰ El alegato de B. Arenas, testimonio de lealtad apologética, apunta sin embargo a buscar las razones que tuvo Huidobro para escribir en francés menos por el lado de la fascinación legendaria que París venía ejerciendo sobre los creadores "modernos"

10 *Obras completas de Vicente Huidobro*, 2 t., prólogo de Braulio Arenas, Empresa Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964, p. 31.

que por el lado de una estratagema defensiva personal. Estaría ésta destinada, en efecto, a sustraer su obra en germen, gracias a una especie de travestimiento calculado, a la odiosa tendencia niveladora del arbitrario nacional a negar a todos y por principio el derecho a la excelencia de lo nativo y su par simétrico de acordarlo sin más a lo foráneo.¹¹

Una idea aproximada, en su sentido redentor, pero hartamente más sugestiva en sus alcances críticos e históricos, es la que sugiere Enrique Lihn. "Huidobro viaja a París, dice Lihn, como un competidor más en el mercado libre de las vanguardias, como un productor más o menos audaz de la Novedad." [...] Sean cuales fueren las relaciones que sostuvo el Huidobro real con el París Mitológico (su) discurso se puso a tono, de inmediato, con el de los más desenfadados animadores del Espíritu Nuevo. Para empezar escribió en francés, así no se arrinconaría en una lengua periférica por ese entonces. [...] La transculturación lingüística —acelerada en su caso— era una oportunidad que se le ofrecía en la época de las palabras en libertad, los caligramas y la poesía cubista, del collage visual y textual (...) cuando desde "la musique avant toute chose", desde los simbolistas, se había pasado a la visualidad como utopía de la palabra y, paradójicamente, podía atenuarse el peso verbal de la palabra poética sin que ese deterioro importara tanto por el momento (...) Una invitación a escribir en esperanto —concluye el mismo Lihn— desde la insubstantialidad de la propia lengua y de todas las otras, con un débil pretexto teórico."¹²

Si las motivaciones propuestas por B. Arenas son, con todo, plausibles, las puntualizaciones de Lihn nos acercan a una comprensión más interesante

¹¹ A su vuelta a Chile, Huidobro expresa sin empacho los reparos que le inspira este rasgo de la mentalidad chilena: "Un pueblo de envidiosos, sordos y pálidos calumniadores, un pueblo que resume todo su anhelo de superación en cortar las alas a los que quieren elevarse y pasar una plancha de lavandera sobre el espíritu de todo aquel que desniva el medio estrecho y embrutecido. En Chile cuando un hombre carga algo en los sesos y quiere salvarse de la muerte, tiene que huir a países más propicios llevando su obra en los brazos como la Virgen llevaba a Jesús huyendo hacia Egipto. El odio a la superioridad se ha sublimado hasta el paroxismo. Cada ciudadano es un Herodes que quiere matar en ciernes la luz que se levante. (...) Y luego la desconfianza, esa desconfianza del idiota y del ignorante que no sabe distinguir si le hablan en serio o si le toman el pelo. (...) El huaso macuco disfrazado de médico que al descubrirse la teoría microbiana exclama: a mí no me meten el dedo en la boca; el huaso macuco disfrazado de filósofo que al oír los problemas del transformismo dice: a otro perro con ese hueso; el pobre huaso macuco disfrazado de artista o de político que cree que diciendo: no comprendo, mata a alguien en vez de hacer el mayor elogio" (Vicente Huidobro, "Balance patriótico", en *Acción*, N° 4, de 8 de agosto de 1925).

¹² E. Lihn, *op. cit. supra*, p. 203.

por más reveladora de las razones de ser de los poemas franceses de Huidobro. Llevadas un poco más lejos, tendrían éstas que ver con la manera cómo en su concepto "creacionista" se articulan, tácitamente, creación poética y lenguaje. En la rápida resolución del poeta chileno de verter su inventiva poética en "un francés instrumental", hay por aquel entonces muy probablemente, más la confianza venida de convicciones teóricas íntimas que los fueros olímpicos de la intrepidez juvenil. Vistos desde hoy se advertirá entre el desenfado aparente de esta conducta verbal mimética y la concepción "creacionista" en poesía, el vínculo de una idea subyacente basada en concepciones arcaizantes sobre la naturaleza del lenguaje. Sabemos hoy desde Saussure que en el proceso de la significación lingüística las palabras no están encargadas de representar conceptos dados por anticipado, y que en consecuencia no tienen éstas correspondencias de sentido exactas de una lengua a otra lengua. Contra esta noción de base en el edificio de la lingüística moderna, a Huidobro la barrera del idioma se le antoja exterior, accesoria y escalable. Nada sorprendente entonces que se aplicara desde su llegada a París al propósito espontáneo de superar un obstáculo teóricamente franqueable sin más.

De manera implícita, en esta primera etapa de su obra, el joven poeta participa de la concepción tradicional de la lengua no ya como *sistema* sino, siguiendo una creencia que se remonta probablemente a la Biblia, como *nomenclatura*, idea según la cual la asignación de nombres a las cosas y de sentido a las palabras se asimila a un acto de bautismo y a un trabajo de simple repertorio o inventario.¹³ Es esta noción, justamente, lo que sustenta la ilusión de la traducción de palabra a palabra, y la crítica saussuriana del sentido explicará científicamente que al no poseer por obligación las palabras la misma

13 Es ésta la antigua e ingenua concepción de la lengua-repertorio, evocada por A. Martinet, la cual se funda en la idea simplista, dice el célebre lingüista, "de que el mundo entero se ordena, anteriormente a la visión que de él se hacen los hombres, en categorías de objetos perfectamente distintos, recibiendo necesariamente cada una de ellas una designación en cada lengua. Al ser el mundo considerado así como un gran almacén de objetos, materiales o espirituales, bien separados, cada lengua haría su inventario con un etiquetaje propio y una numeración particular: pero sería siempre posible pasar sin error de un inventario al otro, puesto que, en principio y *grosso modo*, cada objeto no tendría sino que una etiqueta, y que cada número no designaría sino un artículo en el mismo almacén entregado previamente todos los fabricantes de inventarios." [traducción de la cita por W. R.]. (Ver André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, t. 1, A. Colin, Paris, 1960).

superficie conceptual en lenguas diferentes, dicha modalidad traductora no podría en ningún caso funcionar de manera satisfactoria.¹⁴

La aptitud y la facultad de *creación* adquieren en la doctrina de Huidobro un valor absoluto, son los atributos que distinguen *ab ovo* al poeta del resto de los mortales; por otra parte, las entidades *creadas* en el poema, *expresadas* por el lenguaje, estarían dotadas de realidad autónoma, puesto que, no *engendradas* en ni por la operación verbal, serían virtualmente transferibles a toda lengua, permaneciendo independientes en su substancia significativa de las peculiaridades del idioma.¹⁵

Huidobro cree comprender que en los textos de poetas franceses de sus primeras y admirativas lecturas juveniles, la lengua original es para el lector extranjero algo así como el ingrediente externo de una fascinación ilusoria, seductora e intimidante a la vez: “¿Habéis notado —escribirá más tarde con cierto candor— la fuerza especial, el ambiente casi creador que rodea a las poesías escritas en una lengua que comenzáis a balbucear? Encontráis maravillosos poemas que un año después os harán sonreír.” Amén del testimonio de algunos contemporáneos, es de su propia confesión que sabemos que Vicente Huidobro estaba lejos de dominar la lengua francesa y no es probable que en todo su paso por Francia, intermitente y, en rigor, escaso, haya conseguido, como algún juicio presurosamente favorecedor lo pretendiera, devenir “realmente un escritor bilingüe.”¹⁶

14 Sobre estas cuestiones, ver Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, París, 1963.

15 “Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo—escribe Huidobro en su manifiesto “El creacionismo”—, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial.” (Ver Vicente Huidobro, *Obras completas*, t. 1, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1963, pp. 676-677).

16 Esta aseveración de H. Montes en el prólogo a las *Obras completas* de Huidobro (1976), merece ser matizada por las palabras que el poeta mismo registra en su texto “El creacionismo”, de los *Manifiestos*, en 1925: “A fines de 1916 caía en París, en el ambiente de la revista *Sic*. Yo apenas conocía la lengua, pero muy pronto me di cuenta de que se trataba de un ambiente muy futurista. (...) Yo buscaba por todas partes esta poesía creada, sin relación con el mundo externo, y, cuando a veces creí hallarla, pronto me daba cuenta de que era sólo mi falta de conocimiento de la lengua que me hacía verla allí donde faltaba o sólo se hallaba en pequeños fragmentos, como en mis libros más viejos de 1913 y 1915.” (Cf. Vicente Huidobro, *op. cit. supra*, p. 679). Por otra parte, nuestra propia experiencia de simple observador durante más de

La cuestión de la autoctonía de Huidobro, ya se ha visto, es puramente accesoria y carece de interés real fuera de los marcos de análisis citados. Es al margen de esa polémica subsidiaria que la "etapa francesa" del poeta chileno ofrecería una cierta rentabilidad, por ejemplo, para comprender cómo las condiciones circunstanciales concretas de su estada en París, su inserción real en los medios intelectuales de vanguardia, su comprensión efectiva de las decisiones estéticas y culturales en juego, frente a los avatares de su defensa e ilustración del "creacionismo" en Francia, han podido infundir a su obra ulterior un giro decisivo. Su "transculturación lingüística" provisional puede ser entendida retrospectivamente como un laboratorio en el que se disiparán de manera más o menos difusa para el ego del poeta no sólo algunas de sus ilusiones de hegemonía literaria cosmopolita, sino también como un campo de experiencia escriptural en donde se revelará de hecho, aunque de modo informal, una nueva consistencia de la relación entre el imaginario poético y la realidad profunda del lenguaje.

Sobre este período de la vida del poeta reina un cierto nimbo legendario y planea una compacta nubosidad a causa de la imprecisión de las informaciones objetivas explotables en términos histórico documentales, pero sobre todo por la reescritura constante que el poeta hará más tarde de sus trabajos y días durante estos años, así como del orden cronológico en la sucesión real de algunos de sus avatares más significativos. No es nuestra intención abrir aquí en estas líneas de introducción, un debate sobre el que ya se ha vertido gran caudal polémico. Sobre las veladuras, voluntarias o contingentes, que recubren aquellas zonas de opacidad biográfica, convendrá algún día regar un poco de luz, apelando a zanjar allá y acullá con la consultación erudita de nuevas fuentes hasta ahora no interrogadas, por lo menos en este mismo sentido.

cuatro lustros en Francia, en un momento en que el exilio político instaló de golpe en este país un número nunca antes visto de chilenos de toda categoría de edad y condición social, intelectual y cultural, nos pone a resguardo de aceptar sin reservas la posibilidad, para un hispanohablante, de adquirir en poco tiempo el dominio cabal de la lengua francesa, y sobre todo aquel profundo e imponderable que exigiría el bilingüismo literario, más aún en el caso extremo de la poesía.

II

Cinco títulos recogen lo esencial de la obra poética de Vicente Huidobro, escrita en lengua francesa durante los casi nueve años de su primera estada en Europa, a partir de fines de 1916. *Horizon carré*, publicado en París en 1917, la plaquette *Tour Eiffel*, con ilustraciones de Robert Delaunay, y *Hallali*, editados ambos en Madrid en 1918; finalmente *Automne régulier* y *Tout à coup*, en París, en 1925. Se agregan a estos títulos algunos poemas dispersos en revistas y los textos de otras tantas incursiones de Huidobro en el género híbrido de la poesía plástica, los “poemas pintados”. De esta fase europea, la permanencia del poeta chileno en Francia será tan afanosa como entrecortada, desmenuzada en viajes repetidos sobre todo a la vecina España, e incluso un súbito regreso de algunos meses a Chile por asuntos familiares.

Los “desplazamientos nerviosos, vibrátiles”, que caracterizan a Huidobro —dice Jaime Concha—, en comparación con los otros poetas-viajeros de Chile como Gabriela Mistral y Neruda, son “inaprehensibles, como todos los gestos de su vida, unidos sólo en una caprichosa geografía cuya fórmula se nos escapa porque no pertenece a la esquivia realidad, sino al reino de la leyenda. En Huidobro, agrega Concha, el nomadismo es pulsión; sus trashumancias marinas proceden del fondo del deseo”. Disipadas las brumas o los encandilamientos de la fábula, “para el Huidobro real el viaje fue siempre desgarramiento, tensión, encrucijada: conciencia corpórea de su situación cultural”.¹⁷

De este modo, la instalación por así decir oficial de Vicente Huidobro en la capital francesa, en su departamento de la rue Victor Massé, situada en los lindes del barrio célebre de Montmartre, tendrá lugar en el curso de 1917. Los sobresaltos e inquietudes provocados por la guerra, cuyos ecos se hacen sentir cada vez más estrechamente en la capital, forzarán sin embargo al poeta a ausentarse de París con frecuencia, y a acogerse a la hospitalidad de sus nuevos amigos en provincia, e incluso en España entre julio y noviembre de 1918. Su vuelta a París luego de la fecha del Armisticio preludia el paréntesis de un retorno a Chile, de donde vuelve en 1919, previa escala más o menos prolongada en Madrid. Puede estimarse, entonces, que es a partir de 1920 que el poeta comenzará a residir de modo permanente en la capital francesa, no sin frecuentes desplazamientos exteriores, hasta comienzos de 1925. La primera y decisiva etapa del periplo europeo de Huidobro tendrá de este modo un ca-

17 Jaime Concha, *op. cit. supra*.

rácter propiamente itinerante y en cierto modo episódico, a pesar, o, justamente, a causa, de la intensa vivacidad de sus quehaceres literarios.

Valga abrir aquí un somero paréntesis sobre lo que podríamos llamar el contexto de la cultura, o anticultura, de vanguardia en esos años.

Desde fines del siglo pasado el campo cultural ve proliferar en toda Europa una multitud de movimientos espirituales, escuelas literarias y artísticas cuya novedad radical o pretendidamente tal se acogía a la etiqueta colectiva de un apelativo aparejado del sufijo *ismo* y a menudo desconcertante. Bajo esa bandera son innumerables los grupos en buena parte muy juveniles que surgen día a día —y día a día se extinguen— dando cuenta en efímeras revistas o panfletos del nacimiento de nuevas tendencias y doctrinas estéticas, enarbolando manifiestos y proclamas, acompañadas de polémicas encarnizadas de precedencia temporal y reclamo de pergaminos de anterioridad, de litigios de plagio o sencillamente querellas inherentes a la estrategia del exclusivismo a ultranza de cada grupo, dando cuenta en suma de una voluntad imperiosa de ruptura con el estado de cosas vigente y de su hostilidad exasperada hacia la tradición.¹⁸ En este hormigueo de enfrentamientos diversos, sólo un rasgo funge de denominador común de dichos grupos y es el propósito de hacer el vacío en

18 Ilustra bien este estado de cosas el tono y propósitos de una misiva de Vicente Huidobro a R. Cansinos-Asséns, de marzo de 1920: "(...) En una (carta) que viene de Oviedo un poeta amigo me dice que Ud. ha querido siempre presentarme como un imitador de poetas franceses en aquello que es mío, más mío que mi aliento y que mal puedo haber imitado de nadie puesto que aquí, aún hoy día, ningún poeta ha logrado hacer un poema verdaderamente desligado de la anécdota y de toda descripción. Felizmente aquí (en París) esto ya lo van viendo claramente y lo sostienen todos los que han seguido paso a paso el movimiento nuevo. Yo le ruego que compare un poema mío de *Horizon carré* o *Poemas árticos*, por ejemplo el primero, con otro cualquier poeta joven, sea Dermée, Cocteau o Reverdy, y Ud. verá la diferencia. Cocteau es simplemente un hombre gracioso y su arte snob es un juego de *sprit* (sic), sin ninguna creación. Es el Jean Lorrain, invertido y dandy de nuestra generación. Dermée y Reverdy sólo hacen descripciones cortadas pero siguen siendo descripciones y esto es lo que hicieron hace quince años los imaginistas ingleses y aquí ya nadie cree en ellos. Sólo le pido que compare imparcialmente nuestras obras y verá Ud; que la paternidad del Creacionismo no está indecisa entre yo y Reverdy ni Apollinaire y mal puede estarlo puesto que yo desafío a ambos poetas a que me muestren, a que me indiquen un solo poema creado en todos sus libros de versos. (...) Cómo puede ser Reverdy creador de lo que aún no logra hacer. Créame que entre mí y Reverdy hay aún más distancia que entre Reverdy y Verlaine. (...) Le envío un párrafo de un crítico sobre el pobre Reverdy que habla tanto de los extranjeros que escriben en francés. Ud. sabe bien que el *Au-vergnoir* (sic) es en Francia el tipo del hombre que no sabe escribir ni hablar esta bella lengua." (Documento reproducido en *Poesía. Revista de información poética*, N° 30-31-32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Coordinación, documentación y supervisión de René de Costa, Ministerio de la Cultura, Madrid, 1989).

torno, de destacarse con brío de todo el resto, desalojando a los demás de las plazas ocupadas, negándoles toda legitimidad representativa.

En 1917, Frédéric Lefèvre acababa de publicar *La jeune poésie française*, obra anunciada por el autor en *Sic* de mayo 1917 como el “primer estudio bergsoniano sobre la poesía actual”. Con tono chunguero, Lefèvre reunía ahí a Apollinaire, Reverdy y Jacob bajo el vocablo de “cubismo literario”, en circunstancias de que para Reverdy sólo algunos pintores tenían derecho a llevar dicha etiqueta, y se planteaba contra el empleo de los términos de Cubismo y Cubista para calificar al movimiento literario. En el N° 4-5 de *Nord-Sud*, P. Reverdy había publicado un texto estimado como capital y ya anunciado en «Sobre el cubismo», en el N° 1 de *Nord-Sud*:

“Es esta creación, de la cual hablaré también más tarde a propósito de la poesía, la que marcará nuestra época. Estamos en una época de creación artística en la que ya no se cuentan historias más o menos agradablemente sino en la que se crean obras que, desprendiéndose de la vida vuelven a ella porque poseen una existencia propia, fuera de la evocación o de la reproducción de las cosas de la vida. [...] Se está en su derecho pues al decir que el cubismo es la pintura misma tanto como la poesía de hoy es la poesía misma. ¿Y qué importan luego los objetos utilizados, qué importa su novedad si se los usa con medios que no nacieron con ellos ni para ellos? De ello solamente, de esta apropiación de medios total nace el estilo que caracteriza a una época.” [Cita en traducción de W. R.].

Entre otras proposiciones esclarecedoras, Reverdy desarrolla aquella según la cual la revolución comenzada por algunos simbolistas, promotores de un arte no descriptivo –entendidos por tales Rimbaud y Mallarmé– fue continuada por pintores mucho antes que los escritores tomaran el relevo.¹⁹

19 Ya se sabe que en literatura, además de la producción clave de un Mallarmé, las escrituras mutuamente heterogéneas de poetas y novelistas como Verlaine, Huysmans, Jules Laforgue y Rimbaud, condujeron una serie de experiencias que terminarían por ser reconocidas bajo el apelativo de *simbolismo* hacia 1886, fecha alrededor de la cual el epíteto de “moderno” cobra ya su sentido pleno. Apelativo de amplia extensión, puesto que el así llamado simbolismo engloba aquellas rebosaduras de lirismo verbal más intenso, hasta un desafío de inspiración únicamente espiritual, algunas de cuyas expresiones creadoras bordean la frontera del silencio.

Para un panorama de los debates sobre el “cubismo” en literatura y el punto de vista de Reverdy, ver el prefacio de Etienne-Alain Hubert, a la reimpresión en un solo volumen de la colección completa de *Nord-Sud, revue littéraire (1917-1918)*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1980.

Esta "marejada de etiquetas"²⁰ alcanzó un frenesí del que cuesta hacerse hoy siquiera una vaga idea, al extremo de anunciar más de algún iniciador la creación de una escuela nueva sin preocuparse de encontrar adeptos. Es significativo en este sentido el caso de un poeta de alta estima entre los surrealistas, como Saint-Paul Roux, quien a comienzos de este siglo propugnara sólo el 'ideo-realismo' o el 'magnificismo'; tampoco fueron un hecho de multitudes el 'unanimismo' de Jules Romains, el 'simultaneismo' de Martin Barzun ni el 'paroxismo' de Nicolas Beauduin, creador incluso de un cierto 'sinoptismo polioplano', y todavía otros como el 'integralismo', el 'impulsionismo', el 'dinamismo', el 'dramatismo', el 'sincronismo'.

El Futurismo, el Cubismo, la corriente puesta en marcha por Dada, fun- girán, por un tiempo como datos fundacionales para los ímpetus campeadores de los recién llegados, en especial para el Surrealismo naciente, y exhiben así un coeficiente de supervivencia relativamente alto. Pero en términos generales, en el plazo de una generación, el balance de este torbellino iconoclasta dejará en pie, y no sin alguna injusticia, sólo al movimiento surrealista, sin que ello implicara méritos demasiado superiores respecto de sus rivales desdichados del momento, ni que sus rasgos de divergencia real fuesen marcadamente mayores que aquellos de sus no pocas similitudes y zonas de permeabilidad mutua.

De hecho, estos movimientos de poca o mediana envergadura e igualmente inmolados por los vuelcos de la historia no carecieron ni de briosas ideas innovadoras, ni de notable inventiva y fértil imaginación; menos aún su paso por la escena creadora podría juzgarse anodino y vano. "En la sumersión rápida y generalizada de las innumerables veleidades vanguardistas —apuntan los autores ya citados—, un pequeño número de 'ismos' logró mantenerse a flote algún tiempo y hasta dejar su nombre en la historia de las ideas. No hay casi ninguno, conocido o desconocido, con el cual el surrealismo no presente alguna afinidad". No cabe aquí evocar las razones y el concurso peculiar de circunstancias que izaron al surrealismo francés a la cresta de la ola, allanándole el camino hacia la conquista duradera del espacio de la vanguardia. El tema no sería sin embargo impertinente para comprender la conducta literaria del poeta chileno desembarcado en París, ni los giros inducidos a su proyecto personal en este período, ni, finalmente, el desencanto mismo que lleva a Huidobro a hacer abandono a medias del frente francés, tentar con menos infortunio una entrada en fuerza en Madrid, y finalmente

20 Alain et Odette Virmaux, *La constellation surréaliste*, Lyon, La Manufacture, 1987.

retornar a Chile en procura de reconquistar para su idea un ámbito de resonancia enriquecido por los ecos de su periplo europeo.

