

EL PARAÍSO VEDADO

ENSAYOS SOBRE POESÍA CHILENA DEL
CONTRAGOLPE

SERGIO MANSILLA



© Paginadura Ediciones

INTRODUCCION

ESCRIBIENDO CONTRA LA HISTORIA EN EL SUR DE CHILE

Situar geográficamente la poesía es una operación en la que se combinan la arbitrariedad del analista a la hora de elegir obras y autores como material de estudio con el reconocimiento de que, en efecto, la poesía se produce en algún lugar determinado y que este espacio —en tanto paisaje, historia, cultura—, metamorfoseado por la imaginación, mediatizado por el lenguaje y las convenciones estéticas pertinentes, se vuelve (o puede volverse) constituyente de las significaciones del texto poético. Arbitraria de todos modos es la territorialización de la poesía, pues no se escribe sólo para un lugar, y la validez de la literatura, hoy por hoy, no se decide sólo dentro de los límites de una geografía definida sino en el contexto globalizante de la modernidad literaria transnacional. Esto es particularmente válido para los poetas más adelante estudiados, pues, lejos de anclar sus poéticas en referentes locales excluyentes, éstas se conciben precisamente como una negación, siempre problemática, de identidades afirmativas cómodamente instaladas en espacios conocidos o previstos. Lo que hallamos es la exploración de las confluencias de las cosas del mundo —la historia, la modernidad— en el yo y las tensiones que éstas generan en el ámbito de una subjetividad que se resiste, en última instancia, a perder fundamentos seguros y confortables; pero con la certeza de que tales “fundamentos” son sólo deseos imposibles de satisfacer.

Asumamos, entonces, que se puede hablar de poesía del sur de Chile por lo menos en el sentido de proceso cultural que acontece y/o ha acontecido en la zona geográfica constituida por las denominadas provincias del sur que comprenden un área que va de Concepción a Chiloé. Sin embargo, para efectos del presente estudio, entenderemos por poesía del sur de Chile aquélla producida por autores que viven o han vivido un período relevante de sus vidas literarias en lo que actualmente se denomina la Décima Región de Los Lagos.¹ Esto no sólo por la necesidad metodológica de delimitar nuestro objeto de estudio, sino porque en esta zona geográfica, desde 1975 hasta ahora, ha venido dándose un proceso literario complejo en términos de que los autores han generado condiciones para la realización de encuentros, intercambios, lecturas mutuas, proyectos editoriales, una red bastante amplia de contactos; se

¹Chile está dividido en 12 regiones, cada una de las cuales comprende varias provincias, más la región metropolitana que incluye Santiago y zonas adyacentes. Todos los poetas considerados en este estudio son originarios de lo que actualmente es la Xª Región, que comprende las provincias de Valdivia, Osorno, Llanquihue, Chiloé y Palena (66.997,7 kms.²), con una población de 953.330 habitantes. La región tiene un alto porcentaje de población rural, alrededor del 60,5% (datos tomados del *Atlas de Chile regionalizado*, Santiago: Zig-Zag, 1992, año del último censo). Geográficamente las regiones XI y XII están en el extremo sur del territorio chileno continental; pero se las conoce como zona austral (y no zona sur).

ha formado, asimismo, una masa de lectores de poesía; en suma, se han sentado las bases de una tradición poética exigente fundada en una poesía que no hace (y no quiere hacer) concesiones a estereotipos literarios e ideológicos. El sentido comunitario con que se ha asumido el quehacer literario ha ayudado a la convergencia de temas, problemas y soluciones estéticas, —no obstante la diversidad de lenguajes y estilos— y no ha dado pie para la fragmentación o atomización desestructurante de las relaciones humanas y de la institucionalidad literaria misma.

El otro límite que he trazado es de orden histórico: 1975-1995. El foco de mi atención, sin embargo, es sólo un sector de la poesía del sur de Chile, aquélla escrita con posterioridad al golpe de estado de septiembre de 1973 por autores que comienzan a escribir sistemáticamente después de este traumático año:² la “poesía del contragolpe”, según una ilustrativa expresión del poeta y crítico Eduardo Llanos Melussa. Mi interés se concentra en cinco autores, cada uno de los cuales ha desarrollado una o más líneas poéticas propias, ya consolidadas, las que, en gran medida, resumen buena parte de las zonas temáticas y estilísticas más relevantes de la poesía chilena en los últimos 20 a 25 años.³

Jorge Torres (n. 1948) se inscribe en una primera época (1975-1989) en una línea que recuerda de cerca la poesía de los lares de Jorge Teillier (poesía de la memoria de los dominios perdidos/soñados de la infancia); luego, en *Poemas encontrados y otros pre-textos*, desarrollará una escritura como lectura excéntrica —formalizada como (foto)copia fragmentaria— de textos literarios y no literarios; en su último libro publicado, *Poemas renales*, ensayará una escritura como un dramático testimonio de la enfermedad y de la decadencia del cuerpo y del espíritu personal y de época, que toma la forma de un diálogo áspero con Dios y con la muerte a través de un lenguaje “vanguardista” por lo arcaizante.

Carlos Trujillo (n. 1951) sigue desde sus inicios más de cerca la línea poética de lo láríco, heredada de Jorge Teillier; línea que, en su obra inicial (1975-1981), se combina con el tono epigramático tomado de Ernesto Cardenal y de Armando Uribe principalmente.⁴ La realidad de la infancia, las evocaciones del paisaje de la Isla de Chiloé, situaciones diversas de lo cotidiano, sirven de base para un lenguaje directo, casi testimonial, pero a la vez irónico y metapoético, cruzado con una reflexión intensa sobre el tiempo y la muerte y sobre el sentido

²No me referiré sino sólo tangencialmente a autores que comienzan a escribir en la década del 80. Asimismo, de los autores centralmente estudiados, no consideraré sus publicaciones posteriores a 1995, salvo como referencia cuando corresponda. En rigor, textos escritos y aparecidos con posterioridad a 1995 —que no son muchos hasta ahora— revelan un tipo de escritura que ya no podríamos calificar como poesía del “contragolpe”. En general, responde esta escritura a proyectos estéticos más íntimos, menos épicos en un sentido totalizante, y ya no son asumidos como respuesta a urgencias históricas como ocurrió en el período dictatorial.

³Obviamente, los cinco autores que se nombran más abajo no son los únicos poetas de la región que comienzan a escribir entre 1973 y 1979 en forma sistemática, digamos con conciencia del oficio y con una presencia en el ambiente literario sureño y nacional que no podía ni puede ser simplemente ignorada. Mario Contreras, Maha Vial, Heddy Navarro, Mario García, Oscar Galindo, Aristóteles España, Jaime Márquez, Nelson Torres, son algunos de los poetas y poetisas que forman parte de la “generación NN” de la que habla Aristóteles España (Cf. *Poesía chilena. Generación NN (1973-1991)*). Ver apéndice).

⁴Fundamentalmente a partir de *Epigramas*, de Ernesto Cardenal, y *No hay lugar*, de Armando Uribe Arce.

mismo de la poesía. Esta línea temática se ha hecho más visible en sus obras recientes, cobrando sentido en el contexto de un desarraigo personal que lo ha convertido en extranjero en el mundo y ha hecho de su palabra poética un ejercicio de exilio de toda plenitud expresiva.⁵

Clemente Riedemann (n. 1953) ha explorado la línea de la poesía de la identidad histórico-cultural en la que desarrolla una relectura crítica de ciertas zonas de la historia de Chile, conquista española y colonización alemana en particular, no aludidas o no suficientemente problematizadas por la historia oficial. Otra línea es la confluencia de experimentalismo y testimonio, mediante la explotación productiva del kitsch y de las jergas juveniles como agresión contra el lenguaje acomodaticio de los integrados al poder dominante. Se trata, como él mismo lo ha dicho, de una poesía “culturalista” que busca poner en evidencia las mitologías con que se construyen las significaciones históricas y las identidades. Para Riedemann escribir es desenmascarar y entonces descubrir que debajo de la máscara hay siempre otra máscara; pero en eso radica el ser que somos: simulacro de realidad y realidad de simulacro.

David Miralles (n. 1957) explora el problema de la crisis de la escritura como metáfora de una crisis histórica situada en la “modernidad” chilena de la dictadura. Su escritura tiene como uno de sus centros de gravedad la persistente reflexión sobre la relación lenguaje-realidad, en el contexto de un devenir marcado por la muerte, la esterilidad contradictoria de los gestos verbales, el peso incuestionable del poder que empuja al hablante al silencio o, a lo más, a un balbuceo de las huellas de una historia que pudo ser pero que no llegó a ser. Tales huellas, sin embargo y en tanto se las verbaliza como poesía, constituyen las fortalezas de un lenguaje que saca partido de sus precariedades. Como Sísifo, nuestro triunfo consistirá en despreciar a quienes nos oprimen por más que seamos hablados y vividos por los dioses y no podamos, finalmente, escapar del cerco de sus interpelaciones.

Rosabetty Muñoz (n. 1960) desarrolla una escritura que evidencia marcas de un sujeto femenino católico. Su poesía está centrada en el tema de la orfandad, de la soledad mortal de ser “otro” en un mundo hecho a la mala desde que las fuerzas demoníacas torcieron el rumbo del tiempo y nos arrojaron del paraíso. Muñoz subjetiviza el paisaje de las islas del Archipiélago de Chiloé de modo que la evocación de los lugares viene a ser un paisaje interior fragmentado que busca recomponerse, reunirse inútilmente: las islas son los fragmentos dispersos de lo que alguna vez estuvo unido pero que ahora sufren los efectos dislocantes de una modernidad desigual, invasora, destructora de raíces. Puesta su poesía en el escenario de conflictos culturales, resulta ideológicamente conservadora. Sin embargo, la convicción de que las “raíces” las hemos perdido y son de hecho irrecuperables, provee a Muñoz de una

⁵ Desde 1989 Trujillo vive en los Estados Unidos.

poderosa visión crítica del presente histórico del cual su propia poesía forma parte. Poesía sin raíces, entonces; lastimero canto por la palabra genésica perdida.

Mi propósito es ensayar una lectura ideológica de la poesía de estos autores a la luz de su conflictiva relación con la contingencia dictatorial (hasta 1989) y, en menor medida, con la redemocratización del país a partir de 1990, sin ánimo de agotar cada uno de sus textos ni de estudiar todas las líneas de escritura que han desarrollado hasta ahora.⁶ Asimismo, cuando sea pertinente, me referiré, de una manera general, a la poesía de otros autores chilenos, contemporáneos a los seis poetas antes mencionados y con los cuales estos últimos dialogan o polemizan.

Me gustaría, en el ámbito de la relación poesía-historia en el período dictatorial, adelantar la siguiente hipótesis: la violenta historización de la escritura en el Chile de los años 70 y 80 se traduce en la representación problemática y problematizada de una temporalidad histórica en crisis, estableciendo una oposición fundante “antes” versus “ahora” que activa la imagen de un presente actual como “acto fallido” del pasado. Esta situación puede verse al mismo tiempo como la expresión de una crisis de lenguaje en tanto el aquí y el ahora del lenguaje poético aparecen como huellas de un lenguaje de plenitud perdido, el que, paradójicamente, nunca existió sino sólo como deseo de armonía desde el presente aquejado de graves y dolorosas disociaciones.

Jacobo Timerman —que no es chileno, hay que decirlo— escribía en 1987:

Quizás el apagón cultural en Chile se deba a que sus intelectuales tratan de recuperar, muchas veces a riesgo de sus propias vidas, una realidad anterior que inevitablemente es irrecuperable. O tratan de servir a un esfuerzo, siempre heroico, de modificar la actualidad compadecidos de los sufrimientos de los contemporáneos. Pero en ambos casos están tan inmersos en el discurso político directo que difícilmente puedan elaborar un discurso artístico en el cual las palabras, los

⁶Si bien a lo largo de los capítulos que siguen hay una mirada global sobre la poesía de estos cinco poetas chilenos sureños, tal como se indicó en una nota anterior, algunas zonas de su trabajo literario no han sido consideradas: de Riedemann, no he incursionado en su trabajo como dramaturgo y actor, desarrollado entre 1971-72 y 1978 (año éste en que se montó en Valdivia su obra *La hamaca* que acusa fuertes influencias de Brecht y del teatro de la crueldad de Antonin Artaud). Riedemann, además, ha escrito un buen número de letras de canciones para el dúo Schwenke & Nilo y él mismo, en colaboración con Nelson Schwenke, escribió una crónica-testimonio de este dúo que se inició en la Universidad Austral de Valdivia en 1979 (*El viaje de Schwenke & Nilo*).

Miralles en 1984 publicó en tirada muy pequeña, *Zona transitiva*, un opúsculo hoy prácticamente inencontrable. Se trata, en todo caso, de un adelanto de su libro *Los malos pasos*, publicado algunos años más tarde.

Trujillo ha escrito, en parte en serio, en parte como divertimento, una gran cantidad de sonetos y aun églogas y octavas reales satíricas, con humor corrosivo similar al de Quevedo, de un heterónimo suyo llamado Lope sin Pega, que remite, festivamente, a Lope de Vega. Trujillo creó este personaje en 1984 cuando, por motivos políticos, fue exonerado de su trabajo como profesor del Liceo de Castro. La palabra “pega” es un chilenismo que alude a trabajo remunerado; Lope sin Pega o el “Fénix de los Cesantes”, entonces, arremete contra toda clase de “chuecuras” (acciones más o menos mafiosas) de la política, la economía y la institución literaria misma. Los sonetos de este nuevo Lope han circulado en hojas volantes de tiraje muy reducido y no han sido recogidos en libros.

personajes, los recuerdos, las fantasías, los descubrimientos, se frenan con elementos ajenos a la directa y fotográfica observación de los hechos.

Una y otra vez se vuelve a lo mismo. Los chilenos no pueden todavía medir la profundidad de la quiebra de una vida que amaban y gozaban. Y el lamento por lo perdido no les permite admitir que la vida que llevan es ahora toda la vida de hoy, que el hoy es también una totalidad y no sólo algo transitorio. La desesperación es todavía producto de un régimen político que no soportan más, antes que la evidencia de un conflicto humano individual más que colectivo, que no los abandonará aun después de la caída de Pinochet. (70)

Observaciones lúcidas, a mi parecer, pues viendo las cosas con la perspectiva que da el tiempo, sin la urgencia de tener que pensar la literatura como acto político contra el poder de la fuerza, exhibido y ejercido discrecionalmente por el estado policial, se reafirma la percepción de que la poesía del contragolpe fue un intento de recuperar la irrecuperable armonía de un pasado ambiguamente mítico, ambiguamente histórico; poesía que, por lo mismo, devino testimonio que pugnaba por modificar la actualidad a través de la denuncia, directa a veces, alegóricas las más, pero siempre cruzada de un sentimiento político que demonizaba el presente de sufrimientos. Esto aun a sabiendas de que ambas empresas — recuperación del pasado, modificación del presente— eran imposibles: ensayos fallidos de una representación que diera cuenta en plenitud del drama que vivía el país. Se apostó, sin embargo, a la “falla”, al historicismo, a la autorreflexión torturante incluso, al texto refundacional que problematiza (y niega finalmente) su propia capacidad para decir la profundidad del dolor histórico; se apostó a tematizar la precariedad de las formulaciones poéticas con la creencia de que insistir en la precariedad de los discursos, arremetiendo contra la transparencia de las representaciones, terminaría por minar la fortaleza del discurso dictatorial, haciendo visible las fallas de éste, aprovechándolo incluso como material formante de la poesía. Al fin de cuentas, la poesía del contragolpe se constituye como una escritura que, tal vez como ninguna otra en toda la historia de Chile, se vio obligada a crecer y a negociar desde el comienzo mismo con las opresivas estructuras del poder; tanto con las estructuras institucionales del aparato del estado dictatorial y terrorista como con la autocensura y la urgencia de hablar con y contra el lenguaje mismo que se volvió una “instancia represora más” (Zurita 15).⁷

La apuesta se ganó y se perdió. Se ganó porque quedó claro que, en materia de construcción de imaginarios políticos y culturales sobre la cotidianidad del presente y la memoria del pasado, la poesía no es tan precaria después de todo. De hecho contribuyó, entre los poetas por lo menos, a sobrellevar productivamente el peso opresivo de la violencia

⁷ Todas las citas de Zurita corresponden a *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*.

institucionalizada y su retórica “épica”, fundacional de una nueva temporalidad histórica vociferada ésta a la medida del nuevo modelo de país implantado por la fuerza. Se perdió en la medida en que el modelo económico y cultural de país que implantó la dictadura terminó prevaleciendo por encima (o por debajo) de los cambios políticos y contra los más amados deseos de justicia y equidad de los poetas. El reclamo de la poesía por un estado de cosas fundado en una historia diferente no logró sino hacer más patente la incapacidad de la literatura para imaginar su presente de un modo que no estuviera atravesado por la nostalgia de una otra “realidad”, siempre menos real que el presente demasiado temible para ser aceptado sin contradicciones como la “realidad total” y no sólo como un transitorio paréntesis de anormalidad.

En cualquier caso, la poesía del contragolpe funcionó como un espacio de libertad ante el peso de la coerción. Si concebimos la literatura como escenario de ficción donde ocurre (y/o puede ocurrir) aquello que no ocurrió antes en la realidad empírica de la historia ni ocurre ahora ni ocurrirá tal vez nunca, tendrá bastante sentido afirmar que se escribe poesía para hablar/construir un campo de realidad que incluye los deseos, los fracasos, los sueños y las pesadillas, las utopías y la violencia de la realidad sobre la imaginación (nótese que estoy usando el verbo hablar como transitivo). Así, al leer poesía, no aprenderemos propiamente historia en el sentido de apropiarnos de un cierto significado a través de la escritura-lectura de una narración documental, verificable, “científica”; pero sí aprenderemos algo de las subjetividades que vivieron y sufrieron esa historia y cómo éstas fueron constituidas — limitadas y potenciadas— por la contingencia y las proyecciones simbólicas de ésta. Leer productos literarios de un período determinado es siempre leer refractariamente las fisuras de la historia, las fallas de lo real, asomarse a esas zonas que escapan del peso de los hechos y de su inteligibilización por la narración dominante del momento.

En este marco, consideraré la poesía del contragolpe como una práctica ideológica que busca refundar una memoria histórica liberadora de la opresión y, eventualmente, sentar las bases para una práctica política orientada a la construcción de una historia democrática. La literatura, entonces, menos que representar la realidad tal como ésta se manifiesta en la inmediatez de la percepción consciente, representa y expresa, por un lado, las diversas relaciones imaginarias del sujeto (personal y colectivo) con las condiciones reales y, por otro, contribuye a crear nuevas relaciones imaginarias en tanto ella misma es la expresión de una relación siempre abierta, conflictiva consigo misma, que pone en marcha una red de citas que operan tanto por ausencia como por presencia.[§] La poesía no nombra las cosas

[§]Sigo aquí la conocida formulación de Althusser sobre la ideología: “La ideología es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (“Ideología y aparatos ideológicos de estado”). Beverley y Zimmermann nos dicen al respecto que “las ideologías proveen a los seres humanos de una estructura de experiencia que les permite reconocerse a sí mismos en el mundo, ver el mundo de algún modo creados por/para ellos, sentir que tienen un lugar y una identidad en él” (2). No es mi propósito aplicar irrestrictamente la noción althusseriana de ideología a la poesía; pero sí me parece una buena vía de entrada para tratar el problema de la representación de la historia (o la representación de la

sino en tanto éstas forman parte de un proceso de representación en que se cruzan y se retroalimentan la percepción realista con la imaginación utópica que propone visiones virtuales de lo real, con el añadido de que estas virtualidades pueden a su vez ser vistas como “cosas” sobre las que se erigen nuevas virtualidades. Se complejiza, así, la representación literaria y su efecto estético, poniendo en circulación renunciaciones y aceptaciones de la lógica de la realidad extraliteraria.

El “trabajo” de la ideología consiste en constituir [...] a los seres humanos como tales, con género coherente e identidades de nacionalidad, etnicidad o de clase apropiadas a su lugar en un orden social dado o, en el caso de ideologías contrahegemónicas, su lugar en un orden social posible. (Beverley y Zimmermann 2)

Así planteado, mi propósito, entre otros, es demostrar que la ideología contrahegemónica de la poesía del contragolpe ocurre a través del opacamiento de la ideología hegemónica “ensuciando” la transparencia del lenguaje —no sólo la del lenguaje del poder—, en tanto cualquier narración que se haga aparecerá como un proferimiento problemático y urgente, dividido entre lo que dice y lo que le gustaría decir y no quiere, no puede o no sabe decir.

Si la poesía joven post 1973 apostó a una ruptura histórica en el terreno político, no ocurre lo mismo en su relación con la tradición literaria, lo cual lleva a sospechar que el deseo de ruptura histórica en lo político no fue un “salto adelante” sino un deseo de quiebre de la contingencia opresiva por vía de la restauración (fallida) de un orden de libertad perdido (refundación simbólica del pasado). En sentido estricto, esta poesía no se programó ni como ruptura ni como continuación de la poesía de los años 60 y/o previa. Su impulso se orientó centralmente hacia una (re)lectura amplia de la tradición chilena e hispanoamericana (también de Europa y Norteamérica) en términos de aprovechar cualquier texto que pudiera ayudar a una verbalización poética de la realidad. Era consciente, eso sí, de que las grandes narrativas ideológicas en el terreno político y las interminables discusiones sobre el compromiso de la literatura y del escritor habían perdido su sentido práctico para la vida social y literaria. El impacto de la realidad política de los años 70 y 80 desplazó la literatura desde un ámbito estrictamente estético a una esfera de cruce de lo estético, lo ético y lo político, en el sentido de movilizar representaciones imaginarias contradictorias de la temporalidad pero que se empeñaban en refundar la memoria colectiva y personal. Lejos de polemizar con la tradición, la poesía del contragolpe tuvo que recomponerla, reescribirla, releerla, para ensayar, en y con (a veces contra) la ficción poética, un nuevo futuro para este presente de violencia y represión

representación de la historia) en la poesía, en la medida en que la escritura poética se propuso siempre, entre otras cosas, desmitificar los mitos y estereotipos del poder.

institucionalizadas. Es en este escenario en el que cabe hablar de “horizonte postmoderno”, en el entendido de que estamos ante una “modernización” capitalista forzada y muy desigual que ha venido a echar por tierra el carácter unitario y presuntamente coherente de los sujetos sociales y ha invalidado las utopías totalizantes del pasado.⁹ La política de estado hizo visible, de forma brutal para la poesía, las contradicciones estructurales de una sociedad que antes habían tendido a manifestarse sólo en los marcos duales de la Guerra Fría. Sin embargo, la poesía de Teillier y Lihn había vislumbrado, ya en los inicios de los años 60, con lucidez extrema, las múltiples fisuras de la realidad, lo que evidencia cuán descaminado es reclamar del poeta una afiliación irreductible a la “izquierda” o la “derecha” de la literatura (poesía “impura” v/s poesía “pura”), a la poesía o a la antipoesía. Asimismo, la joven poesía de los años 60 e inicios de los 70, como lo demuestra Javier Campos, continuó en una línea que la apartó del calor de la contingencia inmediata: no hubo la esperada poesía realista-social, aunque su “especificidad formal [...] sí mostraba una actitud bastante desacralizadora para tratar unos contenidos que extrañamente no correspondían a los tiempos que entonces se vivían” (Campos 19). Esa no correspondencia puede ser hoy interpretada como expresión de desconfianza y escepticismo (no declarados, ambiguamente intuidos tal vez) para con los procesos políticos y sociales de entonces, lo que se tradujo en la poesía en un énfasis en las realidades personales, interiorizadas, con un dejo nada despreciable de individualismo agónico. Esta línea continúa en la poesía que emerge después de 1973 pero ahora en el brutal escenario de la represión, de modo que el énfasis en lo personal se volvió testimonio del yo que batalla por la sobrevivencia, por su integridad, en un espacio de dislocaciones. Pero no fue, en rigor, una continuidad programada, sino el resultado de la actitud de hacer uso de lo que estuviese disponible para representar este nuevo paisaje histórico desconocido en Chile. Y los modelos chilenos disponibles más cercanos fueron la poesía de Enrique Lihn y Jorge Teillier, quienes a su vez habían influido muchísimo en los jóvenes del 68. La ideología de la “cultura de resistencia” frontal, en consecuencia, ve mermado su poder creativo desde su origen en la medida en que ésta obsesivamente se manifiesta en la literatura como reacción dependiente de la contingencia. El intento (fallido/logrado) de encontrar un lenguaje de resistencia que diera cuenta de esa realidad dolorosa de la historia situada más allá del poder de representación de la palabra común, puede formularse también como un intento (fallido/logrado) de evitar que la narración puramente política de la realidad contingente, informada por las viejas y previsibles filiaciones ideológicas a la izquierda militante (Frente Popular, Guerra Fría), copara las significaciones del lenguaje al punto de convertir al discurso

⁹En esta misma línea avanza la reflexión de Bernardo Subercaseaux en su artículo “Nueva sensibilidad y horizonte ‘post’ en Chile (Aproximaciones a un registro)”, *Nuevo Texto Crítico* 6. *Modernidad y Posmodernidad en América Latina I* (1990): 135-145.

en mero recuento quejumbroso y airado de la cotidianidad mezclado con un voluntarismo antifascista, insostenible en los hechos.

