

HORIZONTE PERCEPTIVO Y COGNOSCITIVO EN DOS OBRAS DE WALDO ROJAS

Carmen Foxley

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

*Otra versión de lo real es aquella que
se arrumba en la trastienda*

Las obras más importantes de Waldo Rojas son *Príncipe de Naipes* (1966) y *Cielorraso* (1971). Ambas forman parte de un proyecto de exploración poética que se desarrolla en la década del sesenta, y consiste en la desconstrucción de la imagen mimética, la valorización de los focos perceptivos y cognoscitivos y la marginación del sujeto. Se privilegia el rol de acotador reflexivo para el hablante a nivel de la enunciación, y la presencia ensimismada del personaje a nivel del enunciado.

Estos dos libros habían sido publicados con la expectativa de llegar a un reducido número de lectores, de preferencia del ámbito universitario y de las letras. Su diseño destacaba la presentación gráfica, lo que revela un interés por situarse estéticamente más allá de los límites de la palabra, rozando las artes plásticas con las que se vinculaba por afinidad y estudios. Después de su primera obra de juventud *Agua removida* (1964), se publican otros dos pequeños libros con ese mismo espíritu, *Dos poetas de alcán y pájaro en tierra*, a estos se agrega la publicación de poemas sueltos en diversas revistas literarias, la colaboración como editor en revista *Trilce*, y su participación como animador cultural en diversos eventos. Según el autor, esta primera etapa de producción sólo se cierra con la publicación de *El puente oculto* (1981), libro en el que se reeditan estas dos últimas obras en su versión definitiva, destinadas ahora a una divulgación mayor¹.

En este trabajo estudiaré las obras *Príncipe de Naipes* y *Cielorraso* a fin de despejar algunas de las condiciones de su producción en su dimensión estética y cognoscitiva. Me centro en el funcionamiento referencial del lenguaje, y en las modalidades de la focalización, pues ambos recursos contribuyen a la configuración de su riqueza significativa, y de una imagen de mundo constituida por las percepciones y supuestos cognoscitivos que son el fundamento de la cotidianidad.

¹ Las obras de Waldo Rojas mencionadas son: *Agua Removida*, Eds. Boletín de Instituto Nacional, Santiago, 1964. *Dos Poetas de Alcán*, Ediciones Mimbres, Santiago, 1964. *Pájaro en Tierra*, Ediciones Mimbres, Santiago, 1965. *Príncipe de Naipes*, Ediciones Mimbres, 1966. "Cielorraso" en *Atenea*, 412, Concepción, 1966, "Trastienda", en *Trilce* N° 13, Valdivia, 1968, *Cielorraso*, Ediciones El Basilisco, Santiago, 1971. *El Puente Oculto*, Eds. Lar, Madrid, 1981.

Tendré en cuenta la tensión significativa que se crea entre los supuestos de quien habla y la mirada de quien ve, contrapunto interesante de estos textos. Terminaré situando mi lectura en el contexto de la recepción que tuvieron estos libros y en el contexto de la literatura.

PRÍNCIPE DE NAIPES

Es un hermoso libro que se abre con el poema "Príncipe de Naipes". Llama la atención cómo las palabras de quien habla, de modo impersonal y desde el margen, se hacen voz para indicar, lacónicas, a un personaje que se va dibujando en la escena. La mención de ciertas propiedades lo hacen aparecer y se comunica su nombre por fin. Entonces nos preguntamos: ¿en qué escenario está situado, en el del mundo representado o en el de la palabra misma que se despliega morosa en el texto? ¿Se refiere a la figura de un príncipe o a un naipe separado del mazo al cual debería pertenecer, o es una mera ilusión en el lenguaje?

Porque es evidente, que si se lo atrae al primer plano es para mejor adivinarlo desde los fragmentos de sus atributos y desde su dimensión subjetiva y cultural. Desde esa perspectiva la figura que resulta, y captamos en nuestra imaginación, es mero efecto de sentido de esas propiedades y de la ordenación del texto, en cuyas unidades simétricas de nueve versos, se insertan rasgos del personaje, situado en el contexto de un sistema significativo sostenido por la autorreferencialidad².

Helo aquí, barquiembotellado en la actitud de su gesto más corriente,
es el soberano de su desolación,
sus diez dedos los únicos vasallos.

Silencioso como el muro que su sombra transforma en un espejo,
nada cruza a través de la locura
de este príncipe de naipes,
este convidado de piedra de sí mismo, el último en la mesa
—frente a los despojos—
cuando ya todos se han ido.

Aquí se detuvo la soledad de la adolescencia con un fuerte silencio
retumbante,

²Uso el término autorreferencialidad para referirme, a nivel del enunciado, al sistema de relaciones internas entre unidades discursivas que engendran la significación al interior de un texto literario. Es una extensión del concepto de función estética de Roman Jakobson: "Lingüística y Poética" en *Essais de Linguistique Générale*, Eds. de Minuit, Paris, 1963. Umberto Eco se refiere a este concepto diciendo "el mensaje reviste una función estética cuando se estructura de una manera ambigua y se presenta como *autorreflexivo*, es decir, cuando pretende atraer la atención del destinatario sobre la propia forma" p. 160 en *La Estructura Ausente*, Barcelona, Lumen, 1972 (1968). Con esta denominación Eco está poniendo de relieve el sistema de señalamientos internos en sí mismos, más que la transformación de la significación lingüística en significación estética y literaria, como lo hace Jakobson al referirse a la autorreferencialidad.

y aquí yace él sobre sus ojos como el único brillo:
un Arlequín de Picasso, se diría, pero menos sublime
y con la espada de Damocles en la mano.

Es el Príncipe de Naípe, "después de mí un Diluvio de agua
hirviente,
y aún todas las aguas errantes del planeta
que nunca nadie llevará hasta mi molino".

Imaginamos, entonces, al naípe, una reproducción tangible de cartulina o de papel, cabeza arriba y cabeza abajo, mera ilusión que concreta los rasgos abstractos de una identidad. Es un modo particular de representar el anverso y el reverso de la figura ficticia, patente en la forma autorreflexiva³ y fragmentada del discurso, y en los retazos de un sentido que se explora e intuye. Esos restos quedan adheridos a las sinuosidades de las palabras y de sus significados convencionales, los que resultan problematizados por el despliegue de la ambigüedad referencial. Sin embargo, el que habla señala decidido en esa dirección, en un gesto que más parece de la mano que de la voz, y hace de lo referido un objeto visual hecho del lenguaje que lo dice: *Helo aquí, este príncipe de naipes / este convidado de piedra de sí mismo*. La mención descriptiva lo identifica apenas para desdibujarlo a continuación, al introducir una conjetura levemente irónica, y *aquí yace él sobre sus ojos como el único brillo: / un Arlequín de Picasso, se diría, pero menos sublime / y con la espada de Damocles en la mano*. Se insiste en señalarlo, "Él es el Príncipe de Naipes", y en tratar de reconocer a ese extraño por sus dichos, los que se citan en un nuevo gesto de autorreflexión. Las comillas exhiben desafiantes el significado, pero al hacerlo lo problematizan, *después de mí un Diluvio de agua / hirviente / y aún todas las aguas errantes del planeta / que nunca nadie llevará hasta mi molino*.

Por otra parte, si el personaje del príncipe de naipes es sólo el espejeo visual y la objetivación de la subjetividad inhibida de quien habla, aquel no hace más que repetir espejeando la presencia de otros, de cuyos dichos este personaje se hace cargo, transformándolos. Elididos, pero latentes están ahí, los personajes de la historia universal, Damocles y este Luis XV de papel que anuncia los inminentes efectos infernales de su palabra satánica irrisoriamente poderosa, cuyos devastadores efectos podrían extenderse desde antiguos tiempos bibli-

³En el sentido de Eco. Hay que precisar, sin embargo, que el mismo término se usa en la teoría del discurso para referirse a los señalamientos internos a nivel de la enunciación. Y así lo utilizaré cuando la forma enunciativa implique señalamiento a la posición del hablante, la exhibición de su actitud, y al propio status discursivo de la enunciación. Esto ocurre al inscribirse en el enunciado, particularmente en los deícticos, de cuya forma se puede inferir. François Récanati explica "no podemos acceder a lo que una expresión referencial representa si no tenemos en consideración lo que esa expresión es en sí misma, en tanto acontecimiento temporalmente determinado", p. 74, "Porque el lenguaje hace más que representar. El representante también se muestra, exhibe sus propiedades formales al mismo tiempo que representa lo representado", p. 107. Y así se autoseñala como forma significante. Ver *La Transparencia y la Enunciación*. Bs. Aires, Hachette, 1981 (1979).

cos y abarcar todo el planeta. Bajo el alero de esta amenaza se abre el libro, y desde un gesto imperturbable y cruel, en el que desde luego resuenan las voces de conocidas figuras de la literatura, cuyas actitudes pasan fugazmente presueltas por nuestra imaginación. De modo que las voces iracundas de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont se rozan con las del Antiguo Testamento, y contrastan con una imagen visual del contexto de la pintura, ese Arlequín de Picasso, extrañamente bello. Hay que hacer notar que esos gestos enigmáticos y exaltados se recubren de la apariencia de inquietantes lugares comunes, revitalizados y abiertos a una nueva indagación sobre el sentido. Es patente cómo en estos fragmentos significativos se concreta y difumina la figura del príncipe de naipes, análogo en el ajenamiento al sujeto que habla, lo que nos hace atribuirle por asociación semejantes actitudes, parecida desolación, silencio y soledad, compartidos con tantos otros personajes en el banquete imaginario de la historia y la literatura. Esto no contribuye a la configuración de una identidad individual, pero sí social y colectiva, y se amplían los límites de la percepción espacio temporal, incluyendo la simultaneidad, y multiplicando las dimensiones sensoriales. De modo que lo que era atención auditiva se transforma en impresión y experiencia visual: *Silencioso como el muro que su sombra transforma en un espejo / y ese contradictorio silencio / retumbante* de la soledad, *yace sobre sus ojos como el único brillo*, ¿potenciado o limitando la mirada? Lo que es seguro es que esa soledad y desolación no es condición excepcional y sublime. Es una situación compartida y pertenece a la cotidianeidad.

Con este poema se inicia un hermoso libro, y la pregunta sobre el referente y la significación desestabilizadas en el tiempo y el espacio cultural. La indeterminación hace ambigua e inquietante cualquier mención, y misterioso el sentido latente que espera el contacto de la lucidez y la imaginación. Sin embargo, el trabajo de esta poesía se empecina en reiniciar, una y otra vez, un recorrido de indagación sensorial y cognoscitiva que traspasa los límites históricos y locales, desde la serena y escéptica convicción que el conocimiento adquirido deja tras de sí "el espacio devorado por su propio vuelo"⁴, es decir, nuevas preguntas sin resolver.