La zona de fechas circunscrita por este mismo período enmarca una Francia volcada hacia el episodio de la Gran Guerra, en un momento crítico en que las contradicciones de todo tipo que acompañaron la movilización de 1914, adquieren ya, en 1917, en la conciencia francesa, un grado de implicación mucho más profundo que aquel de un asunto político, diplomático y militar; son las certezas mayores de la ideología republicana, esta misma tributaria del espíritu positivo decimonónico y su concepto clave del *progreso* que recibirán, en las atrocidades del frente atrincherado, la consternación de un formidable desafuero. No es, pues, una Francia por así decirlo espiritualmente normal que Huidobro encontrará a su llegada, ni ciertamente conforme a la imagen legendaria y jolgoriosa proyectada en la periferia del Nuevo Mundo y heredada, por la inercia mental del estereotipo, del período de la “fiesta imperial”.

“Retrospectivamente, el período que, en París, precede a la guerra en lo inmediato pudo merecer el apelativo de “belle époque” tal vez no tanto por su connotación de galantería y de lujo cuanto por contraste con los horrores vividos en el frente. Pero en la conciencia contemporánea, “bella” fue la época también por el sorprendente hervidero de ideas, de gustos, de esfuerzos que agitaron la ciudad y cuyos ecos se harán sentir muy lejos de sus fronteras. Ahí se fragua la experiencia cubista, toma pie la transformación de la arquitectura, se ejercitan y se extreman los lenguajes de los *estilos*, irrumpen las nuevas tendencias de la música y se multiplican los resquebrajamientos del discurso literario. [...]

El hombre moderno, en sólo algunos años, viajó por los aires, se sumergió bajo los mares, empleó la electricidad, se desplazó en automóvil, se divirtió en el cine, escuchó el gramófono, venció ciertos microbios, descubrió el inconsciente: ningún período de la historia, ni el fin del siglo XIX ni el del XX, han conocido choques semejantes ni tal sucesión de descubrimientos extraordinarios [...]. La cultura europea, arrastrada por un torbellino de innovaciones variadas, se separaba en disciplinas que proclamaban sucesivamente su independencia para romperse luego en subcompartimentos; cada disciplina pretendió liberarse de la historia para emprender un camino nuevo. Europa dominaba el mundo con potencia desconocida en aquel momento. Al mismo tiempo, los fundamentos del orden occidental se fisuraban: el cristianismo levantaba cabeza y, criticando la Razón, luchaba contra su viejo enemigo, la filosofía de las Luces. Los físicos, desconcertados, veían a la naturaleza escapárseles de sus modelos

newtonianos mecanicistas: la luz resultó ser de pronto corpúsculos y ondas, el átomo pareció ya no ser más un objeto estadístico, mientras que el tiempo dejó de ser único. Incluso las matemáticas, la mejor fundada de las ciencias, se hundió con el descubrimiento de los números transfinitos.”²¹

En un primer momento la guerra mantuvo en suspenso o detuvo aquellas evoluciones más bien que pudo favorecerlas; luego, les infligió un giro imprevisible impregnándolas de pesimismo y de nihilismo. Pese a su papel estratégico de primer orden durante el conflicto, aparte los bombardeos de la “Gran Bertha” que disparó sobre la ciudad unos pocos aunque terroríficos obuses en 1918, episodio del que Huidobro mismo guardó memoria espantada, la capital francesa resultó más o menos intacta al cabo de la guerra. Por el contrario, devino entonces el símbolo mundial de la defensa de la libertad, bajo la aureola de la gloria de nación vencedora; se convirtió en refugio de aquellos artistas extranjeros demasiado innovadores para ser aceptados en su tierra, o perseguidos por sus ideas o su origen. Pintores, músicos y escritores fueron acogidos en cantidad sin vacilación ni resabios en una Francia tolerante y fraternal, gracias, sobre todo, a su sólida unidad nacional, herencia de su historia reciente y reforzada durante la guerra. Una Francia sacudida también por el nuevo giro que cobraban los conflictos sociales a la luz del hecho revolucionario moderno. Así, y con todo, la Ciudad Luz vino a suplantarse rápidamente al verdadero centro cultural de Europa que había sido Viena hasta la víspera de la guerra, ahora arruinada por la formidable sangría demográfica y el desmantelamiento del Imperio.

Los años de posguerra que enmarcan la mayor parte del tiempo del poeta chileno en París, representarán, por las consecuencias europeas y mundiales del conflicto en el plano diplomático, político y socioeconómico, principalmente, coronadas por esta nueva crisis de la conciencia occidental, el verdadero inicio del siglo XX en términos históricos. El trastorno que conmocionará la Francia y los franceses, ha sido resumido por un historiador de este período en el contenido contradictorio de tres adjetivos: es una Francia victoriosa, agresiva y temerosa.²²

Dadas, por otro lado, las circunstancias derivadas del “espíritu de época” de entre-guerras, marcado por la eclosión de los impulsos *vanguardistas* evo-

21 Ver Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle*, Éditions. du Seuil, Coll. Points, Paris, 1993, chapitre 3, “La Ville lumière (1890-1930)”.

22 Jean-Jacques Becker, en *La France en guerre, 1914-1918. La grande mutation*, Éditions Complexe, Bruxelles 1988.

cados, y por otro lado los rasgos de la personalidad y carácter del poeta, el sesgo de sus convicciones profundas así como la propia idea de su lugar en esa coyuntura y en el mundo, es comprensible que este mismo haya querido proyectar hacia sus comienzos, retrospectivamente, el nódulo germinal y el proyecto latente y potencialmente acabado de su obra madura. Por lo demás, sería la conclusión necesaria del fundamento más ultraterreno, esotérico o taumatúrgico que propiamente 'metafísico', que soporta, no sin ambigüedades y contradicciones más o menos flagrantes, el edificio teórico de aquello que Huidobro entiende en buenas cuentas por "arte de creación".

III

Los libros franceses de Huidobro, editados en tiradas reducidas entre 1917 y 1925, no conocieron en Chile, en su momento, una difusión considerable, y es verosímil que el atractivo inmediato de *Altazor* y de *Temblor de Cielo* contribuyera a su eclipse relativo por parte del poeta mismo. Su segundo periplo europeo a partir de 1928, sin desertar del todo el amparo parisiense, tiene Madrid y por supuesto la lengua castellana por frente y terreno de operaciones. Sea como fuere, su poesía en francés, que no posee sólo el interés de existir, ocupa un espacio relativamente importante en el conjunto de la producción huidobriana, y nada muestra que su autor desistiera a priori de su difusión y menos aún la renegara. La primera antología de sus obras, editada por Eduardo Anguita en 1945, con el acuerdo y es de suponer que con la colaboración de Huidobro mismo, recoge parte de ella, y otro tanto harán las siguientes compilaciones después de la muerte del poeta.²³

En el prefacio a su célebre *Antología crítica de la nueva poesía chilena*, de 1957, Jorge Elliott apunta con justeza que del "esquema de Huidobro", fundado en ver las imágenes como "un hecho creado, con vida propia, capaz de existir en forma aislada (...) se deduce que la cosa creada no va a ser otra

²³ *Antología*, prólogo, selección, traducción y notas de Eduardo Anguita, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1945, 286 páginas. Aparte las dos ediciones de sus *Obras completas* (Ver anexo bibliográfico), entre las antologías póstumas que recogen, traducidos, algunos de sus poemas en lengua francesa se cuentan las siguientes: *Poesía y Prosa. Antología*, precedida de "Teoría del creacionismo", por Antonio de Undurraga, Aguilar, Madrid, 1957, 547 páginas. *Obras poéticas selectas*, vol. 1, selección y prólogo de Hugo Montes, traducción de las obras en francés de José Manuel Zañartu, editorial del Pacífico, col. Fontana, Santiago, Chile, 1957, 318 páginas. *Sus mejores poemas*. Selección y traducción de los poemas y manifestos en francés por José Manuel Zañartu, Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1984, 126 páginas.

que una metáfora novedosa, o un efecto de sinestesia o el producto de una adjetivación inesperada"; lo que confirma al crítico chileno en su opinión de que "nada de lo que dice Huidobro acerca de su poesía corresponde tan de cerca de lo que él realiza. Él hace más y mejor poesía de lo que sus ideas nos permitirían suponer (...) Lo que sucede es que su intuición no le permite perder de vista que las imágenes *deben encontrar una armonía*, pero como tampoco desea que impere un pensamiento, establece los nexos a través de estados de ánimo, del tono general o da el tema a través de los títulos."

No hay que insistir en ello más de lo que una vasta bibliografía de valor crítico diverso lo ha hecho hasta aquí. En ese marco conceptual de época y bajo la iluminación de su propia inspiración de ribetes proféticos, el combate temprano librado por Vicente Huidobro en pos del reconocimiento de su misión y condición *fundadoras*, su tenacidad en el reclamo de su total y adámica originalidad, son un factor difícil de soslayar en la comprensión del modo de gestarse los dispositivos imaginarios claves de sus poemas mayores. Y no sólo por ello, disculpables. Menos excusable sea quizás el esfuerzo desplegado por más de algún comentarista especializado, en tomar al pie de la letra los propósitos tácticos y la palabra estratégica del poeta, confiriéndole a su obra una homogeneidad radical dotada de unicidad finalista, en el despliegue de un determinismo trascendente que haría de todos y cada uno de los textos huidobrianos la plasmación sucesiva y la encarnación fenoménica necesarias de un embrión ideal.

Como se ha sugerido anteriormente, es conjeturable que el giro estético que abrirá la vía a lo que una mayoría de estudiosos estima como la obra mayor de Vicente Huidobro, tenga su origen en aquella "experiencia francesa". No es ocultable a nadie que en la trama íntima de *Altazor* se entreteje en continuidad una suerte de revertimiento del poema sobre sí mismo, una *re-flexión* alegórica sobre sus propias condiciones de posibilidad verbales, sobre los límites de la palabra común. El trabajo metafórico que se inaugura en las inmediaciones de esta obra cobrará su pleno sentido, es decir, su nueva orientación poemática, en las obras ulteriores como *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*. Con pertinencia de análisis, Saúl Yurkievich resume este movimiento diciendo que gracias al reprocesamiento de su inventiva metafórica "Huidobro descubre y explota la arbitrariedad del signo lingüístico".²⁴

24 En su "deslumbrante inventiva metafórica", dice precisamente Yurkievich a propósito de estos poemas ulteriores, "(Huidobro) atenta contra una doble verosimilitud: contra la externa, que considera equiparables la realidad y el lenguaje, el signo y la cosa significada; y contra

La obra fundamental de Vicente Huidobro tomará cuerpo, sin duda, con posterioridad a la etapa augural que culmina en 1925 con la publicación de sus dos últimos poemarios en francés, y en las inmediaciones de la publicación de *Altazor* y de *Temblor de cielo*, ambos en 1931, poemas tal vez insuperados por su propia pluma, junto a los mejores momentos de los ya evocados *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*.

La obra poética huidobriana posee, con todo, dotes de unidad, si se entiende por ello la entidad de un crecimiento desde unos primeros sondeos en la búsqueda deliberada de un lenguaje ostensiblemente singular y armado de ánimos de rompimiento y de refundación, hasta sus últimos poemas. Paradójicamente, pudiendo afirmarse que es Huidobro el primer poeta chileno que se haya premunido de una suerte de doctrina estética y concebido un programa público de acción renovadora radical de la escritura poética heredada, lo cierto es que el movimiento que traza el despliegue de esta misma obra se aleja progresiva y velozmente de sus propios presupuestos doctrinales; y que aquellos escritos que con tesón voluntarioso intentaron encarnar, tomando, por así decir, de cuerpo entero estos mismos, en una síntesis ilusoria de idea directriz y de palabra en libre vuelo, no resulten finalmente sino atisbos de una obra ulterior que los desdirá como a despecho, a contrapelo, del poeta mismo.²⁵

Cierta crítica ha insistido, pese a todo, en dar crédito obvio a las profesiones de fe del poeta acerca de la creación de "realidades nuevas", o sea, de entidades imaginarias sin equivalencia hasta entonces en el "mundo exterior", y por ello distintas de aquellas, familiares, que el poeta intenta resumir en el

la interna, la verosimilitud sintáctica que normaliza todo discurso al sujetarlo al ordenamiento impuesto por el sistema de la lengua." (S. Yurkievich, *op. cit. supra*.)

25 "Su 'estética' [aquellas ideas directrices que compendian los artículos reunidos en *Manifestos*, en 1925] no formó jamás un programa coherente —afirma G. Yúdice— con respecto a la praxis. Nunca se dice cómo se construyen u organizan los poemas. La verdadera estética de su poesía tiene que buscarse, pues, en la obra misma." (G. Yúdice, *Op. cit. supra*) "De hecho, el contraste entre la teoría creacionista y su trabajo poético —la fuerza de las circunstancias, sus necesidades expresivas, condujeron a Huidobro a una experiencia repetida de los límites del creacionismo ortodoxo. En los años en que recopila una serie de textos sobre poesía y creacionismo (...) su poesía ha traspasado con demasiada frecuencia la clausura de la autonomía absoluta de sus representaciones y también la identificación entre el sujeto y la conciencia activa y vigilante. Su escritura amplifica el mundo y el sujeto abriéndose a una referencia, por supuesto, que va más allá del realismo." (Federico Schopf, Prólogo a "*Vicente Huidobro. La poesía es un atentado celeste*", prefacio al *Catálogo de la Exposición Itinerante*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago, Chile, 1994, p. 10).

concepto de lo “anecdótico y descriptivo”.²⁶ Puesto que el lenguaje en todas sus instancias se las arregla para remitir de uno u otro modo a la experiencia de lo existente, llevar a cabo lo que postularía a secas dicho programa es sencillamente quimérico. No es, pues, esta tentativa imposible lo que seguramente Huidobro pretende teorizar. De lo que se trata, para el poeta, no es, sin embargo, de echar al mundo eventuales objetos innombrados, sino de inventar relaciones inéditas entre objetos que la mirada perezosa de los hábitos cotidianos ha fijado en relaciones estatuidas.

Hasta qué punto los poemas concretos de Huidobro resultan contruidos sobre tales relaciones nuevas, eso es ya un problema específico de funcionamiento del sistema retórico y de los juegos metafóricos puestos en obra por el poeta, así como de su eficacia poética. Diremos solamente que muy temprano Huidobro descubre la naturaleza vibrátil, el deslinde inestable, fluctuante, y el substrato movedizo de las *palabras*, asimismo que se ejercita en el juego vertiginoso de sus permutaciones, espejos y variaciones semánticas. El poema se le presenta de pronto como una red de relaciones que, vueltas progresivamente coherentes por el despliegue del poema mismo, por la cadena de deslizamientos con que una imagen hace imaginariamente posible la siguiente, reequilibran en un nivel de realidad *otro y nuevo*, y al interior de un repertorio funcional, las significaciones y sugerencias de sentido profusas de cada palabra. No debe sorprender si los escasos planos de concordancia entre las declaraciones teóricas vacunatorias, que son en buena medida las suyas, y la práctica poemática efectiva de Huidobro se verifican allí donde el poeta chileno da en coincidir con las orientaciones más claras de la vanguardia. La definición, por ejemplo, que, en 1918, Reverdy propone de la imagen poética como operación del espíritu, apunta “al acercamiento de dos realidades más o menos alejadas” gracias a “relaciones (...) lejanas y justas”, con propósito deliberado y, agrega, “premeditación”. No está lejos el concepto que Huidobro expone en 1921 en el Ateneo de Madrid cuando, proclamando el cometido superior del poeta, dice que éste “conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables (...)

26 Véase a este respecto la serie de observaciones críticas preliminares de G. Yúdice sobre el punto de vista de autores como Bary y otros. “La alegación de que Huidobro no se adhirió siempre a la imagen creada debido a su temperamento romántico tiene poco valor —previene oportunamente G. Yúdice—, puesto que lo importante es la imagen poética y no las aserciones acerca de ella. La falta de comprensión de la poesía huidobriana se debe precisamente a la desproporcionada atención que se le ha prestado a la retórica sobre la imagen.”

las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio.”

No es cuestión, entonces, de objetos producidos por una suerte de tecnología demiúrgica, más o menos febril o fabril, de cosas que bastaría con saber nombrar para instaurarlas en la suma de lo real. Lo que el poeta postula es la posibilidad de búsqueda y elaboración de una nueva unidad de significaciones, con apoyo en las diversas posibilidades poemáticas abiertas por los descubrimientos cubistas, futuristas, simultaneístas, dadaístas, y otros, en la panoplia de la vanguardia, así no fuere preservando, junto al tono de audacia desfachatada, buena parte de las temáticas más o menos tradicionales. Es el postulado de esta empresa lo que Huidobro, sensible a las seducciones innovadoras exclusivistas y enroladoras del momento, llamará “creacionismo”.

Sea como fuere, podemos suscribir a la fórmula rotunda y perspicaz de Enrique Lihn, cuando asevera que “la creatividad de Huidobro lo salvó del creacionismo”. “Entretanto, con libros como *Horizon carré*, *Automne régulier* y otros –agrega– no fue más que un nombre quizás justamente olvidado por los estudiosos franceses de la poesía francesa, como otros vanguardistas que pasaron a la retaguardia en las historias de la literatura. Huidobro tendría que ser reactualizado en el contexto de la modernidad latinoamericana, en el mundo de habla hispana.”²⁷

Hay en el tono desencantado de buena parte de los textos de publicación póstuma, en 1948, bajo el título frugal de *Últimos poemas*, el atisbo de lo que tal vez fuera la clave, ignota entonces para el poeta mismo, de la primera intuición huidobriana; se trata del giro metapoético, a que finalmente conduce la idea de una escritura franqueada de las servidumbres referenciales, las mismas que Huidobro llama “anécdota” o “descripción”, y en cuyo abandono inapelable piensa fundar la estética de su creatividad adámica. Se desvanece así la convicción primera del “creacionismo”, es decir, el postulado implícito de una anterioridad del sentido que daría sustento al acto de nombrar, y del que el lenguaje sería un puro instrumento. El poeta chileno, sin duda, poseyó en su genio la facultad de advertir la gran conmoción estética que se forjaba en la agitación vanguardista, y no carecía ni de la obstinación de adherir a ella ni de la pretensión apremiante de asumir su conducción.

Muchas de las cuestiones teóricas suscitadas entonces por ésta y otras manifestaciones de la crisis del espíritu occidental, no alcanzarán una formulación adecuada en términos disciplinarios sino años más tarde, por ejemplo

27 E Lihn, *op. cit. supra*.

con la difusión de los trabajos de Saussure o el pensamiento de Husserl a propósito de la problemática de la representación. El joven Huidobro, que por las razones que sea no llegó a desarrollar en igual grado aquella vocación teórica, mal podría haber puesto a punto los instrumentos conceptuales para una crítica fecunda de sus propias intuiciones. Por reciente, lozana y virginal que sea la imagen "creacionista", no hay, en rigor, sentido creado fuera de los lindes de la zona de virtualidades abierta por el hecho lingüístico en el que baña la operación poética. La remotivación de los significantes, así no sea en beneficio de acoplamientos verbales extremos, no pone en entredicho la mediación insoslayable del lenguaje entre el *mundo* y el *poema*, y con ella la intrusión furtiva de la "anécdota" y de la "descripción". La idea "creacionista" escamotea nada menos que la fuente al mismo tiempo imperiosa e insatisfactoria del *sentido*, e ignora que, en última instancia, un poema, por depurado que se lo haya querido de referencias substantivas, hablará siempre de aquella insatisfacción original. El poeta, dice en una célebre página, Maurice Blanchot, se debe hacer de silencio en derredor, acallar el rumor apabullante del mundo, y para ello es al interior de sí mismo que le incumbe hacer silencio. No obstante el empeño doctrinario temprano de Vicente Huidobro, es en el trabajo de la escritura creadora que el poeta, a partir del año de la euforia de los *Manifestos*, paradójicamente, tomará el atajo de una suerte de conciencia poética de estas cuestiones. No es tampoco la ocasión de redundar aquí en el detalle de estas últimas, pero baste con traer a colación, por ejemplo, el poema de publicación póstuma titulado "La poesía es un atentado celeste":

Yo estoy ausente pero en el fondo de esta ausencia
Hay la espera de mí mismo
Y esta espera es otro modo de presencia
La espera es mi retorno
Yo estoy en otros objetos
Ando en viaje dando un poco de mi vida
A ciertos árboles y a ciertas piedras
Que me han esperado muchos años
Se cansaron de esperarme y se sentaron
Yo no estoy y estoy
Estoy ausente y estoy presente en estado de espera
Ellos querrían mi lenguaje para expresarse
Y yo querría el de ellos para expresarlos
He aquí el equívoco el atroz equívoco
Angustioso lamentable

Me voy adentrando en estas plantas
Voy dejando mis ropas
Se me van cayendo las carnes
Y mi esqueleto se va revistiendo de cortezas
Me estoy haciendo árbol
Cuántas veces me he ido convirtiendo en otras cosas...
Es doloroso y lleno de ternura
Podría dar un grito pero se espantaría la transubstanciación
Hay que guardar silencio
Esperar en silencio

Una simple comparación de este poema de tonalidades de “fin de reino” con los aires augurales de “Arte poética” o con el epígrafe imperativo y aseverador de “Horizonte cuadrado” reproducido en los *Manifiestos* de 1925, obrará a la lectura por simple evidencia. Parafraseando —¿abusivamente?— unos versos de este mismo poema, podríamos decir que tal vez “el equívoco, el atroz equívoco” no sea otro que el de una cita tardía, venida a destiempo, en el orden biográfico del poeta, aunque al fin de cuentas, para nosotros, poéticamente bienaventurada, con la profunda realidad del lenguaje como carnadura primordial de la poesía y epifanía del poeta ante la alteridad del Mundo y los poderes de la Naturaleza.

IV

Con las reservas ya señaladas, en la presente traducción hemos intentado conservar la mayor proximidad posible con el texto francés, en sus particularidades léxicas, sintácticas, gramaticales, en general. Las salvedades, poco numerosas a esta norma de principio, conciernen sobre todo a aquellos casos en que la elección de la acepción terminológica de mayor parentesco morfológico con una forma original desembocaba en disonancias prosódicas patentes, o en incoherencias más o menos flagrantes en el caso de constricciones propias del orden de la frase francesa. En ambas situaciones, se adoptó la solución a nuestro parecer menos reñida con lo que podemos estimar como el modo y las fórmulas característicos del joven Huidobro, recurriendo a veces a una forma sinonímica castellana ya empleada por el poeta en alguno de sus poemas de mayor vecindad temporal. En los casos menos evidentes, una nota al pie de página da cuenta de la variable así introducida. Refrenda este último procedimiento el hecho de que los “poemas franceses” de Huidobro, puesto aparte el litigio en cuanto a la

exactitud cronológica de algunos fechados de edición, son perfectamente contemporáneos no sólo de *El espejo de agua*, editado o, según se quiera, reeditado en Madrid, en 1918, sino de los *Poemas árticos* y de *Ecuatorial*.