La poesía chilena sigue todavía hoy, cuando el siglo XX termina, en medio de este callejón de salidas encontradas. Sólo que después de 1989

[se ha “desdramatizado”] el juego de relaciones entre estética y sociedad, entre arte y política —hasta relajarse a veces en la banalidad del acomodo burocrático-administrativo. [Ha habido] también que responder al trato con la institución que pasó de autoritaria a conciliadora, de represiva a dialogante: abandonar la figura pretérita de la exterioridad radical, vuelta obsoleta, por cómo lo integrado y lo marginal van recomblando sus límites con máxima fluidez y ambigüedades. (Richard, “En torno a las diferencias” 39)

La “desdramatización” de la relación arte-política no ha eliminado la urgencia de hallar un lenguaje (y una lectura de los lenguajes) que dé cuenta de ese escenario no prefigurado por la cultura contrahegemónica en los años 70 y 80, de la que la poesía chilena del sur forma parte: que la nueva democracia es sentida en la práctica como una “dictadura” invisible de la economía de libre mercado, articulada con una institucionalidad democrática precariamente representativa todavía. O lo que es lo mismo: urgencia por hallar un lenguaje que no sea hablado por la economía y sus representaciones naturalizantes del nuevo orden o, en su defecto, por un discurso radical e irracionalmente demonizador de la economía y el mercado. Cierta poesía del sur “resiste” apelando a la nostalgia de una armonía premoderna, negándose a admitir, o admitiéndolo a regañadientes, que el pasado rural tradicional, el de la comunidad solidaria ligada a la tierra por vínculos no economicistas, está en retirada final y que la sociedad chilena se desplaza aceleradamente hacia una homogeneización capitalista globalizante.

* * *

Este libro lo he escrito sobre la base de mi tesis doctoral *Poesía del sur de Chile 1975-1995. El paraíso vedado o el deseo de un lenguaje y de una historia imposible*, defendida en marzo de 1996 en la Universidad de Washington, Seattle. Las entrevistas y la segunda parte de la addenda son materiales preparados especialmente para estas páginas.

Parte de lo que el libro incluye ha sido ya publicado en forma de artículos en diversas revistas especializadas. Una versión preliminar de la “Introducción” fue gentilmente publicada en *Guá. Una revista para todos y para nadie* 3.(1996: 44-51), revista —hoy

desaparecida— de los estudiantes de la Universidad de Los Lagos, Osorno. Agradezco a los editores de entonces su interés en publicar un texto que entonces no era aún definitivo.

Los capítulos 2 y 5 son una reformulación de los artículos “Clemente Riedemann: deseo de una historia y de un lenguaje vedados” (*Estudios Filológicos* 31, Universidad Austral de Chile, 1996: 57-74) y “Poesía chilena en el sur de Chile (1975-1990). Clemente Riedemann y la textualización de la temporalidad histórica”. *Revista Chilena de Literatura* 48, Universidad de Chile, 1996: 39-63.

El capítulo 3 apareció como artículo en *Alpha* 12 Universidad de los Lagos, Osorno, 1996: 73-92. La versión del presente libro difiere del artículo en detalles menores.

El capítulo 4 se publicó, con el mismo título, en el libro *Por el territorio de los límites. Aproximación a la poesía de Carlos Trujillo*. Ed. Jorge Torres. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1996: 35-55. Al igual que en el caso anterior, he introducido algunas modificaciones menores de estilo y forma.

El capítulo 6 es una extensión y profundización de algunas ideas desarrolladas en mi artículo “Neruda y nosotros los adolescentes de 1973 (poesía en el sur de Chile 1975-1997)”. *Alpha* 13. Universidad de los Lagos, Osorno, 1997: 67-89.

El capítulo 7 lo elaboré sobre la base del artículo “Las desigualdades de la imaginación poética y crítica. Una lectura de *Hijos* de Rosabetty Muñoz”, publicado en *Literatura y Lingüística* 6, Universidad Blas Cañas, Santiago, 1994: 85-104. He reexaminado algunas ideas y he rediseñado la arquitectura general de la exposición.

La primera parte de la Addenda, “En torno a la memoria poética de la historia”, apareció como nota en *Revista Austral de Ciencias Sociales* N° 1. Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1997: 103-105, gracias, en gran medida, a la invitación e insistencia de Yanko González Cangas. La versión que recojo en el libro difiere de la de la revista en aspectos menores.

En “¿Contra qué historia escribiremos ahora?”, he querido dar un tono más personal, testimonial casi. Si bien, a lo largo del libro he procurado una mirada “imparcial”, técnica (no puedo decir que sea “científica”) sobre una zona de la poesía chilena del último cuarto del siglo XX, debo advertir al lector que yo mismo, como poeta, he sido parte de este proceso de la poesía del contragolpe. Este libro es, por lo mismo, un libro interesado, parcial, tendencioso si se quiere, arbitrario en la selección de los poetas y los poemas, sesgado en el recuerdo histórico; pero es, me parece, una manera legítima y necesaria de aproximarse a la literatura de una época.

En las páginas que siguen, las nociones de generación y promoción, referidas a los poetas chilenos desde los años 60 en adelante, las uso como sinónimos. En rigor, no empleo la noción de generación en el sentido en que habitualmente se la suele usar en la historiografía literaria: fecha de nacimiento próxima de los miembros de la generación, cercanía en la

sensibilidad literaria, formación similar, acontecimiento generacional que marca los autores, un autor epónimo que unifica el grupo, existencia de un lenguaje generacional, anquilosamiento de la generación anterior. Las nociones de promoción y/o generación (e. g. “generación del contragolpe”) las uso en el sentido de grupos de poetas que nacen a la vida literaria en un período determinado (década del 70, del 80 o 90, por ejemplo) sin considerar si las características antes señaladas se cumplen o no.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos de estado (notas para una investigación.” *Escritos*. Trad. Alberto Roies Qui. Barcelona: Lala, 1975: 107-72.
- Beverly, John y Zimmermann, Marc. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Trad. de citas de S. M. Austin: University of Texas Press, 1990.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn)*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature / Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987.
- Richard, Nelly. “En torno a las diferencias.” *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Eds. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski, Bernardo Subercaseaux. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile, 1993. 39-46.
- Timerman, Jacobo. *Chile. El galope muerto*. Santiago: Sudamericana / Planeta, 1988.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.

CAPITULO 1

NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA INSTITUCIONALIDAD DE LA POESIA EN LA Xª REGION DE LOS LAGOS[¶]

ANTES DE 1973

En rigor, en la zona geográfica centralmente considerada en este estudio, la producción de poesía chilena moderna, en tanto actividad que desborda la simple producción de un sujeto individual y aislado, comienza en abril de 1964:

El grupo “Trilce” se constituyó, y no es trivial registrar ese dato, en una casilla telefónica de la Universidad Austral en abril de 1964, en un día en que seguramente la lluvia había postergado las citas con las otras musas. Lo integraban Omar Lara, Carlos Cortínez, Enrique Valdés, Luis Zaror y Eduardo Hunter. (Epple 67)

En efecto, con la creación del grupo “Trilce” en Valdivia, el sur de Chile comienza a ser espacio autónomo de producción y difusión de la poesía. Antes de este año, el sur había producido poetas importantes, Neruda entre ellos; pero todos, sistemáticamente, desde muy jóvenes hicieron su vida literaria en Santiago o en el extranjero. Poesía que se produzca y se difunda en y desde el profundo sur chileno por poetas que permanecen en la provincia, generando con su presencia y actividad una institución literaria de características singulares, no la hallamos sino desde los inicios de los años 60 en Valdivia. La fundación de la Universidad Austral en 1955 y, sobre todo, la creación de la Facultad de Filosofía y Humanidades en 1957 contribuyeron decisivamente a generar las condiciones para un desarrollo literario-cultural sostenido en el tiempo. Fueron precisamente estudiantes de letras de esta Facultad quienes fundaron el grupo “Trilce”, una de las agrupaciones literarias chilenas más importantes de la década del 60.

“Trilce” nunca fue propiamente un taller o una academia literaria en el sentido que lo serían, en general, las agrupaciones de poetas jóvenes con posterioridad a 1973. Se trató de un grupo de producción y agitación literaria (en la creación poética y en la

[¶] Tal como sugiere el título, se trata sólo de notas iniciales que tienen por finalidad entregar información pertinente para situar histórica y culturalmente las obras y a los autores estudiados más adelante. Espero, asimismo, que contribuyan a motivar la realización de investigaciones históricas exhaustivas sobre la poesía chilena de los últimos tres décadas del siglo XX.

crítica) y cultural, cuyas características más notables en este ámbito fueron, probablemente, la frecuencia de sus publicaciones y su capacidad de movilización del ambiente literario valdiviano y nacional por el alto poder de convocatoria que llegaron a tener. “En 1965, y aprovechando la coyuntura institucional de la celebración del décimo aniversario de la Universidad Austral, los poetas de ‘Trilce’ organizaron el llamado Primer Encuentro de la Joven Poesía Chilena” (Epple 68). El resultado de esta experiencia, centrada en la lectura y valorización de los poetas de la promoción inmediatamente anterior, quedó registrado en el libro *Poesía chilena (1960-1965)*, editado por Carlos Cortínez y Omar Lara. Nuevos poetas se incorporarían más tarde a “Trilce” manteniendo una continuidad como grupo hasta 1973.¹¹

En el período 1971-73, sin embargo, aparecen ya los primeros indicios de una promoción de autores que no se sienten cómodos al alero del grupo “Trilce”. Se trata del grupo “Murciélagos”, integrado por “tres incipientes narradores”: Jorge Ojeda, Jorge Torres y Clemente Riedemann, los tres estudiantes de la Escuela de Teatro de la misma Universidad Austral.

“Murciélagos” surge como un joven grupo de matiz contestatario a la forma “amparada de ejercer el oficio” [amparo que la Universidad Austral ofrecía a “Trilce”], o al menos rebelados ante el “autootorgamiento de premios literarios” por parte de los trilceanos, acompañado de cierto respeto y reconocimiento. (González Cangas, “Ritos” 158)

Lo cierto es que “Murciélagos” no llegó a constituir en rigor un grupo rival de “Trilce”; primero, porque no se constituyó nunca como un grupo formal y organizado; segundo, porque la juventud de los tres “murciélagos” los convertía en autores en una etapa de formación todavía muy inicial. Sólo a partir de 1975 Torres y Riedemann — ahora como poetas— comenzarán una nueva etapa como autores ya más consolidados.¹²

El golpe de estado de septiembre de 1973 provocó el desmantelamiento de las escuelas de Castellano y de Teatro: profesores y estudiantes expulsados de la

¹¹Además de sus poetas fundadores, “Trilce” estuvo integrado por Federico Schopf, Walter Hoefler, el propio Juan Armando Epple. El grupo atrajo también la simpatía y colaboración del cuerpo académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades; Guillermo Araya, Félix Martínez Bonatti y, sobre todo, Luis Oyarzún, entre otros, son algunos nombres ligados a “Trilce”. Esta vinculación orgánica con la Universidad hizo posible que “Trilce” organizara en 1967 y 1972 el segundo y tercer Encuentro Nacional de Poesía Chilena Joven (Campos 17-38 y Epple 67-80).

¹²Otro grupo de la misma época de “Murciélagos” y con más o menos similares características de edad, pero fuera del sur, lo constituyen los poetas de Valparaíso del Café Cinema: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Juan Cameron, entre otros. Hablando con precisión, ellos comienzan a escribir antes de 1973 pero no son, en rigor, poetas de los años 60. De hecho, casi todos sus libros se han publicado después de 1973 y por vínculos, por temas, por poéticas, forman parte de la generación del contragolpe.

Universidad, encarcelados varios, fusilados algunos. Riedemann, por ejemplo, fue encarcelado y torturado por los militares; todos los profesores titulares de lengua y literatura fueron exonerados de sus cargos o se vieron muy pronto compelidos a renunciar, dadas las insostenibles condiciones represivas.^b Profesores ayudantes muy jóvenes, unos proclives al nuevo régimen, otros no pero sin antecedentes de militancia política en la izquierda, se hicieron cargo de los cursos y recomenzaron la vida académica. Pero no fue posible continuar con “Trilce”. El grupo se desarticuló completamente; Omar Lara, su director, conocería muy pronto la cárcel y el exilio. Walter Hoefler, integrante tardío del grupo y situado un tanto en los umbrales de éste, fue el único que continuó como profesor de Literatura de la Facultad de Filosofía y Humanidades; por lo mismo, se convirtió, en Valdivia y en todo el sur, en el único puente disponible entre los nuevos poetas que aparecerían a partir de 1975 y la promoción inmediatamente anterior, la de los años 60. Hoefler, sin embargo, sería de todos modos exonerado de su cargo en 1978 y, por motivos de trabajo y sobrevivencia, se vería obligado a emigrar a Alemania donde permaneció hasta 1994 (actualmente reside en Chile).

Pero no sólo en Valdivia hubo grupos literarios antes de 1973. En Osorno, ligado a la sede local de la Universidad de Chile (hoy Universidad de Los Lagos), el grupo “Pala” produciría algunas publicaciones poéticas. Gabriel Venegas, uno de los fundadores y motor principal de “Pala”, terminaría abandonando casi la escritura —al menos como actividad pública— en los años 80, pero asumiendo el rol de impulsor y organizador de los Encuentros de Poetas del Sur, realizados en Osorno desde 1982 a 1988, con apoyo del centro de estudios superiores local (el entonces Instituto Profesional de Osorno, derivado de la antigua sede de la Universidad de Chile). En Puerto Montt se organizó el grupo “Polígono” cuyas publicaciones, realizadas en la década del 70, tienen hoy día un valor más histórico que estético. De “Polígono” han continuado escribiendo con regularidad y publicando Nelson Navarro, Antonieta Rodríguez, Mónica Jensen y Jorge Loncón.^h

Como se ve, entre 1964 y 1973 la escena poética del sur de Chile estuvo dominada por agrupaciones de autores jóvenes (poetas casi todos), quienes asumieron

^bProducido el golpe, los militares allanaron la Universidad, sacaron a todos los profesores de la Facultad de Letras con las manos en alto. A un profesor de fonética lo detuvieron acusado de tener una radio clandestina (en realidad se trataba de instrumentos acústicos para hacer experimentos de fonética); a otro profesor lo detuvieron a la salida del campus, fue encarcelado y liberado más tarde al no haber cargos en su contra; pero se le prohibió caminar por los terrenos del campus. Se le canceló la matrícula a la totalidad de los estudiantes, los que fueron luego rematriculados; pero en este proceso se dejó sistemáticamente al margen a todos los estudiantes que habían sido partidarios del gobierno de Allende.

^h Existe actualmente en Puerto Montt el sello editorial Polígono, que ha publicado libros de poesía; mayoritariamente de autores directa o indirectamente ligados al Grupo Polígono de los años 70.

el oficio en el entendido de que no bastaba con escribir y publicar, sino que además se hacía necesario crear un cierto espacio institucional que generara condiciones sociológicas más o menos autosuficientes para la producción, difusión y consumo de textos.¹⁵ “Trilce”, en este escenario, fue, sin duda, el grupo mejor organizado, llegando a disponer de una cierta capacidad de manejo gracias al apoyo de la Universidad Austral; situación que hizo posible que sus miembros, poetas aún muy jóvenes y en pleno proceso de consolidación, llegaran a ser bastante conocidos en su momento. La pretensión de legitimarse tempranamente en la institución literaria nacional, sin tener que radicarse en Santiago, constituye una de las motivaciones fundamentales de su quehacer. El trabajo de “Trilce”, en todo caso, constituyó una legitimación exitosa de nuevos espacios geográfico-literarios desde y en la provincia, de manera que a partir de los inicios de la década del 60, hablar de poesía chilena no equivaldrá ya más a hablar de la poesía de/en Santiago solamente.¹⁶

DESPUÉS DE 1973¹⁷

El golpe de estado significó, en la práctica, el desmantelamiento generalizado de la institución literaria chilena existente hasta entonces. En el sur habrá que esperar hasta 1975 para ver las primeras señales de un proceso refundacional. Ese año, Jorge Torres publica *Recurso de amparo*, primer libro de poesía publicado en el sur de Chile con posterioridad a 1973. Se trata, en verdad, de un cuadernillo de 23 páginas con un breve prólogo de Walter Hoefler, sin datos de tiraje y sin pie de imprenta. Este mismo año se funda el taller literario “Aumen” (“eco en la montaña”) en Castro, dirigido por dos jóvenes poetas y profesores de castellano de secundaria: Carlos Trujillo y Renato Cárdenas.¹⁸ “Aumen” funcionó siempre en una doble dirección: como taller literario

¹⁵La mayor parte de la poesía chilena joven de los años 60 se desarrolló como actividad de grupos, no sólo en el sur. “Arúspice” en Concepción, “Tebaida” en Arica, “La Tribu No”, la “Escuela de Santiago”, el “Taller de Letras” de la Universidad Católica, estos últimos en la capital (ver al respecto Campos, *La joven poesía...*; Yamal, *La poesía chilena...*; Bianchi, *Poesía chilena...*).

¹⁶No son muchas las provincias que pueden exhibir en la actualidad una producción literaria de buen nivel y de alcances colectivos: Valparaíso, Concepción, Valdivia, Chiloé; en bastante menor medida, Puerto Montt, Temuco y Osorno. Entre 1960-1973, en el sur de Chile, sólo las ciudades de Concepción, Valdivia y Temuco, todas ciudades universitarias, lograron consolidar circuitos de producción y consumo literario propios. La situación actual en el norte de Chile no es muy favorable para la consolidación de una institución literaria compleja y de potencialidades interesantes, salvo —pero en niveles aún limitados— en las ciudades con presencia universitaria como La Serena y Arica.

¹⁷ Me limitaré a un breve bosquejo histórico entre 1975 y 1990 principalmente. No se consideran, para efectos de estas notas, las agrupaciones y actividades que jóvenes poetas vienen realizando en el sur de Chile a lo largo de la década del 90 (salvo algunas menciones colaterales).

¹⁸ En enero de 1976 se funda el grupo “Chaicura” (palabra veliche que significa “la voz de las piedras”) en Ancud, integrado por Mario Contreras, Rosabetty Muñoz (poeta adolescente entonces) y Milagros Mimiça. Tras un par de años de actividad, el grupo desapareció, pero Contreras y Muñoz pasarían a vincularse con “Aumen”, aunque no como talleristas activos.

escolar dirigido a estudiantes de secundaria interesados en escribir y leer literatura, y también como academia de formación de escritores profesionales. El *modus operandi* fue sencillo pero efectivo: leer y comentar textos de grandes poetas chilenos y extranjeros de los siglos XIX y XX principalmente; escribir textos propios a partir de éstos, leerlos ante el grupo, comentarlos atendiendo sobre todo a los procedimientos de estructuración textual en función de la producción de determinados efectos estéticos; reescribirlos si era posible o intentar nuevos escritos. Los resultados no se hicieron esperar. A fines de ese mismo año, en el Liceo Coeducacional de Castro se realizó el primer recital del taller con un éxito impresionante de público y ya para entonces las primeras publicaciones de los estudiantes-poetas comenzaron a circular por el país.¹⁹

El taller “Aumen” funcionó ininterrumpidamente hasta 1988, siempre dirigido a estudiantes de secundaria, aunque desde 1979 bajo la exclusiva responsabilidad de Carlos Trujillo. En los 14 años de existencia participaron con regularidad en las reuniones alrededor de 150 jóvenes de los cuales, hasta hoy en día, unos 30 siguen escribiendo, aunque no siempre publicando. Fue, en los hechos, el mayor semillero de poetas que haya existido nunca en el sur de Chile desde 1975 hasta el presente. Aunque el taller como tal desapareció en 1988, varios de sus antiguos integrantes —muchos de ellos son hoy en día maestros de castellano de secundaria y un par de ellos han llegado a ser profesores de literatura en la educación universitaria— siguieron ejerciendo por algunos años una labor formadora de nuevos escritores a través de talleres escolares que se diseminaron por escuelas y colegios de las provincias sureñas. Desde mediados de la década del 90, sin embargo, la mayoría de los talleres escolares dirigidos por ex talleristas de “Aumen” ya no funcionan.²⁰

Entre 1976 y 1979, por motivos de estudio, un grupo de estudiantes-poetas formados en “Aumen” se traslada a Valdivia, circunstancia ésta que ayudaría a reactivar la vida literaria en esta ciudad. Los recién llegados, unidos a los jóvenes escritores valdivianos y a otros llegados de Santiago y de otras partes del país, irían poco a poco

¹⁹Para un recuento pormenorizado sobre el origen de “Aumen”, sus primeros integrantes y profesores guías, remito al libro *Carlos Trujillo: un poeta del sur de Sudamérica*, de Zelda Irene Brooks, pp. 49 y ss.