Por otra parte, hay que destacar que en este poema y los tres últimos del libro, *Fotografía, Calle y Aquí se cierra el círculo* se hace patente la autorreflexividad enunciativa, que consiste en exhibir y señalar la actividad y posición del habla. En estos poemas, el lugar del que habla es el de la conciencia alerta que sabe que es ella misma la que controla lo afirmado al acotar al margen en actitud crítica. En *Príncipe de Naipes* el que habla describe, conjetura, anuncia, restringe o niega ciertas características de ese personaje aludido, es decir, se enfrenta a lo dicho sobre el personaje para regularlo, y tenuemente ironizarlo. Por ejemplo, en "Fotografía", el que habla en los textos abre una indagación sobre las condiciones conjeturales o negativas que afectan la permanencia de la vida en las cosas o en las palabras. Sin embargo, lo único que constata es que quedan huellas de su pérdida, y concluye, *Por ahora es mejor doblar la página, ya*

⁴Edison Simons, *Poética de Mallarmé*, Ed. Nacional, Madrid, 1977, p. 62.

habrá tiempo para responder cuando lo exigan. Es una paciente conclusión que produce el efecto de un ademán complaciente e irrisorio, porque se sugiere que el diferir el cuestionamiento personal podría hacer posible la recuperación de la estabilidad. Pero quién difiere el cuestionamiento, ¿es el que habla o el personaje que mira la fotografía, o los otros que hablan por él? Lo que interesa destacar es el gesto autorreflexivo que vuelve ambigua toda referencia temporal, indeterminando de paso la situación referencial. Si observamos a continuación el poema "Calle", veremos que la modificación de una frase estereotipada, *todos los caminos conducen a esta calle* —no a Roma— y la afirmación contraria *todos los pasos alejan de esta calle*, abre una contradicción, y de paso saca a luz el rechazo que produce un caminar que esfuma los pasos en *esta calle* inolvidable, y lugar del desterrado, *aquel extraño que en ciertos momentos viene a nuestro encuentro en un espejo*. El ademán reflexivo se hace patente en el demostrativo, y señala hacia ¿dónde?, ¿al espacio del discurso o al del mundo donde se ubicaría la calle del recuerdo? Nos hacemos la pregunta porque la autorreflexividad desencadena la ubicuidad espacial de la situación enunciativa, y contribuye a la indeterminación semántica. Atrae la atención sobre los poderes latentes de la palabra en situación autorreflexiva, muestra cómo de ella emerge la imagen y el sentido. Bajo una condición: Asumir la escisión entre el discurso y el mundo, hacerle cargo, lúcido de esa disociación, dejando que las potencialidades significativas que emergen de las relaciones internas se muestren por sí mismas, desligadas de su relación con la realidad transformada en los textos en problemático objeto de conocimiento. Por último, en "Aquí se cierra el círculo", el poema final del libro, el que habla hace notar el lugar y el momento de la clausura del círculo, pero, ¿es el de la indagación discursiva, que se cierra *aquí*, o el de algún acontecimiento, que *nos llena de escombros las orejas*? Lo interesante es el señalamiento a un lugar coincidente con el de la enunciación, y con el del final del texto. Este gesto pone en evidencia, reflexivamente, la dependencia de este poema con los que lo anteceden, en relación con los cuales se sitúa negativamente, *aquí... en el peor momento*. En este contexto sombrío aparece el anuncio final, prefiguración de una situación de profunda y terrible escisión.

Aquí se cierra el círculo:

el crujido esperado se produce
aunque en el peor momento, y nos llena de escombros las orejas
En adelante habrá un adentro y un afuera en todas partes
Un adentro debajo de la tierra,
un afuera terrible flotando en un satélite,
y un adentro sin sonido, hueco, tres metros bajo el suelo.
(Aquí se cierra el círculo)

Visiones como éstas sólo pueden ser productos de la desesperación, no por falta de esperanza, sino por exceso de lucidez de quien siente y piensa las

condiciones de la situación ubicado desde adentro, en un lugar límite entre el discurso y el mundo.

Mucho hay que decir, también, del modo en que se presenta el entramado de la representación, porque es uno de los aspectos más interesantes de estos textos. No sólo por su dinamismo y plasticidad, su ilusoria materialidad y presencia, sino por su concreción en elementos como el sonido de tantas aliteraciones que refuerzan la representación, y en figuras como la metonimia, la que pone ante los ojos los efectos dejados por la experiencia humana, o los síntomas de algún tipo de ausencia o privación. Todo un abanico de "pruebas del crimen", indiferencia, miseria y abandono, en el que viven seres y cosas, sometidas a cuestionamiento e irrisión, desde la conciencia distante del observador atento.

Y así, la representación se despliega mencionando apenas peces muertos, pájaros caídos, cielo vacío de alas, plumas herrumbosas, un árbol inadvertido, una vid curvada y envejecida víctima de atroces vejaciones, tardes abrumadoras, torpes moscas, restos desleídos de perfumes, palabras, fotografías y recuerdos. Estos son los residuos desde los que se engendran complejas percepciones sensoriales, auditivas y visuales, y son el soporte de simultáneas y variadas perspectivas. En esos objetos germinan vapores, humedades, líquidos agresivos, licores cáusticos, zumbidos, balanceos, vaivenes y pestaños, pero sobre todo, *un adentro sin sonido, hueco y un afuera terrible*, un arriba y un abajo en cada cosa. Sensaciones, percepciones, cambios y contradicciones, pero sobre todo la experiencia subjetiva de abandono y repudiable pasividad. Si éste no es el resultado regocijante de una experiencia del mundo, es la auténtica reacción perceptiva y subjetiva de un poeta joven que mira a su alrededor, para asumir y compartir la experiencia colectiva. Lo que no quiere decir que omita toda actitud crítica. Lo interesante es cómo, veinte años después, esos rasgos parecen síntomas incambiados de nuestra situación local, en su ángulo más negativo sin duda, pero es, también, expresión de la infinita belleza e innombrada plenitud de cada cosa. Consigue atrapar, por otra parte, lo que del hombre queda *adherido a las palabras*, y a todas esas imágenes, sensaciones y relaciones con el medio, y con tanto sujeto de la historia y la circunstancia, las cuales son en adelante ineludibles objetos de interés e indagación. La escritura se caracteriza por ligeros toques referenciales, el oído atento y la atención lanzada hacia el universo, desde el gesto de alguien enajenado de sí mismo, pero prendido de lo otro y del mundo. El que habla se sitúa desde afuera crítico, y desde adentro sensible, como testigo e intérprete reflexivo, que se define por la indagación y el rechazo, de tantas situaciones circunstanciales, que elige intencionalmente como el objeto de su interés. Lo característico es la coincidencia del que habla y el que mira, aunque en súbita pirueta este último se coloque desde adentro, para percibir el mundo en sus latencias, y para sentirlo en toda su violencia contenida y su degradación. A veces se coloca al otro lado de la ventana, ajeno al entorno, pero sensorialmente receptivo a la interioridad de la situación descrita o interpretada en el proceso mental de indagación. Se distingue explícitamente entre reflexión y sensación, una del ámbito de la enuncia-

ción, la otra propia del foco inscrito en el enunciado, y su función es multiplicar las dimensiones de la experiencia cognoscitiva, y hacerlas aparecer tangibles, en el texto.

Si observamos lo que ocurre en el poema "Pez", veremos que en el contexto de un ademán negativo de rechazo y objeción, se conjetura la imposibilidad de regresión a un estado originario de *vapor fantasmal* para las aguas, y se constata la ausencia de una reacción de los testigos, los que no se *horrorizan* por la tragedia del pez, *este rey en el destierro*, y sólo se advierte la *indiferencia de las rocas*, *el servilismo de la arena* y una *inquietud en el agua* / *imposible a todas luces de fingir*. Tampoco se ven síntomas de la ira de Dios, *su único padre*, ni el *látigo de Cristo... por el destino que su mano inestrechable calculara*. A pesar de que, la presencia de ese pez muerto de ojos resecos es indesmentible bajo el fulgor del mar, el sol, los gritos de feriantes, entre frutas y especies comestibles, y en el mismo centro de la ausencia de furor y rechazo de la gente. Y a pesar de esa *inquietud en el agua* / *imposible, a todas luces de fingir*, a la que se agrega la dificultad de poder ocultar, o al revés, delatar tal situación, sugerida por la ambigüedad del encabalgamiento. Sin embargo, el horror se hace perceptible como un trueno en la materialidad del sonido de las aliteraciones, las que hacen ver la otra vertiente de una reacción plausible, la de la violencia, aquí latente e inhibida, aunque patente en el sonido del lenguaje.

Las aguas regresarían a su primer vapor fantasmal,
irresponsablemente,
a menos que este rey envejeciera en su reinado y enrojeciera
de mohos la hoja de su cuchillo adherido de algas.
Es el pez muerto la única evidencia tangible entre los dedos,
la cuerda mentada en casa del ahorcado —el mar—
a gritos de feriantes en una calle de limones y lechugas
un Domingo de sol entre frutas y especies comestibles.
El látigo de Cristo no se ve aparecer por ningún lado
ante la euforia de los mercaderes,
mientras el ojo del Pez se reseca
al acecho del sol y las monedas.
La tragedia de este rey no horroriza en el destierro:
nadie es profeta en su tierra,
ni en el mar,
donde sólo se advierte la indiferencia de las rocas,
el servilismo de la arena y una inquietud en el agua
imposible, a todas luces, de fingir.
sólo la violenta explosión de una pecera remediaría
pobremente
la imagen de la justa ira de su padre, único dios,
por el destino que su mano irrestrechable calculara.

(Pez)

Por lo demás, los efectos intangibles de ese crimen se hacen ver en la figura de la metonimia, una constante retórica de la focalización en todos los poemas del

libro. Elegir esa figura es optar por la mención de los efectos de los fenómenos, o de los fragmentos residuales dejados por ellos (sinécdoque), y más que una simple operación retórica puntual, es una manera de mirar, la elección de una perspectiva adecuada a la índole de la imagen de mundo que se presenta.

Es necesario recordar que la figura de la metonimia opera "por transferencia de la referencia, según una relación de elipsis"⁵, y se explica por un deslizamiento referencial de una palabra a otra. Se apoya en una relación lógica de causalidad o implicación, y en un dato de la experiencia compartida con el lector, y actualizada en el contexto. El proceso que desencadena la figura de la metonimia se inicia con "una síntesis aperceptiva, pues el interés se dirige tanto a un aspecto de las cosas... como a otro"⁶, para luego centrar o descentrar el foco de acuerdo a las preocupaciones o intenciones de quien mira. La metonimia completa la función referencial del lenguaje, superponiendo a la designación de la realidad descrita, una información sobre la manera particular de concebir esta realidad... "así la metonimia sirve para expresar una manera de ver, de sentir... es una percepción selectiva en acto"⁷.

Ahora bien, en el poema "Pez", el asesino está referido en la mención de *la hoja de su cuchillo*, el pez muerto por *el ojo reseco* en el que se fija la atención, *el látigo de Cristo*, *la inquietud en el agua* son efectos previsibles de un furor inexpresado, y la supuesta *explosión de una pecera*, es una manera de referir, por sus efectos, a la falta de reacción en contraste a la *euforia de los mercaderes*, la cual desde una perspectiva inversa, es la manifestación exterior de la indiferencia general.

En "Pájaro en tierra" ocurre lo mismo. Se menciona a Ícaro por sus alas, a éstas por sus plumas, y a la Ciudad como *cielo vacío de alas*, *dominio de pájaros en tierra*, y *las plumas herrumbosas* son el efecto tangible de la situación de impotencia y degradación, en contraste con la nostalgia empecinada de los *nacidos más para el vuelo que para el arraigo*. Se alude al poeta, un extraño que comparte su residencia, en esa ciudad negativamente percibida, y sensorialmente atrapada, en el sonido de las erres que se reiteran.

Ícaro comprobó en carne propia el engaño de las alas.

Aún deben estar sus plumas a merced del vaivén de la resaca.

Poco serviría a los pájaros la moraleja repetida.

La confianza en sus alas crece en cada despegue y ya en el vuelo es aquella una historia del todo carente de importancia.

Pero nosotros nacidos más para el vuelo que para el arraigo, mantenemos la vista en la altura

con esa extraña nostalgia del fruto recién desplomado al pie del árbol.

⁵Michel Le Guern, *Semántique de la Metaphore et de la Méthonimie*, Larousse Université, 1973, p. 77 (trad. mía).

⁶Ibid., p. 80.

⁷Ibid., p. 80.