Los poemas rimados o parcialmente organizados en francés sobre formas métricas regulares han sido traducidos en verso libre en atención a un doble criterio. En razón, primero, de las deformaciones inevitables que la búsqueda de los equivalentes métricos castellanos introduciría en una prosodia que reposa sobre la primacía de las asociaciones aleatorias y de las virtualidades semánticas más aventurosas del lenguaje. La traducción métrica, ya se sabe, acrecienta el margen de implicación del traductor, y no podría conducir, en este caso, sino a suplantar y a veces suprimir la matriz subjetiva original del proceso poético en cuestión, factor clave de la organización profunda del texto poético “de vanguardia”. Por una parte, el dominio de dichas formas que sería razonable de imputar a Huidobro en esa etapa inicial de sus relaciones con la cultura literaria francesa viva, es en buena parte altamente intuitivo; las incursiones del poeta en el verso francés, junto con dejar una impresión de artificialidad laboriosa, trasuntan algún propósito lúdico deliberado, tal vez por apropiación mimética del mismo recurso utilizado por los poetas vanguardistas franceses. Sólo que las connotaciones literario-culturales son puestas ahí en juego por estos últimos, bajo la forma de una tensión significativa entre la norma de la versificación clásica y sus desajustes y acomodos con las tradiciones modernas, románticas y simbolistas, por ejemplo. Es claro que estos guiños y espejeos que tan bien manejan poetas como Apollinaire y el mismo Reverdy, escapan en buena medida a un Huidobro formado en la versificación métrica española añeja y retoricista, y privada, por supuesto, de connotaciones arraigadas en aquellos antecedentes culturales de la renovación vanguardista francesa. De este modo, si no es imposible ver en el chileno la búsqueda deliberada de unos efectos paródicos o irónicos, su manejo de la lengua francesa, según el uso atrevido y hasta arbitrario que de ella podamos encontrar en los poetas de la vanguardia, no salva con holgura escollos demasiado evidentes como para hacerla pasar en la cuenta de las licencias “creacionistas”.

Es probable, por otra parte, que las constricciones que impone al poeta la norma métrica, sobre todo en su dimensión fónica y musical, hayan sido explotadas –y exploradas– sobre todo como fuente de hallazgos imaginarios, de conexiones lexicales semánticamente sorprendentes, siguiendo en ello el precepto mismo que el poeta se hace de la “novedad” de su arte poética, más bien que como un recurso formal de una estética normativa en busca de la

“perfección formal”. Sin tener que poner en cuestión el estatuto renovador y la audacia fecunda de algunas originalidades del *quid divinum* manifiesto en esta parte de la obra de Huidobro, no sería tampoco sensato achacar sistemáticamente a su afán de “modernidad”, o a un acto, en suma, de incautación irreverente en su transgresión creadora, y a su eventual celo iconoclasta, algunas renqueras en la norma métrica cuando no ciertos derrengamientos de la sintaxis francesa. Es a todas luces de manera no deliberada que el poeta ha debido incurrir aquí en tales temeridades formales, y sólo reveladoras en otro marco de análisis. Valga reconocer en todo caso que entre *Horizon carré* y *Tout à coup*, paralelamente al abandono de los juegos “cubistas” visuales, Huidobro ha ganado soltura y naturalidad en su recurso al francés literario. No es menos conjeturable que al mismo tiempo haya tomado conciencia de alcanzar en este último libro los límites de sus posibilidades poéticas en esta lengua de empréstito.²⁸

En último término, se hará notar que las coincidencias entre las traducciones conocidas y la presente son tan numerosas como obligadas. Este mismo hecho vendría, por lo demás, a corroborar el recurso muy probable del poeta a un modelo previo, virtual o no, en castellano, como búsqueda poética antecedente, si no en el papel, por lo menos *in mente*, en la confección de estos poemas franceses. Dicho de otro modo, siendo el ámbito connotativo de los textos aquel de la lengua castellana literaria de Chile, más bien que el del francés, y dada la economía misma de estos poemas, diversos traductores chilenos tendrán grandes posibilidades de recaer en aquel modelo previo o “plantilla”, y de restituirlo en la traducción.

28 Es de lamentar que, hasta nueva información, existan muy pocos trabajos franceses especializados sobre estos poemas de Huidobro. Los comentaristas de su obra, hispanohablantes en mayoría, independientemente de la calidad de sus análisis e interpretaciones, los abordan por asimilación substancial a la obra castellana del poeta, y en su tratamiento no han problematizado en especial el aspecto de la *performance* propiamente lingüística del Huidobro francés. Una serie de perspectivas de análisis de gran interés se ofrecen en Claude Demarigny et al., “Les données de la poétique de Huidobro dans *Horizon carré*”, en *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, 73, Nos 3-4, julio-septiembre 1971, pp. 319-340.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALQUIE, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1956, 234 páginas.
- ANGUITA, Eduardo, *Antología*, prólogo, selección, traducción y notas de E. Anguita, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1945, 286 páginas.
- ARENAS, Braulio *Obras completas de Vicente Huidobro*, 2 t., prólogo de B. Arenas, Empresa Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964, 1644 páginas.
- BARY, David, *Huidobro o la vocación poética*, Universidad de Granada, Granada, 1963.
- BEHAR, Henri et CARASSOU, Michel, *Le surréalisme*, Livre de Poche, col. Biblio essai / Textes et Débats, Paris, 1984, 509 páginas.
- BEHAR, Henri, *Le théâtre dada et le surréalisme*, Éditions Gallimard, coll. Idées, Paris, 1979, 445 páginas.
- BIRO, Adam & PASSERON, René, *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Presses Universitaires de France, P.U.F., Paris, 1982, 464 páginas.
- BOUNOURE, Vincent et. al., *La civilisation surréaliste*, Éditions Payot, Paris, 1976, 346 páginas.
- CONCHA, Jaime, *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, col. Los Poetas, Madrid, 1980, 248 páginas.
- DE COSTA, René, *Poesía. Revista de información poética*, Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, coordinación, documentación y supervisión de R. de Costa, Ministerio de la Cultura Madrid, N^{os} 30-31-32, 1989, 410 páginas.
- DE COSTA, René, *En pos de Huidobro*, Editorial Universitaria, Colección Letras de América, Santiago, Chile, 1980, 110 páginas.
- DEMARIGNY, Claude; LEÓN, Jimena y MOSCA LEPE, Peregrino, "Les données de la poétique de Huidobro dans Horizon carré", en *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, 73, N^{os} 3-4, julio-septiembre 1971, pp. 319-340.
- GOIC, Cedomil, *La poesía de Vicente Huidobro*, 2^a edición, Ediciones Nueva Universidad, Santiago, Chile, 1974, 283 páginas.
- HUBERT, Etienne-Alain, compilador, *Nord-Sud, Revue Littéraire (1917-1918)*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1980, XVII páginas. y xiv páginas. (facsimil de los 16 números incluidos sin paginación correlativa).
- HUGNET, Georges, *Dictionnaire du Dadaïsme 1916-1922*, Éditions Simoën, Paris, 1976, 367 páginas.
- HUIDOBRO, Vicente, "Balance patriótico", en *Acción*, Santiago, Chile, N^o 4, 8 de agosto de 1925, (artículo reproducido en GÓNGORA, Mario, "Apéndice" a *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Ediciones la Ciudad, Santiago, Chile, 1981, 150 páginas, pp. 113-120).

- HUIDOBRO, Vicente, *Vientos contrarios*, Editorial Nascimento, Santiago, Chile, 1926, 183 páginas.
- LIHN, Enrique, "Autobiografía de una escritura", en *Casa de las Américas*, La Habana, año VIII, N° 45, 1967. (Artículo reproducido en *El circo en llamas*. Una crítica de la vida, compilación de escritos críticos de E. Lihn, edición de Germán MARÍN, LOM Ediciones, Santiago, Chile, 1996, 696 páginas, pp. 355-372).
- LIHN, Enrique, "Algo sobre tres poetas chilenos", revista *Leer*, Madrid, abril-junio 1987. (Artículo reproducido en *El circo en llamas*, pp. 202-206).
- MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville. XIX^e-XX^e siècle*, Éditions du Seuil, Col. Points, Paris 1993, 448 páginas.
- MARTINET, André, *Éléments de linguistique générale*, t. 1, A. Colin, Paris 1960, 224 páginas.
- MONTES, Hugo, *Obras completas de Vicente Huidobro*, 2 t., prólogo de H. Montes, Editorial Andrés Bello, Santiago, Chile, 1976, 1675 páginas.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963, 303 páginas.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme. Suivie de Documents surréalistes*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, 527 páginas.
- PIZARRO, Ana, *Huidobro et la France*, Tesis doctoral, Université de Paris, Institut d'Études Hispaniques, Paris, mayo de 1968, dactilografiada, 213 páginas.
- PIZARRO, Ana, *Huidobro y las vanguardias*, Santiago, Editorial Universidad de Santiago, Santiago, Chile, 1994, 108 páginas.
- PLAT, Oreste, *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*, recopilación y prólogo de O. Plat, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Col. Escritores de Chile, Santiago, Chile, 1994, 283 páginas.
- REVERDY, Pierre, *Nord-Sud, Self defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Éditions Flammarion, Paris, 1975, 366 páginas.
- ROJAS JIMÉNEZ, Alberto, "Vicente Huidobro", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 29 de noviembre de 1924, p. 9 (Artículo reproducido en Oreste PLAT, *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*, pp. 95-97).
- ROJAS, GONZALO, "Gonzalo Rojas: Nunca fui sino un protodisidente", en *Piel de Leopardo*, Santiago, Chile, N° 5, octubre 1994-marzo 1995, p. 49.
- SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, Éditions Pauvert, Paris, 1965, 525 páginas.
- SCHOPF, Federico, prólogo a *Vicente Huidobro. La poesía es un atentado celeste*, prefacio al *Catálogo de la Exposición Itinerante*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago, Chile, 1994, 60 páginas.
- SOMVILLE, Léon, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Éditions Droz, Genève, 1971.
- TEITELBOIM, Volodia, *Huidobro. La marcha infinita*, Ediciones Bat, Santiago, Chile, 1993, 316 páginas.

- UNDURRAGA, Antonio de, *Poesía y Prosa. Antología*, precedida de "Teoría del creacionismo", por A. de Undurraga, Ediciones Aguilar, Madrid, 1957, 547 páginas.
- VIRMAUX, Alain, VIRMAUX, Odette, *La constellation surréaliste*, Éditions La Manufacture, Lyon 1987, 364 páginas.
- WALDBERG, Patrick, *Le surréalisme*, Skira, Genève, 1962, 152 páginas.
- XIRAU, Ramón, *Poesía iberoamericana contemporánea*, Scp Setentas, Secretaría de Educación Pública, México, 1972, 184 páginas.
- YÚDICE, Georges, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1978, 315 páginas.
- YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz, 2ª edición, Barral Editores, Madrid, 1973, 291 páginas.
- ZAÑARTU, José Manuel, *Obras poéticas selectas*, volumen I, selección y prólogo de Hugo Montes, traducción de J. M. Zañartu, Editorial del Pacífico, col. Fontana, Santiago, Chile, 1957, 318 páginas.
- ZAÑARTU, José Manuel, *Sus mejores poemas*. Selección y traducción de J. M. Zañartu, Editora Zig-Zag, Santiago, 1984, 126 páginas.

París, noviembre de 1997.

ANEXO

A LA LUZ DE LOS POEMAS EN FRANCÉS DE VICENTE HUIDOBRO: ACOTACIONES SOBRE *EL ESPEJO DE AGUA* Y SUS DESTELLOS MOVEDIZOS.¹

Al cabo de un par de años de su agitada residencia en Europa, Vicente Huidobro publica *El Espejo de Agua* en edición madrileña de 1918. El evento es presentado como una reedición, y de ser así se trataría de la primera reposición editorial de alguno de sus libros aparecidos hasta entonces. Con él se abre una serie de controversias cuyos ecos polémicos se harán sentir a lo largo de la vida del poeta y le sobrevivirán todavía unos cuantos decenios.

En un espacio de tiempo relativamente breve la obra del joven Vicente se incrementaba así de casi tantos títulos como los ya publicados en Chile en el plazo de un lustro; sin contar con que, con empeño urgente, aspiraba ahora a llevar a culminación el impulso "creacionista" nativo imponiendo a su poesía un giro radical.² No había tardado mucho, de hecho, luego de su arribo a España, a fines de 1916, en dar comienzo a su "aventura parisiense" entrando de lleno en el terreno vanguardista en pleno estallido. Testimonio palpable de ello es la publicación, a fines de 1917, de *Horizon carré*, su primer poemario de una serie de cinco en lengua francesa. Menos palpables son por entonces las pruebas que sostienen la reclamación del joven Huidobro de poseer desde Chile y antes que muchos otros la novedad de las orientaciones poéticas encarnadas en estos primeros poemas publicados en París y en aquella misma lengua. Celebrado ya en España entre los jóvenes poetas en ruptura con los añejos modelos de la tradición peninsular en poesía, en Francia por el contrario un semejante reconocimiento distaba mucho de serle adjudicado, si alguna vez llegó a serlo. A través de sus recientes contactos madrileños el poeta chileno había entablado amistad rápidamente en la capital francesa con el pintor

1 Una síntesis de este texto, publicado aquí *in extenso*, fue incorporado como *Anexo*, bajo el título de "A propósito de *Horizon carré*", en nuestra edición bilingüe de *Obras poéticas en francés de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, colección Vicente Huidobro, vol. 6, 1999.

2 Con esta misma fecha de 1918, son publicados en Madrid *Hallali*, la plaquette *Tour Eiffel*, ambos en francés, junto con *Poemas Articos* y *Ecuatorial*.

español Juan Gris, quien ilustrará justamente la edición de *Horizon carré*, y ulteriormente con la mayoría de los miembros de la vanguardia pictórica y literaria del momento: Picasso, J. Lipchitz, Apollinaire, Cocteau. Con ocasión de un recital poético organizado por Max Jacob y con participación de poetas jóvenes, en la librería Lyre et Palette, había conocido a Pierre Reverdy y se había interesado de inmediato no sólo en la poesía de este último poeta sino en su proyecto en curso de creación de una revista literaria de vanguardia.

El primer número de *Nord-Sud* debía aparecer en efecto en marzo de 1917, con textos de Apollinaire, Max Jacob, Reverdy y Paul Dermée. El n° 2, del mes de abril, recogerá la primera colaboración de Huidobro, continuada en los números siguientes hasta el n° 10, de diciembre del mismo año. Algunos poemas suyos traducidos muy probablemente por Reverdy mismo con asistencia de Juan Gris, se contarán entre estas publicaciones; los otros textos habrían sido escritos directamente en francés. De los primeros no hay en la revista mención alguna de su pertenencia al conjunto de un poemario editado previamente, como hará valer poco más tarde su autor atribuyendo su proveniencia a un poemario anterior a su llegada a Europa.

Puesta en entredicho por algunos autores a poco de ver la luz del día, Huidobro persistirá sin falla en sostener para la *editio princeps* de *El Espejo de Agua* la fecha de 1916, como que en estos litigios de precedencia en la originalidad, sobre todo respecto de un margen de tiempo tan exiguo, la última palabra la tendría el dato de la publicación efectiva, y no el alegato en favor de la anterioridad de un simple manuscrito. Por su parte, los comentaristas ulteriores de la obra huidobriana coincidirán con pocas excepciones en mantener, por hábito o por convicción ese fechado. Junto con ello, se hace hoy hincapié, ya sea en que las discordias en torno a esta cuestión excedieron pronto el límite de la cordura y hasta del decoro, ya sea en encarecer la insignificancia del lapso estrecho de un par de años cuando los pergaminos de "poeta vanguardista" convenían ya al poeta chileno en 1918.

No empece que es en algunos de los textos de este breve poemario de más bien módicas cualidades innovadoras que con valoración retrospectiva la crítica se ha acordado en ver el punto de partida de una etapa nueva en su producción, redundando con ello en lo que fuera el fondo mismo de aquella controversia. En otras palabras, se ha querido fijar aquí el antecedente de aquellas mudanzas formales que Huidobro aspiraba a compendiar en la fórmula del creacionismo plasmadas en la "originalidad adámica" de su propia obra. Certeza que por cierto requiere bajo una u otra forma de la antelación de aquellos

textos, respecto de sus primeros títulos publicados en Europa, aunque no implique necesariamente la existencia de una obra impresa.

No vale insistir mucho más en este asunto, sino para recordar que buena parte de los comentaristas actuales de la poesía de Huidobro concuerdan por otro lado en mostrar que entre sus poemas "creacionistas" y los principios que apuntan a darle sustentamiento teórico, ni la fluidez y la congruencia dejan de flaquear bajo el análisis, cuando no pura y simplemente las desairan. Dicho de otro modo, la obra misma del poeta chileno superaba ya entonces su pretendido programa y modelo estéticos. Otro tanto se puede afirmar de las figuras más sobresalientes de los diversos movimientos de la llamada "vanguardia". La polémica suscitada por esta *plquette* tiene a nuestro juicio otras y mejores implicaciones, aún cuando sean estas débil socorro para el establecimiento de su primera datación inequívoca. Desde una perspectiva biográfica, contribuyen quizás a vislumbrar ciertos aspectos de la personalidad de un creador singular, inherentes por lo demás a un momento de la elaboración de su obra poética en relación con el proceso de la construcción del personaje mismo del poeta. Los avatares de este poemario serían así tributarios de las estrategias desplegadas por Huidobro en el marco más amplio de la disputa por la paternidad del 'creacionismo', y con él de los primeros y más originales descubrimientos expresivos de la vanguardia literaria.

La primera atestación del título en cuestión está contenida, en todo caso, en las páginas iniciales de *Horizon carré*, bajo la rúbrica "Du même auteur Ouvrages en langue espagnole". Son ahí señalados sin indicación de lugar ni de fecha cinco títulos de existencia inequívoca, seguidos del de *El Espejo de Agua*, que precede en la lista al de un "essai d'esthétique" (sic) titulado *Manifiesto a los poetas hispanoamericanos*, desconocido en la bibliografía del poeta.³ En la misma rúbrica de todas las obras siguientes dicha lista se incre-

3 Reproducidos con variaciones diversas en *Horizon carré* (Paris, Éditions Paul Birault, 1917, s. p., con ilustraciones de Juan Gris, 16 x 21 cm.), los poemas de *El espejo de Agua*, son los siguientes:

—"El hombre triste" ("L'homme triste"), texto aparecido originalmente en *Nord-Sud*, n° 2, 15 de abril de 1917, p. 9, con la mención al pie de página "Traducido del español", este poema es la primera publicación de Huidobro en la revista de Pierre Reverdy. Su versión francesa es debida muy probablemente a Reverdy, con la asistencia del amigo de ambos, el pintor español Juan Gris, según indicación proporcionada por Maurice Sallet a Etienne-Alain Hubert, compilador, en 1980, de la colección completa de dicha revista en edición facsímil (Paris, Éditions Jean-Michel Place). Esta nueva versión presenta modificaciones tales como la supresión de los signos de exclamación y del corte y la disposición de los versos.

menta con las publicaciones sucesivas o el anuncio de otras "en preparación", incluyendo siempre el título discutido (y conservando hasta el error ortográfico de "essai d'esthétique" e incluso "essai esthétique"). En los dos últimos poemarios en francés, *Automne régulier* y *Tout à coup*, lo mismo que en la edición francesa de *Manifestes*, todos de fecha de 1925, encabeza, sin embargo, la rúbrica el título afrancesado de *Miroir d'eau*, seguido de la lista reducida sólo a las publicaciones europeas, y bajo la mención "Sous presse" se consigna el título francés incorrectamente calografiado del poemario *Colombe postal* (sic), no menos desconocido en la bibliografía del poeta.

De lo anterior no es posible, en rigor, desprender alguna certeza palmaria. Pero no debe tampoco desestimarse el hecho de que estas rúbricas destinadas a informar sobre las obras del autor, en la que no sin cierto candor se barajan títulos existentes y otros de realidad por lo menos controvertible, delatan desde fines de 1917 un barrunto maniobrero en relación con la "voluntad inaugural" de Huidobro, o sea, "su obsesión por ser el primero"⁴. Por otro

— "El hombre alegre" ("L'homme gai"), presenta respecto de la versión de *El Espejo de Agua*, aparte algunas variables tipográficas, otras lexicales y algunos recortes versales.

— "Nocturno", incluido en *Horizon carré*, bajo el título de "Minuit", con variantes de texto, corte de los versos, presentación tipográfica y puntuación. En su versión francesa, es uno de los "Quatre poèmes" publicados en la revista *Nord-Sud*, n° 4-5, de junio-julio, 1917, pp. 20-21, y reproducido en la antología *Índice de la nueva poesía americana*, Sociedad de Publicaciones El Inca, Buenos Aires, 1926, 280 p.

— "Otoño" ("Automne") es el primero de dos textos publicados originalmente en *Nord-Sud*, n° 3, del 15 de mayo de 1917, p. 10, bajo el título común de "Deux poèmes" (["Je garde en mes yeux..."] y ["La chambre déserte..."]), con variantes en el texto, en la organización de los versos, la presentación tipográfica y el empleo de signos de puntuación e incorporados, bajo los títulos respectivos de "Automne" y de "Noir" en *Horizon Carré*, pp. 14-15 et 20-21, con otras modificaciones en la disposición de los versos, algunos de los cuales fueron totalmente reescritos. La revista chilena *Selva Lúrica*, año I, n° 5, de abril 1918, reproduce este mismo texto en francés.

— "Nocturno II" ("Noir"), publicado originalmente en *Nord-Sud*, n° 3, 15 de mayo de 1917, p. 10. La versión de *Horizon carré* contiene variaciones y modificaciones tales como la supresión de los signos de exclamación y del corte y la disposición de los versos.

— "Año nuevo" ("Nouvel an"), con variaciones en el texto y la organización de los versos, la ausencia de puntuación, el desplazamiento de los márgenes y la introducción de juegos tipográficos y "cubistas".

— "Alguien iba a nacer" ("Âme"), con ligeras modificaciones prosódicas y la supresión de algunos versos, es uno de los "Quatre poèmes" publicados por la revista *Nord-Sud*, n° 4-5, junio-julio de 1917, pp. 20-21.

4 Según expresiones empleadas por Oscar Hahn a propósito justamente del denodado empeño de Huidobro, desde 1931, en "tratar de convencernos de que el proyecto completo de

lado, las desavenencias de Huidobro con Reverdy no son ajenas a estas pretensiones hegemónicas del joven poeta chileno, fuerte del sostén financiero aportado a la revista desde su segundo número. Estas diferencias determinarán pronto la interrupción del apoyo pecuniario, y, por ende, de su colaboración en las páginas de *Nord-Sud*. Es incluso más que probable que la pronta publicación de *Horizon carré* sea consecuencia de la discrepancia entre ambos poetas, al buscar su autor marcar un primer acto de independencia y de autoafirmación. Parte importante de la actividad literaria de Huidobro se concentrará en adelante en el salón literario de su departamento de Montmartre, frecuentado, entre otros, por figuras tales como Apollinaire, Paul Dermée, Max Jacob, Maurice Raynal.