²⁰Entre los grupos y talleres dirigidos por ex talleristas de “Aumen”, destacaron el Taller del Colegio Alemán de Valdivia, dirigido por Oscar Galindo; Taller Literario de Fresia, dirigido por José Teiguel; Taller Literario del Colegio El Pilar, Ancud, dirigido por Jaime Márquez; Taller del Colegio Seminario, Ancud, dirigido hasta 1994 por Rosabetty Muñoz; Taller del Liceo Ramón Freire, Achao, dirigido también hasta 1994 por Ramón Mansilla; Taller Literario del Liceo Politécnico, Castro, dirigido por Mario García y Nelson Torres; Taller de la Escuela Básica 922, Castro, dirigido por Sonia Caicheo. En Castro, además, funcionaron, entre 1979 y 1988, los llamados “Talleres Culturales”, entre los que hubo un grupo de literatura. Se trató, en realidad, de agrupaciones expresamente creadas para la actividad política del Partido Comunista, prohibido entonces, en el “frente artístico-cultural”. En lo estético no produjeron, ni buscaban producir, frutos importantes; pero sí, en su momento, contribuyeron a dinamizar la actividad literaria de Chiloé.

refundando los vínculos literarios, creando espacios de circulación de textos, encontrando y/o abriendo canales de expresión y maneras de acceder a libros y revistas prohibidos o no disponibles en bibliotecas ni en el mercado. La masificación de las máquinas fotocopadoras y la ausencia de restricciones legales para reproducir textos, favoreció el acceso a fuentes de lectura y de información. En 1977, el Instituto de Literatura Universal e Iberoamericana de la Universidad Austral organizó un encuentro de poetas jóvenes del sur de Chile, actividad que continuaba, en alguna medida, la tradición de los encuentros de escritores de los años 60. Se seleccionaron 10 autores de Concepción a Chiloé, previa convocatoria a un concurso; como resultado de esto, al año siguiente se publica el libro *Poesía joven del sur de Chile*, editado por el profesor Osvaldo Rodríguez.²¹

En 1978, un grupo de estudiantes universitarios organizó una exposición de poemas, de diversa calidad y tono, escritos en grandes pliegos de papel de envolver, los que fueron expuestos en una sala habilitada para exposiciones murales. Aunque, en un principio, la exposición contaba con el permiso de las autoridades universitarias de entonces, al tercer día fue clausurada y se emprendieron acciones administrativas de castigo contra los estudiantes-poetas. La brillante defensa que en su momento hizo el profesor y filósofo Jorge Millas (hoy fallecido) ante las autoridades superiores, evitó que los estudiantes fueran expulsados de la universidad; pero sirvió de pretexto para exonerar de su cargo a Walter Hoefler, falsamente acusado de ser el instigador de esta exposición “subversiva”. Desde entonces y hasta 1989, la Universidad Austral como institución cerraría literalmente sus puertas a la poesía chilena y a los poetas, salvo esporádicas actividades hechas a contrapelo de las autoridades.²²

De modo, pues, que el proceso literario en Valdivia, a partir de 1978, se desarrolló al margen de la academia universitaria. Paradójicamente, en los años 1978-79 fue la propia Municipalidad local, cuyo alcalde era nombrado por el general Pinochet, la que apoyó la actividad literaria y teatral. Entre 1976 y 1978 se formó el

²¹Los poetas seleccionados y más tarde incluidos en el libro *Poesía joven del sur de Chile* fueron Milagros Mimiça, Mario Contreras, Clemente Riedemann, Nelson Vásquez, Sergio Mansilla, Jermaín Flores, José María Memet, Gustavo Becerra, Nicolás Miquea y Farid Hidd. La mayoría de estos autores ha continuado escribiendo y publicando hasta el presente. También en 1977, la Universidad, a través de Walter Hoefler, intervendría en la publicación de las revistas *Palabras: Revista de Crítica y Literatura* N° 1 (y único), dirigida por el propio Hoefler, *Poesía. Cuadernos de Poesía*, editada por Pedro Guillermo Jara con presentación de Hoefler (sobre publicaciones en Valdivia entre 1975 y 1989, ver Jara, “Bibliografía literaria en Valdivia, 1973-1989”).

²² Una muestra tragicómica del clima represivo lo constituiría el hecho de que en 1981 un grupo de estudiantes de letras, organizados como grupo “Índice”, invitó al poeta Jorge Teillier a Valdivia, a quien, increíblemente, se le prohibió leer su poesía en dependencias de la universidad y todavía más: se le prohibió asistir como poeta invitado a una clase de poesía chilena del siglo XX para estudiantes de letras. Con todo, y a pesar de las condiciones represivas, Iván Carrasco, profesor de literatura de la Universidad Austral desde 1977, colaboró siempre con los jóvenes poetas y los apoyó cada vez que pudo, dentro y fuera de las aulas universitarias.

grupo “Matra” (“médula del hueso”, en mapuche) integrado por poetas jóvenes residentes en Valdivia casi con la exclusiva finalidad de realizar actividades de difusión.³ Fue así como entre 1978 y 1979 ocurrieron los llamados “martes de la poesía”. Cada dos semanas, durante un tiempo, en un subterráneo mal habilitado del edificio municipal, se realizaban recitales de poesía los días martes por la noche. La estructura de los recitales era la siguiente: 30 minutos se dedicaban a la lectura a dos o más voces de un libreto, previamente revisado por la censura municipal, donde se combinaba información crítico-biográfica con poemas de un poeta chileno o extranjero de reconocida calidad. La segunda parte, unos 20 a 30 minutos más, se destinaban a la lectura de textos originales de un poeta joven local. Rimbaud, la Beat Generation, Ezra Pound, Pablo de Rokha, Ernesto Cardenal, William Blake, Gabriela Mistral, García Lorca, entre otros, fueron poetas “invitados” a los “martes de la poesía”. La persistencia de la actividad y la calidad de los poetas elegidos aseguró la presencia de un público que acompañó en forma permanente a los jóvenes poetas de entonces.

En 1980 “Matra” se dispersa, fundamentalmente porque varios de sus miembros terminan sus carreras universitarias, por lo que emigran de Valdivia. A comienzos de 1981 se funda “Índice”, conformado por los nuevos estudiantes de letras recién ingresados a la Universidad Austral.⁴ Como ya no era posible continuar en la Municipalidad y el ciclo de los “martes de la poesía” estaba ya agotado, “Índice” se dedicó a un trabajo más interno con apoyo de la Iglesia católica, la que facilitó dependencias para realizar las reuniones. Poetas como Gonzalo Rojas y Jorge Teillier llegaron a Valdivia invitados por “Índice”; el grupo editó un único número de una revista del mismo nombre y terminó disolviéndose en 1983.

La actividad literaria en Valdivia en los años 80 se hizo menos masiva y perdió el sesgo de contestación política que tuvo en el segundo lustro de los años 70. Esto ocurre por la confluencia de dos circunstancias: los poetas que vienen de la década anterior abandonan paulatinamente la escena de los recitales y “peñas” y preparan sus primeros libros en un trabajo más individual y solitario.⁵ Y los nuevos poetas de los años 80 se

³Participaron en “Matra” Clemente Riedemann, Jermaín Flores, Hans Schuster, Pedro Guillermo Jara, Jorge Torrijos, Maha Vial, Rubén González, Jorge Ojeda, David Miralles, Miguel Gallardo, entre otros. También músicos y pintores, entre éstos Ricardo Mendoza y Roberto Arroyo, quienes hasta la actualidad siguen estrechamente unidos a la literatura en Valdivia como ilustradores y, en el caso de Mendoza, además como autor y editor de libros de poesía.

⁴“Índice” estuvo integrado por Miguel Gallardo y David Miralles, quienes habían participado en “Matra”; Rosabetty Muñoz, Oscar Galindo, José Teiguél, Jamadier Provoste, Nelson Torres, Luis Ernesto Cárcamo, César Díaz-Cid, Cecilia Alvarado, Walescka Pino-Ojeda, más la participación de Iván Carrasco. Para detalles historiográficos sobre la literatura en Valdivia, remito a González Cangas, “Ritos de pasos...”

⁵Las “peñas” eran locales públicos autorizados donde se iba a beber vino tinto “navegado”, a comer comida típica chilena (empanadas) y a cantar. Normalmente había uno o dos grupos de músicos invitados, folkloristas o trovadores del “canto nuevo” que mezclaba el folklore con la música popular

vieron ante la emergencia del descontento político que se tradujo, a partir de 1983 y hasta 1986, en grandes protestas nacionales contra la dictadura de entonces. La actividad literaria quedó relegada a un espacio más estrictamente estético, secundario en definitiva al lado de la efervescencia política de las grandes movilizaciones de masas de esos años.

Sólo a partir de 1988-89, cuando la actividad política se vuelve menos urgente, la actividad literaria en Valdivia, y en el sur en general, se reactiva en dos frentes: comienza a aparecer una promoción de recambio, la de los años 90, que busca espacios de difusión y consolidación; pero ahora no a través de recitales o peñas sino mediante publicaciones, aprovechando las facilidades tecnológicas y el apoyo que el gobierno democrático ha brindado, desde 1990 a la fecha, a las iniciativas culturales y a diversos organismos de jóvenes.²⁶ El otro frente de reactivación literaria en Valdivia, a fines de los años 80 y en los inicios de la década del 90, lo constituyen los propios poetas surgidos en la década anterior. Con edades fluctuantes entre los 30 y 40 años, emprenden una especie de primera revisión histórica de su trayectoria literaria, de testimonio de los “años heroicos” de la poesía. En este marco, se organiza el primer Encuentro de Creadores Valdivianos en julio de 1988 con el ánimo de hacer memoria; en este contexto se publicaría más tarde *Primer arqueo* de Riedemann.

Ese mismo año se realiza en Castro el Segundo Encuentro de Escritores en Chiloé (el primero se había realizado 10 años antes), también con ánimo retrospectivo. Fue, en rigor, la última actividad masiva del taller “Aumen” en la que se demostró su alto poder de convocatoria. En julio de 1995, bajo la conducción del poeta Mario Contreras, se realizó en Castro un Encuentro Nacional de Poetas que reunió mayoritariamente a

comercial y/o con las canciones de protesta. También cantores y poetas de entre el público podían subir al escenario y cantar o leer poesía. Por años, estos locales fueron los únicos espacios públicos donde se podía expresar la cultura contestataria al régimen. Entre el público asiduo a estas “peñas” estaban los agentes de seguridad, quienes asistían como “infiltrados” por motivos de vigilancia y control. Había que poner, como era obvio, cuidado en lo que se cantaba o recitaba; pero así y todo fueron verdaderos espacios de libertad política y cultural sin llegar al choque frontal con el gobierno.

²⁶A diferencia de la jóvenes de 1975-76, los de 1990-91 no han tenido la necesidad de refundar la institucionalidad literaria. Desde sus inicios, su labor se ha circunscrito a escribir y publicar. La calidad de los textos publicados es un punto sobre el que la promoción de poetas de los años 70 en general tiene reservas (ver entrevistas contenidas en el presente libro). Consignemos que entre 1990 y 1994, sin contar las revistas, se han publicado en el sur una serie de libros de autores surgidos a fines de los años 80: *Voz Sero: muestra de poesía joven valdiviana* (Yanko González Cangas, 1994), *Desde Los Lagos. Antología de poesía joven* (Jorge Loncón, 1993), *Palabra inaugural. Muestra de poesía joven valdiviana* (Jorge Torres, 1991), *Arcosanto* (Pedro Antonio Araya, 1991), *Hombre sangrando a solas* (Rodrigo Gaínza, 1993), *Jóvenes poetas de La Unión* (Yanko González Cangas, 1994), *Poemas del Domingo 7* (varios autores, 1992), *Primeros juegos literarios 1994* (varios autores, 1994), *Antología poética. Nuevas voces* (Grupo Arte Osorno, 1992), *Zonas de emergencia* (Bernardo Colipán y Jorge Velásquez, 1994). Para hacerse una idea más aproximada de las precarias condiciones de producción para los jóvenes autores en los años 70, remito al trabajo de Pedro G. Jara “Bibliografía literaria en Valdivia, 1973-1989”, en el que se describe las características físicas de las publicaciones de entonces. Ver datos bibliográficos completos en Apéndice.

autores de provincia que comenzaron a escribir en los años 70 y 80. Hubo poca gente joven presente y sí bastante atención a la obra de poetas que entonces tenían entre 35 y 50 años, lo que es el resultado del propósito de los organizadores de realizar el Encuentro para compartir, entre poetas ya formados, sus trabajos (publicados o no) escritos en el período 1990 - 1995.

La historia literaria de Osorno es un poco distinta. En la segunda parte de los años 70, salvo la persistente acción de Federico Tatter y Gabriel Venegas, Osorno no genera nada comparable a Valdivia o Castro.⁷ A partir de 1981, el entonces Instituto Profesional de Osorno, a través de su Departamento de Humanidades y Artes, organizó en siete oportunidades el Encuentro de Poetas del Sur (hasta 1988). En tales encuentros, los autores leían sus poemas pero no había espacio para el estudio ni para el comentario crítico sobre los textos leídos (salvo ocasiones aisladas). Por eso mismo, no hubo mayormente criterios selectivos para invitar a los autores ni se trabajó en función de dejar registros críticos de estas actividades. Dadas las circunstancias, no era mucho más lo que se podía hacer en realidad: en un período en que los centros estatales de Educación Superior tenían las puertas cerradas a las actividades literarias, el que el Instituto Profesional de Osorno realizara estos encuentros era ya un mérito en sí mismo. Se comprende entonces que los encuentros se hayan hecho desconectados del público y de la prensa, salvo algunas lecturas para estudiantes. Fueron, de hecho, encuentros de poetas a puertas cerradas.

Agrupaciones más o menos inorgánicas y efímeras aparecen a fines de los años 80 en Osorno (“Grupo Arte”, “Sociedad de Escritores”, grupos estudiantiles —”Arión”, entre ellos, en el que participaron Bernardo Colipán y Jorge Velásquez), pero que no llegan a constituir en ningún caso referentes nacionales importantes. En la década del 90 prevalece la actividad creadora de autores individuales y sólo a partir de 1998 se ha vuelto a la práctica sistemática del taller literario, esta vez en la Universidad de Los Lagos donde funciona el Taller “Latúe” (“médula del hueso”, en huilliche) bajo la dirección de David Meneses y con la colaboración del poeta y novelista Enrique Valdés, con residencia en Osorno desde abril de 1999. En noviembre de 1998, por iniciativa del Taller y con el apoyo de la Rectoría de la Universidad, se reinició la serie de Encuentros de Poetas del Sur, después de 10 años de interrupción.

Puerto Montt sigue una historia parecida a la de Osorno. La desaparición de “Polígono” a mediados de la década del 70 dejó la actividad literaria librada a la persistencia e iniciativa individual de dos o tres autores. A partir de 1980, gracias al empeño del poeta Nelson Navarro y de una corporación cultural local, Puerto Montt

⁷En 1977 Venegas edita *Poesía X Región*, antología de jóvenes poetas sureños de Valdivia a Chiloé. Ver Apéndice.

concita una vez al año a un buen número de poetas del sur y algunos de la capital; son los “Arco Iris de Poesía”, los que, sin embargo, no han dado paso ni a registros duraderos ni a procesos sistemáticos de formación de nuevos escritores. Recién desde 1991 más o menos se viene perfilando un nuevo grupo de jóvenes con una obra en ciernes.

En síntesis, la situación del proceso literario en la Décima Región desde 1975 a 1995 puede resumirse así: En el segundo lustro de la década del 70, la escena estuvo dominada por talleres y grupos literarios cuya función principal fue la de formar nuevos poetas y conectarlos con la tradición poética chilena y extranjera. Esto, además, como una manera de refundar la institución literaria violentamente desarticulada después de septiembre de 1973. Estas agrupaciones funcionaron al margen de las universidades, las que habían sido los lugares “naturales” de los grupos literarios en los años 60. Dadas las condiciones políticas de los primeros ocho años de dictadura, estos talleres y grupos se convirtieron, de hecho, en genuinos espacios de diálogo democrático y en verdaderos laboratorios de recomposición de la memoria histórica colectiva a través de los ejercicios de escritura y lectura.

A partir de 1980-81 hasta mediados de la década del 90, los talleres y grupos literarios en el sur se desplazaron hacia el ámbito escolar, en gran medida gracias a la labor pedagógica de poetas-profesores formados en los talleres de los años 70.²⁵ Ya para 1980 hay un grupo de poetas “mayores” de entre 25 y 35 años que se irán convirtiendo en los referentes locales obligados de los estudiantes-poetas de secundaria. Los grupos universitarios se desarticulan y la actividad cultural de los estudiantes de las universidades (Valdivia sobre todo) se desplaza hacia una actividad más propiamente política. Los encuentros de poetas en Puerto Montt y Osorno se hacen frecuentes, y vienen a ser, más que nada, el espacio de continuidad cultural propio de los autores que vienen de la década anterior.

Sólo desde 1988-89, momento en que la dictadura es derrotada en las urnas, comienza en rigor a aparecer una promoción de recambio en la poesía chilena, diferente de la generación del “contragolpe”. Son jóvenes poetas a quienes el trauma del 73 ya no les afecta directamente, con preocupaciones que distan mucho del empeño de refundar la memoria histórica; autores que ya no viven la situación de urgencia de la

²⁵Los talleres literarios en Santiago, en cambio, se desarrollaron en un sentido distinto. Hacia mediados de los años 80 surgieron los talleres pagados (varios de ellos aún subsisten), especies de academias particulares de escritura creativa, a cargo de diversos escritores de cierto renombre que hicieron de estos talleres una fuente de ingresos económicos; por ejemplo, “Taller 9”, dirigido por Miguel Arteché; los talleres de narrativa de José Donoso y de Pía Barros; taller de poesía para las presas políticas dirigido por Bruno Serrano (con aportes de los países nórdicos). Desde 1991 funciona el taller de la Fundación Neruda cuya dirección ha estado en manos de Jaime Quezada y Floridor Pérez; aquí participan jóvenes poetas becados por la Fundación.

cotidianidad represiva. Proponen entonces escrituras un tanto iconoclastas; se adhieren a prácticas culturales juveniles de moda (punk, rap, trash, por ejemplo); ponen en escena el lenguaje kitsch y el tema de la sexualidad de un modo más violento que los poetas anteriores. El sujeto femenino, el juvenil marginal, el etnocultural, son exhibidos con la fuerza propia de quien arremete contra un *status quo* desacreditado. En su escritura inicial, los jóvenes de los años 90 dejan la sensación de que no creen ni en el pasado ni en el futuro, cansados del historicismo de los poetas anteriores que anunciaron más o menos contradictoriamente un nuevo futuro de justicia y equidad que no llegó.²⁹ Pero también dejan la sensación de que no ven alternativas reales a lo dado, por lo que su poesía viene a ser la expresión del desencanto general de no tener salida, salvo jugar desaprensivamente con las reglas del sistema.³⁰

El itinerario esbozado para la poesía del sur de Chile no difiere mucho de la ruta seguida por toda la poesía chilena post 1973. Llanos, al respecto, señalaba en 1989 que “hay varias cuestiones insólitas en el momento literario actual. Una de ellas, entre muchas otras, es que se ha dado, más que en otras épocas, una coexistencia de múltiples generaciones literarias” (29). Alude a la coexistencia de cinco “generaciones” (a fines de los años 80): la primera sería la generación “contemporánea a Neruda, integrada por poetas que están vivos y parcialmente activos, por lo menos en publicaciones” (Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva). Una segunda generación es la de los poetas de 1938, “representados y encabezados, en parte al menos, por Nicanor Parra y Gonzalo Rojas”. Después “hay una generación particularmente activa, de la cual yo destacaría a Enrique Lihn, Jorge Teillier y Miguel Arteche” (29). Esta generación (a veces denominada “generación del 50”) es la que más influye en la generación de los años 70. Aparte de que los autores nombrados permanecen en Chile a pesar de las circunstancias, su magisterio poético obedece a razones estrictamente literarias: es la “generación” que resolvió con acierto el dilema, en apariencia irreductible, entre la poesía nerudiana y la antipoesía, elaborando una lúcida conciencia poética que cuestionó a fondo la expresividad (e ideología) de la lírica grandiosa del vate (Neruda, Efraín Barquero, Jorge Jobet) e incorporó el lenguaje conversacional pero sin abandonar el lirismo ni llegar al escepticismo disolvente del humor negro que suele

²⁹Sobre la idea de anuncio de un nuevo futuro en la poesía del contragolpe y el fracaso de esta utopía, ver capítulo 8.

³⁰González Cangas propone algunas marcas características de la poesía y los poetas chilenos (y valdivianos en particular) de los años 90. Según González Cangas, la caída del socialismo y de los “grandes relatos” políticos y el triunfo irrestricto del modelo de libre mercado han terminado por “acentuar la tendencia del joven a permitirse a no creer en nada y 'tener derecho a pasarlo bien' después de la instrumentalización profunda sufrida por la dictadura” (173). Este severo debilitamiento utópico se combinaría, en la poesía, con “imaginarios” de raíces religiosas, lúricas, del “óxido” (“mueca burlesca y ambigua que corrobora el descreimiento de todo”), con “la subversión del género y lo profundo” (“Ritos..”, 170 y ss).

caracterizar a la poesía de Nicanor Parra. Aunque esto, como lo sugiere Pedro Lastra, es un fenómeno general de la poesía hispanoamericana de autores que se perfilan, en general, a partir de los años 50 (cf. ix-xii).

Después de estos tres grupos, vienen los grupos de la generación diezmada, vale decir, los poetas nacidos a la vida literaria en los años 60, organizados en diversos grupos literarios, y que fueron violentamente barridos por los sucesos de 1973 y años siguientes.

Nosotros [Llanos es un poeta post 1973 de la “generación del contragolpe”] somos como la quinta generación que coexiste en este panorama bastante abigarrado de la poesía chilena. Por si todo esto fuera poco, la condición del exilio hace que nuestra generación se divida prácticamente en dos: los del mundo del exterior o exilio y los del mundo del interior o insilio, como decían los uruguayos [...] [Pero además] dentro de Chile están los poetas de las provincias y los poetas de la ciudad grande que es Santiago; dentro de la provincia están por un lado los poetas de las ciudades universitarias, como Valdivia o Concepción, que de alguna manera son privilegiados en cuanto a acceso a la cultura, y por otro están los poetas de los pueblos más remotos y de alguna manera afectados por el prejuicio un poco centrista que tiene Santiago. Y si por todo eso fuera poco (sic), al interior de cada uno de esos grupos están los subgrupos de las mujeres [...]; están también aquellos poetas que no saben bien si eran poetas antes del golpe, si comenzaron después, si van a seguir escribiendo o no, si pueden subsistir como poetas. Entonces hay una multitud de voces impresionante, lo que no implica, naturalmente, que haya un siglo de oro en la poesía chilena. (Llanos 29-30)

A fines de los años 90, el panorama esbozado por Llanos sigue siendo válido con algunas precisiones. Los poetas de la generación nerudiana ya no están activos en absoluto, salvo por la vigencia de sus libros. Ha aparecido una “sexta” generación (si seguimos el esquema de Llanos), la de los años 90, post dictadura, que en realidad sería la quinta si se considera que el primer grupo identificado por Llanos ya está fuera del escenario. Pero en el sur de Chile no hay propiamente coexistencia, en términos de presencia física, entre cuatro o cinco generaciones; sólo coexistencia entre dos “generaciones”, la del contragolpe y la de los años 90. Los poetas de los años 60, salvo Omar Lara, que ahora vive en Concepción, residen todos en Santiago o en el extranjero y no han llegado nunca a ser interlocutores permanentes para el diálogo e intercambio con los poetas post 1973, con excepción de Jaime Quezada y Walter Hoefler y en

menor medida Floridor Pérez.³¹ La influencia de la “generación del 50” se debe a sus libros y no a la presencia física de sus autores en el ambiente poético sureño (al que acuden sólo esporádicamente y muy de paso; recordemos, por ejemplo, que Enrique Lihn, ya fallecido, en vida visitó muy poco el sur de Chile por motivos literarios).