Cielo vacío de alas es la Ciudad.
Dominio de pájaros en tierra
con la vista baja en las plumas herrumbosas
como esos matorrales de los parques salpicados de lodo.
(Pájaro en tierra)

Sin duda que la constante expresiva es la metonimia, y entrega una visión de mundo constituida por tensiones entre lo que no es y lo que es posible, entre lo que ocurre en apariencia y lo que es, o está latente y agazapado en la realidad. El que contempla sigue el rastro de los efectos y consecuencias de las acciones humanas, y de los síntomas de una experiencia negativa de ausencia y privación, que se hace perceptible al desplazarse a otros hechos, ampliando con ello las posibilidades de la percepción. Así, en el poema "Ajedrez", se debate la vida a coletazos, en *Árbol* la oscuridad *aletéea en el ramaje* como efecto de una atmósfera crepuscular, en un *Invierno en gloria y majestad*. El árbol es *predicador en el desierto, tirano, ídolo abandonado por sus fieles*. Esos son los efectos dejados por su presencia, y adquieren significación en contacto con el contexto cognoscitivo con el que se asocian. Ese conocimiento surge ahí, junto a las hojas caídas *como barajas de un naipe / que alguien lanza desde lo alto de un andamio*. Los ceniceros y vasos *envejecidos por el vino reseco y la ceniza*, son huellas de los ausentes percibidos, como un *crepitar en la hojarasca*. Este árbol inadvertido es una trizadura más en el vidrio mayor de la ventana. Y el patio es el lugar para una identidad esfumada por la atmósfera de abandono, soledad y ausencia de hombres. En síntesis, ese árbol es el signo de la presencia de seres que ya han salido de la escena dejando ahí sus huellas, y su voz enmudecida, produciendo una atmósfera de atemporalidad propia del protagonismo de lo natural privado de lo humano. El texto parece atrapar la vida de los seres justo en el momento de su ausencia y privación, y esto se refuerza en el sonido de las aliteraciones *ramaje, crepitar, hojarasca, trizadura*. Si observamos ahora el poema "Moscas", percibimos cómo los efectos de la temperatura en un cuarto cerrado afectan los gestos de los personajes, *enredados en el ocio paseábamos de silla en silla a tropezones, nos sobraban un par de brazos y estaban demás las piernas*. Se superpone la percepción de la atmósfera, *ardía el aire por los cuatro costados*, y la de un universo de objetos dispersos como restos de lo que queda de la vida de unos personajes que se empecinan por resistir a la agonía y la enajenación, porque *no hay peor poema que el que no se escribe*. A pesar del puente que se desploma, según acotación del narrador, y a pesar de *ese líquido agresivo, y un licor cáustico*, que invadía desde afuera, imperceptible, y *diluía la carne y la memoria*. El poema termina, como otros, con la visión de la disociación en un adentro y un afuera, la escisión entre presencias, ausencias y omisiones.

Vivíamos la tarde de un domingo abrumador.
Era verano en el hemisferio que pisábamos, según el orden de los astros.
Enredados en el ocio paseábamos de silla en silla a tropezones.

Era verano por la tarde y el resto del cuadro lo ponían
las moscas.

Había un Universo disperso por la pieza:

botellas vacías,

hojas de algún diario, un plumero impotente entregado al polvo
y bostezando hasta quejarse ardía el aire por los cuatro costados.

Algo que desde afuera penetraba, un cierto líquido agresivo,
un licor cáustico que diluía la carne o la memoria,
algo que le pasaba al tiempo no nos tenía conformes.

No hay peor poema que el que no se escribe, me dije,
entretanto

la poesía rescataba a sus heridos de los dientes para adentro;
de los ojos para afuera lo único real eran las moscas.

(Moscas)

Todo el texto trabaja, con variables de la percepción metonímica, focalización adecuada para atrapar desde una mirada alerta lo que está latente o retenido. Por ejemplo, en el poema *Fórmula*, se desmonta el sentido de un estereotipo por derivación y literalización de su contenido, consiguiendo que la exhortación al quietismo se transforme, por efecto de la parodia, en la visión del cuerpo como un espacio de imposturas y fragmentación: *haga usted de tripas corazón... hasta el fondo de los siglos*. En *Páginas de album*, los engaños del almacenero, un zumbido en las orejas, y los efectos de castigos del padre, *tibieza de las lágrimas debajo de los catres*, contribuyen al montaje de la escena en la que se recordará la malicia y picardía infantil, *apretando los carrillos / y la lengua adentro aleteando como un pez*.

La imprevisibilidad de muchas de estas imágenes contribuye a su belleza, y lo hace también, la modalidad de la percepción del espacio, escindido, intersectado o jerarquizado en abismo, como en "Ajedrez". Ahí se despliega la escena del juego de ajedrez junto al mar, en el escenario de un telón de cine, y con la voz en off del narrador que comenta y reflexiona al margen. En "Página de album", una escena familiar del recuerdo se enmarca en una perspectiva que le es ajena, la del adulto, a fin de hacerla visible en el acto del rescate y neutralización de su carga negativa. Esto vuelve ambiguas imágenes inolvidables de *Demoníaca Santidad*, y recupera con ternura y simpatía unas escenas de circunstancia, cargadas de contradicción. Es notable, también, la visión del "altibajo", un rasgo de la circunstancia contingente sugerida por los desplazamientos de abajo hacia arriba, del vaivén de la resaca al vuelo, y de ahí *al fruto recién desplomado al pie del árbol*, o a los *matorrales de los parques salpicados de lodo*, y al pasar de *las lágrimas debajo de los catres* a la mesa de abajo hacia arriba, ahora desde la perspectiva de la mirada infantil: *ahí se alzaban las cuatro patas de la mesa*. Pero, lo más característico es la escisión marcada por el adentro-afuera, y el mirar a través de vidrios o ventanas. Además de sugerir la opacidad impenetra-

ble de un mundo cegado, clausurado, ocupado entero en la contemplación de su propia imagen en los espejos que ha hecho de las ventanas de su ciudad, *todos los caminos conducen a esta calle que se mira a sí misma a través de sus ventanas*.

Y por último me interesa analizar la perspectiva cognoscitiva implícita en los estereotipos, porque abren una posibilidad de lectura que la crítica no ha intentado todavía. En efecto, además de los condicionamientos visuales, que inscriben una visión del mundo, además de una particular percepción del espacio, los rasgos de un imaginario retórico, fónico y semántico, como los ya mencionados (efectos producidos por las cosas, los contrastes y conjunciones de opuestos (oximoron)), es importante destacar el efecto de desrealización y problematización de los significados que produce la inserción de textos entre comillas, y el uso de mayúsculas. Éstas destacan los nombres de los personajes y hacen notar su status de personajes de ficción, señalando de paso al contexto de ciertas formas de la literatura que condicionan la percepción. Son atraídos en esa función el contexto de la fábula, los cuentos maravillosos poblados de príncipes, soberanos, deidades o tiranos, el contexto del mito, el cine, la pintura, las historias bíblicas o medievales. También ciertos marcos de conocimiento, como las escenas de terror pobladas de manos crispadas, alas de murciélago, sonidos en la oscuridad. Todo este contexto referencial contrasta con el del lenguaje cotidiano usado por los chilenos a modo de muletillas, a las que quiero referirme. Se las rescata para poner en circulación un conjunto de conocimientos inconscientemente compartidos por la comunidad, y cuya función es la conservación de valores, formas de convivencia o una manera de concebir la vida o la existencia. Son síntomas de una forma de vida que se atrapa justo en el momento en que perdió su vitalidad. El trabajo sobre esas fórmulas y frases hechas es sistemático en este libro, y son el soporte de una reflexión, además de contribuir a la coherencia del sistema significativo, que constituye cada poema, y el libro en su totalidad⁸.

Mi hipótesis es que la elección de los estereotipos no se debe al azar, incluso si la selección opera inconscientemente en la producción de los textos. Pienso que en esos lugares comunes se adhieren los restos de un modo negativo de actuar y de percibir la realidad, muy propios del chileno. En esos años, coincide con una visión del mundo imbuida de ideas existenciales, y con un gran escepticismo crítico, propios de la clarividencia y el desencanto de nuestra época. Sin olvidar, sin embargo, que si en estos poemas se reconoce y asume la negatividad de la mirada, y del estado de cosas del mundo, también se la problematiza, y las más de las veces se la rechaza, como un peso muerto del que habría que liberarse para poder caminar, pues *yace sobre sus ojos como el único brillo*.

En efecto, pienso que en frases como *predicador en el desierto*, y en *nadie es profeta en su tierra* se pone de manifiesto una actitud pesimista relativa a la

⁸Waldo Rojas, Entrevista de Gonzalo Millán en *Espiritu del Valle*, N° 1, Eds. Cordillera, Chile-Canadá, 1985. Afirmo el autor: "el contexto para mi poesía fue siempre la puesta en escena general de la lengua chilena, sus ritmos, sus implicaciones, sus particulares ambigüedades".

inutilidad de las acciones. En otras, como en *todos los caminos conducen a*, o bien en *el Día del Juicio Final* y *hasta el fondo de los siglos*, hay implícito cierto fatalismo, que ve los hechos como predestinados o irremediables. Cierta quietismo, inercia o "aguante" se dejan ver en *hago de tripas corazón*, *de los dientes para adentro*. Una tendencia a dejar las cosas al vaivén del azar, la casualidad, o sometidas al dominio de lo accidental y lo fortuito, en frases como *no hay peor poema que el que no se escribe*. Cierta tendencia al desatino, *la cuerda mentada en casa del ahorcado*, a la exageración, *arde el aire por los cuatro costados*, y al aprecio de la grandeza y el brillo, en *en gloria y majestad*, y por último, la visión de un universo muy ceñido a los límites del propio cuerpo, *en carne propia*, *a flor de labios*, del propio cuarto, plaza, calle, recuerdos o experiencias circunstanciales, como veíamos en el libro.

Ya hemos mencionado las referencias a otros textos, algunos estudios se han ocupado de ellas⁹, las que remiten de preferencia a la literatura e historia universal, a la Biblia y a la pintura, y son indicios de una cultura general que se asume y comparte reflexivamente. Están también esos lugares comunes, que ponen de manifiesto la idiosincrasia, a la vez que representan el mundo. Es notable, además, la actitud de negación, rechazo e indagación conjetural a nivel de la enunciación. Estos ademanes desestabilizan lo dado, y lo muestran en toda su infinita posibilidad. O por el contrario, el que habla exhorta irrisoriamente a la realización de acciones imposibles, lo que implica un gesto irónico de rechazo al quietismo sentimental, que parodian estos versos.

Haga usted de tripas corazón
y de cerebro corazón, y corazón
de piernas y manos.
Haga usted de toda entraña una
cómoda vasija
donde gotee la sangre con dulzura
y se empoce en el fondo,
hasta el fondo de los siglos.
(Fórmula)

En realidad, se busca el modo más adecuado pero imprevisible, para sugerir lo innombrado. Esto hace del discurso un espacio de tachaduras, correcciones, vacilaciones, y van configurando el ámbito de la indagación, que se actualiza como actividad de aproximación a la inteligibilidad. En efecto se reiteran los gestos de rechazo y negación: *nunca nadie*, *no se ve aparecer*, *no horroriza a nadie*, *ni en el mar*, *ni en la tierra misma*, *nada cruza*, *poco serviría*, *no hay otra imagen tan desoladora*, *ni aun, tampoco*, *no hay peor*, *no improvisa* o bien, *no habíamos sobrevivido*. Todos son juicios negativos que refuerzan la negatividad del mundo, concebido como un estado de carencias, privaciones y ausencias, pero, también, implican la existencia de posibilidades o ideas contrarias a las suyas. Negar

⁹L. Howard Quackenbush, Young Birgham University, Prov. USA. Revista *Chasqui*, N° 1, 1987.

supone la desautorización de afirmaciones previas¹⁰ y echa las bases de una situación comunicativa abierta, en franca confrontación con opiniones ajenas y el estado de cosas del mundo. En ese contexto se rehúye la expresión meramente individual bajo la máscara de la impersonalidad, la distancia reflexiva y el ajenamiento. Y así, desde esta situación enunciativa se ponen en evidencia las convenciones, hábitos, servilismos, engaños, e indiferencias, propias de la convivencia social, las que conciernen al sujeto, ajeno, pero no indiferente.

En estos poemas se manifiesta, también, gran conciencia del tiempo y las horas, el clima, el ritmo de la naturaleza y la temporalidad, y se percibe todo esto desde la perspectiva de su omnipresencia. En este mismo contexto cognoscitivo se hacen distinciones entre lo que atrae o repudia el hablante, me refiero a las referencias a la altura y al vuelo, a la caída y al deterioro. Y proliferan los sentimientos negativos de desolación, nostalgia y soledad.

Este es, aproximadamente, el universo cognoscitivo que condiciona la percepción del que mira, o la reflexión del que habla, y constituye el contexto en el que se sitúa lo dicho. Porque no hay que olvidar el contraste que se produce entre el distanciamiento reflexivo y crítico del que habla, desde una conciencia rigurosamente alerta, y la semiconciencia ajena de quien aletargado, o habiendo relajado sus defensas racionales, se deja llevar por la percepción del mundo desde adentro. Esta oposición es sumamente importante y es la base del ordenamiento estructural de la imagen.