Poco sabemos de fuente segura sobre el episodio de la disputa entre Huidobro y Reverdy, si no que debió consumarse justamente hacia fines 1917 en un clima de intrigas varias, y que, con la intervención de otros adeptos a Reverdy, conocerá un rebrote en 1920. Dicho sea de paso, estas discrepancias fueron vividas con más intensidad y ocuparon con mayor tesón a Huidobro que a Reverdy, quien no llegó realmente a hacer de ellas un asunto público.⁵ Este mismo año, a fines de junio, el periódico madrileño *El Liberal*, dio a conocer los términos de una conversación sostenida por Enrique Gómez-Carrillo con el poeta francés, cuyas reflexiones, atribuidas o efectivas, darán pie a la controversia a propósito de la precedencia cronológica en la formulación de

Altazor y su realización (provenían) de 1919", ubicándose por este dato cronológico "a la vanguardia de la poesía en lengua castellana" (Ver prólogo a *Altazor*, edición facsimilar, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991, p.8). Se advertirá, por otra parte, que en un pasaje de su texto "El creacionismo", publicado en la compilación de Manifiestos, de 1925, Huidobro alude, a propósito de los derroteros y giros que lo llevaron al descubrimiento creacionista, a un libro en cierto modo experimental, titulado *Los espejos sonámbulos*, escrito enteramente, dice el poeta, en un estilo pronto abandonado para retomar su "verdadero camino". Este amago de publicación es sin embargo objeto de un aviso en forma: "podéis verlo anunciado —encarece el poeta en nota al pie de página— en la lista de Obras del autor de mi librito *El Espejo de Agua*, publicado en 1916 en Buenos Aires". Si se acepta que este último sólo existe como referencia en la edición de 1918, el ardid de dichas rúbricas testimoniales alcanzaría aquí el grado barroco de una perfecta 'puesta en abismo' (!).

5 La obstinación de Huidobro en el reclamo de la originalidad absoluta no se comprende bien sin tener en cuenta que para el poeta "creacionista" es esta la piedra angular de su concepto poético. Dejando de lado el estilo abrupto y el talante rotundo de sus juicios y declaraciones de principio, hay fuerza de convicción íntima cuando, por ejemplo, en su texto de manifiesto "El creacionismo" declara que: «Nunca ha habido un solo poeta en toda la historia de nuestro planeta (...). Nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por hacer en nuestro globo».

las ideas que definen el "creacionismo" y sus alrededores, y que el poeta chileno afirma de su entera y original invención. Sin reacciones notables entre los animadores de la vanguardia francesa, dicho conato polémico se mantendrá en los lindes de un asunto hispanoamericano y justificará de hecho el viaje que Huidobro efectúa desde París a Madrid hacia agosto-septiembre de ese año, con la intención de refutar las afirmaciones de Gómez-Carrillo. En medio de esta querella confusa, Huidobro se escribe con Gerardo Diego con quien trabará luego una duradera amistad. El órgano ultraísta *Grecia* toma partido por Huidobro y rompe con Reverdy, mientras que Guillermo de Torre, a través de la revista *Cosmópolis* y de otros escritos, sostiene primero y luego se vuelve contra el poeta chileno, dando por sentado el hecho de una mistificación editorial.

Las impugnaciones de Gómez Carrillo a propósito de la paternidad del "creacionismo", en el contexto de la entrevista a Reverdy, más bien dudosa por lo demás en su informalidad, dieron publicidad a un rumor, hasta entonces repetido entre corrillos. Se reprochaba entonces a Huidobro el haber editado *El espejo de agua*, durante su estada en Madrid de 1918, con esa fecha aunque sin pie de imprenta y sin foliar, como segunda edición de un libro idéntico publicado primero en Buenos Aires dos años antes. Valga insistir en que, en su inanidad de fondo, una tal controversia es, sin duda, inapelable, en la medida en que la discusión remite de hecho a un debate hoy día disparatado, si tanto es que entonces no lo fuere; querella de precedencia en la invención de unos pocos rasgos que serían la clave de toda la vasta panoplia de la novedad del imaginario vanguardista de toda aquella época: un debate en suma sin interés porque sin conclusión plausible. Sin embargo, este litigio reviste a nuestro juicio un provecho de otro género. Revelador, por un lado, de la estimación de Huidobro en términos de aceptación o de rechazo públicos en un momento clave de su aventura europea, es por otro lado significativo de ciertos rasgos de su personalidad, si no de la percepción que el poeta tiene de su valía y de las vías emprendidas por entonces en la cimentación de su propia imagen.

La crónica paródicamente novelesca de un testigo privilegiado de la vida y obras de Huidobro como es Volodia Teitelboim, reúne y sintetiza muchos de los datos más conocidos –aunque de certidumbre varia– acerca de estos años parisinos del poeta. Sobre el "affaire" de la edición bonaerense de *El espejo de agua*, luego de tomar, de paso, partido tácito por el poeta chileno, el autor acepta de modo algo menos implícito un beneficio de duda de dividiendo

general. "La duda —dice— sobrevivió a ambos antagonistas. Reverdy murió en la década del '60, pero la controversia continuó post-mortem. Hasta simpatizantes de Huidobro negaron esa primera edición a que se refería el poeta. Le había pedido a su amigo Angel Cruchaga que confirmara su existencia. El testimonio fue vago. Flotaba en la atmósfera que se trataba de una invención. Angel Cruchaga al principio abogó por Reverdy y luego mudó de opinión. Pero se siguió discutiendo sobre esa primera edición con data apócrifa, inubicable e incomprable. [...]. En el prefacio de las *Obras completas* de Huidobro, (Braulio Arenas) afirmó categórico que tenía en su poder la edición de *El espejo de agua* de 1916. Richard L. Admunsen y René de Costa [...], autores del artículo «Huidobro, Reverdy y la edición príncipe del *Espejo de Agua*» (1972), dieron fe: la examinaron meticulosamente. [...] Este hallazgo debería poner fin a la polémica que duró medio siglo. De Costa y Admunsen estiman que en el fondo fue una discusión 'perfectamente inútil', explicable sólo por la ignorancia de pruebas objetivas".⁶

El alegato más ardoroso en favor del poeta chileno es en efecto el trabajo que consagra a su defensa el profesor De Costa. Hay, no obstante, cierta obnubilación puritana en el empeño de este de querer a cualquier precio "exonerar" a Huidobro del reproche de mistificación editorial.⁷ Los argumentos de este notable crítico de la empresa huidobriana tienen por supuesto el mérito de apelar al expediente de volver al examen y a la lectura analítica de los textos mismos, dejando de lado los detalles contingentes y anecdóticos; sin embargo los elementos de prueba que sostienen su exposición no resultan todo lo concluyentes que su propósito redentor exigiría. La existencia de un ejemplar fechado en 1916, sin numeración de páginas y acompañado de la mención editorial de "Biblioteca Orión", de características materiales, por lo demás insoslayablemente similares a las de la edición española de 1918, no disipa en sentido estricto, sobre todo en el caso de una edición 'de autor' sin clara identificación del impresor, la posibilidad de confección espuria de un puñado de ejemplares "probatorios", uno de los cuales Braulio Arenas llegó a poseer y a exhibir a De Costa. En medio del fragor de aquel juego de intrigas, es perfectamente presumible que Huidobro hubiera "maquillado" algunos ejemplares

6 Volodia Teitelboim, *Huidobro. La marcha infinita*, Ediciones Bat, Santiago, 1993.

7 Los argumentos de René de Costa en favor de la autenticidad de la edición bonaerense, retomados por George Yúdice y otros, se hallan reunidos en su trabajo "Sobre El espejo de agua", en *En pos de Huidobro*, Editorial Universitaria, Colección Letras de América, Santiago, Chile, 1980.

de la edición de 1918, en previsión del aporte de una prueba suplementaria de la antelación de las invenciones literarias en cuestión, ya sea que la operación fraudulenta tuviera lugar con ocasión de aquella edición madrileña, o bien consecutivamente a los primeros rumores echados a correr por Gómez Carrillo, antes mismo de dar a conocer su artículo en el periódico español, o incluso hacia 1925 cuando Guillermo de Torre vuelve a la carga, esta vez en un libro. Sea como fuere, desde febrero de 1924 Huidobro toma la ofensiva y junto con renovar la publicación de la efímera revista *Creación / Création*, n° 3, con evidente finalidad primordial de responder a los ataques de Guillermo de Torre, entrega un documento titulado "Al fin se descubre mi maestro". En su designio estratégico, el número incluye además el *Manifeste Peut-être* y colaboraciones de Tristan Tzara, René Crevel, Juan Larrea y Erik Satie.

Es claro que las alusiones de Gómez Carrillo así como aquellas de Guillermo de Torre apuntaban a la sola presentación de la edición de 1918 como una reedición de otra, bonaerense y apócrifa, fechada en 1916, y no al testimonio de la existencia fraudulenta de ejemplares comportando esta última fecha. La defensa de Huidobro, por su parte, tampoco consistió por entonces en exhibir uno de estos ejemplares y abogar con saña por su autenticidad, lo que habría tenido probablemente por efecto acallar esa insidia. ¿Le pareció de momento a nuestro poeta demasiado evidente la triquiñuela de sacar de la manga esos ejemplares trucados, y sólo conseguir con ello hacer un flaco favor a su propia causa? ¿O bien fueron estos fabricados con posterioridad en espera ser blandidos triunfalmente en un momento más oportuno, sobre un terreno previamente abonado por otros argumentos y más vastas adhesiones? Su viaje a Chile en abril de 1925 marcó una tregua en este sentido, y es posible que Huidobro mismo, queriendo hacer olvidar el asunto cuando entre sus propios amigos chilenos cundía también la sospecha, prefiriera acogerse al beneficio de la duda y renunciara así a exhibirlos como una prueba en la que la socarronería nacional difícilmente dejaría de ver el cuerpo del delito. No hay prueba material de que entre sus reivindicaciones de prioridad vanguardista Huidobro se sirviera públicamente de ellos, ni es muy explicable que de tratarse su edición de un hecho auténtico no lo haya hecho nunca. Su "descubrimiento" tardío o en todo caso muy ulterior a la publicación de *Altazor* y a su exitosa acogida, merecería ser mejor investigado.⁸

⁸ A título de anécdota y sin más fuente ni valor que los de un recuerdo personal, hacia 1965 con un pequeño grupo de jóvenes y menos jóvenes poetas chilenos preparábamos un número especial de la revista *Orfeo*, dirigida por Jorger Teillier y Jorge Vélaz, dedicado ente-

Tampoco la mención al pie de página del poema publicado en el segundo número de la revista *Nord-Sud*, en 1917, deja de testimoniar solamente de la existencia de un original en castellano traducido al francés, o sea, de un manuscrito y no de un libro impreso. Por otro lado, no es demasiado verosímil el hecho de que, cuenta tenida de la personalidad de Huidobro, de la fe que el poeta manifiesta en el valor intrínseco de su poesía, no se haya dado mayor maña, si no en difundir y promover dicha edición en Argentina y sobre todo, a su llegada desde noviembre de 1916, en España, por lo menos en expedir su libro a algún corresponsal habitual. Ninguna biblioteca privada ni pública consigna en ese país el más mínimo ejemplar de dicha "edición príncipe". ¿Sería esta, y nada menos que esta, a diferencia de todas las obras de Huidobro, la única que no conociera ni una línea de reseña crítica ni otra forma mínima de acuso público de recepción? En su afán documental de "escrupuloso guardador de las referencias a su obra" –Volodia Teitelboim dixit– ¿habría dejado Huidobro de conservar y exhibir, venido el momento, alguna de esas pruebas?

Con finura y agudeza, Jaime Concha retoma y a la vez relativiza los argumentos de De Costa. "La suspicacia y la malicia, dice entre otras cosas J. Concha, se justifican plenamente en razón de la conocida tendencia de Huidobro de ser, también en esto, un "pequeño Dios", es decir, más original que el Hacedor"; aunque, confirmando la "rápida evolución de Huidobro y, sobre todo, la adquisición por parte del poeta de las técnicas cubistas" que arrojan

ramente a Huidobro. Durante una de nuestras reuniones en el céntrico departamento santiaguino de Vélaz, y como Teillier, fino erudito en poesía, ironizara sobre el fechado bonaerense de *El Espejo de Agua*, Braulio Arenas, figura de proa del 'partido' huidobriano del momento, ofreció facilitarnos, aunque sin demasiada insistencia, el ejemplar en su poder de aquella edición. Cada vez que Arenas se refería entre nosotros a aquel libro lo hacía en un tono ladino, muy de surrealista chileno y con ambivalencia socarrona, como afirmando fidelidad prosélita a la memoria del poeta y sugiriendo al mismo tiempo una complicidad retrospectiva con un Huidobro cogido, por el mismo Arenas, en delito flagrante de picaresca, o bien dejando espejear la posibilidad de estar él mismo en el secreto de una mistificación en la que no había que ver sino la adhesión tácita de Huidobro al espíritu surrealista. Hay que recordar que por esos años bajo la bandera huidobriana se reunían gustosos buena parte de los simples adversarios o enemigos jurados de Neruda, fuesen o no admiradores efectivos o siquiera lectores del poeta de Altazor. Braulio Arenas, por su parte, editor reciente de las *Obras Completas* de Huidobro, entendía afirmar la figura y obra toda de este defendiendo a su manera contra viento y marea la por lo menos dudosa edición de 1916, puesto que lo contrario habría implicado ceder terreno al 'partido' nerudista. Huelga decir que el número monográfico de *Orfeo* apareció antes de que Arenas se diera tiempo o maña en cumplir con su oferta.

los análisis de De Costa, “¡pensar que Huidobro pudiera haber antdatado el libro, aminorando sus recursos poéticos, resulta demasiado maquiavélico!”.⁹

No parece inconcebible, sin embargo, que ante los ataques maliciosos de Gómez Carrillo que abren este deplorable episodio, la réplica espontánea del poeta chileno no haya sido precisamente el resultado de una táctica reflexiva dictada por calculadas sutilezas, sino por el contrario, una conducta más congruente con aquella inclinación suya a embrollar las pistas, bajo la coartada de un malabarismo ladino, con ayuda, una vez más, de la acometividad desdeñosa impuesta por su altivez herida.

En términos de la crítica externa de documentos impresos, el empeño erudito del profesor De Costa se limita al testimonio material exterior y superficial de dicho ejemplar, por lo demás, pieza única disponible hasta hoy de toda una supuesta tirada. El procedimiento crítico exhaustivo hubiera requerido, por cierto, la sanción pericial emanada de los análisis comparativos del papel, las tintas, la tipografía, etc., de ambas ediciones, como exige el protocolo mínimo del método histórico. A falta de lo cual es verdad que el esfuerzo probatorio de De Costa lleva a extremo, del modo señalado, las posibilidades de la crítica interna; sólo que, a diferencia de los documentos históricos tradicionalmente “objetivos”, este tipo de operación crítica, como se sabe, gira pronto en el caso de la poesía a la pura hermenéutica literaria, sin efecto realmente concluyente para los fines del aporte de la prueba histórica.

Dentro de esa misma lógica, ¿es lícito hacer caso omiso de que el primer poema que Huidobro hace imprimir en la revista de Reverdy sea “El hombre triste”, y no “Arte poética”? ¿O incluso “El espejo de agua” (*Mi espejo, corriente por las noches / Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto...*), bello texto que, retomando un verso de un poema de *Horizon carré*, proporcionaría su título al poemario todo?¹⁰ Si el primero de ambos es aquel en que precisamente y de modo explícito se enuncia alguna clave de la nueva corriente estética que Huidobro aspira no sólo a difundir y exponer en Francia, el segundo, poéticamente el más logrado del conjunto, intenta patentizar en sus imágenes aquello que el poeta entiende por el nuevo lenguaje “creacionista”. Se advertirá asimismo que ninguno de estos poemas fue tampoco publicado en los nú-

9 Jaime Concha, *Vicente Huidobro*, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

10 Se trata en la ocurrencia de un verso del poema «Romance» de *Horizon carré*, no incluido en la revista: “DANS LE JARDIN / SANS OISEAUX / le miroir d'eau / s'est brisé”. Valga señalar asimismo que una imagen contenida en el poema «Astro», de *Poemas árticos*, incide en una figura de elementos homólogos: “Y aquel pájaro ingenuo / Bebiendo en el agua del espejo...”.

meros siguientes que contienen los cuatro textos restantes de la colaboración de Huidobro en dicha publicación, y tampoco serán incorporados en versión francesa en *Horizon carré*, a diferencia de los siguientes siete poemas que completan *El Espejo de Agua*.¹¹ Esta omisión resulta poco o nada comprensible a menos de aceptar que ambos textos no habían sido aún concebidos cuando se consumaba la interrupción de la colaboración de Huidobro en *Nord-Sud*, ni en el momento de la publicación de *Horizon carré*.¹²

Por esta vía, e instalados en el terreno de las hipótesis plausibles, se nos ocurre que buena parte de la clave de este intríngulis podría residir en aquel par de breves textos. No es inverosímil contar con que los recursos expresivos del joven poeta chileno, en rápida maduración en un medio particularmente estimulante, no habían alcanzado aún ese punto de suficiencia al que los izaría su experiencia francesa. Baste observar de paso que tampoco es esta ajena a la

11 De los doce poemas en francés publicados por Huidobro en la revista *Nord-Sud*, nueve formarán parte de *Horizon carré*, con modificaciones de importancia diversa. Cinco de estos corresponden a textos de *El Espejo de Agua*, y, ya fuesen versiones castellanas originales o traducciones ulteriores de estas al francés, presentan a su vez cambios de variada índole.

12 Es conocida la importancia que desde el comienzo de su obra Reverdy supo acordar a la elección de sus títulos, de los que se hará notar que como pocos "solicitan la imaginación de manera imperiosa y fecunda". La fortuna de estos no escapó a sus primeros críticos ni a sus camaradas en la aventura poética de la vanguardia, desde Aragon a Breton. Tal fue en efecto el caso del intitulado "fascinante y evocador" de *La lucarne ovale*, de 1916. Son testimonio de ello las líneas que Aragon escribe en la revista *Sic*, a propósito de *Ardoises du toit*, de 1918: "nada más que con pronunciarlo, me dan deseos antes que nada de elogiar ese título que el autor justifica en dos frases a manera de poema. Lavado de agua clara, suave como un angevino, puro como *La lucarne ovale*". Lector de Reverdy y de la breve publicación de Pierre Albert-Birot, Huidobro fue sin duda sensible a los poemas del poeta francés así como a la acogida de estos y a la celebración por ejemplo de este mismo título. Para un lector advertido, conocedor de aquellos títulos, no debiera resultar sorprendente que Huidobro, cediera en un primer momento, y de modo inconsciente, a la influencia poética de Reverdy, algo mayor en edad que el chileno y anterior a éste en trayectoria vanguardista como en reconocimiento de sus pares. Lo que no impide —y antes bien explica— que una vez tomada conciencia por sí mismo o, peor aún, por vías ajenas, del influjo reverdiano, el ofuscamiento en la primacía propio de su personalidad, haya girado a la (de)negación contumaz. Hay parentesco por lo menos inquietante, en efecto, entre algunas imágenes, cierta configuración léxica y en general entre las conexiones imaginarias que componen el ámbito de denotaciones de los poemas que Huidobro entrega a *Nord-Sud* y otros tantos textos de Reverdy de sus libros *La lucarne ovale*, de 1916, y *Les ardoises du toit*, editado en 1918 pero parcialmente dado a conocer con anterioridad en diversas revistas y lecturas. De donde es posible concebir que advertidas por otros lectores estas mismas analogías y cercanías, la supuesta reedición de *El Espejo de Agua*, haya tenido también por motivación la refutación de una "inspiración" demasiado flagrante. El abandono por Huidobro de su contribución material y literaria a *Nord-Sud* se explicaría en parte por estas razones.

gestación contemporánea de un texto culminante como es *Ecuatorial*, por sí solo presea suficiente en el blasón del nuevo imaginario poético. No es menos concebible que una vez compuestos aquellos versos no escapó a un Huidobro consciente de su buen logro poético la ocasión de prodigar con ellos, retrospectivamente, nueva valía a un libro del que hasta entonces sólo poseía, a partir de los poemas publicados en la revista de Reverdy, un proyecto incierto y un título sugerente. La indicación de este último como libro ya publicado, insertada en la citada rúbrica de 1917, apuntaba sólo a acreditar confusamente la idea de una anterioridad más significativa para aquellos originales castellanos vertidos en traducción francesa en las páginas de *Nord-Sud*. Junto con conferir oportuna razón de ser a una obra hasta ahora de entidad virtual, estos dos poemas, que no por nada el poeta ubicará al comienzo mismo del libro, vendrían ahora muy a punto para dar, a un año plazo, mayor y premonitoria justificación al móvil de una primera mistificación táctica. Ambos objetivos se cumplirían rápidamente con la publicación antefechada de 1918, cuya impugnación ulterior debió llevar en consecuencia al poeta a confeccionar unos pocos ejemplares "princeps", y que Huidobro tuvo de todos modos el buen tino o el pudor de no enarbolar demasiado públicamente.