En definitiva, si la poesía que se escribe desde y con el sur de Chile, concretamente desde y con la Región de Los Lagos, tiene algún peso específico en el panorama de la poesía chilena actual, se debe básicamente a dos razones: desde 1964 ha habido una cierta institucionalidad literaria más o menos compleja que ha contribuido a socializar la literatura (la poesía en particular) hasta un punto tal que ésta no se ve como algo exclusivo de los escritores sino como patrimonio colectivo (aunque esto sea, de hecho, bastante relativo). A nivel de aparato de estado, por ejemplo, las agencias culturales y educacionales han terminado reconociendo la relevancia (no siempre literaria, eso sí) de lo que suele llamarse a veces “literatura regional”. La segunda razón es que, desde 1975 a la fecha, el sur ha producido una decena de individualidades cuya obra, por calidad y cantidad, es un real aporte a la poesía chilena del siglo XX que no puede ser ignorado sin más. Aparte de los poetas considerados en esta investigación, habría que nombrar a Nelson Torres, Mario Contreras y Nelson Navarro, los tres en una línea cercana al historicismo neoépico y etnocultural de Riedemann; Hedy Navarro y Maha Vial, en la línea de la poesía femenina y feminista que poetiza la sexualidad y el cuerpo; Harry Wollmer, en una línea de poesía urbana contestataria, y, entre los más jóvenes, Bernardo Colipán y Yanko González Cangas, quien, además de escribir poesía, exhibe un notable desarrollo en la crítica; también Jorge Velásquez, Paulo Huirimilla, Antonio Molina, entre otros, y, sobre todo, Jaime Huenún, quizás uno de los poetas más dotados de la generación post dictadura en el sur de Chile.³²

Por cierto, tratándose de una poesía todavía en curso, toda conclusión es provisional. Parece sí claro que uno de los puntos de unión entre los miembros de las nuevas generaciones es “la voluntad implícita o explícitamente expresada en no convertirse en residuos epilogales de los poetas chilenos que han concitado, casi exclusivamente [en el extranjero], la atención sobre la lírica de este país: Vicente

³¹Ya me he referido a la relevancia de Hoefler en Valdivia. Jaime Quezada, formado en el grupo “Arúspice” de la Universidad de Concepción, contemporáneo de “Trilce”, ha mantenido una permanente actitud de contacto con los escritores del sur, no obstante su residencia en Santiago (en 1989 vivió un año como escritor en residencia en la Universidad Austral). Ha sido un buen puente de información entre los poetas de la década del 60 y los post 73; pero su poética no ha sido nunca un referente muy significativo en términos de modelo literario. Floridor Pérez, originario del sur, también ha sido un puente de conexión entre “generaciones”; pero tampoco su poesía despierta un interés muy grande y no propone, para los poetas sureños —al menos hasta ahora—, modelos de escritura productivos.

³²No pretendo hacer una lista exhaustiva de autores; sólo he nombrado a quienes, siendo inéditos o publicados, poseen cierta figuración pública en el ambiente literario regional y/o nacional, y que, además, han demostrado persistencia en el oficio de la escritura.

Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda” (Rodríguez, *Ensayos sobre poesía chilena...* 125). Agreguemos algunos nombres más de poetas hasta ahora bastante difundidos en el plano internacional: Nicanor Parra, Gonzalo Rojas Rojas, Humberto Díaz Casanueva, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Raúl Zurita... Ellos, sin embargo, no constituyen toda la poesía chilena.

OBRAS CITADAS

- Bianchi, Soledad. *Poesía chilena. Miradas, apuntes, enfoques*. Santiago: Documentas/CESOC, 1990.
- Brooks, Zelda Irene. *Carlos Trujillo: Un poeta del sur de Sudamérica*. Potomac: Scripta Humanística, 1992.
- Campos, Javier. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature/Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1987.
- Epple, Juan Armando. “Veinticinco años del Grupo Trilce.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1 (1989): 67-80.
- González Cangas, Yanko. “Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes (Notas para un re-cuento e interpretación).” *Zonas de emergencia*. Eds. Jorge Velásquez y Bernardo Colipán. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1994. 155-183.
- Jara, Pedro Guillermo. “Bibliografía literaria en Valdivia, 1973-1989.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2 (1994): 105-115.
- Llanos, Eduardo. “Poesía chilena contemporánea.” *Claridad* (junio 1989): 29-30.
- Rodríguez, Osvaldo. *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*. Roma: Bulzoni editore, 1994.
- Yamal, Ricardo, ed. *La poesía chilena (1960-1984) y la crítica*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1988.

CAPITULO 2

TEXTUALIZACION DE LA TEMPORALIDAD HISTORICA: LA FICCIÓN POETICA COMO RESISTENCIA POLÍTICA

La idea de Walter Benjamin de que “la esperanza de lo nuevo futuro sólo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido” (Habermas 23) bien podría ser un punto de partida posible para hablar de la poesía chilena en los últimos 25 años del siglo XX.³³ Una aguda y a la vez refractaria conexión con la historia pasada, presente y futura, así como una rigurosa, y a menudo atormentada, autoconciencia escritural que da paso a un discurso poético que se piensa radicalmente poderoso y precario al mismo tiempo, son, a muy grandes pinceladas, algunos de los rasgos caracterizadores de la poesía chilena de los últimos años.³⁴

En un artículo cuyo propósito es rastrear ciertas huellas de Vallejo en los nuevos poetas chilenos, Carlos Trujillo ve en la poesía de la “generación post-golpe” una “coherente coincidencia” en el “temple anímico del hablante” con la poesía de César Vallejo, dado que “nada podía parecerles [a los nuevos poetas] más cercano a ese sentimiento de dolor y a la angustia del vivir-morir que ellos sufrían bajo un régimen opresor y negador de la cultura que una poesía del dolor y de la solidaridad como es la de Vallejo” (“Presencia” 106-7). El juicio de Trujillo, si bien exacto en lo tocante a los poetas por él comentados, requiere de alguna precisión.³⁵ El “dolor” y la “angustia del vivir-morir” no sólo afectan al “temple anímico del hablante” sino que tienen alcances mucho más vastos. El vivir-morir es una contradicción no resuelta en varios niveles: escritura / ausencia de escritura (voz / silencio, página escrita / página en blanco), memoria histórica / olvido, confianza en la palabra poética / desconfianza y escepticismo, realizaciones plenas del ser / ausencia de realizaciones o realizaciones fallidas del ser, utopía / cuestionamiento radical de la utopía, solidaridad comunitaria /

³³Habermas parafrasea la tesis XVII de Benjamin “Sobre el concepto de historia”. El texto de Benjamin, en traducción de Pablo Oyarzún Robles, dice a la letra: “En esta estructura [la mónada], [el materialista histórico] reconoce el signo de una interrupción mesiánica del acontecer o, dicho de otra suerte, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.” (Benjamin 63-64)

³⁴Alonso, Mestre y otros puntualizan algunas características de la poesía post 1973: “la reflexibilidad” del texto sobre su propio proceso productivo; el hablante “es siempre un sujeto violentado”; “generalizada tendencia al uso del lenguaje coloquial y narrativo” en función de potenciar lo “no dicho”, lo “sobrentendido”; uso del “simbolismo icónico”; “resemantización de un espacio simbólico en la poesía de habla hispana: la noche”, unida a la resemantización de la palabra “Chile” (cf. “La diáspora”, *Las plumas del colibrí*, 9-52).

³⁵Trujillo comenta a Gonzalo Rojas, poeta de evidentes raíces vallejanas, como ejemplo de la presencia de Vallejo entre los “poetas mayores”. Entre los “nuevos poetas” posteriores a 1973 cita “exclusivamente a poetas del Taller Literario Aumen de la ciudad de Castro”, fundado en abril de 1975, “el primero creado con posterioridad al golpe militar”.

soledad del sujeto, ruptura / continuidad con la tradición poética. Estas oposiciones podrían, desde luego, multiplicarse; pero lo importante es que, por encima de cómo se despliegan y se intersectan en trabajos específicos de determinados poetas, existe, a mi parecer, por lo menos un eje común en la poesía del contragolpe: su fundamental y problemática conciencia histórica, en el entendido de que la historia no sólo es la contingencia exterior al texto sino que éste —y he aquí tal vez lo más significativo— es parte constitutiva de esa contingencia. Así, cuestionar o rechazar la historia presente equivaldrá, no sin contradicciones por cierto, a cuestionar o rechazar la propia escritura poética en su capacidad de significar la historia soñada, ese “destino” inalcanzable de plenitud. El texto machacará sobre su propio deseo de constituirse como espacio utópico en el que presumiblemente, de un modo imaginario, se podrían generar las condiciones para la satisfacción de los impulsos de justicia, libertad y plenitud ontológica del existir histórico:

La poesía chilena emergente de los ‘80 replanteará significativamente las relaciones entre discurso e historia, texto y realidad, acusando los efectos refundacionales del período dictatorial en el conjunto de la sociedad chilena. En términos particulares, en el proceso creativo desarrollado en los últimos años, resulta imposible disociar escritura y política, literatura y sociedad. (Cárcamo, “Convergencias” 31)

Y más adelante agrega:

La poesía emergente de los ‘80 es un conjunto de obras poéticas diversas, que no sólo polemizan con la historia dominante, sino que, marcadamente, abren una polémica en su propio interior, unas con respecto a otras en la medida de su diversidad, colocándose en crisis la posibilidad de representación absoluta de alguna de ellas en relación a todo el proceso post-73. Este es representado, más bien, por un rico tejido plural y colectivo de prácticas poéticas. (33)³⁶

Jaime Giordano, por su parte, propone la noción de “macrorrelato” como criterio de comparación para visualizar los cambios de la poesía chilena a partir de la década del

³⁶ Cárcamo intenta, por un lado, elaborar un mapa descriptivo inicial de las principales “líneas de trabajo” abiertas por la poesía chilena de los años 80 que dé cuenta de algunos rasgos distintivos del proceso literario. Por otro lado, su propuesta de lectura desarrolla la tesis de que la crítica, vigente todavía en 1990, permanece anclada en los años 60, “basada en modelos conceptuales de rasgos trascendentalistas”, que, como consecuencia, tiende a buscar el “gran poeta”, los “grandes temas” o la “gran revelación literaria” y no sabe “colocar el acento en el proceso histórico colectivo en juego” (“Convergencias” 31-45).

60.³⁷ Según Giordano, en los años 60 hallamos un macrorrelato triunfalista que en los años 70, principalmente a raíz del golpe de estado de 1973, es reemplazado por macrorrelatos derrotistas “en que la reacción de la derecha económica [y su poder militar, habría que agregar] se entiende[n] como actuando gratuitamente, en forma inesperada, contraria a los derechos del hombre” (“Tomás Harris” 9). En los años 80, en cambio, “cuando la catástrofe se ha hecho vida”, los macrorrelatos del patetismo de los 70 son desplazados por “macrorrelatos fragmentarios, sin tiempo, aherrojantes” que sobrepujan los esquemas de mundo anteriores, configurando “una situación comparable a la de esperar al borde del abismo, a punto de dar el paso hacia el desolado y liberador grado cero en que culmina la modernidad” (9).

Quizás, el esquematismo de Giordano en lo que dice respecta a la descripción del cambio de macrorrelato de una década a otra no es congruente con la complejidad y pluralidad superpuesta en el tiempo de los registros de la poesía chilena de los años 60 a la fecha. Recordemos que Juan Luis Martínez, cuyo trabajo desborda largamente el mero despliegue de un macrorrelato derrotista —poesía “inclasificable en los moldes habituales”, según Soledad Bianchi (“Una suma necesaria” 59)—, dio a conocer sus libros *La nueva novela* en 1977 y *La poesía chilena* en 1978. Giordano, sin embargo, apunta a un hecho indesmentible: el que la poesía de los poetas post 73, que emerge en el contexto de la destrucción del orden democrático del país, asume, en general, una distancia crítica no sólo con la contingencia inmediata sino también, y de un modo decisivo, con la capacidad del lenguaje poético para representar, en términos éticos, políticos y estéticos, dicha contingencia. Tal como veremos más adelante, algunos textos poéticos son en realidad textos metapoéticos, con la paradoja de que es justamente a través de esta condensación textual tautológica (“un perro mordiéndose su propia cola”, diría Jorge Torres) que se realiza el registro de la historia. Es por los intersticios de un decir desrealizante que se cuele la realidad. O dicho de otro modo: la precariedad de la palabra poética para referir lo sublime del horror de lo dictatorial, en tanto el acto de habla mismo se lleva a cabo en condiciones de (auto)represión, funciona a la vez como tema y condición para la constitución de textos liberados, o al menos severamente cuestionadores, de las afiliaciones político-doctrinarias tradicionales. Representar, entonces, la precariedad de la representación es representar el hecho real de la precariedad y, de paso, la imposibilidad de representar las vastas dimensiones de una historia signada por la violencia, la represión, la inseguridad constantes. Así, la “metapoésía” se vuelve testimonial, precisamente por dar cuenta de lo problemático que

³⁷ Giordano entiende por “macrorrelato” “esquemas de mundo que sobrepasan el poema, y que se instauran por encima de la ‘poesía de los poetas’, aunque no necesariamente llegue a formar ‘mundo poético’ en el sentido que le dan a esta expresión Bachelard y Durand.” (“Tomás Harris” 9)

es atestiguar. En este sentido, la poesía de los años 80 y 90 se ve empujada hacia el “liberador grado cero de la modernidad”, al silencio mismo de un decir desgarrado que hace agua por todas partes.³⁸

El mismo Giordano escribe en otro lugar:

La ficcionalización [en la poesía chilena de los años 80] no consiste [...] en una máscara totalmente ajena al sujeto, sino, por el contrario, parece llevar hasta una exasperación lírica una figura sentida como real y propia. La ficcionalización se transforma, entonces, en un desarrollo. Dicho de otra manera, este discurso logra una reapropiación de las técnicas de la ficción para expresar imágenes definitorias que se sienten o presienten verdaderas. (“Poesía chilena” 320)

La cita, a propósito de la poesía de José María Memet, hace eco de la tesis de Cintio Vitier de que nos ha tocado vivir la poesía “no como literatura, sino como historia”, lo que equivale a decir, siguiendo siempre a Vitier, que la poesía se “distancia cada vez más de la ficción [...] para acercarse cada vez más a la encarnación” (citado por Giordano, “Poesía chilena” 340). Sí, pero distanciarse de la ficción no es sino una forma especial de articular la ficción de manera que produzca precisamente el efecto de la “encarnación”, lo que en la práctica significa que la “encarnación” es una manera de decir que lo real se vuelve ficticio y a la inversa, y que esa tensión no se resuelve a favor de ninguno. La pluralización del sujeto de que habla Giordano puede leerse como el signo elocuente de la autoficcionalización múltiple con la que se constituye el yo. Se pone, así, en la superficie textual, la referencia al hecho de que las simulaciones enmascaradoras y el consiguiente vaciamiento de la profundidad unitaria de un yo esencial son la nueva “profundidad” del ser; la nueva realidad que no puede constituirse sino a través de la ficción; la nueva ficción que no puede leerse-vivirse sino como historia real. El yo se ha vuelto ahora plural, fragmentario, contradictorio, lejano de ese majestuoso y monológico yo colectivo nerudiano. Es por eso que el extraordinario florecimiento —en la periferia cultural, en los entonces llamados “espacios alternativos”— de la poesía en los años de dictadura y en la renaciente democracia constituye, de hecho, un signo de resistencia político-cultural y no sólo fenómeno

³⁸ Zurita estima que “el apareamiento de lo no dicho como eje ordenador del lenguaje” es una de las consecuencias claves del golpe militar en el sistema del lenguaje en uso: “La comunicación es necesariamente sucia, los términos han dejado de ser unívocos en el sentido más lato de la palabra para ser, en cambio, espectrales. Cualquier afirmación recorre necesariamente todo el rango que va de su contrario a lo no dicho, de su constatación a su desmentido” (6-7). Zurita, sin embargo, no considera el hecho de que lo “no dicho” en poesía venía ya apareciendo desde antes de 1973. Con todo, sí es efectivo que la “espectralidad” del lenguaje se vuelve moneda corriente de vastas proporciones después del golpe militar.

literario en un sentido textual restringido. De ahí el legítimo reclamo de Cárcamo de que, si la crítica quiere leer con propiedad la poesía chilena de estos años, tiene que fijar la mirada en el proceso colectivo, articulado como resistencia-propuesta política y no simplemente como continuidad o discontinuidad de la tradición literaria a través de ciertas figuras presumiblemente señeras.

La poesía fue una formidable arma política en los años 70 y parte de los años 80. Y lo fue porque la crisis provocada por el golpe de estado obligó a recomponer la institución literaria, a recomponer los códigos poéticos, a hablar sin decir y decir sin hablar, a leer entre líneas, a aprender a deconstruir los manidos discursos del poder, a reimaginar la historia en/con la ficción, a reficcionalizar el presente para rescatar y recomponer el pasado y viceversa, a balbucear una nueva utopía (proceso que no ha terminado obviamente; muy al contrario):

De esta manera, parece visible que la poesía se vio en la necesidad de contrarrestar un discurso público que interpretaba la historia y el presente a través del lugar común, el kish [sic] y la censura; pero, por otro lado, se vio también en la necesidad de recordar que la misma realidad era posible de ser sometida a las operaciones del lenguaje, fundando nuevas maneras de imaginar el mundo. Así, develación y enmascaramiento son claves permanentes de una escritura todavía en tránsito y búsqueda. (Galindo, "Escritura, historia" 205)

No es de extrañar, entonces, que Riedemann proclamara, en un texto escrito en 1984, que "se es poeta para la liberación":

El trabajo del poeta consiste en tornar sensible en el sujeto y de modo sintético, la relación existente entre ambos niveles de opresión [el de la "red interna" que constituye al sujeto y la "red externa" que "determina, condiciona y legisla la existencias de rasgos internos del sujeto, estableciendo así su opresión"] y expresar la posibilidad humana de alcanzar una forma de vida adaptada a las transformaciones continuas. En eso consiste la liberación." ("Apuntes" 3)

La "belleza" poética en sí misma se vuelve subversiva porque es ya una forma de reimaginar el mundo y, por lo tanto, de chocar con la ideología oficial intolerante y excluyente. Pero a la vez, como indica Alexis Figueroa, este "compromiso" ético nada tiene que ver con las viejas y previsibles adscripciones y/o militancias político-

doctrinarias que alimentaron por años el imaginario de la izquierda chilena y cuyas raíces vienen de la época del Frente Popular (1938). “Hay —nos dice Figueroa— una generación bastante cansada de la palabrería acerca de la ‘función del arte y su praxis’, una generación que se dedica a escribir, a inventarse a sí misma ella y su espacio de comunicación & la vida, no importándole acceder a los ‘huecos’ en lo oficial o la ‘disidencia oficial’” (20).

¿Estamos ante una nueva ética, un nuevo código de valores que autoriza a negociar, sin escrúpulos, con el poder, sin cuestionar la alienación que esto podría implicar? Federico Schopf, por ejemplo, hablando de *Primer arqueo* de Riedemann, desliza la acusación de que el sujeto de la escritura

no cuestiona suficientemente su propia interioridad. [Y] la escritura de Riedemann no se hace siempre cargo —ni en la aplicación de estos códigos ni en la indagación de su mensaje encubierto— de las ideologías implícitas que hay en estos usos aparentemente espontáneos de la lengua y sus códigos [se refiere a las jergas juveniles de moda], resultando, así, instrumentalizada por sentimientos y representaciones propios de la praxis social denunciada. (“Fronteras” 2)

La supuesta instrumentalización, sin embargo, bien podría ser la necesaria y consciente concesión de la escritura de Riedemann a la hora de la negociación semiótica con la realidad histórica.³⁹ ¿No sería esto la asunción de una estrategia de elocución que pasa por un simulacro de enajenación o al menos un simulacro de no cuestionamiento de las bases propias, en la medida en que desmontar el lenguaje del poder dominante es una operación de encubrimiento/ descubrimiento que sitúa al sujeto como si fuese él mismo parte de ese poder? Cabe aquí quizás invertir la afirmación de Foucault sobre el enmascaramiento del poder: la resistencia es tolerable (sobre todo si es resistencia a una dictadura que, con toda impunidad, violaba en forma sistemática los derechos humanos más elementales) sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí misma.⁴⁰ La negociación, entonces, debemos entenderla como estrategia de desgaste del

³⁹ No perdamos de vista lo que el propio Riedemann sugiere en la cita de más arriba: “[...] expresar la posibilidad humana de alcanzar una forma de vida adaptada a las transformaciones continuas.” Se me hace claro que Riedemann busca construir un sujeto poético que se libere de la urgencia de tener que ir contra la corriente de los cambios históricos en un gesto de radical rechazo de lo real presente, que lo vuelve reaccionario en última instancia. Le es más comfortable la imagen de un sujeto abierto a la actualidad (identificada con la realidad), adaptado a los cambios históricos; pero torciéndoles la nariz a los estereotipos y los mitos cultivados por los opresores.

⁴⁰ “El poder es tolerable sólo si enmascara parte considerable de sí mismo” (Foucault 113). Y sobre la resistencia al poder, el mismo Foucault afirma: “Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles” (127).

adversario, como autosilenciamiento que funciona, no obstante, como estrategia de interceptación, selección y tergiversación del poder para beneficio de los propios proyectos de resistencia (el libro *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres es magnífico ejemplo de esto último).

Tal vez estemos, en efecto, ante una nueva ética cuyos alcances aún no pueden ser del todo percibidos. Nueva ética que comportaría una estética peculiarmente comprometida con la historia, caracterizada por el afán de refundar/reciclar el imaginario colectivo apelando a las estrategias de tensionar el lenguaje, la representación, desde posiciones subalternas y/o periféricas, de resistencia en todo caso, y negociar con los mecanismos ideológicos dominantes, sirviéndose de ellos para una recomposición del presente desde y a través del pasado [real y/o (im)posible], legando así para “los días venideros” la huella de un tiempo de profundas escisiones.[¶] Apropriadonos una vez más de Benjamin, digamos que es posible leer la poesía chilena en el contexto de la dictadura (1973-89) y en el de la transición a la democracia (1990-95) como “una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”.[¶] *Chance* que, dicho de un modo muy general, opera en dos direcciones que se interceptan y unifican: 1) hacia el pasado en tanto la re-visión de la historia pasada ilumina el presente de la escritura (*Karra Maw'n*, de Riedemann; *De la tierra sin fuegos*, de Juan Pablo Riveros; *En el país de la memoria*, de Elicura Chihuailaf; *Cipango*, de Tomás Harris; *De Indias*, de Nelson Torres; *La gallina ciega y otros poemas*, de Mario Contreras, entre otros libros que de modo diferente re-construyen el pasado como metáfora del presente y viceversa); 2) hacia el futuro, en tanto el registro del presente-pasado y sus fisuras funciona como una deuda que se paga por anticipado a las generaciones futuras para que éstas puedan “rememorar los días felices de la memoria” así como “el oscuro café bebido antes que el sol se yerga” (Contreras) (*Palabras para los días venideros*, de Contreras; *Dawson*, de Aristóteles España; *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, de Chihuailaf; *Los territorios*, de Trujillo; *Hijos y Baile de señoritas*, de Rosabetty Muñoz).[¶] Sólo saneando el presente con la palabra, aprendiendo a convivir con sus fantasmas, sus precariedades más profundas y dolorosas, las generaciones venideras no tendrán que pagar una deuda con la historia como las

[¶]Schopf insiste en que la imaginación y la práctica poéticas de las “marginalidades —respecto a una subcultura oficial a la que no se reconocía legitimidad”, en muchos casos suele reproducir la ideología de la “economía de libre mercado” supuestamente impugnada (cf. “Algunas consideraciones” 27). Es así en efecto; pero esto no significa necesariamente la anulación de los impulsos dislocadores de la poesía como sí parece sugerir Schopf.

[¶]“Articular históricamente el pasado —nos dice Benjamin— no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (tesis VI “Sobre el concepto de historia”; 51).

[¶]Por cierto que todos los libros nombrados dialogan críticamente con la temporalidad histórica. Decir que unos libros “miran” hacia el pasado y otros hacia el futuro es sólo una estrategia metodológica, apoyada, eso sí, en el énfasis temático de estos volúmenes.

generaciones presentes lo han hecho y lo están haciendo, aunque semejante redención anticipada del futuro sea en definitiva una empresa demasiado grande, imposible, para la poesía.