No olvidemos que Waldo Rojas declaró muchas veces su intención de darle una dimensión "cósmica" a su exploración poética. Su proyecto era construir un libro articulado a pesar de su carácter fragmentario, obtener un texto hecho de la gradación de intensidades¹¹, matices o facetas de la misma exploración. Y eso lo consigue abarcando diversos ámbitos de la experiencia humana, y ampliando su alcance desplazándolo desde el objeto, a su situación fenomenológicamente percibida y cognoscitivamente interpretada. Con esta operación consigue condensar y hacer inteligible la diversidad del mundo disperso en el ámbito urbano, lingüístico y el entorno cultural, objetos de la indagación de *Príncipe de Naipes*.

Pero, al iniciar este estudio nos hacíamos la pregunta sobre el referente y su situación en el juego de transformaciones del texto. Pienso que la consideración del factor autorreferencial es ineludible para valorar la importancia de las relaciones discursivas internas, las cuales desencadenan tanto el sentido inédito de estos textos, más allá de una lectura meramente mimética, como la ambigüedad e indeterminación semánticas, propiedades que estimulan la aprehensión de una realidad latente en la red de relaciones sociales y en el mundo. La lógica de la negatividad es otra constante que ilumina los rasgos y condiciones inhibidas del comportamiento social, un entramado complejo de insuficiencias y frustraciones. Porque si el texto no pretende representar la experiencia fáctica, parte de ahí para enfocar una realidad mental, sensorial y los conflictos sociales

¹⁰Oswald Ducrot, *El Decir y lo Dicho*, Hachette, Bs. Aires, 1984.

¹¹Waldo Rojas, "Puntualizaciones y contrapuntos" en *Aisthesis*, N° 5, 1970.

imperceptibles. Situaciones presentidas, ensoñadas o construidas analíticamente, a menudo como mera posibilidad de los restos o, residuos insignificantes, colocados en una especial situación perceptiva y cognoscitiva, y en el contexto histórico-cultural. En ellas se hace visible lo que no vemos en el ámbito de la cotidianidad.

Toda nuestra experiencia del mundo se ve renovada por la modalidad de esta visión poética, y también nuestra experiencia del lenguaje y de las formas de la literatura referidas en este contexto. Y hay que añadir que, a pesar de su negatividad, proponen un desafío a nuestra capacidad cognoscitiva, una exigencia de revisión, y un imperativo de lucidez y apertura de espíritu. Porque, ¿no es una ironía, por ejemplo, que un contexto de cuentos de príncipes y refinados caballeros, de carne o de papel no importa, sirva de telón de fondo a tan inquisitiva y fría mirada crítica, rayana en la crueldad por su lucidez, y que se detenga en nuestro mundo? Porque éste es el polo opuesto de lo que sería un cuento maravilloso, o una situación mítica, a juzgar por la óptica negativa del libro. El toque tranquilizador lo dan ciertos personajes cotidianos, niños, mercaderes, paseantes, habitantes de la ciudad, y las referencias coloquiales que nos conducen, aunque despistados, pero sin tregua, a tal conocimiento crítico. Y por último, lo más interesante es que, más allá de la exhibición de latentes escisiones y fallas, carencias, ausencias y privaciones del sistema social, se pone a nuestro alcance, por añadidura, todo un universo enigmático, ambiguo y polivalente de evidente dimensión poética, que se desprende de la textura misma de las frases, pero también del contexto explícitamente ficticio del mito y del cuento maravilloso. Todo eso construye un conjunto sistemático de facetas diversas de lo mismo, que se reiteran con gradaciones, una y otra vez, y sin conseguir jamás la totalización de una perspectiva. De hecho en el poema final se reabre el dilema de la disociación y el gesto que invita a la indagación.

Lo único que ha quedado es el trabajo del texto y de la actividad imaginativa, en los que sí está la acción, y tal vez una posibilidad de residencia de la que nos priva la ciudad.

CIELORRASO

El poema "Cielorraso" puede servirnos de contexto en el cual situar, el ingreso a la comprensión de este nuevo libro. El poema evoca la fantasía de dos niños rivalizando para *improvisar juegos y terrores* en la oscuridad, y tratar de mantener una vigilia alerta que les permitiera exorcizar, gracias a la magia de las metamorfosis de las sombras en el cielorraso, el temor a lo oscuro, a la soledad, al borrón de las almas en la noche, *todas las almas son pardas en la noche*, a la derrota y estrechez del horizonte, *un cielo venido a menos, cabizbajo*, en ese cuarto y esa ciudad en medio de la noche. El poder del cielorraso consiste en crear un espacio propicio para ahuyentar la soledad, el olvido y la noche, y retener el tiempo y las palabras, además de espantar la miseria y el deterioro que cierra el horizonte de un niño inseguro en la oscuridad. De modo que la experiencia de las sombras en el cielorraso se recuerda como una mezcla de terror y liberación, porque el lado fascinante es la aparición de esas *sombras sobre el cielorraso y ya todo*

está visto / por debajo de las máscaras, a pesar del asedio de las cáscaras y toda la mugre de la ciudad / los escombros, y del viento obscuro, mudo, que una a una se lleva las palabras.

Cielorraso es también el título de este libro, publicado en 1971, cuyo conjunto de poemas se articula en dos secciones. La primera se genera desde la situación del entresueño o el ensimismamiento de un personaje en la escena, o bien desde la espera de la muerte y la agonía. En todas estas situaciones una presencia latente e innominada, un fantasma acosa al sujeto, y lo asedia desde una zona límite a la que bordea y roza, y a la que está a punto de ingresar como a un abismo. Destacan entre ellos los poemas que exploran la experiencia de la luz, percibida desde el ensueño como un asedio develador y disolvente, como un proceso de esplendor, metamorfosis y potencial extinción en una zona desconocida. En esta sección, el poema "Espejo de Bar", el quinto entre diez que la constituyen, hace las veces de pivote entre el espacio referencial generado por la situación de la duermevela, y la del espacio del ensimismamiento de un personaje, al que se describe ajeno y encandilado por el resplandor enigmático que lo acosa. En este poema, y justo en el centro del conjunto, irrumpe la imagen de la muerte, el sordo, casual e irreprimible traspaso del límite provocado por la prepotencia de una mano irreflexiva, un movimiento torpe del cuchillo, palabras gratuitas y la visión de los restos de objetos en la escena sórdida del crimen.

La segunda sección del libro explora el espacio de la memoria y su intento fallido por olvidar, por retrotraer el olvido a la zona del recuerdo. Nótese la inversión en el enfoque del tema del recuerdo. En ella, fragmentos de una experiencia de lo tránsito, miradas que se cruzan, pasos que se borran, alternativas de lo que permanece o cambia, rasgos engañosos tras lo aparente, y para terminar, el dilema abierto, las alternativas vigentes y un nuevo impulso hacia la indagación. En este último aspecto nada cambia respecto al gesto autorreflexivo final de *Príncipe de Naipes*, que se radicaliza en la versión definitiva que incluye *El puente oculto*, aunque pienso que en el poema "Calle", con el que se cerraba el libro en la primera edición¹², la autorreflexividad estaba ya presente a nivel enunciativo y temático, como lo señalábamos.

Pero, en cambio, en este libro el escenario de la representación es apenas, un toque aquí y otro allá, la referencia al mundo. Se despliega más bien en el espacio de la mente, en el ámbito de cuya actividad, como en un *cielorraso*, se vislumbran angustiosas o ineludibles experiencias. Éstas nos mantienen atentos hasta el final donde se rompe la tensión desde la ironía, la que torna absurdos tan desesperados trances, al verse el sujeto constreñido a enfocarlos desde nuevos espejos o ventanas, desde nuevas incógnitas y umbrales, que nuevamente habría que traspasar, rompiendo con ello el sistema cognoscitivo que había construido en el texto total.

¹²Jaime Concha, Reseña "Príncipe de Naipes", ed. Grillom, Paris, 1986, en *Espíritu del Valle*, N° 1, Santiago, 1985 (Eds. Cordillera y Fundación Chile-Canadá).

En este libro se mantiene, en general, el mismo modo de trabajo que en *Príncipe de Naipes*, salvo ciertas intensificaciones a las que me referiré a continuación. Me interesa observar los cambios múltiples en el foco de la percepción, muchas veces más allá de la alternancia adentro-afuera, arriba-abajo, o en base a contrastes entre extemporáneas referencias culturales o cotidianas, las que solían dar, y aún dan, inestabilidad y un nuevo dinamismo al pensamiento poético. Quisiera destacar, también, interesantes inversiones perceptivas que hacen imprevisible la imagen, y germinativa la visión del mundo, y observar algunos atisbos de ironía, que se intensifican en este libro. Sin olvidar los contrastes entre enunciación y enunciado.

En el poema *El Grito*, por ejemplo, la mirada se detiene en una habitación en el interior del nivel del sueño del Dormido. El foco se posa sobre muebles vacíos a la espera de Alguien que no asoma, pero cuya presencia se reclama desde el gesto de la mano del Anfitrión, sobre la que se desplaza ahora la mirada para atrapar ahí el ademán de invitación, que se vuelve acoso. Se accede luego al espacio exterior al sueño, para observar los angustiosos movimientos de defensa del Dormido, *trábase en el gesto la defensa del Dormido / atáscase en la voz que muy lenta se reflota / y profiere en su boca un torpe agitarse de cadenas*. De ahí a la explosión del grito y sus efectos visibles en los objetos de esta otra habitación, la que ocupa físicamente el dormido, *brinca a la ventana del tul flotante a merced del oleaje de su eco. / Saltan las aldabas del salón aterrador, / astillado el mármol del tieso cortinaje, y al conjuro del hierro / craqueteado / astillase asimismo toda cosa de madera... en tanto el polvo de los muebles y los zócalos / descende, / como cruza la profundidad el ahogado, y de ahí a la descripción del proceso de producción del grito, visto desde sus efectos en la habitación. Se intercala la visión del resto de lo que queda del gesto invitante, *el hollejo del gesto invitante logra el suelo*, y la perspectiva cambia de nuevo, para situarse en el espacio de la recepción del grito, en los oídos del mismo dormido y su consorte, enfocándose sus reacciones al grito pesadillesco *¡qué hay! ¡qué hay!* Una habitación dentro de otra habitación, la ausencia y la presencia del mismo personaje, un grito que se superpone a otro grito y lo revierte, intersectando producción y recepción, y en las fisuras de esas representaciones, el acoso y la defensa, dos fuerzas que se enfrentan como dos poderes en tensión, los que dejan tras de sí el abismo del vacío, lo único que en verdad ocurre en esa pesadilla. Porque la perspectiva móvil si bien consigue articular las diversas facetas de una experiencia angustiosa y la dinámica del asedio y la defensa, lo que en verdad queda es el enigma sobre la identidad de Alguien, y la naturaleza del espejismo, en una zona límite entre la vigilia y el sueño, lugar donde ocurre el desborde de una fuerza que hasta ahora se mantenía en tensión.*

A alguien esperan las sillas de este sueño
 en las gomosidades del panal de la duermeyela.
 Alguien tendría que ocupar su lugar en la mesa, al fondo de la sala
 aparejada como para el banquete al que el anfitrión invita
 con el mejor gesto de su cara desconocida.

Insiste el convite de la mano, impulsa más bien, empuja

hacia unos platos vacíos, las botellas transparentes,
el barniz de la paneras.

Si no para el que sueña,

¿para quién el gracioso ofrecimiento de la nada
que relumbra al centro de esas viandas?

Pero la muda invitación —mueca vacía— así se vuelve acoso.

Trábase en el gesto la defensa del Dormido
atáscase en la voz que muy lenta se reflota
y profiere en su boca un torpe agitarse de cadenas.

Estalla mudo entonces el aldabonazo de su grito,
brinca a la ventana del tul flotante a merced del oleaje de su eco.
Saltan las aldabas del salón aterrador,
astillado el mármol del tieso cortinaje, y al conjuro del hierro
craqueteado
astillase asimismo toda cosa de madera.

El hollejo del gesto invitante logra el suelo,
en tanto el polvo de los muebles y los zócalos
desciende,

como cruza la profundidad el ahogado.

Limpio el grito se abre paso

y los están oyendo ahora el dormido y su consorte
en medio del loco agitarse de las sábanas:

¡Qué hay! ¡qué hay!