Junto con comprobar que el gusto por la adulteración mistificadora se extiende a todos los siglos y culturas, han dicho ya los historiadores, hay que reconocer la existencia de épocas falsarias, y las letras son a menudo su terreno privilegiado. La era de las vanguardias nace justamente del cuestionamiento de la realidad y de los fundamentos de la idea de 'verdad', lo que contribuyó seguramente a debilitar el rigor positivista en ese terreno. Tzara pretenderá haber encontrado el término 'dada' en la primera palabra de una página de su *Petit Larousse*; en el que había introducido al azar un cortapapeles. Ese episodio fundador no es tal vez del todo falso, pero Philippe Soupault mostrará que la palabra "dada" no figura, de todos modos, a la cabeza de la columna de la letra 'd' en el famoso diccionario. Movidos por el prurito de la erudición y el afán suyo de destilar algunas gotas de verdad histórica de la escoria de documentos apócrifos, de cedularios lastrados por retoques e interpolaciones fraudulentos, o de infolios forjados de punta a rabo en maniobras calculadamente dolosas o benignamente lúdicas, el historiador, lejos de rechazar con ademán exasperado dichas piezas hace de ellas un problema específico: el estudio de los móviles, de los medios utilizados y de la ocasión, le es a menudo más revelador sobre la verdad de un hombre o de una sociedad que muchos vestigios de autenticidad irreprochable. Como que dichas falsifica-

ciones no son más que una forma de aproximación al pasado entre otras, y ni más ni menos que algunas de aquellas otras.¹³

Si con cargo a un eventual traspie candoroso de la buena fe y del sentido de la responsabilidad del autor, debemos aceptar la realidad de aquella superchería benigna, diremos al menos que el poeta, forastero en un medio de pronto vuelto hostil, incurrió en un acto de autodefensa no menos que de protección de un patrimonio del que se sentía con o sin razón el detentor, contra el poder de cuestionamiento que se arrogarían sobre aquel otras culturas. Si Huidobro cedió al embuste en esta ocasión, como había hecho ya y hará más tarde y con más flagrantia en otras ocasiones, no es la denuncia ceñuda de la falta a una verdad banal lo que reviste interés, sino, sin ignorar ni justificar dicha trapacería, la búsqueda, a través de un tal procedimiento, de una verdad íntima, al mismo tiempo frágil y de complejidad tenaz, como son las realidades psicológicas. Nada impide conjeturar que algunos de los poemas de *El espejo de agua* puedan haber sido escritos en castellano, en Europa o en América, poco importa, y muy probablemente hacia 1916-1917, aunque no publicados entonces. Adquieren estos textos un valor estratégico particular cuando Huidobro emprende la aventura y acepta el desafío del idioma francés como su caballo de batalla en la lid de la vanguardia. En ellos ensayará la traducción, convencido en su fuero interno de que esta operación no consiste más que en el trasiego de la substancia poética, valga aquí el juego de palabras, de un 'continente' a otro.

Paris, verano de 1999.

13 Ver Anthony Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton University Press, 1990.

ENTRE ECOS Y OLVIDOS:
SOBRE LAS HUELLAS DE LA ANDANZA POÉTICA FRANCESA
DE VICENTE HUIDOBRO.¹

I

La producción de Vicente Huidobro en lengua francesa irrumpe en la franja temporal tal vez menos conocida, o la más inciertamente establecida, de la biografía del poeta y la que asimismo enmarca la fase clave en la gestación y desarrollo de los rasgos relevantes de su lenguaje poético. Los títulos franceses se inscriben, en efecto, en un lapso intermedio entre las fechas de publicación de *Ecos del alma* y la de *El Ciudadano del Olvido*, es decir, a partir de 1911 y hasta 1941, y se insertan, al interior de este plazo, en el núcleo cronológico de ocho años, entre 1917 y 1925, en que tomarán cuerpo prontamente aquellos elementos originales que un lustro más tarde otorgarán a su poesía las señas de identidad más claras. Por el momento, lo que parece signar su actividad poética pública es una suerte de homocromía variable que el poeta impone en este mismo período a su poesía, resolviendo miméticamente su adaptación al medio ambiente poético francoparlante, según la exigencia táctica del doble frente abierto a ambos lados de los Pirineos en aras de la conquista de su propia investidura en la novedad estética radical.

1 Bajo el título de "En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: Culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro", la parte substancial del presente artículo inédito proporcionó la materia para el prefacio a la edición crítica de dos de las principales obras poéticas en francés de Vicente Huidobro, a cargo de Cedmil Goic, en la colección Archivos.

¿Qué cronología permitiría organizar la inserción de Huidobro en los medios artísticos de la vanguardia francesa?. ¿Cuál es la naturaleza y grado de sus contactos sucesivos reales con los poetas de entonces?. ¿Qué recepción efectiva tuvieron entre éstos, en este mismo plazo, sus esfuerzos de asimilación a la formidable operación creadora del período?. ¿Qué competencias reales en materia de conocimiento y dominio de la lengua sostienen su manejo del francés?. ¿Y aquellas relativas al patrimonio complejo de la lengua literaria francesa?. ¿Qué comprensión llega a adquirir el poeta chileno de la verdadera significación cultural de la empresa vanguardista parisiense?. ¿Hasta qué punto su curiosidad intelectual penetra la realidad no sólo literaria y artística de la Francia de entonces, y percibe las implicaciones de ésta con la coyuntura global de un país y de un continente cuyo estado de guerra es la culminación más dramática de una prolongada situación de crisis?. ¿Con qué efectos concretos para su obra poética?. Desde mediados del decenio de 1960, a casi una veintena de años de la muerte del poeta, una serie numerosa de monografías especializadas ha venido aportando algunos elementos de respuesta parciales y a veces contradictorios a estas mismas interrogantes. Sus poemas franceses, sin embargo, y en particular *Automne régulier* y *Tout à coup* son apenas mencionados por los críticos, a fe precisamente de uno de los más señalados estudiosos de la obra huidobriana, quien hace valer de paso la dificultad que dichos textos opondrían a todo esfuerzo de comentario algo más que mediante expedientes derivativos.²

Tanto en Madrid como en París, el joven poeta chileno interviene en un cierto número de entre las empresas de agitación estética en curso, colabora activamente en algunas de sus publicaciones, una de las cuales llega incluso a sustentar financieramente, o bien funda las suyas propias.³ Al mismo tiempo reivindica la paternidad de por lo menos una de las tendencias entonces en pleno auge, y que el chileno identifica con o sin razón al “creacionismo”, de cuya invención y bautismo original le asiste desde Chile la certeza inquebrantable. Es así como en el curso del bienio de 1917-1918, casi paralelamente a la publicación en París y en Madrid, de *Horizon carré*, *Hallali* y la plaquette ilustrada por Delaunay, *Tour Eiffel*, Huidobro entrega en castellano

2 Cf. George Yúdice, *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978.

3 V. De Costa, René, “Huidobro en sus revistas”, en Mario, A. Rojas y Roberto Hozven (ed.), *Pedro Lastra o la erudición compartida*, México, Premià Editora de Libros, col; la red de Jonás, 1988, 406 páginas, pp. 148-162.

la edición madrileña (o reedición polémica, según se vea) de *El Espejo de Agua*, conjuntamente a la publicación de otros dos poemarios originales: *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*.⁴

Respecto de los días del poeta, el acopio de sus trabajos representado en lo más substantivo por los poemas franceses, reunidos en la rápida sucesión de las piezas ya citadas y, siete años más tarde, en los breves volúmenes de *Automne régulier* y *Tout à coup*, constituye sin lugar a dudas la porción emergida de unos avatares personales decisivos. En los términos de su historia personal, valga repetirlo, pocas huellas incontrovertibles poseemos que nos permitan seguir paso a paso la instalación del poeta chileno en París, y que sean tan patentes como la existencia de dichos libros. En conformidad con algunas de sus premisas estéticas confesas acerca de una poesía privada de "anécdota", es decir, franqueada de sujeciones y dependencias referenciales, el texto de sus poemas en francés no resulta sino un documento módicamente exploitable con fines de erudición biográfica. No lo son mucho más los testimonios ajenos o los documentos extraliterarios disponibles que ayudarían, con el aporte de su complemento, a interrogar más eficazmente su obra poética francesa. Difícilmente imparciales los primeros, escasos los otros, no llegan a colmar los vacíos de la discontinuidad en el tiempo ni ayudan a salvar el escollo de las incertidumbres que suscitan los manejos deliberados de reescritura autobiográfica esgrimidos por el poeta como argumento polémico en litigios estético-literarios de los que este período fue particularmente rico.

Las coincidencias comprobables entre las ideas sostenidas por Huidobro a su llegada a Francia y la panoplia teórica abigarrada de los "ismos" europeos no son antojadizas ni puramente fortuitas. Los tópicos de la renovación creadora puestos a circular entonces correspondían a condensaciones espirituales que se producen, por así decir, de modo espontáneo, al interior de una atmósfera de época sobresaturada por las exhalaciones de la experimentación iconoclasta, y que se difundían ya desde antes de la guerra. Se trata de conceptos y realizaciones consideradas como la manera conveniente de puesta en entredicho de un mundo de valores en crisis, y estimadas como la reacción cultural apropiada y urgente de adoptar frente a la desazón

⁴ *Horizon Carré*, editado en París en 1917; *Hallali* y *Tour Eiffel*, ambos publicados también en Madrid en 1918, y ese mismo año también en Madrid, *Poemas Árticos* y *Ecuatorial*. En cuanto a la fecha y lugar de la edición de *El espejo de agua*, véase, *supra*, nuestro punto de vista personal en "Puntualizaciones sobre *El Espejo de Agua* y sus destellos movedizos, a la luz de los poemas en francés de Vicente Huidobro".

que en casi todos los planos de la existencia colectiva aqueja desde fines de siglo a todo el continente. "Un traspaso de la angustia de vivir a la violencia en la pintura —escribe el historiador del arte Pierre Daix a propósito de la emergencia de la plástica cubista—, y del rechazo de la sociedad a la rebelión en el arte."⁵

Es probable que el alcance pleno de los datos de un tal estado de cosas europeo escapara en un comienzo a su cabal penetración para el lugareño de una realidad lejana recién desembarcado ahí, y que este hecho ligado a disposiciones de carácter peculiares, dictaran a un Huidobro deslumbrado, la aspiración de situarse a la cabeza de aquel movimiento. Dicha conducta tutora de mentor y guía exclusivo no debía resultar en absoluto extemporánea en ese contexto convulso, propicio además a las inflamaciones egotistas, y no difiere en mucho del comportamiento, entre la gente de letras, de un Tzara, de un Breton o incluso de Apollinaire.

La ambición del poeta chileno, sin embargo, asumida en los mismos términos y estilo en que en aquella época intensa se comprende y se vive este tipo de imperativos, suscitará la oposición pertinaz de numerosos reclamantes de la precedencia en el hallazgo de la novedad vanguardista, no sólo en París, capital por excelencia de dichas agitaciones, sino también en Madrid. Ambas metrópolis que todo separaba en muchos aspectos de la vida cultural y política, ofrecerán, pues, su terreno a los dos frentes en los que Vicente Huidobro cuenta dar la brega por la defensa e ilustración del *creacionismo*. En los siete u ocho años del período señalado, Huidobro emplea su inventiva y energías en la tentativa de conquista del 'frente francés', capital europea de las inquietudes revolucionarias en arte y literatura de por entonces, victoria de la que da por descontado obtener la notoriedad y autoridad suficientes para infundir un nuevo rumbo a la creación poética de España y América.

Huidobro vuelve a Chile en 1919, premunido de la crónica de sus primeras hazañas literarias y del fruto en papel impreso de las mismas, que se agrega al acopio de sus escritos juveniles chilenos, de circulación confidencial. Este viaje motivado por razones familiares, se salda por una acogida mitigada de parte del medio literario local, agitado también por aires antagónicos de renovación. Han llegado también a Chile los ecos de la sospecha de fraude a propósito de una edición antefechada y, en general, en un país en el que pespunta ya la mentalidad de turbulencia juvenil que animará más tarde la

5 Pierre Daix, "Avant propos", en *Journal du Cubisme*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1982.

agitación social estudiantil de los años veinte, el poeta se estrella, fuera del círculo de sus amigos cercanos, a la hostilidad socarrona o a la indiferencia simple. Ni el anticonformismo estético del poeta, ni la ruptura creciente con su medio familiar a que algunos de sus desvaríos no sólo literarios lo conducen, parecen valerle las indulgencias de un país también en ruptura con sus atavismos sociales y en el que ya “el odio a la oligarquía se incubaba en el seno de las clases medias relativamente ilustradas.”⁶ Por otra parte, el desarrollo de la “cuestión social” en el Chile de este primer cuarto de siglo, no se sacudía aún del todo de una forma de patriotismo beligerante heredado de la Guerra del Pacífico. Mantenido y reavivado de tiempo en tiempo por litigios fronterizos, y, al interior, por la afluencia continua de emigrantes de comienzos del siglo XX, este reflejo condicionó a menudo, en medio de intereses ambiguos, la amalgama negativa en la percepción de lo extranjero.⁷

No serán más auspiciosos sus logros europeos, a pesar de una actividad efervescente de colaboraciones en periódicos, de conferencias, de fundación de revistas, de nuevas publicaciones y de estrechamiento de sus relaciones con otras tantas celebridades artísticas españolas y francesas. Numerosas de entre estas relaciones tomarán sus distancias con el poeta a raíz del episodio de su falso secuestro por agentes británicos, con que el poeta intentará atizar una atención pública más bien displicente hacia su panfleto *Finis Britannia*, tentativa infausta de puesta en pie de un recurso derivativo hacia la política, compensatorio de sus poco fructíferos designios de hegemonía literaria. Los últi-

6 Cf. Mario Góngora, Ensayo *histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Ediciones La Ciudad, Santiago, 1981, p. 39 y ss.

7 “Mal reclutada, mal acogida, tanto más decepcionante cuanto que mucho se esperaba de ella —acota el historiador francés Marc Blancpain— la inmigración europea en Araucanía se difundió rápidamente a todo Chile, reforzada por las olas migratorias de los primeros años del siglo XX: turcos, asiáticos, canarios y dálmatas [...]. A pesar de su débil cuantía, esos emigrantes provocaron el despertar de una conciencia nacionalista y xenófoba [...]. Objeto de alabanzas de parte de un sector mayoritario de la intelligentsia nacional antes de 1870 —véase Vicuña Sanfuentes, Varas, Pérez Rosales para quienes ‘la palabra extranjero, inmoral en sí, debe ser borrada del diccionario’—, el inmigrante europeo, después de 1890, es fustigado como parásito o depredador, corruptor del genio chileno a ojos de muchos ideólogos [...]. Campeón de la «Raza chilena», de la «Conquista de Chile por los chilenos», y de la superioridad del mestizo respecto de «la hez europea», Nicolás Palacio no es más que el cabecilla de una cohorte de polemistas”, como Benjamín Vicuña Subercaseaux, Joaquín Díaz Garcés, Tancredo Pinochet Le Brun, no menos que el historiador Francisco Encina, en reacción airada contra el positivismo dominante en las clases dirigentes de la época. (Cf. Jean-Pierre Blancpain, *Les Araucans et le Chili. Dès origines au XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998).

mos productos de estos mismos cuentan hacia 1925 con otros dos títulos franceses mencionados y aún un amago de puesta en circulación del conjunto de sus *Manifestos*, antes de decidir su retorno a Chile ese mismo año, animado, pese a todo, de grandes proyectos de escritura en prosa y poesía.

En el apego indeleble de Huidobro a París, adonde volverá a residir todavía en dos ocasiones pocos años más tarde, habría que ver muy otra cosa que el capricho de un joven adinerado presa de fascinación por los atractivos de la Ciudad luz, con su reputación de lugar de frivolidad y de placeres, y seducido por el prestigio de tolerancia que permitía a éstos de subsistir. La experiencia parisina resultará ser, con todo, para Huidobro el dispositivo revelador de sus facultades creadoras cabales y de su vía original. Revelación que actuará sobre su espíritu de manera avasalladora, y que “la provincia cultural” de su país natal no hubiera podido operar en él, por lo menos en ese grado y con esa intensidad. Anima, en efecto, al poeta la intuición férrea de que es a partir de esta ciudad emblemática que tomará cuerpo una gran conmoción transformadora de la sensibilidad estética contemporánea, y cualquiera sea el nivel de su propia inserción en ella, o el valor de su aporte personal, dicha vislumbre, clave para comprender su propia acción, no se verá desmentida por la posteridad.

Sus poemarios escritos en francés, sin embargo, no tendrán mayor impacto en la memoria cultural francesa, y del paso del poeta por tierras europeas no quedarán, por lo menos en Francia, huellas significativas.⁸ En su momento, tampoco merecerán en Chile un interés durable. El obstáculo comprensible de la lengua explicaría en parte la apatía chilena, de no tener en cuenta la aparición en plazo breve de una serie de textos castellanos nuevos que, como *Altazor* y *Temblor de cielo*, vendrán a dar realce también nuevo a la imagen del poeta. Son estos escritos los que concentrarán en adelante la atención, a partir de 1931, sobre unas obras en las que son reconocidos de temprano los logros maduros y patentes de una expresión altamente innovadora, y que tendrán por efecto hacer posible de manera retrospectiva la relectura fecunda de sus obras castellanas anteriores.

8 Respecto de algunos de estos problemas, véase, *supra*, nuestro trabajo “Sobre algunos acercamientos y prevenciones a la obra poética de Vicente Huidobro en lengua francesa”.

II

Como quiera que sea, la figura y obra de Vicente Huidobro son inseparables de su establecimiento en Francia y, por cierto en París. Desde 1917 y hasta 1925, tienen lugar sus primeros contactos, aquiescentes o controvertidos, en un país en plena Gran Guerra, con algunos de los principales protagonistas del movimiento de la vanguardia creadora de esos años, desde Dada y el Futurismo a las experiencias cubistas y surrealistas. Es en este tramo temporal que se enmarca su aventura poética francesa.

La adopción súbita por Huidobro de una lengua extranjera en aquel momento de su vida y proyecto poético resulta por supuesto pasablemente desconcertante, y le valdrá muy temprano en Chile el epíteto de “poeta afrancesado”. La sospecha de “dandismo”, actitud estimada además como dolencia juvenil mimética, debió planear, por cierto, sobre esta producción y su justiprecio, reacción pronto traducida en ofuscación antes de convertirse en indiferencia complaciente por parte del menguado número de la opinión literaria nacional.

En la mentalidad chilena, gustosamente socarrona, el “afrancesamiento” tenía y tiene que ver con la afectación presuntuosa y con una cierta forma de cursilería o amaneramiento pedante, y en todos los casos ha sido objeto de sanción por el ridículo y el sarcasmo. Aquel mote de “afrancesado” que se colgó durablemente al poeta chileno, no conllevaba, de este modo, las mismas connotaciones culturales y políticas, polémicas, es cierto, pero al fin de cuentas presentables, que este mismo calificativo poseyó en la España del XVIII. La percepción de Huidobro en Chile fue, con todo, compleja en su misma ambigüedad. Desde su primera vuelta a Chile, por motivos familiares, en 1919, se constituye, es cierto, un círculo o núcleo de seguidores y adherentes al poeta “creacionista”, pero no es menos efectivo que un buen número de sus compatriotas contribuyó a hacer del epíteto “poeta francés nacido en Chile”⁹, sumado a su condición social de rancia alcurmia, un gaje de descalificación aviesa.

⁹ Este mote se remonta, como es cosa averiguada, a la “boutade” con que comienza Alberto Rojas Jiménez su crónica enviada desde París al diario *El Mercurio* de Santiago (29 de noviembre de 1924). Bajo su pluma no hay entonces en esa ocurrencia sino un dejo de leve ironía matizada de admiración juvenil hacia la excentricidad y desaforamiento quimérico del personaje, “sin desmedro de su poesía, viva, transparente, única” (Cf. *infra*, “Bibliografía consultada”, Oreste Plat, (recopilación y prólogo), *Alberto Rojas Jiménez se paseaba por el alba*).

Si tales intrínquilis pudieron distraer el interés hacia esta poesía idiomáticamente 'expatriada', no explican ellos la opción especulativa en que han incidido las tentativas más relevantes de interpretación, y que intentan demostrar para estos textos un significado global y recóndito, una significación objetiva, en suma, más allá o más acá del hecho de haber sido escritos en lengua francesa por un hispanohablante. Cuando no sencillamente escamoteados en los estudios huidobrianos, los poemas franceses han sido lo más a menudo observados de soslayo, como antecedencia germinal de las obras en castellano estimadas como mayores, y en función de dicha proyección ulterior real o postulada. Bajo estas lecturas 'finalistas', por lo demás informativas y esclarecedoras desde otros ángulos, no sucumbe menos en su peculiaridad el frescor de una peripecia audaz. En el gesto voluntarioso de poner entre paréntesis la lengua nativa, el poeta se acuerda a sí mismo aquella tregua mental que procura al hombre de genio la exhalación emancipadora del extrañamiento.

Visto desde otro punto de vista, el "afrancesamiento" de Vicente Huidobro es más bien, un desenlace nada paradójico de su propia inmersión en una cierta tradición chilena si no latinoamericana, y no de aquellas estigmatizadas por el conformismo espiritual o la claudicación nacional. La relación del Chile republicano con el país galo sigue a lo largo del siglo XIX un trazado sinuoso y ambivalente. El acercamiento a Francia obedeció sin duda a los imperativos diplomáticos del momento, heredados del conflicto separatista con España, por un lado, y por otro lado, de manera más permanente, a la percepción legendaria de la cuna de la Razón iluminista, del progreso y las libertades, incluidas aquellas ligadas al vuelo de los espíritus.¹⁰ En ambos casos jugaron las reservas y cálculos de una sociedad bisoña en su celo de autonomía y añosa en sus reflejos conservadores. El proceso independentista hizo de Inglaterra el interlocutor y el aliado político, y finalmente el socio mercantil privilegiado

10 Las relaciones diplomáticas franco-chilenas conocieron con cierta frecuencia el sobresalto de incidentes más o menos enojosos como el saqueo del Consulado francés en Santiago, en 1830, y las "protestas" de Laforest, las pretensiones de una monarquía araucana de un Orélie Antoine I, hacia 1860, las repercusiones antimilitaristas en Chile del "affaire" Dreyfus en 1890, la sucesión de Fréaut hacia fines de siglo, etc. A pesar de lo cual, la imagen de Francia siguió disfrutando en Chile, desde mediados del siglo XIX, de un prestigio indudable, cuando de manera natural los sectores cultivados del país estrechan esos vínculos, hacia 1860-1861, en momentos de la tentativa española de recuperar por la fuerza sus fueros coloniales. (Cf. Jean-Pierre Blancpain, "La langue et la culture française au Chili avant 1940", en *Culture française*, ADELAF-AFAL, París, 1982, pp. 27-35). Ver también del mismo J.-P. Blancpain, *Francia y los franceses en Chile*, Santiago, Hachette, col. Histo-Hachette, 1987.

de la joven república, antes de que ésta se descubriera una germanofilia de ocasión lo bastante oportuna para que volviera esta vez su mirada hacia una Alemania vencedora de Francia en pos de su unidad nacional. Favoreció sin duda esta opción el establecimiento previo de colonos alemanes en regiones sureñas, en los mismos momentos en que Chile se veía solicitado en sus fronteras por la urgencia bélica.

El terreno de las artes testimonia en su medida de esta evolución. Hasta 1914, la expresión plástica chilena responde a los imperativos del requerimiento oficial, urgido de plasmar en la tela o en el mármol la memoria visual de los grandes episodios de la Independencia, la imagen de sus héroes y de sus grandes hombres de Estado o de la ciencia. En esos terrenos, no menos que en el de la arquitectura y la estatuaría oficiales, los Maestros franceses como Mocchi, Monvoisin, Ernest Courtois, ejercen en Chile un apostolado indiscutido. En su conjunto, los pintores y escultores chilenos, con Pedro Lira, Valenzuela Llanos, Mario Antonio Caro, Virginio Arias, Nicanor Plaza, Guillermo Córdova, y aún otros, prolongan en Chile, no sin genio y en copia más o menos feliz, la estética académica francesa en toda su grandilocuencia y pompa, antes de viajar a París, pertrechados de tales merecimientos, con la ilusión de reconocimientos descontados.