OBRAS CITADAS

- Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. "La diáspora." *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Santiago: IMPRODE/ CESOC, 1989. 9-52.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. e Introd. Pablo Oyarzún Robles. Santiago: ARCIS/LOM Ediciones, s/f.
- Bianchi, Soledad. "Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio: 1973-1990)." *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 49-62.
- Cárcamo, Luis Ernesto. "Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los '80." *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2 (1994): 31-45.
- Figueroa, Alexis. "Alexis Figueroa ¿Cuál es la provincia?." *Poesía Diaria* 10 (1987-1988): 17-21.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Trad. de citas de S. M. París: Gallimard, 1976.
- Galindo, Oscar. "Escritura, historia, identidad: Poesía actual del sur de Chile." *Poetas actuales del sur de Chile. Antología crítica*. Eds. Oscar Galindo y David Miralles. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1993. 203-36.
- Giordano, Jaime. "Tomás Harris: macrorrelato con carrozas", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2 (1994): 9-16.
- , "Poesía chilena actual: ficción e historia." *Dioses, antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: Ediciones LAR, 1987. 325-42.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989.
- Riedemann, Clemente. "Apuntes para una acción escritural." *Eurídice. Revista de Literatura Chilena* 1 (1987): 3-4.
- Schopf, Federico. "Las fronteras de la violencia." *La Epoca. Suplemento Literatura y Libros* 161. [Santiago] 12 de mayo de 1991: 1-2.

-----, "Algunas consideraciones". Prólogo de la antología *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Ed. Erwin Díaz. Santiago de Chile: Documentas: 1990. 7-30.

Trujillo, Carlos. "Presencia de Vallejo en la poesía chilena de hoy." *Alpha* 9 (1993): 105-112.

Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.

CAPITULO 3

JORGE TORRES: LA POESIA COMO RECURSO DE AMPARO

Jorge Torres ha llegado a ser un poeta imprescindible en el panorama de la poesía chilena finisecular.⁴⁴ Su rigurosidad con la palabra poética así como su renuncia a toda práctica literaria que se sintonice cómodamente con las corrientes dominantes del sistema político-cultural en el escenario de la institución de la literatura nacional, evidencian la presencia de un poeta que no hace concesiones ni a la poesía ni a los discursos hegemónicos con los cuales ésta entra en conflicto. Desde su primer libro, *Recurso de amparo* (que en verdad es apenas poco más que un folleto), publicado en 1975, hasta su último libro, *Poemas renales*, de 1992, una de las preocupaciones centrales que anima la escritura de Torres es la sostenida reflexión sobre el poder/precariedad del lenguaje poético. Hablar de la poesía como “recurso de amparo” equivale en realidad, en el caso de Torres, a concebir el proferimiento lírico como un discurso que defiende al hablante en tanto conciencia individual y lo salva, en un sentido ético, de las falsas conciencias y de los recursos fáciles que siguen la corriente de un orden de cosas, enmascarador de la muerte, con el cual el sujeto lírico está lejos de sentirse feliz. Es, digámoslo así, el sitio en que la poesía emerge como un discurso de poder en el seno de una modernidad alienante y opresiva. Pero del mismo modo, y en la medida en que la poesía de Torres desde 1975 hasta ahora ha ido ensayando nuevos recursos, ampliando y complejizando sus registros escriturales, el “amparo” se ha hecho más improbable: el “recurso de amparo” se vuelve recurso de expresión del desamparo que se manifiesta en la recurrente necesidad de hablar con y contra la engañosa transparencia de los discursos anodinos y acomodaticios que permanentemente amenazan copar toda posibilidad de expresión libre y crítica del hablante. El poeta se halla arrojado, así, al precario refugio de la literatura en el marco de una historia que la poesía de Torres representa como un radical estado de decadencia, lenguaje poético incluido, de donde arranca una palabra dolorosa, irónica a veces, signo siempre de un desasosiego esencial.

⁴⁴ Para mayor información sobre la trayectoria biográfico-poética de Torres, remito al trabajo de Alfredo Cabrera “Autocensura, crisis y dolor: la poesía de Jorge Torres”, *En libre plática. Propuesta de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Véase también la bibliografía sobre Jorge Torres contenida en el mismo libro, p. 226. Agreguemos que nuestro poeta ganó el Premio de la Ilustre Municipalidad de Santiago, género poesía versión 1993, con su libro *Poemas renales*.

En nuestra opinión, los libros en los que hasta ahora Torres ha llevado más lejos su preocupación sobre el precario poder de la poesía, que es, a la vez, precariedad del decir convertida en poderoso recurso expresivo de la decadencia del cuerpo y la palabra, son *Poemas encontrados y otros pre-textos* (en adelante *PEP*) y *Poemas renales* (*PR*). En las páginas que siguen, intentaremos, pues, un acercamiento a estos volúmenes en la dirección ya señalada.⁴⁵

POEMAS ENCONTRADOS Y OTROS PRE-TEXTOS: CUANDO ESCRIBIR ES LEER CONTRA LA TRANSPARENCIA

Es un hecho que la poesía escrita en Chile bajo condiciones dictatoriales en los años 70 y 80, con modalidades e intensidades diversas, se vio en la necesidad de “negociar” con los lenguajes del poder, en tanto el insoslayable peso de éste devino uno de los componentes fundamentales de la constitución de una subjetividad que, de un modo u otro, estaba obligada a hacerse cargo de la represión. Así, la poesía, desde una posición política subalterna y de resistencia, habla con los silencios; ironiza a veces la historia y las “grandes” ideologías; intercepta los discursos oficiales y los expropia en beneficio de una “cultura alternativa”; se cuestiona a sí misma en su capacidad de representación de una realidad pesadillesca. Como alguna vez lo expresó el propio Jorge Torres: “todos escribimos con un agente de seguridad en la conciencia”.

La metáfora del “agente de seguridad” (muy a menudo demasiado real para ser sólo metáfora) no resume simplemente la censura externa bruta y directa, ni siquiera la propia autocoacción calculada por razones de seguridad personal y/o por el interés de que el producto estético circule con relativa libertad en un medio donde cualquier manifestación artístico-cultural era sospechosa. La metáfora incluye esto, por cierto; pero va mucho más lejos: es la constatación de la disolución, la percepción de que ya nada es ni será como antes, de que los fundamentos mismos de los discursos y las praxis se han resquebrajado; de que todo el paisaje se ha vuelto de pronto superrealista, absurdo, increíble, inverosímil, pero por un exceso de realidad. Y ya no es cuestión de coger las viejas banderas de lucha, otrora movilizadoras y exultantes de convicción. La atomización del cuerpo social, el estallido de las utopías revolucionarias en sus formas totalizantes, la lógica empresarial que copa los sueños, la precariedad de la imaginación poética para representar el espectáculo de la historia, son algunos de los signos de una

⁴⁵ El lector interesado hallará propuestas de lecturas de la poesía de Torres que avanzan en líneas distintas, pero al mismo tiempo concomitantes, en la colección de estudios y documentos *En libre plática*, libro mencionado en la nota anterior. Sobre el tema de la decadencia y la precariedad, ver los trabajos de Pino-Ojeda y Carrasco, respectivamente.

época que Torres en su libro *PEP* denuncia y prefigura ya en 1981.⁶ No se trata entonces de eliminar al “agente” como si fuese una simple alteridad molesta y lejana, de fácil abandono: nosotros mismos devenimos también agentes, y el desafío político y estético es aprender a vivir con ellos, a recomponer/reimaginar nuevos y viejos discursos, a poetizar el mundo desde y con las múltiples escisiones del sujeto:

Es posible postular que *Poemas encontrados y otros pre-textos* de Jorge Torres es doblemente testimonial en el sentido que, en un nivel social, revela la búsqueda de un nuevo lenguaje ya que el permitido se presenta mutilado por el sistema autoritario y, en un nivel individual, obedece a la búsqueda personal de una escritura poética que sea distinta a la de su propia generación (la de Torres) que, como es sabido, está influenciada por poetas como Parra, Teillier y Lihn, por citar a algunos. Esta doble perspectiva es planteada por el mismo Torres en una carta al autor de esta nota: “¿Qué de dónde nace una obra como ésta? Pienso que el libro es producto de años de callamiento, del largo tiempo del silenciamiento a que nos condujo la dictadura, pero también de una crisis personal de mi propia escritura poética... los apóstoles tienen sus días contados, creo sinceramente que los poetas de mi generación ‘cachamos el gato’, como diría un muchacho de esta época, y comenzamos a variar el rumbo.” (Flores 106)

Aventuraré una hipótesis ya sugerida con anterioridad: la inmensa coacción del poder dictatorial dominante y sus textos produjeron un efecto de esterilización en la poesía convencional, un vaciamiento de sus significaciones poéticas eficaces, de suerte que el único terreno fértil disponible fue la deconstrucción y reciclaje de los propios textos del poder establecido, poniendo al desnudo la dimensión poética oculta que hay en ellos, creando a la postre un efecto de extrañamiento sobre aquellos discursos que mañosamente se proponen como obvios y naturales. Apropiándonos de la metáfora del “agente de seguridad en la conciencia”, digamos que el sujeto poético Torres, por efecto

⁶ Para entonces, Torres ya había reunido parte de los textos y “pre-textos” que en ese momento fueron publicados y difundidos en forma de *dossier*. Será en 1991 cuando Torres los publicará como libro, incluyendo nuevos “poemas” y “pre-textos” encontrados. *Poemas encontrados y otros pre-textos* es una serie de textos fragmentarios provenientes principalmente de la prensa de entre los años 1979 y 1990; incluye además una definición de “literatura” fotocopiada del *Diccionario de la Real Academia Española*; fragmentos de lenguaje psiquiátrico, de reglamentos, de códigos y ordenanzas legales vigentes y obsoletos; también textos propiamente poéticos; en suma, una dispersión/inversión en apariencia radical de lo que suele entenderse por literatura. Iván Carrasco sitúa este tipo de escritura dentro de una tendencia que él denomina neovanguardista, rótulo que, a juicio de Carrasco, incluye a una serie de poetas chilenos de épocas y estilos diversos, que tendrían, sin embargo, en común el quiebre y/o cuestionamiento de la escritura poética tradicional (Carrasco, “Poesía chilena actual” 4-5).

de este continuo seguimiento y acoso por parte de las estructuras profundas de represión, *enmudece* a tal punto que ni siquiera escribe sino que (foto)copia lo que otros han escrito. El propio poeta en más de una ocasión ha manifestado que comenzó a buscar poemas en aquellos espacios textuales donde aparentemente no hay poesía, y esto en parte por la imposibilidad personal de escribirla. Su estrategia escritural, la lectura y el recorte deconstructivos, pasa por la anulación del estatuto tradicional del sujeto poético, legitimando por esta vía su ausencia en cuanto voz, registrando las huellas de un no-decir a través del decir del Otro en cuanto alteridad sojuzgadora, dueña de la palabra. Repetir (repetición es también apropiación) el brutal rechazo del general Pinochet a la poesía es hacer patente lo que hay de poesía en semejante opinión, lo cual, a su vez, patentiza una ambigua relación con la poesía por parte del sujeto textual organizador del libro: objeto de rechazo y de deseo a la vez.¹⁷ El libro en sí mismo exhibe esta ambigüedad en la medida en que, dada su naturaleza, se aparta de la construcción convencional del poema: rechazo a la poesía en sus formas consagradas; pero a la vez se encamina al rescate de aquellos otros poemas que yacen bajo la superficie de los textos no poético y el libro, entonces, se propone como reafirmación de la poesía en una dimensión que va más allá de la oposición poesía convencional versus poesía no convencional.

Esto mismo conduce a otras cuestiones importantes. La lectura deconstructiva que Torres hace de los textos del *stablishment*, precisamente por el hecho de ver poesía donde para otros sólo hay letargo o transparencia, se vuelve un gesto constructor de barricada semántica que delata, a un tiempo, el poder subversivo de la imaginación poética y las fracturas y debilidades del poder dominante. Las premisas dogmáticas y delimitaciones excluyentes del autoritarismo constituyen a la par su fuerza y su talón de Aquiles, y lo que hace la imaginación poética, por su extrema movilidad discursiva, es quebrar una y otra vez tales dogmas y sus consiguientes delimitaciones, sea partiendo desde “fuera” o desde “dentro”, como en este caso.¹⁸ El proceso de deconstrucción / construcción, a partir de materiales textuales en principio no signados como arte pero que sí constituyen inequívocamente huellas de la historia, se levanta como una revisión

¹⁷ El texto de Augusto Pinochet que se fotocopia y se destaca con un círculo imperfecto a su alrededor es un breve fragmento de una entrevista publicada en la revista “Mundo” N° 89, según reza la referencia al pie de la misma fotocopia aumentada. Dice así:

—¿Escribió alguna vez un poema?

—¿Quiere que le diga una cosa? ¡Odio las poesías! Ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada.”

¹⁸ Desde una posición antilogocéntrica, Derrida ataca las nociones de “dentro-fuera”, otra manera de referirse a la oposición “centro-margen” (194). En el caso de Torres, situarlo “dentro”, es decir, jugando con los discursos del poder, constituye a lo más un recurso metodológico, dado que, en cuanto deconstruye tales discursos, se ubica también fuera. Está y no está. Definitivamente “fuera” y “dentro” no pueden entenderse como posiciones absolutas.

de la historia que nos incita, por una parte, a repensar nuestra relación con la contingencia, apelando al reconocimiento del potencial sígnico-simbólico de los lenguajes no artísticos que simulan neutralidad política. Por otro lado, el volver opaca la transparencia de los textos no artísticos, disfrazados de anodinos en sus contextos originales o confundidos en la muchedumbre de signos hueros, es desnudar la irracionalidad de una época; lo “anodino” y absurdo se vuelve una constelación de puntos límites que acusan con pruebas contundentes a un estado de cosas fundado en la violencia.⁴⁹ Un aviso clasificado tan lacónico como “Me ofrezco para trabajar”, fotocopiado en *PEP*, esconde y delata a la vez el trágico drama de la cesantía en el marco de un neoliberalismo a ultranza que realiza cálculos en función de variables macroeconómicas, desconociendo toda conexión con la vida real de la cotidianidad. La comparación entre un aviso que habla de unos cachorros que perdieron a su madre con el de unos niños que imploran que vuelvan sus padres, revela las agudas desigualdades de una sociedad que no resuelve (ni le interesa hacerlo) las brutales marginaciones de determinados sectores:

El conjunto de estos pre-textos no puede leerse [...] como la simple suma de unos significados cuyo vínculo con la realidad (su característica más obvia) nos obliga a repensar nuestra inserción en una contingencia histórica desmesurada y traumática, sino, más allá, como el producto de una operación semántica que revela la profunda irracionalidad de semejante Historia. La estructura semántica de este libro se levanta pues, como una síntesis metafórica de aquellas zonas de la realidad que se escurren silenciosamente en la transparencia inocente de la coerción. Esas zonas perdidas, esos puntos morbosos cuya dispersión, cuya irrupción excepcional en la cotidianidad nos tranquilizan, aparecen aquí arrojando toda su locura, concentrando su inquietante absurdo. (Miralles, presentación del libro)

Con todo, la hipótesis que he propuesto más arriba merece reparos o, cuando menos, precisiones. Entender todos los alcances de la afirmación de que el poder dictatorial produjo un efecto de esterilización en la poesía convencional, exigiría un examen pormenorizado de la noción de poesía convencional, tarea que escapa a los objetivos de este trabajo. Pero al menos una cosa es clara: la irrupción del autoritarismo militar en Chile y su política económica neoliberal hizo estallar los mapas ideológicos

⁴⁹Interesante resultaría un estudio comparativo de *Poemas encontrados y otros pre-textos* con *Las historias prohibidas de Pulgarcito* de Roque Dalton en términos de analizar el proceso de resignar y resituar la Historia nacional (y, por extensión, latinoamericana) desde y a través de una literatura limítrofe entre la ficción y la no ficción.

de los grandes discursos utópicos previos y obligó a reinventar estrategias de sobrevivencia, a usar la astucia y el desdoblamiento, a articular nuevos lenguajes a base de sorprendentes enmascaramientos cargados de realidad/irrealidad y con sujetos móviles en una especie de complicadas actuaciones y metaactuaciones en el teatro del mundo diario.

Volviendo a la hipótesis, resulta necesario ponerse en guardia contra lo que ella misma sugeriría: que en *PEP* cristaliza una oposición binaria entre los textos del autoritarismos versus su desconstrucción en una dimensión poética subversiva. Existe esta oposición, pero su formulación no es simétrica ni es el único eje organizador del libro. Hay toda una reflexión (y sufrimiento) sobre el lenguaje, la muerte, el amor, sobre la poesía y la no-poesía.³⁰ La lectura deconstructiva de Torres, aunque se encamina en la mayoría de los casos a un cuestionamiento de los textos fotocopiados, también los asume como válidos. Constituyen formas de conocimiento, construcciones discursivas; en última instancia, retazos de ser que conforman nuestra subjetividad, porque tales textos constituyen parte de las condiciones reales que están ahí dadas y que han posibilitado/negado la constitución de nuestra propia identidad. La alienación y la conciencia no tienen límites definidos (lo que no significa que no existan los límites); el poder de los medios de comunicación masiva se disemina copando el inconsciente, erigiendo mitos que, no obstante, se proponen como realidad y, en cuanto tal, se hallan sujetos a sus propias negaciones. Asimismo, decir que el único terreno fértil disponible fue la desconstrucción y reciclaje de los propios textos del poder establecido es, en sentido estricto, una exageración. Lo que sí es claro es que en toda la poesía chilena (tal vez en este caso la palabra “toda” sea también hiperbólica) escrita en el horizonte de la dictadura, fuera y dentro de Chile, negocia con las estructuras discursivas autoritarias, sea en términos de apropiación-deconstrucción lisa y llana de los lenguajes del poder, sea en términos de un cuestionamiento, más o menos radical, según los casos, de los espacios ideológicos puristas. El impacto del gobierno militar hizo patente de modo violento y descarnado la precariedad de nuestras propias subjetividades, historizándolas de una manera radical y urgente: el poder no es sólo la institución del estado policíaco; también los barrotes que levantamos para encarcelar nuestros propios sueños, de modo que “todos somos culpables aunque no se sepa de qué” (Zurita 15).

Torres exhibe en sus “re-cortes de realidad” (*PEP*) la práctica de un sujeto poético cuya unicidad se construye por la suma y coexistencia de otredades que provienen mayormente de textos alejados de lo canónicamente literario. El hecho de que se

³⁰Alfredo Cabrera, Hans Schuster y César Díaz-Cid encaminan sus aproximaciones hacia la develación del sentido metapoético, entre otros aspectos, de la organización formal de *Poemas encontrados y otros pre-textos* (ver *En libre plática*).

incluyan textos (foto)copiados de poemas (Neruda, Eluard) puede ser entendido en un doble sentido: se “igualan” a los otros textos en tanto son susceptibles de ser yuxtapuestos con escrituras no-poéticas en su origen. Si estas últimas, al ser resituadas en el interior de un libro de poesía, se vuelven ambiguamente poéticas, del mismo modo, el estatuto literario original de los “poemas encontrados” se ve minado en la medida en que reclaman una lectura homóloga a un fragmento de la prensa, por ejemplo. Lo que equivale a asumir que la poesía funciona como discurso sobre la realidad, susceptible de ser decodificado como información (verdadera o falsa) sobre el mundo, de forma semejante como podría leerse una noticia, o un imperativo de conducta propio de un código legal. Pero si los poemas se igualan a los otros textos, con éstos ocurre lo mismo que con aquéllos; lo que implica que a la poesía conviene verla como un proferimiento pragmático cuya naturaleza literaria está sujeta al modo en que se recortan y articulan los textos en un marco de recepción que se define como literario. Así, no sólo la literatura es lo problemático; también lo es la no-literatura. Y por esta vía, llegamos otra vez a la idea de que los “nuevos territorios de la poesía chilena” post 1973 carecen de límites taxativos con lo “otro” de la poesía. Y esta carencia llega a ser una nueva posibilidad de escritura que resignifica, como actos socialmente simbólicos con poder estético y testimonial, discursos provenientes de esferas literarias y no literarias.

Esto recuerda, en alguna medida, la tesis nerudiana de la “poesía impura”; pero no es lo mismo. Neruda levanta su bandera de lucha poética y política sobre la base de la convicción de que, efectivamente, existe una “poesía pura” que no se aviene con la práctica de una escritura comprometida con la concepción marxista revolucionaria de la liberación de los oprimidos. Es decir, la “poesía impura” corresponde a una opción ética y política que el sujeto poeta hace suya como parte de su constitución como sujeto poeta, revolucionario y comunista.⁵¹ Esta tajante división de campos y prácticas de escrituras se ha reformulado radicalmente en la poesía escrita en el período chileno dictatorial en términos de no considerar los campos de escritura como compartimientos estáticos. No es que haya desaparecido del todo el relato de la “pureza” o la “impureza” de la poesía; lo que ocurre es que la poesía ha llegado a ser un campo donde, por su propia naturaleza ficticia refractaria de la(s) ideología(s) en tanto doctrinas excluyentes, ocurre la pureza o la impureza como formas específicas de la práctica literaria. No se

⁵¹ El texto de Neruda arremete, en verdad, contra la poesía libresca que prefiere el “buen gusto” al “mal gusto”, necesario este último, según Neruda, para no caer “en el hielo”. Aboga Neruda por una poesía impura que exprese “la confusa impureza de los seres humanos”. Esta *ars poetique* en prosa formulada en 1935 será en definitiva la base ideológica para la poesía política posterior de Neruda de filiación comunista, y stalinista en su momento. En cualquier caso, un planteamiento como éste, supone una irreductible división binaria de los campos estéticos.

trata de opciones incompatibles que reclamen afiliaciones no compartidas; se trata de puntos estratégicos de una escritura que se ve a sí misma como presencia / ausencia, de manera que en lugar de proclamar una poesía impura o pura, se trabaja con las contradicciones de la escritura, que se sabe fracasada como presencia utópica; pero a la vez poderosa precisamente por proponerse como espacio de significaciones abierto donde la “pureza” y la “impureza” se vuelven formantes de una cierta polifonía intertextual, cuyas voces van desde la reafirmación de la palabra poética “incontaminada” hasta el maridaje irreverente de la excelsitud poética con los lenguajes informales de la calle y de los bajos fondos, pasando por la prensa, las leyes, la historia, la poesía de un Eluard o de un Neruda.

Hablar de pureza o impureza es, en realidad, un equívoco para una poesía que tiene a su haber las experiencias poéticas de Parra y Lihn marcadas por una poderosa desestructuración del lirismo de raíces más bien nerudianas: el bardo que habla de la historia con el poderío no cuestionado de su lengua.² Pero mientras estos autores, en sus años de formación y consolidación como poetas, tenían ante sí la avasalladora corriente del autor de *Canto general*, los poetas post Neruda no se sienten obligados a polemizar con el vate. El problema sería otro: ¿qué leer de Neruda y de qué modo, ahora cuando ya en 1975, en Chile, comenzaba a derrumbarse el relato político que había animado la obra nerudiana desde *España en el corazón* en adelante y cuando la poética de la poesía comprometida empezaba a hacer agua por todos lados? ¿Qué leer de Neruda y de qué modo en un momento cuando, no obstante lo anterior, el impulso poético-utópico revolucionario nerudiano seguía siendo válido y legítimo contra el militarismo chileno? Así planteadas las cosas, no tiene mucho sentido hablar de “poesía impura”, a no ser que entendamos esta expresión como una poesía en la que cabe, potencialmente, cualquier clase de discursos, incluyendo el de la “pureza”. La noción de impureza poética, entonces, cabe verla como estrategia de subversión del poder político dominante, en el terreno de las representaciones imaginarias de las cosas, en la medida en que se apropia de discursos dominantes minando su efecto autoritario mediante la parodia y el pastiche, lo que da paso a una representación de la historia como ámbito heterogéneo, impuro, decadente.