Otro ejemplo notable de la multiplicidad perceptiva es la del poema "Cormoranes", de la segunda sección del libro. El poema se abre como una suerte de subtítulo que orienta sobre el espacio de la escena que viene, *La memoria del baño en que fuéramos inmolados*. Se describe, entonces, la situación impersonal de la muerte de los cormoranes en el mar. *Se da la espalda al Agua y es el mar que proclama su acechanza*, se desplaza el foco hacia sus protagonistas, *como si dos ciudades nos disputasen, y nosotros ya distintos /, feamente inermes, / árboles de estupor sobre el mismo roquerío*. Más adelante el foco se coloca en la rompiente, que se pregunta, *¿Dónde lo nuevo, dónde?... Igniciones de las algas, dunas reptantes / y ello está en el orden de las cosas*. Para luego desplazarse al rastro dejado por esa muerte percibida por un adolescente en el pasado. *Una mañana de nuestra adolescencia en toda la extensión de la playa / brillaba un negro aceite de cormoranes muertos*. Sin embargo, al final del poema, los sucesivos intentos por atrapar la imagen exacta del recuerdo, cediendo el lugar al otro a quien se entrega la visión, o anteponiendo toda suerte de umbrales y distancias perceptivas, es negada por el hablante, quien afirma rotundamente la irrealidad de un recuerdo que se engendra en *este sitio sin memoria / donde habríamos vuelto a ver a los grandes pájaros de las fabulaciones / arrastrar como un andrajo su vuelo ultramarino*. Lo interesante es que en el curso del trabajo del texto ha brotado un desborde significativo, algo que late en la nada del recuerdo bajo la forma de la presencia indesmentible y recurrente de la muerte, como una rompiente en las rocas, un poder irrefutable que parece estar en "el orden de las cosas", pero que no es de ningún lugar ni tiempo determinado. Un orden previsible y ahistórico que nos

angustia, y nos hace preguntarnos desde nuestra temporalidad, ¿dónde lo nuevo, dónde?

La memoria del baño en que fuéramos inmolados.
Se da la espalda al Agua y es el mar que proclama su acechanza.
Sea tal vez cosa de fortuna que ahora los médanos costeros
y la noche remitan de una manera a él.

"la verdadera tierra",

como si dos ciudades nos disputasen, y nosotros ya distintos,
feamente inermes,
árboles de estupor sobre el mismo roquerío.
Horas de este linaje nos hicieron su falta.

¿Dónde lo nuevo, dónde?

dice la rompiente y su insistencia,
igniciones de las algas, dunas reptantes,
y ello está en el orden de las cosas.

Así se ha vuelto a ver en este sitio sin memoria
a los grandes pájaros de las fabulaciones
arrastrar como un andrajo su vuelo ultramarino.

Una mañana de nuestra adolescencia
en toda la extensión de la playa
brillaba un negro aceite de cormoranes muertos.

No sólo es interesante la multiplicación del foco de la percepción, lo cual desde otro punto de vista implica la disociación de la totalidad de la experiencia y el efecto de indeterminación y misterio, sino las posibilidades de reversión que se abren en el curso del trabajo del texto. En efecto, a partir de esta operación se va engendrando un universo de homologías y oposiciones propicias para explorar el anverso y el reverso de las cosas y sus alternativas. Pareciera que el exceso que deriva de la multiplicidad perceptiva produjera un quiebre de lo dado, y generara la renovación perceptiva, y la clarividencia para hacer aparecer lo que estaba oculto en la realidad. Porque la reversión perceptiva engendra, en la primera sección de *Cielorraso*, una organización semántica clarísima, cuya función es sustentar el fundamento reversible de esa realidad significativa subyacente. Es notable, en efecto, cómo la información diversa y múltiple puede reducirse en una estructura polar, que se organiza ambiguamente en torno a lo que sobreviene, visto como lo que se extiende como mera posibilidad instintiva hacia el futuro, y en otros poemas, en torno a lo predeterminado, que llega desde afuera bajo la forma de la muerte o del decrecer de la luz al atardecer. Lo que crece y decrece, lo que se espera, o a lo que se escapa o resiste, pero que a pesar de todo surge irrefrenable, como el grito, como el frío de la muerte, como el sueño o el tiempo, a pesar de la resistencia que le opone la vigilia, *la atención del ojo bloquea la conocida obscuridad... prolonga el oído resonante presagio*. Aunque ahí está *la fuerza del cerrojo en los entrepaños de la puerta / y el incierto ascender de madera caminada en la escalera*, en "Noche de Príncipe". Fuerzas que se enfrentan o se excluyen, ... *pero llegada la hora / a un llamado que se ignora irresistible / su aparición de carne y huesos, violenta, como el súbito golpearse de una verja de hierro en Sala de Espera*.

En la sección *Memoria, Memoria*, por el contrario, la energía se despliega en el intento de retrotraer el olvido al estado de recuerdo, o en el rescate imposible de lo que era *falsa fertilidad de charco enverdecido / por latencia de nenúfares y nalcas* en *Fuente de los peces de metal*, o bien, *Doble crueldad no poder recatar tu rostro / ahora que quizás tú también lo hayas perdido en tu recuerdo*, en *La perpetración*.

Hay algunas constantes circunstanciales, sin embargo, en cuyo ámbito estas dos fuerzas dinámicas del universo, lo que sobreviene y lo que se intenta retrotraer, se vinculan. Me refiero a las situaciones de disponibilidad o mera posibilidad, por oposición a la recurrencia e imposibilidad de cambio. Ejemplos de la primera situación se inscriben en frases como, *alguien tendría que ocupar su lugar en la mesa, o no podría negarse a los signos salvadores, no podría volver sobre sus pasos*, o tal vez, *se estableciera el santo y seña de lo que deben ver los ojos*, o también, *nunca cundiera el agua en ella*. Están ahí lo posible, pero también los signos de una reiteración y clausura que imposibilitan, *Vuelve la Estación del Festín / la realidad recobra su nivel constante*, o bien, *los álamos denuncian la inminente traición que algún día / volverán a perpetrar contra nosotros / la Tierra y el Agua*, y *tras los brillantes conos de los focos eléctricos... Sombra y Vacío se establecen / a la velocidad de la luz que niegan*. Como se ve, un orden de recurrencias y provisoriedad, delineado desde una lógica de oposiciones es el supuesto cognoscitivo que condiciona la visión de la realidad y la hace inteligible.

Después de este análisis podemos observar que la exploración cognoscitiva, al tratar de articular la imagen de nuestro mundo, ha vuelto a tropezar con una nueva forma de escisión, no ya en términos de carencias y privaciones, como en *Príncipe de Naipes*, pero sí articulada en contradicciones entre lo que se desea y en efecto sobreviene, lo que se ha perdido, y se quisiera retrotraer. Todo un proceso sujeto al eje de lo posible y lo imposible, al del cambio y de la recurrencia. Esta última, al modo de una vuelta ahistórica a lo mismo y a lo "natural". Hay que señalar que ambas situaciones se revisten de la apariencia de un orden ineludible, un universo de sombras en el cielorraso, una zona angustiosa de inquietud e inestabilidad, que sólo se contrarresta por la lucidez y la energía cognoscitiva, y de la que no se puede escapar desde el apartamiento de una ventana de la ciudad, ni en el entresueño, ni en el ensimismamiento, y tampoco en el tránsito marginal por algún barrio deteriorado de la ciudad¹³.

Otras operaciones semánticas que implican una actitud de rechazo, y tienen como efecto la desestabilización del orden natural y cultural, es la reversión del foco y nuestros hábitos de percepción, y la inversión de estereotipos. Por ejemplo, reversiones como, *las palabras que me guardo serán lo que sucede, se hacen blandos los muros como almohadas*, o *se desentiende del ambiente un rezumarse de rosas*, revirtiendo el hábito de pensar el perfume, presencia sensorial y no ajenamiento, o se dice, *piensa el Cuerpo*, o se muestra no el ascender de pasos en la escalera, como es lo habitual, sino *ascender de madera caminada*, y observa cómo la atención del ojo bloquea, y cómo prolonga el oído, y se agrega que, *desmontan el*

¹³Javier Campos, "La visión de la marginalidad en la poesía de W.R.", op. cit.

concierto del ocaso. Los cormoranes perciben al mar como *la verdadera tierra*, y se observa en la escena del parque, *alguien a quien vemos nos ha visto*.

Lo mismo ocurre al referir al contexto de la cultura. Por ejemplo, irónicamente se alude a un estado de cosas inverso al *César lo que fuera del hombre*, o *El pulgar del César ya no desata lo inminente*, desencadenando el sentido de privación o pérdida de lo que era justo o de algún poder de decisión, o *no se inquietan los árboles por ocultar el bosque que presumen*, para plantear, en diálogo con Ortega y Gasset, que no es posible que los árboles oculten el bosque, latente e innegable¹⁴. Por último se afirma, *el sol sí se pone en nuestros dominios*, desmintiendo a Carlos V y negando para nosotros toda posibilidad de soberbia imperial en el proceso de autoconciencia. De ese modo, la reversión semántica constituye el gesto de mirar el reverso del mundo, estar alerta a lo posible insospechado, y esgrimir, a veces, el ademán de defensa o rechazo, sospecha o búsqueda, ocultamiento o exhibición de lo que estaba ahí, vacilante, semihundido, *irguiendo sordas reptaciones, como si alguien los llamara*.

Otro gesto pragmático implícito en la reversión semántica puede observarse en la cita al fragmento del soneto de Mallarmé¹⁵.

Ciencia del deseo, malas artes de la carne,
a un semejante conjuro se echa mano.
El virgen, el vivaz, el bello hoy día asciende a brazadas sofocantes
como crece el nivel de aguas espesas
al reencuentro con el borde a que se atienen,
y a ese paso ni lerdo ni apremiado
se estableciera el santo y seña de lo que deben ver los ojos.

Mentiras de la voluptuosidad:

...
y desdibuja
el bosquejo de un rostro de mujer,
ansiosamente otra.

Malas arte, juego sucio del sexo.

(Malas artes)

¹⁴José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Eds. Revista de Occidente, Madrid, 1970. Afirma Ortega al referirse al dicho popular: "Los árboles no dejan ver el bosque" y gracias a que así es, en efecto, el bosque existe. La misión de los árboles patentes es hacer latente el resto de ellos, y sólo cuando nos damos perfecta cuenta de que el paisaje visible está ocultando otros pasajes invisibles nos sentimos dentro de un bosque. / La invisibilidad, el hallarse oculto, no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verse sobre una cosa, la transforma, hace de ella una cosa nueva. En este sentido es absurdo —como la frase susodicha declara—, pretender ver el bosque. El bosque es lo latente en cuanto tal. pp. 43-44.

¹⁵Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1945.

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié qui hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

La dimensión destructiva que tenía el *bello hoy día* en el poema de Mallarmé, y la percepción de su advenimiento como un fenómeno gélido y mortal, se transforma en el fantasma cuyo efecto es modificar el aspecto de las cosas. *El bello hoy día* es aquí la imagen de un tiempo engañoso, como la voluptuosidad, que desdibuja el rostro a medida que el día *asciende a brazadas sofocantes / al reencuentro con el borde a que se atienen*. El día, o la existencia temporal es un tránsito canino y retenido, pero incontenible, como *las malas artes* de la carne y los juegos de la voluptuosidad, un espejismo ambiguamente atractivo, una forma de seducción en la que no se puede confiar.

Es interesante reiterar, en esta lectura de *Cielorraso*, el contraste entre el ademán perceptivo que multiplica y disocia mentalmente la apariencia del mundo o la revierte, para hacer aparecer sus contradicciones y su inteligibilidad, y la acción enunciativa de razonar analíticamente al margen de lo dicho, corrigiendo, restringiendo o abriendo una indagación que permita, al experimentar la disociación, entrar en sospechas sobre la transparencia del mundo. Muy a menudo comenta irónico el hablante, *no podía negarse a los signos salvadores*, en dramática oposición con el verso siguiente, *El enfermo está abrazándose a estatuas heladas*, desencadenando el contrasentido de esperar la salvación ("Visitar a los enfermos"), o también, *el día transcurre tras los vidrios*, sugiriendo el contrasentido de esperar la permanencia de la luz, y agrega negativamente, *Pero no, por cierto que no se vive de imágenes*.

Desde el espacio mental e imaginativo generado desde la disociación perceptiva, se deriva al espacio cognoscitivo, constituido por las relaciones significantes que articulan la experiencia del mundo y el sentimiento de desencanto y lucidez.