Una evolución en mucho análoga es de comprobar en el terreno de las ideas políticas y sociales. La elite cultivada chilena, sin ser necesariamente francófila en todas sus consecuencias, lee en francés cuando no se expresa oralmente y por escrito en esta lengua:

“Un verdadero galicismo espiritual —apunta, en suma, Marc Blancpain— lleva (al chileno cultivado) a aparecer tontamente afrancesado. (...) El difícil desconfinamiento de Chile fue antes que nada intelectual. El chileno instruido del siglo XIX se hace un deber en expresarse en esta lengua y en escribirla con naturalidad. Lejos de tratarse de un gesto de afectación, barniz diferenciador de la masa o de simple lenguaje para el trato corriente entre gentes de buena compañía, la lengua francesa es a la vez en esta época un substituto de las culturas clásicas y mediadora entre las elites del continente.”

Es en francés que Benjamín Vicuña Mackenna, Vicente Pérez Rosales, Alberto Mackenna Subercaseaux y Carlos Silva Vildósola escribirán obras de divulgación de las realidades chilenas, sobre la defensa del derecho y de la civilización, o testimonios personales sobre la coyuntura mundial.

En cuanto al otro Chile, aquel mayoritario, atrasado y silente del latifundio, del conventillo urbano o de las minas, se trata de una realidad estagnante

en donde todavía reinan valores y condiciones materiales, morales y espirituales de otro tiempo. El historiador Francisco Antonio Encina, en el célebre balance de *Nuestra inferioridad económica*, de 1912, establece un estado de cosas melancólico: mortalidad infantil de más de 31,5%, nacimientos fuera del matrimonio superior al 70%, mientras el polemista Valdés Canje, en su *Sinceridad, Chile íntimo*, estima en tres cuartos de la población la cifra del analfabetismo, realidad que el estado de indigencia material de las pocas escuelas disponibles y de la precariedad intelectual y profesional de los maestros impide mejorar. Un país real, de este modo, inhabilitado en sus bases para la vida de la cultura. Esta misma subsiste de hecho como el barniz que constituye un patriciado oligárquico, vuelto hacia el exterior, detentor y beneficiario de unos bienes culturales desligados de la realidad del país. El arte y la literatura, así como el saber en su conjunto, están hechos de empréstitos europeos, y sus productores y usuarios nativos se disputan el favor y la formación de las elites. Testimonios diversos dan cuenta de que durante los tres o cuatro primeros lustros del siglo en las estadísticas de la Biblioteca Nacional el 80% de los préstamos conciernen obras extranjeras, de las que un 43% son francesas, y, como comprueba en 1923 Aníbal Escobar, ese mismo año las librerías de Santiago sólo venden las últimas novelas francesas “que la clientela devora”. El mismo Encina cree ver en la lectura preferente del libro francés la verdadera razón de la alienación intelectual y de la “inferioridad económica” del chileno.

Los años veinte aportarán, como se sabe, importantes reformas sociales y políticas bajo el impulso de un populismo de acentos nacionalistas promovido por las llamadas clases medias. El nuevo discurso ideológico oficial dominante no impedirá que durante los años de entre guerras el francés goce aún del favor de las nuevas elites y que el país permanezca inundado de cultura francesa. Connatural, en cierto modo, a la cultura literaria chilena desde el siglo XIX, el reflejo francófilo adquiere desde fines de siglo, signos cambiantes. Identificado primero al academicismo burgués y a la idea vaporosa y ondulante del “gusto francés”, lo será luego a las tendencias innovadoras en arte que la denominación misma de “vanguardia” señala con claridad, dado que en esta especial acepción se trata justamente un galicismo impune.

III

Los móviles del expatriamiento —que no desarraigo— de Vicente Huidobro en París no son, por otro lado, demasiado diferentes de los de toda una época mental.

“Figura de la ciudad ideal —escribe Ricardo Gullón a propósito de aquella de Rubén Darío y el Modernismo, y sus propósitos valen también para la generación siguiente—, pálidos adolescentes y jóvenes soñadores pensaban desde los rincones de Andalucía, las calles de Buenos Aires o las cumbres del altiplano andino, en la capital de Francia, centro del mundo, urbe diferente, única; ciudad hecha por y para la literatura, vista por los artistas de ambos mundos (todavía se ignoraba la existencia del tercero) como tierra prometida y patria universal (...), no ya símbolo sino mito (...). París era la «luz» que contrastaba con lo apagado de sus ciudades; por eso, en principio, les atrae y, literalmente, les deslumbra.”¹¹

Hubo, pues, para este viaje las obvias ‘razones respiratorias’ aducibles entonces, además de aquellas motivaciones inducidas por un clima de exaltaciones diversas que encuentran en la originalidad radical como afirmación individual urgente, el instrumento de la renovación estética.

Ya antes de la Gran Guerra, el movimiento de la “vanguardia” parisienne se había constituido en un poderoso polo de atracción continental, especialmente para aquellos pintores y escritores originarios de Europa central y oriental. Son estos creadores quienes, a continuación de un importante grupo de artistas originarios de Europa meridional, alimentan a fines del segundo decenio del siglo el flujo continuo de una suerte de migración artística hacia París, y entre los cuales se cuentan nombres tales como el de Tzara, M. Janco, W. Paalen, I. Voronca, y tantos otros. El eclipse reciente y súbito de Viena como capital del arte moderno hubo de desplazar duraderamente, a consecuencia del desastre bélico, el eje de la novedad y hasta de la revolución estética hacia la “Ciudad Luz”. La francofilia tácita de la *intelligentsia* eslava, rumana o danubiana, cala hondo en el tiempo histórico y su germen latente, conjuntamente con la familiaridad adquirida de antiguo con la lengua francesa, la inmediatez de la memoria política y cultural, amén de la proximidad

11 Cf. Ricardo Gullón, *El Modernismo visto por los modernistas*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1980.

geográfica, no pudo en la época sino favorecer la fascinación estética de la capital gala.

El caso de la generación de artistas latinoamericanos igualmente sensibles a aquel atractivo —en el que, con resabio hispánico, un Pedro Salinas verá el “complejo de París”, y un Juan Varela, más mordaz, el “galicismo mental” —¹², obedece sin embargo a razones algo menos objetivas pero sostenidas con toda la pujanza de una mitología de complejas ramificaciones espirituales. Para los hombres de letras del nuevo continente, de lo que se trataba, ya desde Darío y el modernismo, era de reivindicar el derecho a abordar todos los temas, incluyendo aquellos de los que una cierta tradición había hecho una prerrogativa europea, y en un lenguaje de renuencia manifiesta respecto de los cánones y restricciones académicas.

De los nombres recogidos por la historia cultural, además del chileno Huidobro, otros dos poetas latinoamericanos, el peruano César Moro, y el ecuatoriano Alfredo Gangotena, ilustran bien este fenómeno contemporáneo. Aunque investidos de historias personales heterogéneas y determinados por motivaciones distintas, uno y otro, con poca distancia en el tiempo, harán de París el lugar geométrico de una revelación estética fundamental. La materia primordial de su plasmación será la lengua francesa, y en ese terreno propicio tomarán cuerpo ciertas tendencias profundas de la mentalidad del nuevo mundo.¹³ Estas últimas se hallaban ya en el origen del entusiasmo temprano y vivo

12 La “imitación de modelos europeos”, especialmente franceses, y la consecuente “evaluación de las realidades americanas”, es el mayor reproche dirigido contra Rubén Darío y los “modernistas”, en la incomprensión del verdadero significado de una apertura cosmopolita cuya razón de ser, lejos de translucir un simple snobismo de lo extranjero, implicaba el reconocimiento de un mundo moderno que se resistía a encontrar cabida en la retórica oficial propuesta por España, durante el siglo XIX, a sus excolonias. Lo que Darío y su corriente rehuyen por entonces es el estado de cosas anacrónico vigente en América, en busca de aquella “actualidad universal, la sola y única actualidad”, según palabras de Octavio Paz.

13 El “entusiasmo simbolista” en que cae la poesía latinoamericana —dice Luis Oyarzún—, guarda una estrecha relación con unas tendencias y temas relativamente constantes y permanentes en nuestros países como son la inclinación panteísta, el naturalismo lírico, el sentimiento de la soledad y su contrapunto de la apetencia de comunión y de amor humano como forma que adopta la búsqueda de lo absoluto; y agrega que “en la poesía simbolista (...) por medio de elaborados instrumentos lingüísticos, se busca y se intenta expresar un cierto universo oculto debajo o encima de la realidad cotidiana, difícil universo que no puede ser sino poéticamente aprehendido, con un hermético lenguaje destinado a sugerir o a provocar una revolución en el espíritu humano (...), ese impulso de transfiguración total de la realidad que siempre ha estado presente en un mundo como el nuestro, que a través de sus cuatro siglos de cultura europea aún no ha hallado su propia voz (y que los poetas latinoamericanos) se agitan por expresar

suscitado en América por la ruptura simbolista, y más tarde por el brote libertario desencadenado por el futurismo y el dadaísmo hasta su radicalización en la eclosión surrealista. Entre ambos destellos del imaginario cosmopolita moderno se sitúa justamente la experiencia al mismo tiempo común y disímil de nuestros tres singulares poetas.

No corresponde intentar aquí un paralelo riguroso entre estas figuras, con sus respectivas maneras de encarar el problema poético en el examen de los textos mismos. Limitado a la comparación simple de ciertos rasgos biográficos, es ya de algún provecho en el aporte de elementos de reflexión sobre el grado análogo en que el entramado de unos destinos personales y los acondicionamientos a un clima cultural ajeno pudieron determinar la situación personal de un joven poeta chileno al asumir su propio cometido de escribir en francés.

César Moro, hijo de un médico de provincia, consigue no sin esfuerzos embarcarse desde Lima a Europa, y llega a París en 1925, en las mismas fechas en que Huidobro, junto con volver por segunda vez a Chile, pone fin a su "período francés" en poesía. A fines de esta década, cuando Huidobro retorna a Europa, el peruano opta al fin por la literatura luego de vacilar entre la plástica y el ballet, adhiere en cuerpo y alma al surrealismo y adopta el francés como *lingua del cuore* para continuar vertiendo en ella prácticamente toda su obra, incluso a su retorno a América en 1933, y hasta su muerte, en 1956, a los 53 años. Por esas mismas fechas, como se sabe, se corrobora el extenua-

un nombre escondido que sea como la llave destinada a abrir sobre la tierra misma la vida celestial (porque) en el continente latinoamericano la tierra es todavía virgen y el hombre siente que ni ella ni él han dicho aún la primera palabra verdadera". (...) "De ahí que los moldes producidos por los movimientos literarios europeos —romanticismo, parnasianismo, simbolismo, surrealismo, etc.— hayan sido en general usados en la poesía latinoamericana como simples pretextos u oportunidades formales para expresar los mismos temas y aspiraciones constantes del alma del Nuevo Mundo, la necesidad de una Edad de Oro. Es lo que se advierte aún en uno de los manifiestos creacionistas de Vicente Huidobro: «El poeta crea el mundo que debe existir al margen del mundo que existe... El poeta se preocupa de expresar sólo lo inexpresable». "Es eso, continúa L. Oyarzún, lo que ellos persiguen, una visión transformadora del hombre, una especie de milagro total". (...) "El surrealismo, con su insistencia en la idea de construir una nueva vida sobre mitos nuevos, determinó una considerable agitación en la poesía latinoamericana, más aún que por el prestigio inherente a las modas que se inician, por la coincidencia que existe entre ese anhelo y las necesidades espirituales del Continente reveladas por sus poetas." (Luis Oyarzún, "Poesía y sociedad en la América latina", en *Temas de la cultura chilena*, Santiago, Editorial Universitaria, 1967).

miento o la desaparición de la mayoría de los “ismos” de la van-guardia, en beneficio precisamente del auge surrealista.¹⁴

A diferencia de Huidobro que en pocos años se había forjado una laboriosa —aunque también efímera— notoriedad, los comienzos poéticos de Moro transcurrirán en Francia sin gran eco. Lo mismo que la obra en francés del chileno, la suya quedará en lo inmediato relativamente al margen de la cultura literaria francesa, pese a los lazos mantenidos con algunas figuras de mayor relieve entre los poetas de ese tiempo, como Éluard, Breton y el mismo Reverdy, a quien César Moro señala como “el más grande de los poetas vivos”, y de cuya obra presentará en Lima una antología hacia 1949.¹⁵

Once años menor que Vicente Huidobro y con sólo un año menos que César Moro, Alfredo Gangotena es un retoño de la alta burguesía agraria quiteña, como Huidobro lo era de un patriciado chileno de antigua cepa. Gangotena viaja a París, también en familia, en 1920, cumplidos los dieciséis años, con el fin de terminar estudios al cabo de los cuales optará por la carrera de

14 El repudio rotundo del surrealismo, de parte de Huidobro (impugnación de la escritura automática en beneficio de un estado de hiperconciencia o delirio poético luminoso, razón vital contra desvarío caótico, etc.), es en buena parte la causa de su rápido eclipse literario en Francia. Conducta suya que en un momento en que se extinguen alrededor de esa corriente todos los otros “ismos”, y que su propia poesía se aparta de los postulados “creacionistas”, tiene de qué sorprender, tanto más cuanto que el incipiente brote surrealista chileno verá pronto en Huidobro si no un mentor por lo menos un precursor y una figura tutelar. Si las historias literarias dignas de atención que cubren este período acuerdan a Huidobro el beneficio mínimo de las pocas líneas reservadas a un epifenómeno, es justamente gracias a aquella incierta derivación chilena del fenómeno francés; el lugar dedicado ahí a César Moro es incomparablemente más destacado, y por debajo del peruano están todavía los nombres de Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Esta observación concierne, en especial, a los diccionarios, enciclopedias o historias del surrealismo de mayores méritos, entre otros el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, de A. Biro y R. Passeron, París, 1982, y *La constellation surréaliste*, de A. y O. Virmaux, Lyon 1987, y *L'univers surréaliste*, de J. Pierre, París, 1983. Es en tanto que representante de la “aventura dadaísta” que Huidobro es incluido, con dos poemas de la época de *Nord-Sud* (“Paysage” y “Orage”), en la antología de Georges Hugnet, *L'aventure Dada (1916-1922)*, París, Pierre Seghers, publicada con un prólogo de Tristan Tzara en 1957 y reeditada en 1971.

15 La poesía francesa de Moro, en particular la de sus primeros años, será en gran parte extraviada. Tres de sus libros en esta lengua se publican en México y Lima entre 1943 y 1954. A título póstumo, será publicado en París, en 1957, *Amour à mort*, bajo iniciativa y cuidado de su amigo André Coyné, el mismo año en que aparece en Lima su único libro en castellano, *La tortuga ecuestre y otros textos*. Dos de los seis números de la célebre revista de Breton, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, publicada entre 1930 y 1933, recogen contribuciones de Moro.

ingeniero de minas. A diferencia del chileno, el ecuatoriano llega de este modo a poseer cabalmente la lengua francesa antes mismo de la certidumbre de su vocación poética, y no sería aventurado pensar que ésta vino a causa de aquélla. Como lengua de expresión literaria, la adopción del francés es para él, en cierto modo, la prolongación natural de su existencia francesa cotidiana. Será durante su etapa de formación escolar, en todo caso, que descubrirá la poesía mientras adquiere todo el bagaje de los estudios literarios clásicos que constituían uno de los pilares esenciales de la educación impartida bajo la Tercera República. Ya en esos primeros años se hará notar por su extraordinaria capacidad de asimilación de los recursos literarios de la tradición francesa. Como Huidobro en 1917, Gangotena en 1923 firmará sus primeras publicaciones afrancesando por un tiempo su nombre de pila: Alfred.¹⁶ En uno y otro caso, algunas revistas parisienses incluirán sus nombres en medio de los mejores autores de la época,¹⁷ pero no le será menester al joven ecuatoriano, como lo fue para Huidobro, desplegar una estrategia campeadora para ingresar en los círculos de los poetas de vanguardia. De talante más bien retraído y menos impetuoso que aquél, Gangotena es más bien objeto de descubrimiento para éstos. “Cuando se decidió a mostrarme sus versos en francés —cuenta Jules Supervielle—, me quedé sorprendido por la personalidad profunda y la dignidad natural de aquel poeta de dieciocho años. La originalidad, la verdadera, aquella que viene de las fuentes mismas del corazón, brotaba gravemente de esos poemas sombríos y ardientes, a menudo difíciles, pero cuyas propias tinieblas se reflejan en esas aguas maravillosas y hablan de una elevación y de bellezas palpitantes.”¹⁸

Hacia 1925, se liga de amistad en París con Henri Michaux, menos conocido en el medio literario que él mismo, y el gran poeta belga no ocultará su admiración por los escritos del joven latinoamericano. “Alfredo Gangotena es

16 *Automne régulier* y *Tout à coup*, ambos libros llevan la mención de autor: ‘Vincent Huidobro’, que el poeta chileno utiliza por primera vez, en 1917, para firmar un poema publicado en la revista *Nord-Sud*, n° 2, y que seguirá empleando en sus siguientes colaboraciones. En los otros libros en francés mencionados, el poeta retoma su nombre original castellano, Vicente.

17 En el caso de Huidobro, se trata, por supuesto, de los animadores y colaboradores de *Nord-Sud* y *Dada*, principalmente, Apollinaire, Reverdy, Dermée, Aragon, Braque, Tzara, etc. En cuanto a Gangotena, son aquellos de la revista *Intentions*: Valéry, Saint-Pol-Roux, Radiguet, O.W. de L. Milosz, L.-P. Fargue, Saint-John Perse, Proust. Los nombres de Breton, Max Jacob, Éluard, Soupault se encuentran en el sumario de unas y otras.

18 Citado por A. Coyné en “Poésie, fils d’Ariane...”, prefacio a César Moro, *Amour à mort et autres poèmes*, París, La Différence, coll. Orphée, 1990, p. 11.

uno de los muy escasos poetas que yo haya encontrado —escribe Michaux en 1934— que no se me haya aparecido como un ente de la medianía y de una hechura a la medida de todo el mundo”. Como Huidobro, Gangotena, de vuelta a su país natal, mantendrá desde allí lazos estrechos con París, no sólo en materias literarias sino también políticas, antes y después de un efímero retorno a esta ciudad, forzosamente abreviado por la enfermedad que, en su tierra natal, lo llevará precozmente a la muerte en 1944.¹⁹ Menos involucrado que Huidobro y Moro en querellas de investidura ni zamarreado en el tráfico de las contingencias políticas del momento, Gangotena comparte con ellos un destino de transhumancias continentales, de tártagos sentimentales y de mal correspondidos afectos espirituales hacia la gran patria literaria, antes de extinguirse bajo los embates de la enfermedad, y también como ellos, en medio del camino de una vida vertiginosa e interiormente convulsa.

Una cuestión insoslayable, incluso en un paralelo rápido como éste, consiste en estimar el punto alcanzado en el manejo del francés y el grado de impregnación conseguido por todos ellos con las tradiciones culturales de lengua francesa. Las cercanías y diferencias, a este respecto, tocan también a la naturaleza de sus respectivos proyectos poéticos tácitos o declarados, no menos que al concepto que los tres se hacen de la relación entre el lenguaje y la realidad, así como a las expectativas de alcanzar más intensamente en esta lengua de adopción ciertos fines expresivos.

El creacionismo, según el poeta chileno lo entiende y lo predica, se resume en la confección por el lenguaje de un universo poético novedoso y deliberado, al mismo tiempo paralelo y autónomo, libre de sujeciones al mundo de la realidad inmediata, pero internamente coherente consigo mismo, en conformidad con un principio de necesidad también inédito en sus fundamentos imaginarios, establecido por la facultad creadora del poeta. En qué grado su poesía responda efectivamente a estos preceptos bien conocidos no impide el hecho de que ni el programa así enunciado ni la textura discursiva de por lo menos los poemas de esta etapa previa a aquella que se abre con *Altazor*, de-

19 Los tres libros en francés de Alfredo Gangotena, editados en vida suya, contienen sus poemas escritos desde 1923, aparecidos entonces en diversas revistas, y fueron publicados sucesivamente en París, Quito y Bruselas, entre 1928 y 1932. Un cuarto poemario publicado en castellano es traducción del original francés. Valga señalar que, a diferencia de Huidobro cuyas publicaciones francesas fueron a cuenta de autor, y de Moro que no llegó a editar en Francia su poesía francesa, el primero de esos volúmenes, *Orogénie*, fue propuesto por Michaux con el sostén de Cocteau, y acogido por la *Nouvelle Revue Française*, entonces bajo la severa dirección de Jean Paulhan, mientras su autor se hallaba de vuelta en Ecuador.

jan en claro una voluntad de insurrección y atentado contra los fundamentos y el orden del lenguaje, ya sea en castellano o en francés. En contraste con ello, César Moro, sin haber elaborado una doctrina personal explícita para sostén de sus poemas, somete en éstos al idioma francés a la violencia expresiva de una serie de dislocaciones gramaticales, sintácticas y lexicales, bajo las cuales, sin embargo, respira toda la vitalidad recuperada del ritmo y del verso de usanzas varias de la lengua literaria francesa:

(...) Pailleter le ciel ne fut
L'affaire pactisée
Il eut ombrages atteints au cœur
Grandissant de leur séjour
En cage ambrée
Des vivacités qu'on nielle en songe
J'y sors
(« Encore tôt », de *Amour à mort*)

La traducción al castellano de estos textos de César Moro, encontraría dificultades semejantes, y a veces insalvables, a la de algunos textos del Vallejo de *Trilce* al francés. Lo que hay que verter de una lengua a otra en estos casos extremos no es ya, a través de un dispositivo de equivalencias lexicales y de correspondencias funcionales preexistentes, los contenidos de unos manejos discursivos más o menos embrollados en su relación con lo real; de lo que se trata más bien es de un acontecimiento en sí, de un suceso radical que tiene por protagonistas al hecho social del idioma y a la humana entidad de un individuo; al idioma, con toda su carga impersonal, sus constricciones y sus fuegos, y a una subjetividad que asiste al extenuamiento de la palabra en la medida misma en que vislumbra, en la potencia germinativa de ésta, los materiales en bruto para decir su deseo y su angustia, su soledad y sus solidaridades, su plenitud y su vacío. En un decir que no es sólo un expresarse, sino “el venturoso infortunio de tener que ser”. Es que el hecho poético surge aquí no ya de unos efectos de nominación inesperada, ni de repentinos maridajes de vocablos disociados y mutuamente ajenos en el mundo de la experiencia, basados en combinatorias más o menos arbitrarias —como sí sucede con el Huidobro de *Automne régulier* y de *Tout à coup*— que se resuelven en centelleos verbales sugerentes y que el trasiego de una lengua a la otra, con la salvedad del equivalente métrico exacto, no altera sobremanera. Lo que la poesía de Moro explora a fondo y en sus límites, es el terreno movedizo, la relación inestable de una lengua con su virtualidad de producir sentido, de fundar lo humano en

la palabra. El trabajo con el lenguaje inherente a este tipo de operación poética no es aquel por el cual el sujeto, intacto y exterior, se esforzaría en dominar la lengua imponiéndole, por ejemplo, un estilo, sino una tentativa radical que nada deja intacto, a través de la cual el sujeto ya no se limita a observar la lengua sino que explora el modo cómo la lengua trabaja en él y lo deshace desde el momento mismo en que él entra en ella, y en ella se pierde.