El estallido del logos poético en *PEP* reproduce el estallido del logos político, lo que en definitiva nos lleva a sospechar que Torres pone al desnudo un sentimiento que recorre a toda la poesía del período dictatorial y el de transición a la democracia: que el fracaso histórico de la democracia política en Chile se poetiza como el estallido de un

²Sólo como mínima muestra de la actitud escéptica para con el lenguaje, transcribo un fragmento de *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn: “Canto General/ Mi Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de de la recesión y de otras restricciones/ Soy un cantante limitado, un minusválido de la canción/ Canto General al Paseo Ahumada/ vuestro monumento viviente...” (énfasis mío).

logos poético originario de plenitud, porque la poesía es también parte de esa historia fallida que anunció inútilmente un “futuro esplendor” (como reza la letra del himno nacional chileno). Incursionar desde la poesía misma en cómo la poesía dialoga con la memoria y con el futuro, ha de ser una estrategia recurrente para pagar la deuda que la propia poesía tiene con la historia y consigo misma; una estrategia para cuestionar ese específico pasado suyo cuando la palabra era exultantemente optimista. No estamos, pues, ante un asalto a la tradición poética chilena o hispanoamericana, sino ante una reformulación de la relación poesía-política que pasa por el cuestionamiento de la idea de que la poesía es una forma de escritura diferenciada que reclamaba una estetización global de la realidad. Ahora, en cambio, la poesía no se ve a sí misma dueña de la razón. Al contrario: continuamente exhibe sus aporías, remiendos y debilidades. Lo interesante es que en este ejercicio de autocuestionamiento, muestra también las aporías, remiendos y debilidades del poder y sus proferimientos.

POEMAS RENALES: ESCRIBIR EN EL LÍMITE MORTAL

Torres no sólo “encuentra” poemas escritos por otros y los (foto)copia como “pre-textos”, vale decir, “poemas” en ciernes, borradores que anuncian textos definitivos que no se escriben. También apuesta a escribir sus propios textos y expresar experiencias personalísimas cuyas dimensiones ontológicas (y religiosas) son, en definitiva, un desafío insoluble para la capacidad de significación las palabras. *Poemas renales* nos conduce desde la solapa primera del libro a un escenario donde el sujeto poético se debate dolorosamente en el límite de la vida y la muerte, defendiéndose apenas con las palabras reclamadas a gritos por la mudez o por la verborrea de los “dialíticos” que buscan, apelando a un exceso de verbo, olvidarse del dolor y la muerte.³³ Poemas agónicos que arrancan de una situación biográfica límite del autor: una insuficiencia renal absoluta que lo obligó, durante los años 80, a someterse a diálisis tres veces por semana; dolorosa y agónica forma de sobrevivencia que gatilló una de las escrituras más sobrecogedoras de la reciente poesía chilena por la experiencia extrema de la muerte acechante.³⁴ *PR* es, sin duda, un libro poderosamente testimonial por constituir, en su origen, la expresión de la enfermedad y la agonía corporal: la decadencia en el sentido más literal de la palabra, el deterioro implacable del cuerpo que se deshace, sufriendo,

³³ Mario Contreras, Luis Ernesto Cárcamo e Iván Carrasco han trabajado sobre la dimensión religiosa de *Poemas renales*. Pino-Ojeda ha ensayado una lectura que interpreta *PR* como la deconstrucción de la presencia metafísica occidental (la presencia de Dios entre otras) y, por lo mismo, como una implacable y aguda crítica a la modernidad. Al respecto, los ensayos de *En libre plática*.

³⁴ Resulta casi inevitable no traer a la memoria *Diario de muerte*, de Enrique Lihn; libro sobrecogedor por la hondura de la expresión de los límites mortales. *PR* sigue, en alguna medida, el modelo testimonial de la escritura de Lihn en este libro.

“ante la indiferencia de estos estreptos/ tan eficaces en lo suyo” (“De la particular complejión del agonizante en el supremo trance de su presunta muerte” 9).

El libro, sin embargo, no es tan sólo expresión del poder inexcusable de esa muerte que ronda, ni del deterioro y la decadencia de cuerpo y de espíritu. *PR* propone, además, una batalla a favor de la vida en una doble dimensión: lucha por la sobrevivencia del cuerpo, en el sentido obvio y directo de sobrevivir a la enfermedad, y lucha por lograr una expresión verbal que amague al menos el “nupcial acuerdo del que se habla ya en los mismos vagidos del alumbramiento” (*PR*, solapa 1). Doble dimensión que termina siendo, en realidad, una sola, pues será a través del verbo que se abrirá un paréntesis para la supervivencia ante el poder irrestricto del tiempo y el desgaste.

En la solapa 1 hallamos “un texto autorial [...] de índole filosófica [que] se presenta como meditación sobre la condición humana, que se proyecta al conjunto del texto” (Carrasco, “Poemas renales” 167). Dice así:

Más finos, más holgados, somos tamices.

Cernidores, cedazos, cribas, eso es lo que somos. Es que derruidos por la vanagloria intentamos trascender por la palabra, el prosaísmo, la vulgaridad, la miseria de nuestro tránsito, todo el dolor, todo el desencanto, en fin, la suma de todo aquello que nos conmina a inspirar y a espirar el aire nutricio, entonces se nos transforma en verbo, amenazando, una vez más, el nupcial acuerdo del que se habla ya en los mismos vagidos del alumbramiento.

Somos cernidores, cribas, “especie de malla por donde pasa lo permanente, lo fundamental, el misterio de la vida” (Carrasco, “Poemas renales” 168). Pero si somos cernidores, nuestro ser no es compacto; está atravesado por múltiples vacíos, por espacios huecos por donde fluye lo permanente. Y, a su vez, si somos malla por donde “pasa” lo que permanece, entonces todo se vuelve un pasar, una temporalidad inasible que se deshace o se aleja como las manzanas de Tántalo. Será la palabra la que trate de amagar la nada, y, a través suyo, atestiguará y dejará una huella —precaria, inútil tal vez— de este transcurrir desde el inicio:

Inútil fuga cuando el dolor revista.

La palabra mustia y deshojada.

Temores y deseos

practican con fluidez su argot.

Así se está en el Cuarto de Derrota
 de cara al ingente piélago,
 desvalido de dársenas,
 roda a ningún norte,
 práctico sin prestigio
 piloto gemebundo incapaz
 de comandar

tanto avatar. (“Cuarto de Derrota” 12)

¿Qué temores? ¿Qué deseos? Temor de morir; temor de que el dolor y la palabra no se afinen en el “dueto hasta el afinamiento total”. Porque “[d]e todos los dolores, ay/ más aprecio que otros, uno” (15): ese dolor que pertenece al mismo sitio del “¡ay!” supremo que expresa en una sola interjección la totalidad del ser en tanto dolor puro que es. Temor de perder el “exiguo/ status de náufrago” que, en el tránsito mismo hacia el Hades, le permite por lo menos “tener/ libre acceso a la vastedad de todas esas playas” (55). He aquí entonces el hablante náufrago de la realidad:

YO

el dialítico
 el dialéctico
 especulando qué hacer
 para cuando la barca de Caronte zozobre y
 aferrado a la mísera condición destas palabras,
 mantener el exiguo
status de náufrago
 para, socorrido por las potestades, tener
 libre acceso a la vastedad de todas esas playas. (“Status de náufrago” 55)

Torres, en este libro, enfatizará con singular intensidad que escribir-hablar es una manera de vivir “en la línea mortal del equilibrio” (31), o sea, vivir es morir y a la inversa, y hablar en la “línea mortal” será proferir el “¡ay!” esencial y único que expresa todo el dolor en el límite mismo del silencio, de modo que hablar más allá de esta

expresión devendrá suplemento, “festín parlante”, “verborreico”, lejos de la “mixtura y proporción exacta” (53).⁵³

Los temores, entonces, dan paso a los deseos de que tales temores no se materialicen. Deseo de trascender por la palabra, en suma, aunque se sepa de antemano que será para dar cuenta apenas de la “nostalgia del Conjunto y del Todo,/ fervor de pertenencia,/ certeza de vestigios” (48), por lo que las palabras no alcanzarán a dar cuenta de lo que Dios “musita entre los intervalos” [...] entre las huelgas del sístole/ y el diástole” (25). El sujeto lírico, en todo caso, apostará a un hablar con las “palabras adecuadas” y “pertinentes” y no sólo hablar “para alimentar el verbo”(54): también callar para verbalizar luego lo justo y preciso:

Se explicarán ahora mis frecuentes ataques de mudez,
una cierta lentitud en el hablar:

Buscaba la precisión del adjetivo.

La conjugación cabal. (“Status de náufrago” 54)

Pero ahora que sus compañeros de enfermedad ya se han ido, el hablante, para distraerse y, sobre todo, para saberse vivo, recuerda esas “vocinglerías” verborreicas. La palabra pertinente y cabal raya en la mudez y acaso sea, en ciertos momentos, la mudez misma. Pero con el solo “¡ay!” o con el silencio no se puede escribir poesía, no se puede trascender. De ahí que la poesía devenga discurso con el que el yo poético testigo infla su verbo esencial. Por otro lado, tampoco renuncia a la “palabra adecuada”, empeño éste que se traduce en el uso calculado de un lenguaje lleno de arcaísmos, de transposiciones gramaticales y un vocabulario desusado que recuerda a ratos la poesía de Quevedo o de Góngora. La torsión del verbo usual y prosaico se vuelve una tortura para el verbo que se correlaciona con la tortura del cuerpo y del alma, quienes, contra la muerte, se empeñan en permanecer unidos no obstante haber una guerra metafísica aún no definida entre ellos.

Desde una lectura sociológica, sin embargo,

también *Poemas renales* puede comprenderse como una metáfora de una sociedad enferma, si relacionamos la escritura del libro con la historia que vivía el autor mientras escribía estos textos. En *Poemas renales* aparece un mundo reducido a los límites de la enfermedad, pues todos los seres que se representan viven en función de ella: el paciente, el personal médico, los

⁵³ “En la línea mortal del equilibrio” es el verso final del poema I de *Trilce* de César Vallejo: “Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio” (170).

familiares, los visitantes piadosos. Metáfora, quizás, de una sociedad sometida al degradamiento de relaciones insanas y unilaterales, marcadas por el miedo, la inseguridad, la dominación, la represión. Metáfora, quizás, de un tiempo de la vida chilena que restringió toda posibilidad para el gozo, la fiesta y la celebración, sustituidos por el sufrimiento, la tortura y la crisis. En esta perspectiva, *Poemas renales* se vincula a los libros anteriores de Jorge Torres, que constituyen testimonios de la contingencia histórica vivida en el exilio interno; aunque sus textos interactúan más con contextos personales que con sistemas doctrinarios o artísticos dominantes, no por ello dejan de ser signos de los terribles efectos del régimen autoritario sobre la vida y la conciencia personal de los habitantes de nuestro país. (Carrasco, “Poemas renales” 170-1)

Parece, en efecto, plausible leer *PR* como metáfora de la historia del Chile dictatorial. Pero si es así, se trata de una metáfora armada contra la mudez y contra el propio lenguaje que se alimenta a sí mismo de una inflación que lo excede. Y esa sobredimensión no es gratuita: es la condición necesaria para llenar, aunque sea parcial y transitoriamente, esos vacíos que constituyen el tamiz del ser. La palabra —la poesía— es resultado de la enfermedad, y, en cierto modo, la poesía misma es un decir “enfermo” en tanto se constituye como testimonio —“palabra mustia y deshojada”, “mísera condición destas palabras”— del dolor profundo que hace inútil cualquier fuga por el verbo.

Se trasciende y no se trasciende por la palabra. En efecto, por ella se expresa la decadencia, el dolor, y se deja un testimonio del sufriente en la enfermedad del cuerpo y la historia, la conversación con Dios que se estremece con la apostasía del enfermo (es su forma de creer en lo que no puede creer). Por la palabra accedemos a la certeza de los vestigios. Lo sublime del dolor y el “límite mortal” que, en la experiencia del dolor, se hace dramáticamente visible, son expresables sólo en el lenguaje del silencio o las interjecciones. Pero la contradicción insoluble radica en que entonces ya no hay palabras, y al no haberlas carecemos de toda posibilidad de amagar la muerte, menos de trascender por ellas. Y si hay palabras, hay sólo circunloquios, ensayos frustrados de un hablar profundo que se deshace en la nada.

La realidad excede a la posibilidad de representación cabal de ésta por el lenguaje. Y no sólo porque la contingencia chilena haya puesto a los poetas en una situación similar a la de los conquistadores ante el Nuevo Mundo (como lo sugieren Alonso et al: ante una realidad cuya naturaleza desconocida carecía de un lenguaje adecuado que lo expresara), por lo que se hace necesario inventar un lenguaje que conduce, al mismo

tiempo, a la invención de la realidad referida.⁵⁶ También porque la realidad es tan conocida, tan íntimamente sentida y vivida en el límite de la existencia, que todo lenguaje articulado la excede hasta el punto de que su representación exacta se hace imposible, intento fallido de verbalizar el ser. Y esto no porque inconscientemente, con un *lapsus linguae*, en lugar de decir una cosa se haya dicho otra, sino porque se asume en conciencia que no hay más salida que decir lo otro en lugar de lo primero inefable, si lo que se quiere es dejar huella, testimonio a través de la palabra poética. En este sentido, *PR* sigue siendo un conjunto de pre-textos del definitivo texto del silencio y/o de los gritos de dolor; en rigor, pre-textos de un no-texto, lo propio e íntimo. Se comprenderá, entonces, la contradictoria naturaleza de este “recurso de amparo” que, al verbalizarse como literatura, deviene triunfo sobre el silencio y la muerte, pero también constatación de que el decir poético revela que, en el presente, sólo la mudez y la muerte prevalecen. No es arbitrario, en consecuencia, que el libro se cierre con estos dos versos de Nerval: “Mi situación es buena,/ pero todo pertenece al futuro.” (65).

OBRAS CITADAS

Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. “La diáspora.” *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología.* Santiago: IMPRODE/ CESOC, 1989. 9-52.

Cabrera, Alfredo. “Autocensura, crisis y dolor: La poesía de Jorge Torres.” *En libre plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres.* Ed. Sergio Mansilla. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1994. 35-53..

Cárcamo, Luis Ernesto. “Los recursos de la palabra. Una aproximación a *Poemas renales* de Jorge Torres.” *En libre plática.* Op. Cit., 151-57.

Carrasco Muñoz, Iván. “*Poemas renales*: la precariedad del ser humano.” *En libre plática.* Op. Cit., 159-71.

-----, “Poesía chilena actual: no sólo poetas.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1 (1989): 3-10.

⁵⁶ “Podemos decir que el rostro de Chile que emerge después del 11 de septiembre es tan sorprendente para los poetas como lo fue el del nuevo mundo para los descubridores” (Alonso et al 35). No es casual, pues, que varios poetas chilenos de la generación de los años 70-80 hayan nutrido su imaginario y sus recursos poéticos de las crónicas de descubrimiento y conquista para representar el presente histórico de entonces; e. g.: Clemente Riedemann, Nelson Torres, Mario Conteras, Tomás Harris, Diego Maquieira, entre otros.

- Contreras Vega, Mario. "Breve aproximación a *Poemas renales* de Jorge Torres." *En libre plática*. Op. Cit., 147-50.
- Dalton, Roque. *Las historias prohibidas de Pulgarcito*. México: Siglo XXI, 1985.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Patricio Marchant. México: Siglo XXI, 1984.
- Flores, Arturo C. "Poesía testimonial: *Poemas encontrados* y otros *pre-textos* de Jorge Torres." *En libre plática*. Op. Cit. 105-9.
- Lihn, Enrique. *Diario de muerte*. Santiago: Universitaria, 1989.
- . *El Paseo Ahumada*. Santiago: Ediciones Minga, 1983 (folleto, sin paginación).
- Neruda, Pablo. "Para una poesía sin pureza." *Antología esencial. Selección y notas de Hernán Loyola*. Buenos Aires: Losada, 1971. 313-14.
- Pino Ojeda, Walescka. "He aquí estos *Poemas renales*, agónicos que no esenciales." *En libre plática*. Op. Cit., 173-88.
- Schuster, Hans. "Jorge Torres: O la continuidad intencional de lo vivido." *En libre plática*. Op. Cit., 55-77.
- Torres, Jorge. *Poemas renales*. Presentación de Ricardo Mendoza. Valdivia: El Kultrún, 1992. 2ª. edic., Valdivia: El Kultrún, 1993.
- . *Poemas encontrados* y otros *pre-textos*. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991.
- . *Recurso de amparo*. Valdivia: Edición particular, 1975.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.

CAPITULO 4

CARLOS TRUJILLO: LA VIDA ES SUEÑO DE OTRA HISTORIA

Carlos Alberto Trujillo, como bien lo señala Iván Carrasco, “es el fundador de la poesía contemporánea en Chiloé” (“Carlos Trujillo” 7). Su poesía, al igual que la de la totalidad de los poetas que emergen a la vida literaria en la década del 70 con posterioridad a 1973, está indeleblemente ligada a la contingencia histórica chilena de los años 70 y 80, aunque en su inmediatez textual hallemos pocas referencias directas a la exterioridad política del momento. La poesía chilena del “contragolpe”, y en particular la del sur, recurrentemente despliega la oposición fundante “pasado” v/s “presente” como ejes articuladores de la representación de una temporalidad histórica marcada por violentas fracturas en su devenir que abrieron un abismo entre la promesa de futuro en el pasado y lo que vino a ocurrir efectivamente en el presente histórico. Sin embargo, lo que hay antes de la “catástrofe” es sólo un estado imaginario, aquello que el deseo de plenitud construye como su propio objeto y que deviene otredad “borrada” por la conciencia de la pérdida y el dolor en el aquí y ahora. Y la poesía de Trujillo no es la excepción. Al contrario, su escritura evidencia una aguda historización de la subjetividad a través de una persistente reflexión sobre el devenir temporal, la naturaleza y sentido de la poesía en el historia. Se problematiza la poesía, justamente, por ser constitutiva de este presente doloroso que vino a surgir como resultado del fracaso de las expectativas de futuro en el pasado. Poner en tela de juicio el presente histórico equivale, en consecuencia, a poner en tela de juicio la propia escritura en la medida en que ella es parte de ese presente en el que se vive con un persistente dolor de muelas en el corazón.

La lectura de la poesía de Trujillo (de una zona de su poesía, en realidad) que propongo en las páginas que siguen es, en gran medida, un examen de cómo opera y se despliega en ciertos textos la oposición “pasado” v/s “presente” enunciada más arriba. Se trata, entonces, de un ejercicio hermenéutico que busca confirmar y complejizar una formulación inicial que pretende ser, simultáneamente, el punto de llegada del proceso de lectura. Corro, pues, el riesgo de terminar el trabajo antes de empezar. Pero es el *impasse*, me parece, de cualquier lectura conducente a la elaboración de un texto que trata de otro texto, proceso que ocurre como despliegue de un esquema interpretativo “originario”, explicitado o no, que funciona como solución más o menos anticipada al desafío semántico que nos propone, en este caso, la poesía de Trujillo.

EL ESPACIO-TIEMPO DEL PASADO Y LOS DIOSES ROTOS DEL PRESENTE

La poesía de Carlos Trujillo, en su primera época (años 70), está muy cerca de la sensibilidad de Teillier en lo relativo a la movilización del referente geográfico-cultural chileno sureño como material formante del discurso lírico. Pero no sólo Teillier; también Ernesto Cardenal y Armando Uribe inciden sustancialmente en el tratamiento de la cotidianidad inmediata y en la memoria reconstituyente del pasado reciente de la vida diaria, personal y colectiva:⁷ infancia en Castro, situaciones de la vida universitaria en Temuco y, sobre todo, la experiencia del descubrimiento, en Chiloé, de esa zona “híbrida” de la historia que está a medio camino entre lo urbano y lo rural, zona en la que instala el poeta como una especie de contrabandista de fronteras.

En la sección “Las musas desvaídas” de su libro homónimo, hallamos una poesía testimonial, autobiográfica casi, que habla de hechos cotidianos unidos a una reflexión sobre el amor y el transcurrir del tiempo. Poesía escrita en los primeros tres o cuatro años de gobierno militar que, sin embargo, carece por completo de referencias a la contingencia histórica del momento; salvo por el hecho de que este testimonio íntimo cabe verlo como signo político de un discurso que se rehusa a participar en el escenario público de la “guerra interna” propiciado por la dictadura, rescatando, en cambio, los espacios personales de la memoria no mancillada por el envilecimiento general que suelen provocar las situaciones de dictadura y opresión extremas.

Te acuerdas niña mía
de aquellas largas tardes
cuando en Temuco entrábamos
a un cine cualquiera
sin pensar en las películas que exhibían
sino en nuestros sueños.
Y de nuestras locas carreras bajo la lluvia
en busca de la micro que se transformaba
en nuestra protectora por cien escudos.

(“Las musas desvaídas”, 23)

El paisaje sureño, en tanto espacio representado, en este primer libro de Trujillo será apenas el escenario en el que confluyen el presente y el pasado, lo vivido y lo

⁷El carácter epigramático de la poesía del primer Trujillo le debe mucho a *Epigramas*, de Cardenal, y especialmente a *No hay lugar*, de Uribe.

soñado/recordado por el poeta. En sentido estricto, *Las musas desvaídas*, en su dimensión testimonial y autobiográfica, es menos una crónica de hechos “históricos” efectivamente acontecidos y vividos en la cotidianidad —hechos propios del dominio social, digamos— y, en cambio, más un registro de los deseos y sueños íntimos ocurridos en dicha cotidianidad, los que, vistos desde el presente de la escritura, exhiben su fracaso, su pura fantasmagoría, sus expectativas frustradas que han dado paso a la caída “en el vacío del silencio”.³⁸

En *Escrito sobre un balancín* amplía y profundiza las líneas temáticas desarrolladas en su libro anterior. *ESUB* es, de hecho, un homenaje a la fantasía enfatizando el carácter proteico de ésta a la hora de dar cuenta de una realidad mezquina, insufrible, estéril y esterilizante: sólo el sueño, el deseo de otra historia —una historia mejor— y el jugar a vivirla, hacen posible soportar el insoportable e inevitable peso de una historia no deseada.

Castro se va esfumando entre
 las lluvias
 La humedad de la tierra
 fuma su pipa cotidiana
 y yo te miro
 sentada en una mesa
 caminando a mi lado

Y aunque sé que no estás
 igual te veo
 sentada en una mesa
 caminando en la calle
 Porque la fantasía
 ha vencido
 en su lucha a la verdad
 y la razón
 cansada
 se limpia las orejas.

(*ESUB*, 29)

³⁸*Las musas desvaídas* se clausura con estos versos: “Das un salto/ y te alejas./ Yo trato de saltar./ Grito./ Y caigo en el vacío del silencio” (31).

La poética de Trujillo, sin embargo, no se propone como una celebración de la infancia y la fantasía en un sentido alienante o evasivo. El hablante está muy consciente de que el triunfo de la fantasía es transitorio; pero es una manera de dar cuenta de una cierta otredad (im)posible que no ocurre ni ocurrirá, salvo como juego de niños sabedores de que ya no son niños pero que tampoco pueden ser adultos, pues toda identidad se construye apenas como un juego de máscaras de realidad y sueño. Así visto, el oscilar del balancín sobre el que se escribe vale como metáfora de la oscilación recurrente entre la realidad “dura” de las cosas vividas y la “blandura” de los sueños con que se vivieron o viven las brutalidades de la historia.