En cambio, en "Memoria, memoria", el énfasis está puesto en hacer ver alternativas. Se dice, *como si alguien los llamara o descubrieran alternativas, ahora que quizás tú, o bien, convengamos en que todo no podría parecernos / tan igual / o estamos empeñados, sin saberlo, en una aventura insólita / o es que nos perdimos de algún camino o de alguien / ese día*. Y también se recalca la falta de asombro, y la conciencia del propio fracaso,

A fin de cuentas...

pareciera que dejara así de sostenerse el cielo

se quebrara éste en partes diferentes

y se impregnara

de color y olores de gorrión azotado contra el suelo

(Parábolas del Parque, III).

Pero lo que se mantiene en todo el texto, es el ademán autorreflexivo. Éste hace aparecer al discurso como el espacio de una referencialidad coexistente con el fugaz instante de su designación, y por efecto de la acción productora de la enunciación. Temporalidad y acción hecha de puro presente, que se refuerza con el gesto de hacer aparecer cierta duración efímera en el acontecimiento de nombrar, describir e indagar reflexivo. Por ejemplo, se dice, *y lo están oyendo ahora el dormido y su consorte*, y enfatiza, *esto es* o señala, *Helos aquí*, o bien, *esta era la fuente*, o *hasta este mismo día*, como ocurría también en *Príncipe de Naipes*, en un tiempo discursivo coexistente y que se confunde con el del mundo, o por el

contrario, un tiempo, que sin perder su calidad de presente, adquiere cierta duración o recurrencia. *Está diciendo lo suyo, o la voz entonces hiere, o también, y mientras se establece, o así se ha vuelto a ver en este sitio*, etc. ¿Se trata acaso de un presente ahistórico que adquiere cierta historicidad en la práctica escritural?

Para terminar destacamos la coherencia del universo perceptivo de estos dos libros. En ellos se explora lo que no aparece o no está dicho, lo que está implícito en la realidad y en el lenguaje. Es decir, un universo de sentido de índole cognoscitiva y sensorial, que se articula en relaciones significantes que pueden inferirse desde la actividad receptiva. Es notable la polaridad irresuelta entre la necesidad de reiniciar una y otra vez, en cada poema, y en uno y otro libro, la iniciativa de indagación reflexiva, la que se opone al fracaso final de estos intentos. Sin embargo, tal disyuntiva parece no contar frente a la evidencia del trabajo productivo textual, el cual ha explorado intensidades y gradaciones cognoscitivas, perspectivas cambiantes o simultáneas. ¿Acaso la poesía es para Waldo Rojas la única posibilidad de conocimiento y duración?

Y concretamente, ¿qué es lo que se descubre al paso de la indagación? Pienso que grandes contrastes entre la clausura del mundo y la apertura cultural y cognoscitiva. Un universo escindido o disociado en contradicciones entre las cuales está la tendencia natural al quietismo, la indiferencia y la inamovilidad ahistórica, en el contexto de cierto "orden natural" del mundo, por oposición a la insatisfacción e inquietud cognoscitiva, inclinación al cambio, y la necesidad de inserción en el tiempo y en la historia. Y los contrastes entre lo que sobreviene como posibilidad para el futuro, es decir, la disponibilidad al cambio y al descubrimiento, por oposición, a lo predeterminado e irremediable, lo imposible de evitar por tratarse de situaciones recurrentes, y que pertenecen al orden de las cosas. Contrastes también entre el embate de lo externo y la resistencia, el acoso y la huida, o bien, entre lo inseguro que se presiente, y lo que angustiado se espera. En una palabra, la visión de un universo de fundamentos reversibles y tan frágil e inconsistente, que nada lo haría durar, sino el texto. Porque ese es otro aspecto digno de resaltar. En estos poemas la inteligibilidad, si bien se inscribe en apariencia a nivel de la frase y las microestructuras internas del poema cerrado, el trabajo de Waldo Rojas reivindica el concepto de texto situado, y se prolonga más allá de los límites del poema, hasta abarcar el libro entero, otros libros del mismo autor, o textos de la cultura citados o presupuestos. Y entonces, estos textos se postulan como un tejido de constituyentes lingüísticos, literarios y cognoscitivos, que sólo tienen sentido como texto abierto y en situación histórico-cultural.

Afirma el autor, "yo sostengo que la literatura, la poesía en particular, nace de sí misma, es decir, nadie inventa la poesía un día determinado, uno escribe porque otros han escrito y porque uno ha leído" ... de modo que "leer un poema mío suponía conocer otros poemas míos también, conocer la poesía que se hacía en Chile últimamente... conocer qué es hacer poesía en el siglo xx... y que se haya hecho poesía... desde los primeros poetas griegos"¹⁶.

¹⁶Entrevista a Waldo Rojas en *El Espíritu del Valle*, op. cit., p. 43.

Respecto a la dimensión referencial diremos que es un soporte provisorio de lo que ha quedado de la experiencia circunstancial, y los referentes son nada más que mediadores de un sentido que se explora en la indagación escritural. De modo que los ámbitos espacio-temporales y perceptivos descritos aparecen desrealizados. Se desdibujan al disociarse del sujeto que los vive, y al superponer los segmentos del espacio y tiempo cotidiano en una experiencia simultánea y múltiple, y no en torno a un centro, y tampoco sometida a la sucesión¹⁷. Pero esta potenciación significativa ocurre, a su vez, como un acontecimiento mediatizado por la instancia productora de la memoria y la escritura, lo que la vuelve doblemente ambigua o indeterminada. Sin embargo, es precisamente esa actividad, la que permite ver claro¹⁸, y situarse poéticamente más allá del tiempo circunstancial.

En resumen, el trabajo del texto se propone liberar al lenguaje de las servidumbres funcionales del sistema comunicativo, y de los automatismos. Para ello se distancia de la transparencia lingüística presentando la literalidad levemente alterada hasta volverla opaca, "porque la poesía no es tal si no contiene lo secreto y lo expuesto"¹⁹, y agrega Waldo Rojas en otra ocasión, "y la poesía no es lenguaje de comunicación, ella es más bien su fracaso y la postulación de ese fracaso. Para la comunicación está toda la gama 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"²⁰.

Tal afirmación implica, desde luego, un decidido inconformismo y desconfianza respecto al poder del lenguaje y a su actuar restrictivo, y también frente a las limitaciones de la memoria, de la historia y la cultura, las que van estrechando el horizonte si no se elucidan las contradicciones y paradojas del actuar en sociedad. Lo que hace el poeta para estimular la libertad imaginativa y cognoscitiva es poner ciertas dificultades a la circulación comunicativa, y estimular la percepción para instaurar un nuevo orden significante abierto, que haga posible la indagación sistemática del comportamiento social y cultural. De modo que en el contexto de este juego poético, que oscila entre el poder —conocer o actuar—, y no poder —desaliento, desgarró y extrañeza—, se puede conseguir acaso esa "pulsación del sentido", "un juego practicable en un hilo" que no es de ruptura sino de transformación.

¹⁷Federico Schopf, *Del Vanguardismo a la Antipoesía*, Bulzoni Editori, Roma, 1986, p. 19.

¹⁸Waldo Rojas, "Breve autoexposición de una intención poética", *Trilce*, N° 13, 1968, p. 49 y en *Antología de la Poesía Contemporánea*, de Alfonso Calderón, Ed. Universitaria, 1970.

¹⁹Waldo Rojas, Entrevista de *El Espíritu del Valle*, op. cit., p. 44.

²⁰Waldo Rojas, "Los poetas de los sesenta", aclaración en torno a una leyenda en vías de aparición, "Primer Encuentro de Poesía Chilena en Rotterdam", 1-3 de abril, en *Revista Lar*, N°s 2-3, Madrid, 1984.

EVALUACIÓN EN EL CONTEXTO DE LA RECEPCIÓN Y LA LITERATURA

Los comentarios que aparecieron, junto a la publicación de *Príncipe de Naipes* y *Cielorraso* son escasos, pero adecuadamente receptivos a la índole de la poesía de Waldo Rojas, incluida una nota que lo consagra un valor de la poesía joven de esos años, al tener en cuenta su trabajo de la palabra²¹.

Debo decir que se trata de reducidas notas publicadas en periódicos y revistas literarias en los que se enuncian, de paso e intuitivamente, algunos rasgos del trabajo de esa poesía. Muchas de esas observaciones fueron de gran interés y utilidad para mi propia lectura, la que ha pretendido darles algún desarrollo.

Sumamente sugestivos resultan los comentarios de Guillermo Deissler sobre *Príncipe de Naipes*, quien destaca el carácter ético de esa poesía y el ademán de resistencia a todo lo viejo, caduco, a la indiferencia y al letargo de los habitantes de esa ciudad de los poemas, y agrega que, en ese contexto, Waldo Rojas solía decir glosando a Huidobro, "La paz que no encabrita el alma mata"²². Ignacio Valente pone de relieve "la atmósfera cerrada, los juegos de espejos y realidades retenidas en la memoria, y voluntariamente enrarecidas", lamentando que fueran "casi analíticamente abordadas". Menciona el carácter hermético de esa poesía, epíteto que solía atribuirse a los textos que realizaban la opacidad del lenguaje²³. El mismo reproche hace Manuel Espinoza a *Cielorraso*, abogando por una poesía popular que pueda llegar a todos²⁴.

No puedo dejar de mencionar al margen, la indignación de Mallarmé cuando, en 1891, le reprochan la oscuridad de su poesía. Hay que poner las cosas en su lugar, dice, es igualmente peligrosa la obscuridad que proviene del poeta como la que proviene del lector, porque eludir el trabajo de lectura es hacer trampas, y agrega, "debe haber siempre un enigma en la poesía", pues "el fin de la literatura... es evocar los objetos". Para esto "tenemos que aprehender sus relaciones, y es la malla de esas relaciones las que forman los versos..."²⁵.

Federico Schopf discute el apelativo de hermética, y menciona el ademán de descalificación que lleva implícito²⁶. Jaime Concha se refiere a ese rasgo como de "estilización del lenguaje por construcción de figuras artificiales", lo que es mucho más adecuado en mi opinión, y destaca con mucho énfasis el sentimiento de exilio interior y la conciencia de existir fuera del propio elemento²⁷. Omar Lara acoge en su lectura la visión negativa de la realidad y el sentimiento de pérdida que implica esa poesía²⁸.

²¹ Inigo Madrigal, "Cielorraso", de W.R., *La Nación*, Santiago, 17-10-1971.

²² Guillermo Deissler, "Waldo Rojas", *El Popular*, Antofagasta, 26-8-1972.

²³ Ignacio Valente, *El Mercurio*, 18-8-1986 y 24-3-1974.

²⁴ Manuel Espinoza, "Cielorraso", *La Nación*, 8-7-1973.

²⁵ Edison Simons, op. cit., p. 62.

²⁶ Federico Schopf, "La poesía de Waldo Rojas", *Eco*, N° 187, Bogotá, 1977.

²⁷ Jaime Concha, "Príncipe de Naipes de W.R.", *Atenea*, N° 918, 1967.

²⁸ Omar Lara, "Pájaro en Tierra", *Trilce*, N°s 11-12, Valdivia, 1966.

Respecto a *Cielorraso*, es interesante la observación de Ramón Riquelme sobre la índole cognoscitiva y la disposición espacial de los contenidos, y muy productiva para una lectura más detenida²⁹. Luis Iñigo Madrigal señala los antagonismos entre la vida individual y social, la construcción de un universo de personajes acosados por la muerte, la soledad y cosificación³⁰. La lectura de *Cielorraso*, de Omar Lara, se centra en la observación de la autosuficiencia y referencialidad del texto, en el carácter de obra total del libro, la importancia de lo fónico, y entrega una hipótesis sobre el significado del uso de las mayúsculas en la obra³¹, aspecto que se retoma con posterioridad en otro trabajo³². Manuel Espinoza destaca la ambigüedad del lenguaje, las sensaciones indefinibles y la descripción de elementos del paisaje "en el momento de su indeterminación". Sugiere que se esbozan gestos bajo las palabras, y una "latencia imperceptible de vivencias"³³. Por último, Alicia Galaz destaca la doble perspectiva, pasado adolescente-presente, la dialéctica fenomenológica inscrita en la imagen y la presencia de objetos hechos de "luminosidad y virtud energética". Una crítica muy coherente y sugestiva³⁴.