La opción vitalicia del peruano por la lengua francesa reside justamente en la necesidad, podría decirse poéticamente operacional, o, para expresarlo con palabras de Mallarmé, filosóficamente remuneradora, de aquel extrañamiento lingüístico, a través del cual busca anular las diferencias entre la lengua nativa y la otra, sonsacando del recóndito entresijo en que se fragua, universalmente, la materia esencial de que está hecha el habla humana. Su adhesión al surrealismo cosmopolita, vuelta pronto intransigente, no parece, por lo demás, justificarse de otro modo.

Distingue a Gangotena de ambos poetas 'francófilos profesionales' la ausencia de afán de conferir a su escritura —o de desprender de ella— una orientación estético-doctrinaria tallada a su medida, como Huidobro, ni de tomar parte activa, como el mismo Moro, en querellas de escuela. Es *de facto* que su poesía se inscribe en una corriente nueva que cala profundo en el misticismo, al mismo tiempo que recusa la visión del mundo surrealista y la actitud pública que conllevaba por entonces la adhesión a su movimiento. El joven poeta ecuatoriano recoge de todos modos las enseñanzas de la emancipación formal vanguardista que mejor acogen "en su estado bruto de violencia y de agresividad los productos más secretos del espíritu,"²⁰ pero su poesía, a diferencia de la de Huidobro, no rehuye el imperativo de la referencia, que en su caso organiza el correlato de registros tales como el de la realidad corporal y carnal, de la presencia-potencia telúrica, o de la presencia-ausencia de Dios. Aunque es posible vislumbrar ciertas analogías entre Gangotena y Huidobro en el terreno de la imagen, es en el calado de la inmersión particular en el idioma francés, y en la pericia alcanzada en la lengua literaria francesa, que sus diferencias se hacen más pertinentes.

Huidobro mantendrá con ésta la relación mimética de una suerte de travestimiento más o menos feliz: sus poemas por el momento dicen en francés lo que ya saben decir en castellano. Ni el chileno y ni el peruano son en rigor bilingües, aunque este último pondrá todo lo suyo en devenirlo para una poe-

20 Cf. Claude Couffon, "Alfredo Gangotena dans la vie littéraire française", prefacio a Alfredo Gangotena, *Poèmes français*, Paris, La Différence, coll. Orphée, 1991.

sía que en sí misma es un lenguaje altamente personalizado. Gangotena, por el contrario, se instala con holgura familiar en la posesión de los mecanismos y resonancias profundos del idioma. La naturalidad, en su empleo sin efracción flagrante de la prosodia, de la versificación y, en especial, del ritmo de la poesía francesa desde los clásicos escolares a los ajustes, espejeos y guiños determinantes operados en ella por el simbolismo y la vanguardia, abona el terreno para hacer germinar allí imágenes, visiones, sensaciones y ritmos interiores de su mundo nativo:

Le sommeil se rassemble aux grappes de la vigne;
Quelque part mon âme chante une aubade.
Ô brises, si l'oiseau vous souligne,
Le jour éclate comme une grenade.

Quand la valve des grenouilles
Fait bouillir les marais,
Sur le sol sise l'oreille,
J'entends sourdre la prairie. (...)

Vers l'arbre fleuri des étoiles
Un chien tarit la source de sa voix.
Et vous, mon ange équipé de voiles,
Remblai de ma nuit gluante, exaucez-moi!
(«Terrain vague», 1924).

Comparado al de ambos poetas, el empleo literario que Huidobro hace de esta lengua tal vez no haya sido del todo impropio calificarlo, como en ocasiones ha ocurrido, de “francés instrumental”, a condición de expurgar este calificativo de su carga aflictiva.²¹ Ni la audacia juvenil ni el desplante congénito atribuido a la clase social del poeta chileno, como también se ha escrito, explican de por sí la audacia de tal empresa. Por el contrario hay coherencia razonable entre la idea inherente al concepto que Huidobro se hace del “creacionismo” respecto de la relación entre el fenómeno general del lenguaje, el

21 Los gazapos de imprenta de las ediciones francesas de Vicente Huidobro no son, por supuesto, prueba suficiente de la limitación de sus competencias lingüísticas; sí lo son, a nuestro juicio, ciertas incorrecciones gramaticales y giros sintácticos anómalos más o menos repetidos, ciertas formulaciones literales en francés de construcciones castellanas, como “à moitié chemin” (‘a medio camino’) por “à mi-chemin”, o “tendre des ponts” (‘tender puentes’), por “jeter des ponts”, etc. Difícilmente podrían estas últimas aparecer como ‘licencias creacionistas’ deliberadas.

modo de ser la poesía un arte del verbo, y la posibilidad de hacer brotar en una u otra lengua el mismo fruto de dicho arte, o sea, el mismo objeto creado por la libre imaginación del poeta en el desempeño de sus fueros de "pequeño dios". Frente al producto poético obtenido, cuya existencia, siguiendo esta misma idea, se impone al acto de palabra que lo encarna, los idiomas particulares resultan mutuamente permeables, transubstanciables y equivalentes en la paridad de sus respectivos recursos. La traducción es sencillamente un acto de reencarnación.

De manera implícita, en esta primera etapa de su obra el joven poeta participa de la concepción tradicional de la lengua no ya como *sistema* sino, siguiendo una creencia que se remonta probablemente a la Biblia, como *nomenclatura*, idea según la cual la asignación de nombres a las cosas y de sentido a las palabras se asimila a un acto de bautismo y a un trabajo de simple repertorio o inventario.²² Es esta noción, justamente, lo que sustenta la ilusión de la traducción de palabra a palabra, y la crítica saussuriana del sentido explicará científicamente que al no poseer por obligación las palabras la misma superficie conceptual en lenguas diferentes, dicha modalidad traductora no podría en ningún caso funcionar de manera satisfactoria.²³

La aptitud y la facultad de creación adquieren en la doctrina de Huidobro un valor absoluto, son los atributos que distinguen *ab ovo* al poeta del resto de los mortales; por otra parte, las entidades creadas en el poema, expresadas por el lenguaje, estarían dotadas de realidad autónoma, puesto que, no engendradas en ni por la operación verbal, serían virtualmente transferibles a toda lengua, permaneciendo independientes en su substancia significativa de las pe-

22 Es ésta la antigua e ingenua concepción de la lengua-repertorio, evocada por A. Martinet, la cual se funda en la idea simplista, dice el célebre lingüista, "de que el mundo entero se ordena, anteriormente a la visión que de él se hacen los hombres, en categorías de objetos perfectamente distintos, recibiendo necesariamente cada una de ellas una designación en cada lengua. Al ser el mundo considerado así como un gran almacén de objetos, materiales o espirituales, bien separados, cada lengua haría su inventario con un etiquetaje propio y una numeración particular: pero sería siempre posible pasar sin error de un inventario al otro, puesto que, en principio y *grosso modo*, cada objeto no tendría sino una etiqueta, y que cada número no designaría sino un artículo en el mismo almacén entregado previamente todos los fabricantes de inventarios." [*traducción de la cita por W. R.*] (Ver André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, t. 1, A. Colin, Paris 1960).

23 Sobre estas cuestiones, ver Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.

culiaridades del idioma.²⁴ Amén del testimonio de algunos contemporáneos, es de su propia confesión que sabemos que Vicente Huidobro estaba lejos de dominar la lengua francesa y no es probable que en todo su paso por Francia, intermitente y, en rigor, escaso, haya conseguido, como algún juicio presurosamente favorecedor lo pretendiera, devenir "realmente un escritor bilingüe".²⁵

IV

En un espacio más amplio que el reservado a esta introducción habría que mostrar que el periplo europeo de Vicente Huidobro, comprendida su experiencia de escritura francesa, terminará por contrariar sus propias certidumbres y postulaciones doctrinales en materia de novedad poética; y que su toma de razón *in situ* del arte de vanguardia, se saldará en un contrapunto constante con sus aspiraciones de originalidad adámica, y constantemente desfavorable a éstas mismas. Lo que ha sido más o menos expresado ya por aquellos comentaristas de su obra que hacen valer el hiato temprano que se abre entre sus declaraciones de

24 "Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo —escribe Huidobro en su manifiesto "El creacionismo"—, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas. Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial." (Ver Vicente Huidobro, *Obras completas*, t. I, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, Chile, 1964, pp. 676-677).

25 Esta aseveración de H. Montes en el prólogo a las *Obras completas* de V. Huidobro (1976), merece ser matizada por las palabras que el poeta mismo registra en su texto "El creacionismo", de los *Manifiestos*, en 1925: "A fines de 1916 caía en París, en el ambiente de la revista *Sic*. Yo apenas conocía la lengua, pero muy pronto me di cuenta de que se trataba de un ambiente muy futurista. (...) Yo buscaba por todas partes esta poesía creada, sin relación con el mundo externo, y, cuando a veces creí hallarla, pronto me daba cuenta de que era sólo mi falta de conocimiento de la lengua que me hacía verla allí donde faltaba o sólo se hallaba en pequeños fragmentos, como en mis libros más viejos de 1913 y 1915." (Cf. *Obras completas* de Vicente Huidobro, t. I, Santiago, 1964, p. 679).

Es al cabo de un viaje en familia emprendido meses antes hacia Madrid, desde Buenos Aires, que el poeta alcanza la Ciudad luz, en donde sus dieciocho años de acercamiento, lejos de desplegarse en la continuidad de un arraigo permanente, conocerán frecuentes interrupciones por desplazamientos diversos en Europa, retornos a Chile de duración prolongada o episódica, además de un periplo en los Estados Unidos. Viajes todos motivados por la vehemencia de su inquietud literaria o forzados por la truculencia novelesca de sus vicisitudes sentimentales.

principio “creacionistas” y el sentido estético que, de modo patente y creciente, se plasma en sus escritos poéticos.

Faltaría aún agregar, a nuestro juicio, que en un tal abandono tácito por parte de Huidobro, es toda una visión de la relación entre el lenguaje y el hecho poético que en él se desploma, y aunque una nueva toma de conciencia suya de este problema venga ahora a operar quizá de manera solamente intuitiva, es en este punto crítico adonde habría que situar el giro radical de su poesía. No es entonces con el castellano que Huidobro tomará distancias en este mismo período; su inmersión, o sus braceos, en la superficie poéticamente agitada de la lengua francesa lo llevarán a una toma de distancia mucho más significativa: aquella —fundamental para la expresión poética moderna— de la perspectiva fecunda en que la relación entre la realidad humana y el lenguaje no se juega ya en términos de comunicación, de representación o de expresión, sino en el “sin fin de las operaciones posibles en un campo dado de la lengua”. Es más bien este sentido, o sea, el de una reconversión metapoética de su escritura, y no, como se ha pretendido, en no se sabe mucho qué solución poético-filosófica al problema de la “trascendencia vacua”, que habría que comprender la conexión, si se quiere, dialéctica, por llamarla de algún modo, entre los dos poemarios de 1925, los últimos en francés escritos por del poeta, y sus obras mayores, ambas de 1931, *Temblor de cielo* y *Altazor*.²⁶

Es de este modo en el ejercicio mismo de la escritura poética en una lengua de adopción, cuyos frutos, por lo demás, no poseen sólo el mérito de existir, que el poeta caerá en la cuenta —fundamental, por lo demás para la reflexión contemporánea sobre el hecho poético— de la articulación inquieta, semoviente, entre significante y significado, del carácter específico de la comunicación poética, irreductible a la pura función instrumental de la palabra. Por esta misma vía, se hará luz en el genio del poeta la inconmensurable, laberíntica y huidiza implicación del lenguaje en nuestra propia relación con la realidad extraverbal y al hecho de existir el hombre en y desde su ámbito y dimensión. Es también muy probable que la frecuentación de los debates en torno al “cubismo” literario, que justamente se resume en subrayar en poesía la materialidad de las palabras, su emancipación “objetual”, y que Huidobro intentó, a través de alguna coincidencia teórica de principio, hacerlo remontarse vicariamente a su “creacionismo”, haya favorecido aquella ulterior evo-

²⁶ Ver George Yúdice, *op. cit. supra*. Por otra parte, este mismo punto de vista de una nueva visión de la relación lenguaje-poesía, permitiría, de paso, abandonar la idea de la datación del proyecto cabal de *Altazor* antes de 1925-1929.

lución. No habrá de hecho claudicación por defecto sino nuevo despegue, valga decirlo, epistemológico, en la clausura de la veta francesa y en el retorno exclusivo a la lengua materna. El último título de esta poesía expatriada, *Tout à coup — De repente —*, forzando un poco los fueros de la agudeza alusiva, resultaría ser así el correlato metapoético del significado profundo de ese mismo libro: un súbito destello. El chispazo de una inteligencia otra y más densa para el anhelo de libertad creadora y de afirmación de la verdad subjetiva que aquel buscado en la andanza “creacionista”.

V

Publicados simultáneamente en 1925, *Automne régulier* y *Tout à coup*, consignan en el pórtico las indicaciones de sus fechas respectivas de escritura en 1918-1922 y 1922-1923. De la antelación del primero, en todo caso, testimonia la publicación previa en revistas de una media docena de los diecinueve poemas que lo componen.²⁷ Corresponden a esta breve distancia en el tiempo, algunas singularidades externas que tienen que ver con la manera como los poemas del segundo libro, se desprenden ya casi del todo de los rasgos más notorios de la etapa “cubista”²⁸ que dominaban los tres títulos franceses anteriores y que se dejan ver aún en el primero.

27 Estas publicaciones previas y también posteriores a 1922, con o sin variaciones respecto de la versión del libro, conciernen los textos siguientes: “Globe trotter”, en *La Bataille littéraire*, París, vol. 2, N° 10, diciembre de 1920, pp. 9-10; “Femme”, en *La Vie des lettres*, París, N° 1, julio de 1920, p. 83; “Automne régulier”, “Femme”, “Globe-trotter”, “Ombres chinoises” y “Océan ou dancing” en su antología *Saisons choisies*, Éditions La Cible, París, 1921, sin paginación; “Automne régulier”, fragmento, en *Action*, París, vol. 2, N° 7, mayo de 1921, pp. 24-25; “Ya vas hatchou”, en *Gargoyle*, París, vol. 3, N° 2, agosto de 1922, pp. 14-15, con variantes. Se incluye, además, el retrato de Huidobro por Picasso: “Film”, en *Création*, París, N° 3, febrero de 1924, p. 5; “Ya vas hatchou”, en *Het Overzicht*, Amberes, N° 21, abril de 1924, p. 158, bajo el título de “Poème”; “Automne régulier”, en *Claridad*, Santiago, Chile, vol. V, N° 122, junio de 1924, p. 8; “Film”, en *La Nación*, Santiago, Chile, 9 de julio de 1924, p. 5. “La matelotte”, en *Manomètre*, Lyon, N° 6, agosto de 1924, p. 5; “La matelotte” y “Poème”, en *Universitario*, París, vol. 1, N° 2, noviembre de 1924 (sin paginación). El primero aparece como “La matelote” [sic]; “Relativité du printemps”, en *Paris journal*, París, 12 de diciembre de 1924; “Été en sourdine”, en *Ariel*, Santiago, Chile, vol. I, N° 1, junio de 1925, p. 3.

28 El rótulo de “cubista” aplicado a cierta poesía moderna no tiene que ver, por cierto, con una supuesta aplicación de los procedimientos pictóricos de fragmentación, idea rechazada desde el comienzo por Pierre Reverdy en sus trabajos teóricos, sino con el hecho de que ambas

Entre un volumen y el otro, las diferencias de extensión y de materiales léxicos son nimias, de lo que no es obligatorio deducir que entre ambos exista continuidad de crecimiento de un solo y mismo desarrollo inicial. *Automne régulier* es a todas luces un compendio de textos independientes a pesar de analogías y similitudes que hablan más del sello individual irreductible de todo autor en la producción de sus imágenes que de una fórmula poética común, programadamente unificadora. En *Tout à coup*, por el contrario, junto con el abandono de los efectos gráficos y tipográficos, del descalce espacial de los márgenes de estrofas y versos, así como de las irregularidades en la extensión de éstos mismos, el poeta ha apuntado a armonizar el conjunto y a homologar sus recursos expresivos. Los títulos han sido reemplazados por cifras que numeran la sucesión de treinta y dos poemas, ofreciendo por lo menos el arbitrio de un movimiento conformador del todo, y con ello la sugencia en la lectura de una cierta permeabilidad en el tránsito de texto a texto, aunque sin urdimbre ni desenlace ‘narrativos’ necesarios.

Sin embargo, algunos tópicos se inervan en la trama de los poemas y bajo la forma de unos pocos núcleos semánticos son susceptibles de otorgar a ambos libros cierta unidad relativa: entre ellos, aquel de los ciclos naturales (día, noche, las estaciones del año y sus atributos y fenómenos), la geografía y sus parajes, un cierto bestiario literariamente estereotípico, una cosmología de tapete de cartomántica, etc. Pero es en especial el tópico del amor el que entrecruza el conjunto de los textos. Un amor panteísta y de coordenadas emblemáticas, a través de marcas tales como la celebración en fraccio-namiento heráldico del cuerpo femenino; a través también de ciertas formas de elocución (el “tú” invocador o evocador) propias de este tipo de lírica; o bien, a través de la alusión a sentimientos y sensaciones afines (ternura, emoción, melancolía, caricias, etc.). Un amor proteiforme que engloba en su empuje incontinente lo humano y lo divino, y se resume en un “*Je t’aime*” multívoco:

J’aime plus que tout les villes cosmogoniques (...)
J’aime les rues ruisselantes dans la brume / native (...)
J’aime ce signal amical (...)
J’aime ton chapeau dans la prairie (...)
J’aime la patience et l’hirondelle (...)
J’aime voyager comme le bateau de l’œil
J’aime regarder

expresiones coinciden en la supremacía de la creación respecto de la descripción o de la imitación, lejos de toda confusión entre un cuadro y un texto.

Cette eau mélancolique comme les yeux de
Dieu (...),

que, gracias a la equívocidad misma del verbo “aimer” en francés, que igual designa el amor por alguien que el simple querer algo, es en verdad un “J’aime” abisal y omnímodo, profano y sagrado:

Au fond je t’aime (...)
Je t’aime debout sur la fumée des prières
Je t’aime couché sur les ingrátitudes
Je t’aime assis sur les rochers du ciel (...)

El deseo como uno de los principios fundamentales de la ética vanguardista —y no mucho más tarde la reivindicación primordial del surrealismo— puntea en estos versos que parecen hacer eco a la célebre fórmula de Apollinaire “la gran fuerza es el deseo”. Son más patentes en *Automne régulier*, precisamente, las influencias a veces flagrantes de Apollinaire —a quien Huidobro rinde homenaje justamente en su hermoso “Poème funéraire”, sin duda el texto más logrado de todo el libro—, junto a las de Max. Jacob, Philippe Soupault, Paul Dermée y, aún en mayor medida, de Pierre Reverdy, no sólo en el procedimiento y andadura generales del poema, sino en su repertorio léxico, en el empleo desenfadado y lúdico de la rima y hasta en el empréstito casi literal de motivos y de figuras. El lector podrá comprobar, por ejemplo, el parentesco estrecho del poema “Été en sourdine”, con por lo menos dos de los poemas más célebres de Apollinaire, a saber, “Zone” y “Pont Mirabeau”. Los siguientes versos aislados de dicho poema de Huidobro:

(...) “Du côté de l’ombre le vent passe”; (...)
“L’horizon à l’horizon se lasse” (...)
“Mes jours s’en vont” (...)
“Et ma tête blanchit de moutons qui passent” (...)

recuerdan ineludiblemente los versos de Apollinaire:

(...) Tandis que sous
le pont de nos bras passe
Des éternels regards l’onde si lasse (...)
“Les jours s’en vont je demeure” (...)
“Passent les jours et passent les semaines” (...).

Y a propósito de estos versos de *Automne régulier*:

“Je crie à la bergère
Rentre ton troupeau de lits d’hôpital” (...),

se recordará, además, que en “Zone”, el poeta francés ve la torre Eiffel, levantada junto al Sena, bajo la imagen de una pastora (“*bergère*”) que apacienta su rebaño (“*troupeau*”) de puentes. Este mismo vocablo de “*troupeau*” se repite con variada aptitud metafórica en numerosas ocasiones en ese mismo libro del poeta chileno: ‘*troupeau de nuages*’, ‘*troupeau de la mer*’, ‘*troupeau de vers*’.

La cercanía de Huidobro con Reverdy, es aquella, conflictiva, que se instaura con un modelo ‘*à contrecœur*’. No es menos la más patente y duradera, pues es este poeta quien más acabadamente infundió a sus propios poemas el espíritu de toda una corriente con la que Huidobro debía forzosamente coincidir, pese a su negativa explícita a aceptar ser involucrado en aquella de otro modo que en tanto mentor original. Se advertirá fácilmente la proximidad familiar de buena parte de la poesía francesa del chileno con, por ejemplo, este fragmento de Reverdy:

Dans la place qui reste là
Entre quatre lignes
Un carré où le blanc se joue
La main qui soutenait ta joue
Lune
Une figure qui s’allume
Le profil d’un autre
Mais tes yeux
Je suis une lampe qui me guide
Un doigt sur la paupière humide
Au milieu
Les larmes roulent dans cet espace
Entre quatre lignes
Une glace

(“Fausse porte ou portrait”).

En este texto tomado de *Les Ardoises du Toit*, poemario de 1918, ilustrado por Braque, hay un solo adjetivo, varios sustantivos sin ninguna función gramatical; las subordinaciones se reducen a las relativas que caracterizan pero no distinguen ninguna jerarquía, ninguna estratificación o perspectiva. Visto de otro modo, del primero al último verso el poema no se resuelve en

discurso, sino en un haz de instantáneas verbales discontinuas sin desarrollo de idea, libradas a su capacidad de traer a colación fragmentos evocadores de un mínimo de experiencia de realidad, suficientes para dar cuerpo a un juego de eufonías rítmicas y métricas, paródicas o no, evocadoras ellas mismas de alguna emoción inefable relacionada con el poder sugestivo de las palabras.