Se comprenderá por qué el paisaje geográfico y cultural del sur, cuando está presente, no aparece como objetividad referencial descrita de manera exteriorista por el hablante. El paisaje es sólo escenario alegórico de la batalla del sujeto por vencer el aniquilamiento, sabiendo que el fracaso de las ilusiones (sueños) es lo que, en definitiva, prevalece, aunque, como Segismundo en *La vida es sueño*, el sujeto lírico deja en claro que no hay más alternativa que soñar la historia. Las alusiones a paisajes y lugares de Chiloé, que particularmente abundan en la última sección “Escrito sobre un balancín” — que da título al libro—, están concebidas como pretextos para el despliegue de imágenes que introducen un mundo de ficción que, apelando principalmente a procedimientos comparativos, torsiona las cosas cotidianas hasta el punto de provocar una especie de efecto de extrañamiento sobre lo percibido:

Las islas iban desapareciendo
 ante nuestros ojos
 Y sólo dos estrellas
 Acertaron mostrar su rostro encendido
 Entre las nubes quietas
 Como madejas de hilado
 En el piso de tierra
 de una casa de campo

Los días de Quellón
 Se repiten como las
 lágrimas de una niña
 Cayendo sobre el mar

Todos idénticos.

(*ESUB*, 69)

A riesgo de una generalización demasiado global, me atrevo a sostener que la poesía de Trujillo oscila entre la aceptación del fracaso de los sueños —la vida *no* es sueño— y la convicción de que los sueños y deseos de otra realidad son los motores del vivir, reafirmando, entonces, el tópico calderoniano de que efectivamente la vida es sueño y que la escritura poética deviene registro de ese soñar, signo de la oscilación constante entre la victoria del lenguaje sobre el silencio y el triunfo final de la mudez y la nada. No es casual, pues, la insistente reflexión metapoética en Trujillo ni el hecho de que este poeta escriba con un ritmo en el que alternan largos momentos de silencio con momentos breves pero torrenciales de producción poética. En sus textos, Trujillo insiste en una reflexión del sujeto sobre sí mismo, su temporalidad y su lenguaje en permanente riesgo de desaparición.³⁹

La visión del paisaje será, entonces, visión de una máscara, de un signo que hay que deconstruir para poder ver lo “otro” que oculta. Así en el epigrama siguiente:

Una lancha de Laitec
con sus alas al viento
era una perfecta coartada
para explicar el paisaje.

(*ESUB*, 76).

El paisaje físico chilote se vuelve coartada para una reflexión existencial y metapoética del sujeto, para “explicar el paisaje”; ¿pero qué paisaje? Un paisaje interior de luces y sombras, alegoría, en última instancia, de triunfos y derrotas existenciales e históricas: por un lado tenemos que “La mañana apareció/ ante mí/ luminosa/ sencilla/ como volatín/ que quiere ser gaviota” y, por otro, la evidencia de que “No te has dado cuenta/ y tus ideas/ ya forman un montón de cenizas/ en el suelo” (*ESUB*, 40-41). Ahora bien, si nos fijamos en los rasgos de esta “perfecta coartada”, veremos cierta propensión hacia una idealización del paisaje físico en tanto éste tiende a ser dibujado como espacio anterior al fracaso de las ilusiones o, en su defecto, como espacio colonizado pero todavía capaz de motivar un “carnaval de ilusiones”.

Sentado sobre un montón de tierra

³⁹ Por cierto, semejante conflictividad no es en absoluto privativa de la poesía de Trujillo. Se trata de una constante general de la poesía chilena reciente correlacionada con el fracaso histórico de la democracia chilena y sus consecuencias de censura y represión sobre los discursos; situación que potenció e historizó el sentimiento común a toda la poesía moderna de que el lenguaje se ha vuelto insuficiente, precario para la expresión de ese “himno gigante y extraño” de que hablaba Bécquer.

Comparto mi alegría de sentirte cerca
 Con unos chicos que viven
 bajo el puente
 Y me han traído
 (Seguramente sin saberlo)
 Un carnaval de ilusiones
 en sus ojos inquietos
 Y en sus pies descalzos.

(*ESUB*, 73)

El paisaje evocado aparece como un sitio aún incontaminado por el efecto destructivo de una historia que pisoteó las expectativas de futuro de la infancia y primera juventud; espacio que, por lo mismo, nutre con su naturaleza prístina la fantasía que hará más soportable y vivible el que el sujeto se viva, se constituya, exiliado de la historia y del lenguaje íntimamente deseados. Y esto porque para Trujillo el presente es un ámbito de existencia radicalmente precario, que delata fracturas, derrotas, incumplimientos de expectativas otrora anunciadas (o prometidas) con entusiasmo. Precariedad que, como hemos sugerido y veremos, afecta el estatuto mismo de la escritura poética.

El pasado
 ese que alguna vez
 fue futuro lleno de colores
 hoy es sólo cenizas
 de dioses rotos

(*ESUB*, 23)

El breve poema transcrito nos lleva de inmediato al problema de fondo en la relación escritura-historia en la poesía chilena que emergió en los años del régimen militar: la historización de la escritura se traduce en una representación fragmentaria de una temporalidad histórica en crisis, estableciendo la oposición fundante “antes” v/s “ahora” que activa la imagen de un presente actual como acto fallido del pasado; situación que, al mismo tiempo, es la expresión de una crisis de lenguaje en tanto el aquí y el ahora de la escritura aparecen como huellas de un lenguaje de plenitud perdido que, si lo imaginamos como “lenguaje absoluto”, nunca existió en realidad. Vivimos tiempos en los que se ha vuelto insostenible una armónica y real conexión entre escritura y

utopía política y expresiva; la prueba de esto es precisamente la reiterada reflexión metapoética de la escritura.⁶⁰

En efecto, la crisis de los mapas de la temporalidad histórica, en términos de una pérdida de sentido direccional de “proceso hacia el progreso” (o, en su defecto, hacia la decadencia), constituye una de las cuestiones centrales tematizadas por la poesía chilena del postgolpe. Aunque, por otro lado, las categorías clásicas de presente, pasado y futuro, y la percepción del transcurrir temporal como una cierta linealidad que hace posible comparaciones entre diferentes momentos de la historia, no es algo que aparezca “borrado” de la escritura. Lo que ocurre es que este mapa del tiempo y la memoria funciona como un campo relacional de categorías cuya particular materialización en textos específicos viene a ser el despliegue de alguna de las posibilidades resultantes de la construcción de mapas que se hacen cargo de las fisuras y plenitudes del pasado y del presente.

En Trujillo hallamos la representación del pasado como posibilidad de un “futuro llenos de colores”, vale decir, como un presente que entonces se vivió con inusitadas expectativas de un tiempo futuro que debió haber venido colmado de plenitudes. La esperanza de ese nuevo futuro se frustró en el pasado y el resultado de ese quiebre es un “hoy” en el que hallamos sólo “cenizas/ de dioses rotos”. El aquí y el ahora del yo poético es, pues, un espacio-tiempo de precariedades y rupturas que contrasta con un pretérito de posibilidades y esperanzas que, en su momento, generaron potencialidades ahora perdidas y/o agotadas.

Cuando el tiempo pasó
Y nos miramos nuevamente
No lo creímos
Tuvimos que abrir y cerrar
Los ojos varias veces

Sólo entonces
Pudimos convencernos:

NOS HABIAMOS TRANSFORMADOS
EN NEGATIVOS DE FOTOGRAFIA

(*ESUB*, 30, mayúsculas del autor)

⁶⁰ Volveré sobre este punto en el capítulo dedicado a David Miralles.

El paisaje, el yo lírico, la poesía, la historia, todo se ha vuelto un “negativo de fotografía”, de modo que para ver lo “otro”, tenemos que ver el anverso de lo que vemos, mirarnos a nosotros mismos en un sentido contrario a la inmediatez la mirada, a la inmediatez de los signos. Un paisaje bello es el negativo de la devastación, pero un paisaje de cenizas es, asimismo, el negativo de un paisaje luminoso, bullente, en el que “[...] sabemos del canto de los arroyos/ Y de las flores que crecen en el bosque” (*ESUB*, 73). El negativo no es una “falsa realidad” sino que constituye la materialidad misma del ser: *somos* negativos de fotografía, por lo tanto poetizar el ser será poetizar el sentido o sin sentido de la inversión de la identidad. Somos sueños a la espera de su revelado fotográfico que nunca llega ni llegará, pero que podemos vislumbrar imaginando la otredad de lo que vemos. La poesía es, justamente, un ejercicio, fallido al fin de cuentas, para revelar semejante negativo; nunca volveremos a ser el positivo de la realidad. Alguna vez, antes de que el tiempo pasara, fuimos, o pensamos que fuimos, el positivo de las cosas; pero ahora, en el presente, nos hemos transformado irremediabilmente en “negativos de fotografías”.

En la sección “Tiempo de mareas” del libro *Los que no vemos debajo del agua*, Trujillo insistirá en esta misma visión fundante de la temporalidad dividida entre un “antes” de plenitud y un “ahora” degradado.

Vivimos por años el período de altas mareas
 Entonces conocimos los montes oscuros
 Las lomas hermosas como senos cubiertos de hierbas
 Los caminos de tierra
 Todas las verdes colinas del archipiélago

Vivimos por años el período de las altas mareas
 Nunca quisimos contar las estrellas
 Para no elevarnos al cielo

(*LQNVDA*, 27)

Y más adelante:

En los años de altas mareas la pesca abundaba
 No podían las redes
 con todos los peces cariño
 los peces amistad
 los peces sonrisa

Todas las embarcaciones recogían a mano
los peces amor

Y los pescadores a veces se quedaban dormidos
Mirando ese cielo grande como un volantín
(*LQNVDA*, 28)

Como lo sugiere el poeta, de pronto la realidad comenzó a cargarse de malos presagios. Trujillo “explica” la caída paradisíaca por la pérdida de la fe en los mensajes ancestrales del universo y de la capacidad para descifrar a tiempo y adecuadamente los ominosos signos de la catástrofe. Se habría producido un divorcio entre el hombre y la/su naturaleza que derivó en un quiebre radical de la plenitud de los sujetos:

Poco a poco
La duda comenzó a navegar sobre las olas

Todas las noches
El reflejo de una luna alada
Anunciaba un tiempo de bajas mareas

Y en el poema siguiente (poema nº 5):

Nadie creyó a la luna
Publicidad barata dijeron

Nadie creyó a su reflejo en el agua

Pero las arenas
Comenzaban ya a crecer
Como una larga capa de noche
(“Las mareas declinan”, *LQNVDA*, 29)

Resultado de semejante “decadencia” serán “las bajas mareas”, días terribles dominados por el dolor y la muerte.

El pellejo fue agujereándose con el frío de las noches

El sol fue transformándolo
 En un desolado laberinto de grietas

Nada recordaba al mar que estuvo allí

Los huesos aguantaron
 Todo el odio de los dioses

(“De bajas mareas”, *LQNVDA*, 31)

No toda esperanza está clausurada, sin embargo: “Y todavía en el pecho acorazado de costras/ Latía *un corazón* con sed” (*LQNVDA*, 31, énfasis mío) ¿De dónde provienen estas energías utópicas en un escenario donde la pérdida, la precariedad, la destrucción y la desaparición prevalecen, al parecer, sin contrapeso? Digamos, en principio, que de ese pasado previo al momento de la ruptura, en tanto configuración de un estado de cosas que funciona como fuente de energías utópicas para un futuro que será (o tendría que ser) reconstrucción, transformada, de ese mismo pasado de plenitud. La tarea de la poesía será, en consecuencia, reconstituir en el discurso ese estado originario anudando los vestigios de un tiempo perdido. Esto da paso a una representación compleja (y contradictoria) del presente, porque dicho pasado perdido, como hemos sugerido, no fue necesariamente una materialidad histórica efectivamente acontecida o lo fue de manera diferente a la imagen recordada: es, digámoslo, un mito de la memoria. La memoria poética del origen funciona, por lo tanto, como estrategia para atestiguar y recomponer un presente aquejado de graves carencias, para no sucumbir ante el exceso de realidad.

Una de estas carencias dice relación con la propia (in)capacidad de representación que posee la escritura. La de Trujillo limita con el deseo e imposibilidad de ser escritura plena (cfr. “Mis límites o fronteras personales”, *Mis límites. Antología Poética*, 27-29), porque “el poeta habita en el cielo en la tierra y en todo lugar [...] Pero no toda manera de vivir es vida como no toda verdad es verdad” (“Territorio del poeta”, *MLAP*, 91). La escritura vuelve otra vez a fallar, comportando una angustia esencial mayor motivada por el hecho de saber reconocer las simulaciones pero, al mismo tiempo, saber que las simulaciones han desrealizado definitivamente al ser y que la profundidad ontológica se ha vuelto superficie de espejos, vaciada de cuerpo, que se reflejan mutuamente hasta el infinito.

Estoy en cada parte de este encierro
 Cada centímetro de la muralla repite mi rostro

Cada centímetro de la muralla es mi figura
 Repetida por cientos

¡Oh Dios! ¡Oh cielos! ¡Oh altos muros!
 ¿Cuál de esos soy yo?

(“Mañana del 21 de agosto leyendo a Cavafis”, *MLAP*,
 111).

La escritura no nos construye el fundamento sino más bien exhibe la imposibilidad de construirlo-descubrirlo (actitud muy distinta, por ejemplo, de Neruda en *Canto general* o de Mistral en sus “Himnos americanos”, quienes sí hallan fundamentos afirmativos para la vida y la escritura). La poesía se encuentra en un callejón en apariencia sin salida, pues tanto hablar como callar llegan a ser gestos de todos modos culpables o al menos susceptibles de ser acusados de insuficientes para generar espacios de libertad; cómplices del peso del poder, del desgaste o de los clichés populistas y alienantes. Porque somos incompletos y tenemos que completarnos, infructuosamente, con los sueños; porque somos sueños —reflejos en los espejos, sombras sin cuerpo, cuerpos sin sombra, espejismos— y tenemos que completarnos, infructuosamente, con la realidad.

ESCRITURA CONTRA EL SENTIDO COMÚN

En las condiciones políticas del autoritarismo, signadas por una violenta represión a todo nivel, levantar un discurso poético referido a la cotidianidad, que despliega una zona de referencia situada más allá de la coerción sobre la palabra, se vuelve gesto de resistencia contra un discurso coercitivo que empuja a los sujetos a la afiliación irrestricta con la dominación o a su simétrica oposición. Situarse en esta última, habría significado legitimar, desde la oposición, el agudo maniqueísmo de la dictadura. Escribir, como lo hace Trujillo, especies de *hai kues* sobre las lanchas veleras o sobre los juguetes olvidados de la infancia, además de ser un llamado a la tradición lírica teillieriana, se vuelve testimonio de la no-presencia de los estereotipos dictatoriales. La presencia de lo local y lo personal dan paso a una especie de cuadro poético con el que se atestigua un vivir que se sitúa en los espacios íntimos de la memoria y/o de la percepción de las cosas y que aparecen como lo “otro” del gran relato de la política dictatorial de estado. LA POESÍA/ ES UNA CANALLADA/ AL SENTIDO COMUN, leemos en *Escrito sobre un balancín* (12, mayúsculas del autor): declaración de

principios de una cierta poética que se construye (o pretende construirse) violentando las formas comunes de interpretación y representación de la realidad.

Por sentido común entendemos aquella capacidad para situarse adecuadamente en las cosas cotidianas y actuar con la necesaria racionalidad práctica para resolver y/o administrar con éxito las diversas situaciones de la vida diaria. ¿Pero qué ocurre cuando la vida diaria está manejada implacable e interesadamente desde el poder público? Sentido común será entonces —y muy particularmente en el Chile de fines de los años 70— la puesta en práctica de lo dado sin cuestionar las bases ni los materiales con que se construyen determinados estereotipos de la realidad funcionales al poder y que responden, desde luego, a determinadas formaciones ideológicas “naturalizadas”, invisibles. Si la poesía es, en efecto, una “canallada”, se trataría de una acción insultante, ofensiva y aun de “mala clase”, hacia prácticas ideológicas no cuestionadas, asumidas como parte del orden “natural” de las cosas. Estimo que la declaración de principios de Trujillo tiene que ver con una posición iconoclasta que pretende alcances más vastos que la simple reacción contra una contingencia brutal y opresiva: canallada contra el “sentido común” en cuanto espacio en el que todos nos reconocemos atendidos a los hechos dados. La poesía sería, pues, la extrañeza hacia todo aquello que se erige como los “naturales” y obvios (comunes) límites del ser en la cotidianidad.

Brooks estima que “la poesía de Trujillo es primero que todo un posicionamiento” que dice relación con la construcción y despliegue de un cierto espacio en el que el sujeto “hombre/poeta” se torna “impregnador de regeneración y vida nueva” (71). El hacerse de un lugar implica, por cierto, reconocer límites (y limitaciones) y, a la par, administrar los límites como posibilidades productivas de estos espacios cercados, en última instancia, por el tiempo y la muerte. El propio poeta nos lo confirma en una entrevista:

María Angélica Rivera: ¿Cuáles son los grandes temas de su poesía?

Carlos Alberto Trujillo: Más que grandes temas, hay una actitud con la cual los abordo. Es la perspectiva de la dificultad, de la limitación en la cual el hombre se encuentra cuando llega a este mundo que está previamente hecho. Todo lo que encontramos hecho es una puerta de escape, pero a la vez un límite que nos impide hacer algo *más allá de lo que nuestro yo nos permite*. (Citado por Brooks 73, énfasis mío).

Si se piensa que el sentido común es límite, la poesía aparecerá entonces como atentado a esta particular forma de sujeción. La poesía también forma parte del mundo existente, de modo que la poesía tendrá que ser canalla consigo misma. En Trujillo, el

despliegue de esta canallada contra la poesía ocurre mediante la estructura epigramática y lo lúdico. Esto en la medida en que tales aspectos pueden leerse como signos del estallido del logos expandido de una poesía que se solazaba con grandes metáforas; Trujillo apuesta, en cambio, a una mirada inquisitiva sobre los detalles, a la representación de éstos como sorprendentes imágenes del devenir cotidiano. El efecto de la mirada transfiguradora del sujeto poético sobre la realidad es precisamente ese extrañamiento que logra sobre detalles que para un ojo desatento pasarían inadvertidos.

El arco iris se perdía
 en
 las
 profundidades
 del
 mar
 como un hermoso
 anzuelo.
 (ESUB, 22)

Se logra también la extrañeza mediante la inversión de tópicos literarios que han llegado a ser lugares comunes (e. g., la vida es sueño):

En ti, en tu pelo, en tus manos
 y en tus ojos,
 he dejado sólo un olor a recuerdos,
 porque la vida es vida
 y, por lo tanto,
 nuestros deseos mayores
 deben cumplirse
 solamente en sueños.
 (ESUB, 23)

El diálogo de Trujillo con Calderón de la Barca no es para polemizar con el dramaturgo español, sino para resemantizar el tópico calderoniano en términos de metáfora que ilustra la necesidad del sujeto de crear una “sobrerrealidad” para articular una representación crítica de lo real: sólo en la memoria ocurre lo que no ocurre en la realidad factual del presente. Pero no como una segunda realidad “irreal” que suplante fantasiosamente a la primera; sino como lo “otro” de esa clausura de plenitud en el

contexto de historia que se ha vivido como coerción y fracaso (recuérdese que, según Trujillo, nos hemos transformado en negativos de fotografía). Lo “otro”, lejos de ser una fuga del peso de la realidad, se vuelve un territorio estratégicamente móvil, no amarrado a la racionalidad realista, lo que hace posible abrir paso a la ruptura de los límites coercitivos de la vida. La clausura, los límites que traza la realidad, trabajan, en cambio, en función del desgaste, de la anulación, de la borradura del cuerpo.

Queriéndolo o no
 Nos transformamos en filósofos
 Sin sueldo
 Sin ideas
 Sin sombras

(*ESUB*, 27)

Para contrarrestar el efecto de borradura del ser, se tiene “el fuego de la fantasía” que nos resguarda, a su modo, de la desaparición: “En todas las arenas de la playa/ brillaba tu nombre/ en las noches oscuras” (*ESUB*, 20).

Pero
 De improviso
 El fuego de la fantasía
 Se apaga
 Y somos sólo
 Maderos aún humeantes

(*ESUB*, 26)

Se vuelve, una vez más, al convencimiento de que somos apenas vestigios de una cierta identidad perdida, irrecuperable. El “sentido de la vida” radica en la búsqueda de algo que no se encontrará (la plenitud); pero es de esta imposibilidad de donde emana la energía para seguir viviendo. La utopía llega a ser, pues, función productora y movilizadora del despliegue vital del ser y, asimismo, recurso epistemológico para hacer sentido sobre el presente histórico.

Te busco noche a noche
 Cuando
 Hasta las almas
 Duermen entumidas de frío

Bajo cuatro frazadas de lana
 Porque buscarte
 Y no encontrarte nunca
 Le da una razón cuerda
 A la vida
 Y quizás (no lo afirmo)
 Si llegara a encontrarte
 La vida
 No tendría sentido.

(*ESUB*, 27)

Por este motivo,

La vida
 es casi
 una explicable guerra
 consigo mismo.

(*ESUB*, 34)

El poeta semeja a un Ulises que nunca llegará Itaca. Itaca existe sólo como sombra, como imagen de plenitud con la que se mide la dimensión de los exilios; pero es la irrealidad de Itaca la que da paso a la realidad dura de un modo de ser que pasa por el reconocimiento de que no son los fracasos los que destruyen las utopías, sino al revés: los fracasos, el deterioro, la ausencia, la muerte, es lo que hace posible concebir la plenitud imaginaria que rompe con la “normalidad” de las cosas.

Esta plenitud de lo “otro” de las cosas adquiere en Trujillo figuraciones diversas que suelen entrecruzarse: la mujer como lo otro utópico del varón (en este punto Trujillo se inscribe en la tradición romántica), el espacio de la infancia en Chiloé, los territorios de la poesía, la libertad, la esperanza; la visión surrealista de una naturaleza poderosamente evocadora del misterio de la belleza. Sin embargo, la configuración de espacios ahistóricos ocurre como una estrategia poética para referirse y atestiguar la contingencia por contraste o, más exactamente, como estrategia que hace posible potenciar literariamente las contradicciones de la contingencia, en tanto dialéctica entre lo factual, lo posible y lo imposible (en el pasado, presente y futuro). En Trujillo, el tratamiento de esta dialéctica ocurre con categorías poéticas provenientes de la tradición lárca de Teillier que recuerdan a su vez, como ya se ha adelantado, la tradición poética romántica (especialmente en *Escrito sobre un balancín*).

Te miro
 Aunque sé que estás
 Como todos los días
 Quizás barriendo el patio
 O colgando la ropa recién lavada
 O quizás
 Recordándome un momento
 Como yo lo hago
 Te miro
 Aunque sé que estás más allá
 de esos cerros
 Más allá de lo que puedo
 caminar en un día
 Pero te miro
 Porque para nosotros
 no existe el tiempo
 Ni el espacio
 Y te veo en cada una de las flores
 En el río que canta
 En el agua que moja mis pies.
 (ESUB, 70)

Y en otro texto:

Hoy encontré un sitio
 Donde la vida se perpetúa
 Sólo
 Un río que corre manso
 Hacia el mar cercano
 Abriendo túneles sin nombres
 Bajo las zarzamoras y los arrayanes
 (ESUB, 71)

El cualquier caso, los espacios (“territorios” en palabras de Trujillo) de plenitud son mucho más interiores que exteriores. Aunque las exterioridades materiales no están en absoluto ausentes; al contrario: el “exteriorismo”, cuando lo hallamos, da paso a una

dialéctica entre la mitificación y desmitificación de los espacios geográficos e históricos en los que ha vivido el poeta. Mitificación en tanto ciertos “territorios” son espacios donde el tiempo queda suspendido en la plenitud de ser un momento intocado e intocable por la muerte (como en el último fragmento transcrito más arriba). Desmitificación en cuanto la mirada al exterior ocurre como representación de un estado de cosas contrario a la plenitud, en el que señorea el fracaso, la destrucción (la serie “Tiempo de mareas” es un buen ejemplo al respecto, *MLAP*, 116-122). La representación exteriorista se vuelve así alegórica: vale menos como “retrato” del mundo exterior y más como alegoría de la relación entre el sujeto y su realidad (de la que forma parte, desde luego, el propio sujeto).