La crítica posterior a 1973, en cambio, en lugar de los juicios estéticos prefiere recordar la historia de ese grupo de poetas que comienza a publicar en la década del sesenta. Dan testimonio de la entusiasta participación de esos jóvenes en la animación cultural y literaria, la fundación de revistas ligadas a las Universidades³⁵, actividad que se vio interrumpida por el exilio que la mayoría de ellos sufrió después del golpe militar. A muchos críticos les llama la atención el carácter anticipatorio de ciertas escenas esbozadas en algunos poemas de Waldo Rojas³⁶, aunque habría que llamarlo vigilancia y lucidez, y es más interesante aún, si se lee como indagación de los supuestos que articulan la dinámica social e ideológica, de la que no éramos conscientes en esos años, y sobre lo que habría mucho que decir.

Otra característica de la crítica de este período es la preocupación por

²⁹Ramón Riquelme, "Waldo Rojas, Semblanzas". *El Diario Color*, Concepción, 16-1-1973.

³⁰Luis Iñigo Madrigal, op. cit.

³¹Omar Lara, "Poesía de W.R.: El Puente Oculto en la realidad", *La Nación*, Santiago, 1972.

³²L. Howard Quackenbush, op. cit.

³³Manuel Espinoza, op. cit.

³⁴Alicia Galaz, "Cielorraso", *La Nación*, Santiago, 2-7-1972.

³⁵En Entrevistas a Waldo Rojas, en Jaime Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena", *Eco*, N° 240, Bogotá, 1981, en Jaime Quezada, "Testimonio de un poeta en Chile", *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 1984, Simposio "Tradición y marginalidad en la Literatura Chilena del siglo xx", y Juan Gabriel Araya, "Poesía Chilena en el contexto universitario 65-75", op. cit., 1984. Federico Schopf, en *Eco*, N° 147, y en "Panorama del exilio", *Eco*, N° 205, Bogotá, 1978, y Miguel Vicuña, "Poesía Chilena 1982, una muestra" en *Trilce*, N° 17, 1983.

³⁶José Correa en "Puente Oculto: Spionnetje de Waldo Rojas", Congreso "Pensamiento y Literatura en América Latina", Budapest, 17-20, agosto, 1981.

comprender el aparente descompromiso ideológico de esa poesía, lo que sabemos es imposible de evitar en el uso del discurso, y no se explican la ausencia de testimonio relativo al proceso vivido en el período de la Unidad Popular³⁷. Lo que es cierto es que esta poesía no adhiere fácilmente a un voluntarismo político, pero se desarrolla en ella una reflexión que pone en evidencia los síntomas negativos de un conflicto y una escisión, que ahora comprendemos como el desenlace de una situación que venía gestándose desde muchos años antes. Waldo Rojas la observó desde su infancia, y en relación con ella se sitúa atento, crítico e inevitablemente involucrado desde la intensidad de su inteligencia y sensibilidad. Y referido a ella actúa en su quehacer de poeta históricamente situado.

Ese distanciamiento, que algunos le critican, es comprensible si recordamos el desgarramiento en que vivía una generación de jóvenes de esa época, cuyo proyecto de vincularse a la modernidad del arte no tenía cabida en un medio de gran indigencia cultural, y cuyo deseo de participación e integración social no tenía salida sino en la actitud crítica, el ajenamiento y la extrañeza. Sintiéndose distante en un mundo absurdo no es extraña la empatía que experimenta Waldo Rojas con el pensamiento de Albert Camus³⁸, y con cierto temple de ánimo de ciertos espíritus inconformistas y decepcionados del lado de allá y del lado de acá de las fronteras. Como reacción frente a las limitaciones del conocimiento, ellos se exigen "una confrontación y una lucha sin descanso... la ausencia total de esperanza (que nada tiene que ver con la desesperanza), y un rechazo continuo (que no debe confundirse con el renunciamiento), y la insatisfacción consciente"³⁹. Porque "el mundo es espeso e irreducible"⁴⁰ y "sólo se pueden nombrar las apariencias y hacer sentir el clima"⁴¹. Piensan que es absurdo "el deseo irrefrenable de claridad" en un mundo que se niega a ser conocido. Pero al menos, "el pensamiento puede encontrar su gozo en describir y comprender cada aspecto de la experiencia como un modo de despertar un mundo somnoliento y hacerlo viviente al espíritu"⁴². Lo que se evita es la claudicación de la "razón crítica que constata sus límites"⁴³, y se decide no ocultar "el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, este universo disperso y la contradicción que los encadena"⁴⁴. Es un contexto ideológico que sin duda condiciona la producción de esos textos.

³⁷La polémica se inicia con Javier Campos, "Poesía y Proceso Revolucionario", en *Diario Color*, Concepción, 2-9-1973.

³⁸Albert Camus, lo menciona W.R. en Entrevistas y en Conversación en Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. Ver *Le Mythe de Sisiphe*, Gallimard, Paris, 1942 y *L'Envers et L'Endroit*, Gallimard, Paris, 1958.

³⁹Albert Camus, *Le Mythe de Sisiphe*, op. cit., p. 50.

⁴⁰Ibíd., p. 37.

⁴¹Ibíd., p. 26.

⁴²Ibíd., p. 70.

⁴³Ibíd., p. 70.

⁴⁴Ibíd., p. 71.

Volviendo al contexto de la crítica, destaca el trabajo de Federico Schopf, quien hace notar cómo en esa poesía, en realidad desde principios de siglo, "se priva al sujeto de sus derechos de individuo", por razones ontológicas y por la constatación de "lo que no se es". Con esa actitud negativa, impersonal, pero no pasiva, el sujeto de la poesía de Waldo Rojas se enfrenta al mundo, "deshabitado intencionalmente", para transformarse él mismo en un escenario "de lo que ocurre en la naturaleza y la sociedad", lo que podría borrar "la diferencia entre un adentro y un afuera"⁴⁵, tan notablemente marcados en esa poesía. La acción que legitima al sujeto impersonal es la transformación del resumidero del mundo y del lenguaje, en "un movimiento sujeto a orden y medida", para recuperar al hombre para "un sí mismo que deseablemente coincida con el otro"⁴⁶. Por último, se pregunta Schopf, de dónde le viene al hombre la "aspiración a residir en un orden en que coincidan el sujeto, la naturaleza y la sociedad", observación sumamente productiva que habría que seguir trabajando, y explica la necesidad de indagación de los límites sensoriales y cognoscitivos, y los vínculos del hombre con su medio. Hace, también, inteligible el sentimiento de no pertenencia, y ese impulso irrefrenable de dejarse ir y confundirse con el mundo exterior y la naturaleza, que suele sentirse al escuchar la cancioncilla del poema. Desde el entresueño *serpenteante cancioncilla envuelve todo / serpenteante cancioncilla envuelve todo*⁴⁷.

Otro estudio es el de Javier Campos. En él se manejan criterios lingüísticos y sociológicos para enfatizar la situación marginal del hablante y su tránsito por lugares periféricos de la ciudad. Destaca la situación social escindida y el deterioro, degradación y senilidad de una sociedad burguesa que nos impele, según él, a la disyuntiva de la abulia o el compromiso político, haciéndonos girar en la circularidad. Pienso que es imprescindible distinguir con toda claridad, entre la actitud del hablante y su ideología, y la actitud del personaje que da testimonio paródico del tránsito por la ciudad, sin lo cual se empobrece la complejidad del discurso de Waldo Rojas. Los criterios sociológicos lo llevan a postular el lugar que le cabría a "las clases medias desplazadas" en esa visión de mundo. Me parece que para ser coherente debería demostrarse, entonces, que el lenguaje híbrido y contradictorio, el hermetismo y oscuridad, a los que alude Javier Campos, serían propios de una clase. En fin, me parece que habría que matizar todo eso. El supuesto implícito del trabajo es la estratificación social del mundo⁴⁸, pero se ignora que Waldo Rojas investiga justamente en los límites de esa estratificación, en las zonas en que la energía y el dinamismo las desbordan potenciando una apertura incontenible a punto de aflorar. Todo lo cual me parece más un síntoma de optimismo que de desesperanza, más de lucidez que de impotencia, como se ha repetido tanto al referirse a esta poesía.

No olvidemos que estos libros se escriben en los años sesenta e inicios de los

⁴⁵Federico Schopf, Revista *Eco*, 147, op. cit., p. 66.

⁴⁶Ibid., p. 70.

⁴⁷Ibid., p. 76.

⁴⁸Javier Campos, "La visión de la marginalidad en la Poesía de W.R.", op. cit.

setenta, y está muy presente en el medio la esperanza que para muchos jóvenes representó la Revolución Cubana, la expectativa de cambio que trajo consigo el proyecto de la Unidad Popular, los propósitos de acción constructiva y de búsqueda que los llevaban a la animación cultural en torno a las Universidades. El espíritu crítico, pero constructivo, tuvo su referente más importante en el poeta Gonzalo Rojas, quien estimula la comunicación entre las universidades y más allá de las fronteras, organizando encuentros de escritores. Su espíritu vitalista y constructivo fue ejemplar, y se funda en la esperanza de "contribuir a la construcción de América" y de una tradición literaria que evite novedades transitorias y se apoye en lecturas profundas, situadas más allá de todo localismo e incondicionalidad⁴⁹. Hay un gran entusiasmo en esos jóvenes que dialogan y convocan a los escritores a reflexionar, y mucho interés en contribuir a cambiar la actitud y el modo de mirar la realidad, estimulando la distancia crítica. Ellos están muy conscientes del fracaso de las vanguardias en el proyecto utópico de cambiar el mundo. Los poetas de los sesenta se vieron a sí mismos como "los continuadores críticos de una tradición", afirma Waldo Rojas, y ven la poesía chilena "como un tronco riquísimo de expresiones y tradiciones, y que nada hace necesario enviar a retiro a poetas mayores... se puede habitar perfectamente en un clima extraordinariamente fecundo... De lo que se trata es de emerger en el extremo... y es una responsabilidad tan grande que llega a ser enmudecedor", agrega⁵⁰. Los poetas emergentes de la promoción del sesenta eran conscientes de ocupar un lugar en la historia y la literatura, y este es el fundamento de su situación de producción. "Tendrían que reanudar la tradición con anhelos precursores", como diría Mallarmé⁵¹, y asentar la fase consciente de la poesía, que había empezado con la modernidad.

Declara el poeta que le interesó rescatar algunos puntos del programa de las vanguardias, y a poetas como Rosamel del Valle, de quien nadie sabía en Chile, situarse con precaución respecto al trabajo de Nicanor Parra, y de Enrique Lihn, y "abriéndose a las culturas extranjeras y de Latinoamérica... y a los poetas franceses"⁵², porque "nada se resuelve en la miseria, sino en el transvasije de culturas", porque "la poesía ha sido en Chile durante todo el siglo xx la expresión de un exacerbado cosmopolitismo"⁵³.

Su proyecto consiste en situarse en el contexto de la literatura desde la conciencia viva que la poesía es artificio y trabajo de lenguaje, oficio y no inspiración, orden constructivo y no irracionalidad azarosa, y exhibir esa conciencia como un problema, como una negatividad, y no como una aserción sin sospechas. Ya Huidobro había discutido los planteamientos del surrealismo europeo, y Gonzalo Rojas y Enrique Lihn los del surrealismo chileno, de modo que para Waldo Rojas el desafío es encontrar un nuevo sesgo para

⁴⁹Marcelo Coddou, *Poética de una Poesía Activa*, Ediciones Lar, Concepción, 1984.

⁵⁰Waldo Rojas, Entrevista *Espíritu del Valle*, op. cit., p. 40.

⁵¹Edison Simons, op. cit., pp. 208-209.

⁵²Waldo Rojas, Entrevista Pascian Martínez Elissetche, *El Sur*, Concepción, 14-9-1986.

⁵³Waldo Rojas, "Los poetas de los sesenta", op. cit.