En estos y otros rasgos formales que, parejamente o menos felices en su economía poemática, lo mismo se encuentran en Reverdy, Dermée, Jacob que en Huidobro, es posible reconocer la llamada “estética de Nord-Sud”. Ahí se resumen las orientaciones características de los poetas participantes en la revista de P. Reverdy, esta misma surgida en el terreno abonado por los aportes de Poe, Baudelaire y Mallarmé, así como también por algunas intuiciones de Apollinaire y las especulaciones intelectuales en torno al movimiento plástico cubista. De este modo, si hay dificultad para comentar metódicamente estos poemas de Huidobro, ésta surge al pretender reducirlos al despliegue de una “idea poética” previa, a un punto de vista embozadamente trascendente sobre la experiencia ordinaria del mundo, en lugar de remitirlos a la adscripción voluntaria del poeta a aquella misma estética. Preconiza ésta en efecto una forma de arte verbal, basado en un léxico sobrio y una sintaxis elemental, que no aspira a representar la realidad, sino sólo a coger de ella sus materiales de creación, para lograr al cabo de sus operaciones unas obras cuya coherencia interna no debe nada a otro principio que al del arte mismo. Los logros más eficaces de este arte serían, pues, función de su capacidad para suscitar en el lector una emoción pura, una subyugación específica capaz por sí misma de poner al lector en resonancia con el enigma de la obra, haciendo presente con intensidad aquella dimensión secreta que espejea en los seres y en las cosas familiares.

El principio eventual de construcción poemática sobre un motivo dominante, que el poema expone, explaya o ramifica, resulta, sin embargo, algo más claramente manejado en los poemas de *Tout à coup*, aunque carentes propiamente de título que inserte denotativamente dicho motivo, que en aquellos, por así decir, normalmente rotulados mediante el recurso tradicional de la titulación, como los que componen *Automne régulier*. La supresión de la puntuación, rasgo común a ambos libros, propende más notoriamente en este último que en aquél al efecto “cubista” de captación del instante y de la percepción simultánea en la lectura de las imágenes poéticas brotadas de grupos de palabras dispuestos en el espacio de la página, en el que los blancos son parte constitutiva del poema. Se afianza de este modo la impresión de discon-

tinuidad de los enunciados que las encarnan, y que proliferan y se esparcen en una suerte de constelación. La mínima unidad poemática es en este caso un tipo de frase más bien simple, libre o ligada a la siguiente por una conjunción o un adverbio relativo; un fraseo, valga apuntar de paso, más bien correlativo al despliegue de la sintaxis castellana que a las virtualidades sintácticas, gramaticales o lexicales francesas.²⁹ En *Tout à coup*, cuyos textos de algo más esmerada aplicación a la versificación francesa tienden a consolidar la equivalencia entre línea y verso, y a congregiar éstos en estrofas, el recurso 'vanguardista' de la ausencia de puntuación resulta, así, más bien superfluo, a falta de aquella manera de puntuación espacial. El sentido mismo de lo dado a entender por la lectura continua, comprendidos sus juegos rítmicos, sigue de hecho una suerte de sintaxis tácita ligada a una prosodia, o por lo menos a una dicción francesa, en cierto modo, natural.

La técnica poética de uno y otro libro no resulta sensiblemente heteróclita. Sus imágenes, profusas en ambos casos, responden a tópicos y mecanismos parecidos, y se organizan en una variedad más o menos equivalente de registros visuales, sensoriales, espaciales, corporales, etc. En relación con la omnipresencia enunciativa de la primera persona, introducida por las marcas pronominales corrientes ('je', 'moi', 'mon', 'ma' 'mes'), hay la perspectiva cambiante, ubicua y hasta retráctil del sujeto hablante, sus abruptos desdoblamientos y sus 'saltos' de posición en una situación elocutiva en cierto modo rotatoria: ciertos enunciados de segunda persona singular viran sin transición, por ejemplo, a la primera, lo mismo que aquellos de la segunda persona plural resultan intercambiables, en su significado, con la primera o la segunda del singular, etc. El poema se presenta de hecho como el lugar en que se concitan múltiples conciencias hablantes que se exteriorizan desde múltiples estados de alma o de razón. El principio convencional de la identidad pronominal del hablante resulta así fragilizado, vuelto relativo y equívoco.

Otro tanto puede decirse del modo o fórmula de sus construcciones imaginarias. El expediente ordinario en poesía de la personificación meta-fórica, adquiere aquí valor de hipérbole mediante la atribución sin restricciones de cualidades o capacidades humanas a realidades y fenómenos cósmicos, a seres

29 Ambos libros contienen algunos errores de francés que no pueden ser atribuidos sólo a erratas de imprenta y aún menos a licencias poéticas, y que se explican más bien por automatismos gramaticales y otras formulaciones en francés de construcciones literales castellanas (Cf. nuestra edición de Vicente Huidobro, *Obras poéticas en francés*, op. cit. supra.)

animales, y a objetos naturales. Son éstos, por un lado, elementos cuya recurrencia permite instituir todo un registro tópico, y que por otro lado participan de lo que es más propio del modo poético huidobriano. Consistiría éste, en efecto, en dar por sentada, como pacto inicial, la suspensión incondicional del sostén racional de nuestras percepciones, y a cubierto de esta tregua mental, llevar en el poema cada vez más lejos, y como en cascada, las consecuencias discursivas, tomadas en sentido literal, de uno o más enunciados de sentido figurado, asimilados estos mismos al orden vertiginoso de la libertad creadora. Idea ésta que Pierre Reverdy expresara al decir que lo que nos espera y que nos atrae en el universo del poema no es otra cosa que “la realidad profunda de lo real”, respecto de la cual lo que resulta ser puramente imaginario es el mundo que contenta al común de los mortales.

Si algo equipara ambos libros, con las diferencias señaladas y aún otras fáciles de advertir, es el código sensorial a dominante visual de los textos. Nos parece pertinente insistir aquí en ello. Una cantidad significativa de estos poemas transcurre, por así decir, bajo los ojos, a chispazos, en el presente verbal del alumbramiento. En otros, el efecto siempre visual deja deslizarse sobre uno o dos versos una rápida impresión escénica, sugiriendo un espacio de perceptivas contrastadas y cambiantes en sus desplazamientos y giros.

Propiamente espectacular, en el sentido etimológico del término, la ocupación escénica del campo visual responde a menudo al tópico del paisaje, cuyos elementos comunes dispuestos allí por el poeta entran, como en un caleidoscopio, en trabazones comunes o inusitadas, pero en todo caso efímeras o inestables en su función metafórica: *cielo, mar, horizonte, nubes, lluvia, nieve, sol, luna, estrellas, día, noche, atardecer, alba, camino, árbol*, etc. A la fragmentación del mundo de la experiencia, cara también al espíritu de la plástica cubista, corresponde asimismo la labilidad de sus fugaces recomposiciones imaginarias, propia de la búsqueda futurista, sólo que el talante lúdico placentemente antipoético de Huidobro, y su ironía de un ingenio afable, al fin de cuentas, no congenian con el humor iconoclasta o afrentoso y la ironía sarcástica de aquellas corrientes “vanguardistas” contemporáneas, no provienen mucho más de una violencia sublimada ni apuntan por el momento a ninguna puesta en entredicho, por lo menos explícita, del “orden social”.

La renuencia persistente —y, en cierto modo, contumaz— en la voluntad de Huidobro respecto de la “revolución surrealista”,³⁰ dicho sea de paso, tiene otros fundamentos que las razones, finalmente triviales, de su temperamento

30 V. *supra*, nota 13.

personal poco afecto a contentarse con un papel de émulo chileno de las figuras de proa de aquella corriente europea. Su denuncia explícita de la práctica surrealista de la escritura automática es, en este sentido, suficientemente elocuente, en la medida misma en que un tal rechazo se acuerda con su concepción implícita del fenómeno general del lenguaje en su relación con el hecho poético. El peso ideológico de dicha “revolución” radicó justamente en la afirmación de aquella práctica no sólo como un dispositivo original de la creación poética, como una fuente más de inspiración vanguardista, sino como principio libertario clave al servicio de una rebeldía destructora de consecuencias radicales incluso extraliterarias. Como Maurice Blanchot ha demostrado en varias ocasiones, y como resume en un conocido pasaje de *La part du feu*, en la escritura automática se focaliza la idea-fuerza de la empresa surrealista demoledora de la discursividad del lenguaje. Aquel que dicha escritura pone en obra no es un poder, y con ella los surrealistas prohíben al discurso todo derecho a significar de modo útil cualquier cosa; es así como medio de relación social, o en tanto manera de designación precisa, sus poetas lo dislocan con el encarnizamiento que sabemos. Más que resultar sacrificado, el lenguaje es objeto de una humillación. Sin embargo, de lo que se trata es todavía de otra cosa: si en sus manos el lenguaje desaparece como instrumento, es para erguirse en tanto sujeto. Gracias a la escritura automática, beneficia éste de la más elevada promoción, y ahora se confunde con el “pensamiento” humano, se alía a la única espontaneidad verdadera: este lenguaje es la libertad humana actuante y haciéndose manifiesta. El hecho de que las construcciones racionales sean rechazadas, que las significaciones universales se desvanezcan, quiere decir que el lenguaje no debe ser *utilizado*, que no debe servir para expresar, que él es libre, más aún, que él es la libertad misma. Cuando los surrealistas hablan de “liberar a las palabras” y tratarlas de otro modo que como modestos auxiliares, según concluye Blanchot, lo que tienen en vista es una verdadera reivindicación social; entre los hombres hay una clase de hombres que otros hombres consideran como instrumentos y valores de cambio: en ambos casos, lo que se halla directamente en juego es la libertad, la posibilidad para el hombre de ser sujeto. Lejos de ser el lugar del “poder de decir”, en el lenguaje “yo” no habla nunca, pues lo propio de la palabra habitual, es que el escuchar forma parte de su naturaleza, en tanto que en la experiencia de la escritura automática se trata de “un lenguaje sin escucha”: el poeta es aquel que “escucha un lenguaje sin escucha”. En el concepto “creacionista” huidobriano, el lenguaje, por el contrario, no termina

de sacudirse del todo de su función nominadora, aunque lo sea de una realidad imaginaria e “in-creada”, y en buenas cuentas permanece en los límites de una mirada, “un modo vacío de mirar”.³¹

En la exuberancia de sus imágenes y en el vértigo de sus discontinuidades, sobresalen a la manera de jalones de puntuación aquellas en que se pone de manifiesto —y podríamos sugerir que es un signo indicativo de voluntad metapoética— esta clave del referente visual, aludiendo recta o oblicuamente al acto de “mirar” (*regarder*), a la mirada (*regard*) y a sus atributos patentes o alusivos (*yeux, cils, paupières, reflets, lumière, miroir*, etc). La *mirada* de Huidobro, bien entendido, no se reduce a la recepción sensorial pasiva; se trata de un acto fecundador, de una actividad engendradora de realidad: “*Es bello el paisaje amistoso encerrado en los ojos*” (...) “*Nuestros ojos sin embargo son botellas / Vaciadas en cada mirada*” (...) “*la paloma rotativa que ensancha el espacio*”. Mirada reversible que, al cabo, gira hacia sí misma como en un ademán de autogestación: “*Mira tu mirada*”. El poeta no sólo baña en esa mirada sino que es él mismo ese ojo demiúrgico que, como el del pintor, no recoge sino que *proyecta* y vierte al acopio del mundo: “*Au fond de mes yeux / Chantera toujours le poète noyé. (...)*”. Que en este mismo sentido de la ‘obsesión visual’ reside una tendencia poemática fecunda de Huidobro, lo demuestra su proyección en buena parte de su poesía ulterior, formalmente heterogénea respecto de sus poemas franceses; se recordará, por ejemplo, en del Canto II de *Altazor*:

“Mujer, el mundo está amoblado por tus ojos (...)
¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos? (...)
El arco de tus cejas tendido para las armas de los ojos (...)
Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos? (...)
Mi gloria está en tus ojos...” etc.

Volviendo a *Automne régulier*, y en ejemplo limitado sólo al campo lexicual de “*regarder*”, tenemos diecisiete ocurrencias de esta clave alusiva. Ya significativamente reiteradas en *Automne régulier*, estas ocurrencias suman veintisiete en *Tout à coup*, de las cuales cuatro se suceden en el poema “26”, articulando en un momento todo el sentido poético y metapoético de ese texto: convención huidobriana inicial y estereotipo heredado del romanticismo y del modernismo, el poeta es un ser alado, pájaro o ángel, que “*mira el arcoiris*”, imagen gloriosa del acto creador, y se desdobra en el “*acróbata que salta so-*

31 Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 94-96.

bre el vértigo de las palabras", "se aclimata" (a una lengua ajena) mientras se interroga si "adoptará un día las costumbres de (sus) pájaros"; ve surgir el poema, "cristal que crece en flor deslumbrada", a la vista de "la colmena hirviente de (su) cerebro". Y esta profusión alusiva se prosigue diversamente aún en siete ocasiones en el resto del libro. Del mismo modo, los enunciados presentes en ambos poemarios con la mención del vocablo "*œil*" ('ojo') y su plural "*yeux*" ('ojos'), alcanzan respectivamente doce y quince ocurrencias.

No es este el lugar para intentar la exploración metódica de la estructura léxica de estos libros, pero a título de ejemplo somero este recuento lexical podría proyectar alguna luz sobre la necesidad, para el poeta, surgida en un momento dado desde el interior de su propia obra en curso, de hacer de la poesía su propio motivo y del hecho del lenguaje el problema primordial. Al margen de consideraciones relacionadas con asuntos de estrategia literaria personal, no nos parece descaminado ver en esta evolución interior alguna de las razones del abandono por el poeta chileno del francés poético, o más bien su opción de *retour en force* a los fueros del castellano, en un punto de síntesis de su conciencia e identidad lingüísticas que al mismo tiempo superaba el fundamento estético de sus propias premisas "creacionistas".

No cabe aquí tampoco explorar los límites de su intuición en cuanto al estado de subversión radical de la regularidad métrica francesa que Huidobro encuentra a su llegada. Situación aquella conocida como "crisis del verso", advenida al cabo de una historia de manifestaciones irreverentes, larga ya de medio siglo, contra el peso de la longevidad secular de las formas clásicas en poesía, en particular contra el "cansancio de esa cadencia nacional" del verso alejandrino, como ironizara Mallarmé. La más severa contestación de su venerable rigidez, ya se sabe, fue la de Victor Hugo, introduciendo la cisura de posición variable, las unidades semánticas en descalce respecto del límite de los versos, etc. En esa misma vía se inscriben los malabarismos prodigiosos de un Rimbaud, las rimas impares impuestas por Verlaine, el verso accidentado de Corbière y Laforgue, y, el mismo Mallarmé que emprende, con las consecuencias conocidas, el violentamiento de la norma sintáctica. Gracias a ellos, como se sabe, la vanguardia francesa, de Apollinaire a Breton y Michaux, no tuvo gran empacho en echar por la borda todo el acopio tradicional de formas fijas junto con los famosos doce pies que tendían desde el siglo de los trovadores en adelante a monopolizar y mecanizar su ritmo y "a desfilar a (uno) tan previsible que el lector avanza maquinalmente, ebrio, vaciado, como

remolcado al paso de un tedioso regimiento.”³²

El empeño de Huidobro en este amotinamiento permanecerá, por el momento, exterior y mimético, con las patentes trabillas del pie forzado o con los desmayos de todo su amor tan apremiante como mal retribuido por la lengua de Villon. Lo que Yúdice llama “rima arbitraria”, y en el que ve un aporte de Huidobro a dicha subversión radical, es en verdad un *impasse*. Un análisis más amplio del tratamiento métrico de estos libros mostraría que el poeta chileno aplica lo más a menudo al verso francés el cómputo silábico propio de la dicción de la métrica española, y no va mucho más lejos en la exploración prosódica de efectos rítmicos y fónicos. Ahora bien, como nos lo recuerda entre otros Charles Bailly: “la unidad sintáctica francesa no es la palabra, sino el grupo, y que las leyes de correspondencia que se pueden establecer entre la secuencia y el ritmo tienen al grupo como base [...]. En francés —prosigue el célebre lingüista—, las vocales largas lo son muy poco, y la longitud varía según la posición en el grupo. Dicho de otro modo, la duración de las sílabas no es un elemento rítmico primordial”. Para el lector francés, poseedor de una conciencia nativa de dichos aspectos de su lengua natal, y que puede o no ser seducido por la audacia inventiva del poeta chileno, o verse intrigado por las motivaciones analógicas y metonímicas de sus imágenes, la versificación huidobriana le parecerá, hoy como ayer, tachada de cierta rusticidad o premiosidad congénitas.

Una ‘interpretación’ de estos textos no podría prescindir, a nuestro juicio, del empeño de calibrar la eficacia alcanzada en este cometido específico; dicho de otro modo, no podría tomar demasiada distancia con los límites de una *lectura situada*. Esta misma supondría establecer paralelos con el modo como los poetas franceses del momento entienden la “novedad” y la oponen a los usos de lenguaje heredados, y como han dejado de serlo a causa de su rutina ulterior, su retorización o sencillamente la banalización de las realidades a las cuales remiten. Si con el empleo de ciertos prosaísmos deliberados como ‘termómetro’ o ‘cloroformo’, Huidobro no hace sino continuar un movimiento ya estatuido de ‘secularización’ del lenguaje poético, numerosas menciones objetivas suyas tales como ‘automóvil’, ‘aeroplano’, ‘avión’, ‘paracaídas’, ‘aeróstatos’, ‘transatlántico’, ‘gramófono’, ‘teléfono’, ‘filme’, ‘electricidad’, etc., neologismos de la modernidad utilizados literal o metafóricamente, constituyeron por sí mismos una originalidad literaria, ingresando en el poema

32 Claude Roy, “Poésie, parole mémorable”, prefacio a la *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, París, Gallimard, 1983, p. 14.

como un acontecimiento fulgurante. Los aportes de la moda musical de los últimos años de la "belle époque", especialmente el tango y el jazz, no lo fueron menos. Ya se sabe el impacto deslumbrante que tuvo esta manifestación de la cultura profana de los negros estadounidenses en la revolución musical contemporánea en Europa. La pintura y la poesía de vanguardia no irán en zaga al recoger rápidamente en sus registros temáticos las referencias al mundo del jazz. Antes de ser incluidos en *Automne régulier*, Huidobro había publicado dos poemas alusivos al jazz, "Ombres chinoises" y "Océan ou dancing", en la antología *Saisons choisies*, de 1921, que no carecen de analogías con el poema "Tag-time" de Soupault, incluido en el último número de *Nord-Sud*, (Nº 16, octubre de 1918).³³

"Buscamos palabras y encontramos el discurso. Buscamos el discurso y encontramos palabras —escribe Henri Meschonnic—. Las palabras, las formas, son la gran ensoñación hecha piezas del lenguaje infinitamente dividido, reconstituido, para comprender el comprender, poseer el sentido del sentido y no lograr sino que celajes. Así, todas las investigaciones, y las más sapientes, sólo son el relato de la novela del lenguaje, aquella de lo discontinuo a través de lo continuo, aquella de las moradas soñadas errando entre las ruinas."³⁴ No hay coincidencias anodinas en poesía, adonde cada palabra cuenta en sí tanto como sus repeticiones o sus ausencias. "*Pájaros que se mecen de mástil en mástil*", escribió Vicente Huidobro, "*las palabras a media altura recorren el universo / y a menudo son comidas por los pájaros*", alimentos terrenos del poema, ellas "*cuelgan del cielo*" y, "*al borde del espacio y lejos de las circunstancias*", elevan la mirada del poeta en la interrogación sobre el misterio de su propia situación en el ámbito sublunar y en la esfera del sentido.

París, otoño/invierno de 1998.

33 El primer verdadero disco de jazz —"*Dixieland Jazz band, One Step y Livery Stable Blues*"— fue grabado en febrero de 1917, por la Original Dixieland Jazz Band, orquesta compuesta por músicos blancos bajo la dirección del trompetista James "Nick" La Rocca, en un estudio del sello Victor Talking Machine Company. Anteriormente, en diciembre de 1913, la orquesta de Jim Europe había grabado el "cake walk" *Too Much Mustard*, primer "ragtime" instrumental grabado por una gran formación negro-americana. La primera presentación pública en París de una orquesta de jazz —la Rag Time Band, del baterista Murray Pilcer, con Gaby Deslys como vedette—, tuvo lugar con inmenso éxito durante la inauguración del Nuevo Casino de París, en diciembre de 1917. Las primeras atestaciones del vocablo "jazz" datan de este mismo año.

34 Henri Meschonnic, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, París, Hatier, 1991, p. 9.

OTROS TITULOS PUBLICADOS

Aníbal Pinto Santa-Cruz
Chile, un caso de desarrollo frustrado
Colección Ciencias Sociales

Diana Veneros, editora
Perfiles revelados. Historias de mujeres en Chile
Siglos XVIII-XX
Colección Ciencias Sociales

Luis Cifuentes, editor
La reforma universitaria en Chile
Colección Ciencias Sociales

Julio Pinto, editor
Episodios de historia minera. Estudios de historia
social y económica de la minería chilena
Colección Ciencias Sociales

Julio Pinto
Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera
Colección Ciencias Sociales

Alejandro Soto Cárdenas
Influencia Británica en el salitre
Colección Ciencias Sociales

Jaime Huenún
Ceremonias
Colección Humanidades

Bernardo Colipán Filgueira
Pulotre
Colección Humanidades

Raúl Barrientos
El balsero de Cucao
Colección Humanidades

La serie de ensayos que conforman *Poesía y cultura poética en Chile. Aportes críticos* de Waldo Rojas, representa una contribución de enorme importancia a la crítica de la poesía (y la cultura) chilena de los últimos cien años. Desde una perspectiva muy personal, el poeta y crítico residente en Francia, aborda autores y temas de la lírica nacional, desde *La Araucana* hasta la esquizopóiesis de Zurita, pasando por los desbordantes discursos de Neruda, Huidobro, Humberto Díaz-Casánueva o Lihn, hasta culminar en su propia generación con Miguel Vicuña, Gonzalo Millán, Oscar Hahn y otros.

En este viaje de "interrogación y reflexión" como lo llama el propio autor, se entregan claves y se señalan hitos y pistas fundamentales sobre uno de los períodos más fructíferos y apasionantes de la poesía chilena.

Naín Nómez