"sorprender las relaciones ocultas que existen entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que los unen"⁵⁴, no a nivel del sintagma o la frase, como en Reverdy, Huidobro o el Neruda de *Residencia en la Tierra*, sino a nivel del manejo de la percepción y la relación entre los supuestos cognoscitivos que fundan el comportamiento social y cultural. Ya lo había intentado Nicanor Parra⁵⁵ y Enrique Lihn⁵⁶, porque siguiendo la tradición huidobriana la poesía "no debe imitar los aspectos de las cosas sino según las leyes constructivas que forman su esencia y que le dan la independencia propia de todo lo que es. Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo"⁵⁷. Con la salvedad que la propuesta de Waldo Rojas no consiste en construir hechos inéditos, sino transformar situaciones fenomenológicas mostrándolas como un espectáculo, para mejor poder desconstruirlas en sus supuestos cognoscitivos. Waldo Rojas interviene el significado a nivel puntual en unidades fónicas sintácticas y semánticas, trabaja la coordinación de secuencias semánticamente inconexas, las relaciones significativas latentes en el léxico o la sintaxis, y la asociación de elementos discontinuos o por yuxtaposición. El presupuesto es que el tiempo y el espacio son unidades perceptivas y cognoscitivas móviles, discontinuas, múltiples o reversibles, y contribuyen a abrir los límites de un horizonte tradicional, centrado o referido a un punto del espacio, o percibido estrechamente como mera secuencia temporal. En esa aventura se adelantó Huidobro, y han seguido otros. La idea es revisar críticamente nuestros conceptos totalizantes, los que ya no consiguen homogeneizar la realidad y la actividad perceptiva, poniendo en evidencia la atomización y heterogeneidad del mundo, y la privación de fundamentos indiscutibles. Esta inquietud ha incorporado al trabajo de la literatura zonas de realidad no percibidas anteriormente, realidades inéditas de un universo imaginado (Huidobro), aspectos de la realidad telúrica, de la materia o del tiempo (Neruda), zonas desconocidas o reprimidas de la psique, la fantasía y la relación con el espacio y el tiempo (Rosamel del Valle), con el lenguaje, la cultura y la vida social (Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Juan Luis Martínez y Waldo Rojas, entre otros). Mundos posibles en los que no sólo la imaginación tiene la palabra, sino el "intelecto que agrega algo al objeto", incorporando nuevas técnicas para dar cuenta de nuevas realidades.

No es nuevo, tampoco, la incorporación del "bricolage", una construcción poética a partir de restos, y los efectos dejados por las cosas. Esto ha abierto la mirada a la percepción de disociaciones, fragmentarismos y opuestos, y ha permitido la desconstrucción de las entidades totalizantes. Tampoco es nove-

⁵⁴Vicente Huidobro, "Manifiesto de Manifiestos" en *Obras Completas*, Ed. del Pacífico, Santiago, 1957 (Prólogo de Hugo Montes).

⁵⁵Carmen Foxley, "El discurso de Nicanor Parra y las Presuposiciones", *Estudios Filológicos*, N° 20, Valdivia, 1985.

⁵⁶Enrique Lihn, *París Situación Irregular*, Eds. Aconcagua, Santiago, 1977 o *El Paseo Ahumada*, Ediciones Minga, 1983.

⁵⁷Vicente Huidobro, "Época de Creación", op. cit., 296.

dad el "collage", o reconstitución que busca una inteligibilidad mediante una adecuada selección y recombinação de esos restos. Todos los poetas mencionados han trabajado en ello, aunque lo importante es la singularidad del intento en cada caso, y entrar en un espacio de creación colectiva y dialogante, que haga surgir "la sensibilidad nueva", como la llamaba Vallejo. Como anécdota recordemos cómo imaginaba Huidobro la gestación de estos procesos. Veía a nuestros cinco sentidos como hormigas por el mundo en busca de alimentos, en los que el poeta descubría combinaciones latentes, "que bullen en el fondo de nuestro cerebro y se multiplican como bacilos en cultivo", y entonces, decía la razón opera "por fenómenos asociativos y sensibilidad diferencial"⁵⁸, descartando así toda posibilidad de existencia de lo fortuito y arbitrario como condiciones de producción de la inteligibilidad poética. Opinión extrema que se refería al surrealismo y que habría que revisar, pero aún vigente en el ámbito de la autoexigencia estética.

Así trabaja el poeta creacionista, también Rosamel del Valle, quien afirma que su creación se desencadena a partir de "un débil contacto exterior o una experiencia... que... despierta el ser entre sus tinieblas". Esto lo impele a intentar representarla "por leyes propias, en medio de una atmósfera exacta, en el centro de un clima... y agrega, "me parece una experiencia cuando lo que despierta en el ser tiene que valer de un lenguaje para dar forma a lo que se desea tocar, retener, ver una vez más todavía, antes que el pensamiento vuelva a su ensueño"⁵⁹. Una experiencia casual con los restos provoca la creación, que es un estado de alerta alejado del ensimismamiento y la ensoñación.

Enrique Lihn lo expresa en términos más crudos, "estos mendigos reunidos en la puerta del / servicio / restos humanos que se alimentan de restos", y concibe las palabras y los hechos como objeto de "ejercicios de digitación en / la oscuridad / de modo que los dedos vieran manoseando / estos restos cosas de aspecto lamentable que uno arrastra y el ocio / de los juglares vergonzante..." (Mester de Juglaría)⁶⁰.

Por otra parte, investigando las posibles relaciones de Waldo Rojas con los poetas franceses, me encontré con los escritos teóricos de Mallarmé, los que rescato por sus asombrosas vinculaciones con mi lectura de Waldo Rojas. Me parece sugestivo referirme a ellos en el contexto del "trasvasije de culturas", al que se refiere el poeta chileno, en el de apertura al mundo, y su aguda conciencia de nuestro mestizaje o hibridez cultural.

En la primera época de su producción, Mallarmé está intentando "no pintar las cosas sino el efecto que producen" atrapando las sensaciones e incorporando una idea en su aprehensión⁶¹. Su intención es sugerir, evocar y crear una atmósfera que permita la adivinación progresiva. Eso crea una arquitectura "espontánea y mágica", lo que "no implica la carencia de cálculos poderosos y

⁵⁸Ibid., p. 264.

⁵⁹Rosamel del Valle, en *Orfeo*, N°s 11-12, Santiago.

⁶⁰Enrique Lihn, *La musiquilla de las Pobres Esferas*, Ed. Universitaria, Santiago, 1969.

⁶¹Edison Simons, op. cit., p. 50.

sutiles, pero uno hace como que no los ve: ellos mismos se van haciendo misteriosos adrede", "no deben traslucirse sin estar incluidos y latentes"⁶². Insiste años más tarde en la necesidad de ordenación del libro. Debe elegirse el lugar para cada trozo o motivo, y así "todo se convierte en suspenso, disposición fragmentaria, con alternancia y confrontación concurriendo con el ritmo total", "simetrías, acción, reflejo, hasta una transformación que es el verso". Esto ayuda a la eclosión en nosotros "de apreciaciones y correspondencias... un juego... en vista de una atracción superior como de un vacío"⁶³. Se refiere a lo que llama "digitación de palabras y Letras", como Enrique Lihn en "Mester de Juglaría", en una búsqueda mental "de las sinuosas y móviles variaciones de una Idea..."⁶⁴. Por cierto que estos planteamientos son precursores del trabajo y pensamiento moderno, pero resuenan en forma patente en la actitud y el tipo de "digitación" del poeta chileno, quien se sitúa en el contexto del pensamiento histórico sobre la poesía. Lo ha dicho el mismo autor, es el puente oculto que lo liga al lector, y él cuenta con el manejo de ese conocimiento y con la memoria del receptor.

Desde luego si algo ha cambiado en estos años es la expectativa de relación con el público, en cuyo ámbito tuvieron un rol inicial el pensamiento de los poetas de la claridad, y la búsqueda de Nicanor Parra. Desde entonces se pretende "retomar contacto con la comunidad sin dejar de sorprenderla", haciendo uso del lenguaje coloquial levemente parodiado, y la puesta en escena del hombre común. Con estos recursos debería haberse ampliado el espacio de recepción de la poesía⁶⁵ y Rosamel del Valle venía intentándolo con la inserción de prosaísmos en medio de un lenguaje refinado, Lihn con la mezcla heterogénea de estereotipos culturales y literarios. Esto produce un discurso híbrido que a lo mejor no llega al público, pero sí contribuyó a involucrarnos más activamente en la recepción, en un diálogo que se extiende a otros textos además de dirigirlo al lector.

Otra preocupación destacable que liga a todos estos poetas, es el tema de la contradicción entre historia y naturaleza. Nicanor Parra, no resuelve el problema, pero pone su esperanza en la acción histórica en la que el hombre, que es naturaleza, puede humanizarse⁶⁶. Huidobro lo enfrenta como confrontación, y posterior sustitución entre naturaleza y cultura, y en Waldo Rojas se manifiesta como antítesis⁶⁷, apostando a las posibilidades humanizadoras de la literatura

⁶²Ibid., p. 63.

⁶³Ibid., p. 200.

⁶⁴Ibid., pp. 204-205.

⁶⁵Federico Schopf, *Del Vanguardismo a la Antipoesía*, op. cit., pp. 99-101.

⁶⁶Ibid., p. 108.

⁶⁷Entrevista de *El Espíritu del Valle*, op. cit., Waldo Rojas afirma: "esta permanente presencia del presente en Chile sugiere lo que para mí es la naturaleza. Ortega dice que la naturaleza es una textura permanente... de la que nosotros también somos parte y que supone un orden imbatible", p. 48, agrega que falta espíritu histórico a los chilenos, y que el nuestro es un universo difícilmente documentable. Y confiesa, "buena parte del rasgo angustioso de mis poemas chilenos... se debía justamente a la presencia psicológica de ese

y la palabra poética, de la que se espera el conocimiento de los supuestos de la realidad sociohistórica y la renovación de nuestra percepción.

La autorreflexividad de la poesía es el último rasgo al que me refiero en estas rápidas observaciones sobre la situación de la poesía de Waldo Rojas en el contexto de la literatura, trabajo que habría que profundizar. Opera en la poesía de Huidobro por señalamientos sintácticos entre unidades autónomas. En Gonzalo Rojas y Enrique Lihn es tematizada a nivel del contenido de lo dicho⁶⁸ e inscrita en la intertextualidad, y se despliega a nivel de la actividad misma de enunciación y en el trabajo intertextual en Waldo Rojas. Sería infinito recorrer la poesía actual donde este rasgo pone en evidencia la conciencia de la autonomía significativa de la palabra poética, su capacidad de sugerir un significado y aludir a una actitud crítica y problematizadora del propio quehacer. Ya sea que la autorreflexividad se despliegue a nivel del enunciado o de la enunciación, exhibe la actividad productiva misma, y la postula como una instancia propicia para presentar una visión estética y de la vida del hombre, y para intentar la inserción significativa de la poesía en la historia. Rosamel del Valle y Oscar Hahn actualizan también ese recurso al remitir de un poeta a otro y de éste a alguno publicado en otra ocasión⁶⁹. Con ello crean un sistema espejeante y autorreflexivo que sitúa temporalmente y potencia cada fragmento en varias direcciones a la vez. Los poemas finales del *Príncipe de Naipes* y *Cielorraso* cumplen esa función, y le dan a los textos un carácter inacabado y abierto.

Por otra parte, que la poesía trabaje negativamente mostrando disociaciones y ausencias, como lo hacen Parra, Lihn y Waldo Rojas, da testimonio no sólo de la acción del hombre, sino de su falta de acción o transformación. Que se evidencie el fracaso de la propia obra o reflexión y veamos el empecinamiento en resistir a la disolución ahistórica, la marginación cultural, y la enajenación social, a la estrechez de espíritu o de la libertad, es otra constante que cuenta como un intento irrisorio y un imperativo ético de cambiar la propia vida en el contexto del fracaso de cambiar la sociedad. Son gestos que se comprenden como creación de mundos alternativos desde la conciencia alerta y el trabajo riguroso y documentado, sensible y perceptivo y en el ámbito del discurso poético.

contexto, de un mundo donde gana la naturaleza sobre la cultura, y sobre la historia", p. 48.

⁶⁸ Enrique Lihn, por ejemplo, en "Zoológico" de *La Pieza Oscura*, Ed. Universitaria, 1963, p. 41, "Mester de Juglaría" y "Por qué escribí" de la *Musiquilla de las Pobres Esferas*, op. cit., pp. 24 y 81.

⁶⁹ Rosamel del Valle suele referir a los poemas de otro libro, por ejemplo, el poema "Homenaje a una secreta protección" de *El Corazón Escrito*, Ed. Héctor Matera, Bs. Aires, 1960, remite a "Introducción a una metamorfosis de *La Visión Comunicable*, Nascimento, Santiago, 1956, entre otros.

—Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt, 126/1988.