DESEO DE UN FUTURO QUE NO LLEGÓ

La poesía del contragolpe no fue (ni ha llegado a ser más tarde en los años 90) una escritura novedosa en lo formal, menos la del sur. Hasta producciones que podrían calificarse de “neovanguardistas” no son en verdad ni muy nuevas ni muy vanguardistas si se las mide con los productos de las vanguardias históricas de los años 20. Hablando con propiedad, lo realmente nuevo y “vanguardista” en el Chile de los años 70 y 80 no fueron ni el arte ni la literatura, sino el paisaje de la vida diaria permeado por el terror, la impotencia, las grotescas explicaciones oficiales que no engañaban a nadie que tuviera dos dedos de frente, la impunidad y el poder absolutos de la clase gobernante. Lo “nuevo” de la poesía arranca de su articulación como expresión más o menos alegórica (a su pesar incluso) de este superrealismo pesadillesco, el que Ernesto Sábato, hablando de las cárceles secretas argentinas, comparará con las monstruosidades del infierno imaginado por Dante.

Es ésta la situación que hace de la poesía un discurso de cruce entre lo político y lo estético y que se convierte en disparador de una permanente urgencia por hablar de y con la historia, ensayando lenguajes que se sacudan de la espectralidad del terror, la manipulación y la repetición de los estereotipos ineficaces de la “poesía combatiente” de viejo cuño. Por momentos se afirma el éxito de esta empresa: “[M]ientras desde la tierra encanecida de repente como/ una erupción mínima la flor del nuevo alfabeto para el hombre” (Trujillo, “Territorio del hombre”, *Los territorios*, 3). Pero ¿de qué “nuevo alfabeto” estamos hablando? ¿Qué clase de signos son dados a luz en esa “mínima erupción” de la flor? Trujillo mismo nos adelanta una respuesta en su “Territorio de la esperanza”:

La esperanza desde hoy deja de ser una palabra [...]

La esperanza no es una flor no es una hoja no es una golondrina revoloteando
en la primavera de la vida

La esperanza no es primavera

La esperanza es una capa de luz cubriendo nuestros cuerpos desnudos. (*LT*, 5).

El “nuevo alfabeto” pareciera estar constituido por esos signos que por ser tan transparentes son, simultáneamente, la realidad signada por ellos mismos. Algo de esta pretensión de plenitud expresiva se grafica en el “Territorio de la libertad”, poema escrito/copiado como transcripción textual de la definición dada por el *Diccionario de la lengua española* (RAE, 1970) de cada una de las palabras que conforman la frase del título. Se apuesta aquí por una escritura “literal”, que no deje lugar a duda alguna de que estamos hablando de la libertad en sentido “recto”. El “nuevo alfabeto” será aquel repertorio de signos disponibles para una escritura de lo verdadero, de lo que deja de ser palabra máscara, palabra engaño, para ser la realidad en sí y para sí. La esperanza, entonces, deja de ser una palabra para convertirse en la esperanza real; deja la palabra de ser un puro suplente lingüístico (y demagógico) de estos referentes.

Se comprende, entonces, el reclamo de Trujillo por un nuevo alfabeto en 1982 (cfr. “Territorio de la esperanza”): a cada momento las palabras del poder no eran sino mentiras urdidas para tender un velo de ficción calculada sobre los hechos acontecidos. Pero hay algo más en el reclamo: se otorga a la Palabra alcances restauradores de una identidad perdida por el efecto de las “murallas que [apagan] el fuego de las voces” (“Territorio de la verdad”, *LT*, 9), lo que, de paso, implica el despliegue de un impulso de religamiento con lo prístino paradisíaco de la condición humana: “hasta territorializar el universo como una gran verdad/ titilando sobre los seres” (“Territorio de la verdad”, *LT*, 9).

Permitámonos por un momento el privilegio de la duda. Ese “nuevo alfabeto” que emerge como una débil flor rompiendo la costra improductiva del suelo ¿no será metáfora de la incapacidad del sujeto poético para aceptar que el presente es una totalidad que lo constituye indeleblemente y que el deseo de restauración de un orden humano solidario, poético en sí mismo —porque es lenguaje y realidad a la vez—, es la expresión de una inadecuación fundamental con las condiciones reales de una historia de alcances mucho más vastos que la pura oposición política entre democracia y dictadura? ¿Es que realmente alguna vez hubo un lugar donde efectivamente ocurrieron “las altas mareas” de las que habla el poeta?

En cualquier caso, el empeño por avanzar una nueva historia constituye uno de los horizontes ideológicos fundamentales de la poesía de Carlos Trujillo. Así, en el poema “Nosotros los que no vemos debajo del agua”, hallamos a un sujeto que habla como representante de aquellos “que no ven debajo del agua”, expresión coloquial que alude a quienes, por incapacidad o por hallarse fuera de los circuitos centrales de poder, no están en condiciones de prever los problemas ni anticiparse a ellos ni de manejar, por lo tanto, las decisiones cruciales del devenir histórico.

Nosotros los que aún leemos los diarios
y buscamos mensajes escondidos
en las nubes del mediodía
estamos parados aquí
en la base de una historia que comienza

estamos enfierrando concretando
endureciendo los pilares
de la historia por venir

Pesados han de ser los tiempos venideros
(*LQNVDA*, 18)

La construcción de una nueva historia, la de aquellos que el poder arroja a sus sitios eriazos, pasa por la afirmación de una identidad colectiva que marque la diferencia. Este movimiento, sin embargo, no deja de ser contradictorio, por cuanto la afirmación de la otredad marginada significa asumir la victimización y aferrarse, tal vez insensatamente, a las potencialidades de esa otra virtual historia.

En otro poemas leemos:

Creo haber encontrado los dominios perdidos
los dominios eternos de la jaula del tiempo

Creo haber encontrado los dominios perdidos
una huella que corre al borde del mañana
del futuro llanura-de-luz-que-se-aproxima
con todos sus colores

(“Encuentro”, *LQNVDA*, 19)

¿La luz que viene no será sino un deseo irrealizable? En rigor, si se mira lo ocurrido con la redemocratización del país, esta “llanura-de-luz” que se aproximaba en 1986, no fue tal sino sólo parcialmente. Pero la poesía de Trujillo no se engañaba con falsas esperanzas:

Es engañoso todo esto
 Tú tratas de sonreír
 Y ambos sabemos
 Que sobre nuestras cabezas
 El techo acababa de perder
 sus últimas tablas

(“La situación engañosa”, *LQNVDA*, 42)

Y en otra parte:

Me escondo tras una oscura identidad
 Esperando que la lluvia
 Sólo empape mi máscara diaria

Yo bajo la duda inmoral
 E inmemorial
 De las palabras nuevas
 Bosquejaré entretanto
 El nuevo calendario de mis días

(“Me escondo tras una oscura identidad”, *LQNVDA*, 44)

Si se construye una nueva historia, ésta arrancará del reconocimiento de que en su base todo es “engaño”, “máscara”, actuación. ¿Es posible, en realidad, construir una nueva historia a partir de estas bases? No, si lo que se entiende por “nueva historia” es la realización de una utopía (por más vaga, ambigua o contradictoria que sea) que signifique la llegada del futuro “con todos sus colores”, que resuelva los conflictos y que, en la práctica, signifique la unificación entre poesía y vida, entre escritura poética y utopía política.

Pero desde otra posición, podríamos decir que, al reconocer el “engaño” y la “máscara” como constitutivos de lo real, sí es posible construir una nueva historia, si el “engaño” y la “máscara” los leemos como expresión de una nueva concepción de la temporalidad: la historia, cuyas bases se están construyendo ahora, no podrá hacerse

sino con la conciencia de que no hay fundamentos inamovibles de alcances globales, que la simulación se ha vuelto estrategia para bosquejar “el nuevo calendario” de los días, que la presencia se constituye por su ausencia y viceversa (con lo que volvemos otra vez a la metáfora del negativo de fotografía).

Niego rotundamente la inexistencia
Mientras mis pies se esconden en el barro

Niego rotundamente la verdad absoluta
Mientras saco los pies del lavatorio

Niego rotundamente el ayer y el mañana
Mientras seco mis pies detrás de la cocina
Mientras lentamente la cocina se apaga

“Niego rotundamente la inexistencia”, *LQNVDA*, 22)

No hay ya más una mirada inocente sobre las cosas, las propias y las ajenas. En este marco, el futuro será historia de (des)encantamiento, (des)engaños, siempre sospechosa, una “película” que se espera sea mejor que la presente (“pero cuéntame Señor/ cuánto falta para el final de esta mala película”, *LQNVDA*, 67).

Me encuentro constantemente bajo sospecha
Sospecho de mí mismo
De mi sombra
Sospecho de la luz
De los relojes
De las calles
De los faroles
Que no se apagan nunca
 (“Bajo sospecha”, *LQNVDA*, 56)

Aunque el fuego se apague en la cocina, no por eso dejará de existir (los faroles “no se apagan nunca”). Es cierto que no será ya la verdad absoluta: todo se ha vuelto sospechoso, porque todo puede ser “engaño” y “máscaras”, realidades de doble fondo. Con todas las dudas a cuestas, sin certezas de ninguna clase, habrá que “enferrar”/escribir la historia del futuro.

OBRAS CITADAS

- Brooks, Zelda Irene. *Carlos Alberto Trujillo. Un poeta del sur de Sudamérica*. Maryland: Scripta Humanística, 1993.
- Cardenal, Ernesto. *Epigramas*. Buenos Aires: Carlos Lolh , 1972.
- Carrasco, Iván. “Carlos Trujillo: Poesía de la dificultad de vivir”, *Mis límites. Antología de Poesía (1974-1983)*. Castro/Santiago: Ediciones Aumen, 1992: 3-23.
- Mansilla, Sergio. “Esa manera oblicua y dolida de ver las cosas (poesía en el sur de Chile: 1975-1990)”, *Alpha 10* (1994): 55-68.
- Trujillo, Carlos. *Las musas desvaídas*. Quillota: El Observador, 1977.
- *Escrito sobre un balancín*. Castro: Ediciones Aumen, 1979.
- *Mis límites. Antología poética (1974-1983)*. Castro/Santiago: Ediciones Aumen, 1992.
- *Los territorios*. Castro: Ediciones Aumen, 1982.
- Uribe Arce, Armando. *No hay lugar*. Santiago: Universitaria, 1970.

CAPITULO 5

CLEMENTE RIEDEMANN: DESEO DE UNA HISTORIA Y DE UN LENGUAJE VEDADOS

KARRA MAW'N: LA LLUVIA SE HA QUEDADO SIN POETA

Entre los poetas de la “generación del contragolpe”, tal vez sea Clemente Riedemann quien más lejos y con mayor persistencia ha llevado el tema de la reescritura poética de la historia de Chile; tema que se cruza con el de la precariedad de la escritura como representación de la precariedad de un ahora falsificado por una narración acomodaticia e interesada de la historia pasada y actual. “Uno de los temas dominantes en la reflexión metapoética (y también en los textos poéticos) de Riedemann es la historia de su país, inquietud compartida con sus compañeros generacionales del sur” (Carrasco, “*Karra Maw'n*” 144). La crítica, en general, coincide en que la poesía de Riedemann —especialmente su libro *Karra Maw'n* (en adelante *KM*)— puede verse como una especie de neoépica que busca, por una parte, deconstruir las “mitologías oficiales” de la memoria colectiva y, por otra, proponer una ruptura de la linealidad histórica tradicional en términos de concebir el pasado como proyección del presente y viceversa.[¶] Y puesto que el discurso dominante de la historia de su país margina a muchos e hipertrofia a unos pocos (y tergiversa a ambos), emprender una revisión de los lugares comunes de dicho discurso implicará reconocer la pluralidad y heterogeneidad (cultural y étnica por lo menos) de los agentes que han intervenido e intervienen en la construcción de una identidad nacional chilena, siempre menos sublime de lo que el discurso oficial sugiere. Se comprende, entonces, tal como lo ha demostrado Iván Carrasco, que “la preocupación histórica del autor se [identifique] con la perspectiva etnocultural” (“*Karra Maw'n*” 146), en la medida en que la presencia de un sujeto poético que se define por su identificación inter y etnocultural (chileno-hispano,

[¶] Cf., al respecto, “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia”, de Oscar Galindo, donde se examina la noción de “verdad histórica”, el cuestionamiento de la noción de progreso y la precariedad del cronista, entre otros puntos. En el ya citado artículo de Iván Carrasco, “*Karra Maw'n*: las voces de la historia”, el lector hallará una muy buena revisión de los juicios de diversos autores en lo tocante a la relación poesía-crítica de la historia. Por encima de las diferencias de enfoque y énfasis, todos coinciden en destacar el carácter transgresor de la poesía de Riedemann de los lugares comunes con que suele construirse la imagen de la historia y la identidad cultural. Un punto para una discusión futura sería determinar si esta poesía, en su empeño transgresor, no termina traicionándose a sí misma al proponerse como una nueva narración de la historia (y quizás una nueva mitología). Schopf avanza una discusión sobre *Primer arqueo* (en adelante *PA*) precisamente en esta dirección (cf. “Fronteras”). En el presente capítulo, insistimos en la estructura ideológica binaria de *KM* y *PA*, con anclajes en un pasado edénico fuera de la historia, al menos en el caso del primer libro.

chileno-alemán, chileno-mapuche) se vuelve un dispositivo que contribuye a desmontar una historia de mitologías y estereotipos.

Pero no sólo la historia oficial es puesta en tela de juicio. La propia poesía —que es también producto de esta misma historia—, precisamente en su afán de problematizar la historia, aparece problematizada en su capacidad para decir “directamente” lo que ocurrió y/o lo que ocurre. Y esto porque la poesía de Riedemann despliega una crítica del presente a partir de la oposición entre lo utópico pasado (situado más allá de la historia misma) y un estado de pérdida, en el presente, de un lenguaje absoluto. La poesía será, en consecuencia, una débil sombra de esa plenitud expresiva, huella de un lenguaje paradisiaco hoy perdido.

El poema con que se inaugura *KM*, “Calidad del suelo, del agua y del aire en Karra Maw'n”, enlaza, justamente, la representación de un espacio geográfico en el pasado prehispanico (es decir, premoderno) de evidentes connotaciones edénicas, con un estado de vida que era al mismo tiempo un estado de poesía permanente. Y esto porque lo utópico pasado en Riedemann, al menos en este libro, halla su lugar en la identificación entre vida y literatura, de modo que las cosas y las palabras son un distingo establecido en el marco de un orden posterior en el tiempo y disociador de las (id)entidades. Lo que podríamos llamar “caída paradisiaca” es la pérdida de un lenguaje primigenio que era, literalmente, el universo todo, el vasto espacio de la experiencia que coincide con el horizonte de las expectativas:

No era baldía aquella tierra.
 Bastaba con mirarla, sostenidamente
 durante tres o cuatro lunas
 y reventaban en los tallos
 las metáforas.⁶²

 Hablar en mapudungu,
 murmurar apenas la lengua de la tierra
 era hacer vibrar en el aire
 la canción de la tierra.

Poesía hermética para el académico.

⁶² Notemos la citación invertida a “The Waste Land” (“La tierra baldía”) de Eliot, que viene a confirmar que el pasado es la premodernidad utópica opuesta al ahora baldío donde, como dice Eliot, “ You know/ A heap of broken images” [...] Only/ There is shadow under this red rock” (“conoces sólo/ un montón de imágenes rotas“ [...] “sólo/ hay sombra bajo esta roca roja” (sección “The Burial of the Dead”/“El entierro de los muertos”), versos 21-22 y 24-25, p. 10 (traducción mía).

Poesía elemental para el habitante de la ruka:
 como respirar de cara al puelche
 o sacar peces del estero. (13)

La pérdida de este lenguaje-vida significa que “la lluvia/ se ha quedado sin poeta”;⁶³ en consecuencia, “se llora al no encontrarse las palabras/ que digan directamente lo que pasa/ Palabras como boyas/ flotando en la superficie de los días”.⁶⁴ ¿Cómo entender entonces el gesto de escribir? Volvemos de nuevo a la idea de poesía como dolor: la escritura es balbuceo de un hablar perdido; poesía “hermética” en la medida en que se propone llenar el vacío sin retorno del pasado por el hecho de que semejante refundación de las cosas es una empresa irrealizable, que no produce sino signos de una nada que, sin embargo, es la realidad profunda de lo moderno.

El deterioro de lo paradisiaco en Riedemann está representado a través de diversos hechos históricos que, de un modo u otro, han constituido el cambio forzado y violento de cierto orden de relaciones. La conquista de América significó la irrupción de “la maldad de Wekufe” en forma de modernidad capitalista europea en “aquella tierra” que antes “no era baldía”. La colonización alemana del sur chileno en el siglo XIX trajo la consiguiente marginación de los indígenas, quienes fueron arrinconados a los cerros, a las tierras estériles o a los baldíos de una ciudad marcada por brutales diferencias de clases:

la escuela de la maldad vino de afuera:
 vino de España
 con su espada y su cruz de hierro,
 vino de Alemania y después de los propios
 chilenos (“Shalamankatún”, *KM* 37)

Más tarde, el terremoto del 22 de mayo de 1960 vendrá a ser una situación de destrucción literal de la ciudad de Valdivia, ciudad que en *KM* será potenciada como espacio simbólico-alegórico de Chile, de Latinoamérica y aun de la modernidad toda. El terremoto, así, no es sólo la caída física de edificios o casas, sino, además, el fin de un estado colectivo de equilibrio de relaciones que estaba generando expectativas de plenitud:

Todo se vino abajo, de una bofetada

⁶³ “De lo que acontece cuando el cronista se aleja de su tierra”, *KM* 14.

⁶⁴ “Infancia del cronista”, *KM* 67.

como un sueño (“Destrucción de Karra Maw'n” 53)

El último gran terremoto será el golpe de estado de septiembre de 1973 con sus funestas consecuencias destructivas en el orden de los derechos humanos; hecho que, significativamente, no es nombrado en forma explícita en el libro, pero que constituye el tema central del volumen, referido oblicuamente en todas las páginas. Karra Maw'n se vuelve espacio alegórico donde ocurren las insolubles contradicciones históricas que signan las desigualdades de un ahora en el que hasta la sobrevivencia física se ha vuelto un riesgo cotidiano. La memoria del pasado es al mismo tiempo un testimonio del presente. Sin embargo, el deterioro abre nuevos espacios de vida, pequeños e íntimos la mayoría, pero cargados de futuro:

Todo se vino abajo, de una bofetada
como un sueño.

Pero salió el sol
Y Karra Maw'n es agradable.
¡Oh Padre Ngènechén! (“Destrucción de Karra Maw'n” 53)

Seis años más tarde, en 1990, Riedemann publicaría “Las nubes de Magritte”, poema donde reaparece el tema del pasado como referente “luminoso” que contrasta con las sombras de este presente signado por la nostalgia:

Oh, querida visión de los días luminosos. Oculta en tu vaho toda voluntad de crónica. Une el final a su principio. Que todo sea proceso, tránsito, karma
[instantáneo.

Oh, vagones cargados de nostalgia.
¡Salve el pájaro que las contiene y el huevo que les sirvió de hogar!
¡Salve el viento que las trae, las lleva y las endilga, de nuevo, a esta pupila, remotamente! (PA, 45)⁶⁵

En este poema se verbalizan algunas de las configuraciones temáticas claves de la poesía de Riedemann que venían trabajándose desde por lo menos una década, con diferentes grados de complejidad. Por ejemplo, el devenir histórico concebido como único presente extendido en el que el tiempo se condensa y se vuelve una confluencia de momentos plurales, de pasado, presente y futuro; de las realidades efectivas, posibles

⁶⁵ Todas las citas de PA corresponden a la segunda edición de 1991.

e imposibles que forman eso que se llama presente histórico. La repetición de momentos de quiebres históricos es la reiteración de un único movimiento de ruptura y de reconstitución que adquiere diversos contenidos con diversos sujetos a lo largo de la historia. No puede haber, por consiguiente, propiamente crónica, porque no puede haber narración del tiempo, pues éste no es, en rigor, una secuencia lineal en la que podríamos hallar puntos de partida y de llegada. Lo paradójico es que la unión del “final a su principio” se hace apelando a un sistema retórico que es de todos modos narrativo (neoépico, podríamos decir) y que sí establece puntos de inicio y fin: en *KM*, desde el mundo prehispánico hasta los años 60 (para hablar de los años 70); en *PA*, desde 1990 a 1975, cómo si sólo ahora pudiera hablarse de esa zona encubierta en *KM*.⁶⁶ Se construye una “narración” lineal y otra *in extrema res* para que “todo sea proceso” y a la vez “karma instantáneo”. Digamos, entonces, que la visión de las nubes de Magritte lo es del tiempo y de la escritura-representación de éste.

PRIMER ARQUEO DE LOS CAUDALES DE LA HISTORIA

La última sección de *KM*, “Otros escritos de suyo pertinentes al plan jeneral desta obra” (61-81), se estructura como “relato” de la historia de la infancia del poeta-cronista, testimonio de su inserción social y cultural que lo sitúa contradictoriamente en el centro de la polaridad colonizador versus colonizado, desarrollada en las cuatro secciones anteriores del libro. Su condición de descendiente alemán, explicitada en el poema “El hombre de Leipzig” (*KM* 29-30), ubicaría al yo autobiográfico de Riedemann, en principio, en el dominio del sujeto colonizador. Pero el poeta rápidamente aclara que tenemos que sacudirnos del estereotipo de que los “cabezas amarillas” son todos agentes de colonización: también entre los emigrantes y entre los descendientes de éstos hay diferencias y que la realidad necesita ser vista sin los clisés alienantes (“¡Oh cliché (sic), horrible necesidad”, *KM* 79).⁶⁷ Si en las secciones anteriores *KM* despliega una visión tendiente a desmitificar la historia “épica” fundacional de Chile, en “Otros escritos...” “el desmontaje de la ‘historia oficial’ [se vuelve] descubrimiento de esas otras falsificaciones menores, personales, casi íntimas”

⁶⁶En la segunda edición de *PA* se eliminan las fechas de los poemas. La primera es de 1990 y no incluye el poema “Las nubes de Magritte”.

⁶⁷En uno de los textos que forma parte de la serie “Infancia del cronista” leemos: “El padre encajado de bruces/ en el motor de un automóvil./ Veinte años después se marcharía/ motor inmóvil, hélice quebrada/ en la cureña insoslayable,/ sin que de nada le sirvieran/ el doble acierto de Watson y Crick/ ni el milagro alemán propiciado por Herr Erhard.” (*KM* 66). El padre del poeta era mecánico reparador de automóviles y falleció en 1973, poco después del golpe de estado, cuando su hijo Clemente se hallaba preso por los militares. Lo autorizaron a asistir al velorio de su padre, pero vigilado a cada paso por un soldado con equipo de guerra.

(Galindo, “La poesía de Clemente Riedemann” 24). A la vez, el “arqueo” de los caudales de la identidad histórico-cultural del sujeto hablante determina, entre otras cosas, opciones de lenguaje y escritura: autobiografía narrada con técnica de collage, lo que abre la ruta al descentramiento del yo, en la medida en que su lenguaje proviene de las retóricas que transitan por los dominios de la exterioridad pública y/o de la documentación no literaria.

En rigor, entonces, el “primer arqueo” que Riedemann emprende de los caudales de la memoria y la poesía, para representar una historia en la que confluyen lo colectivo y lo personal, no lo hallamos en *PA* sino en *KM*.⁶⁵ Pero si en este último el poeta lo hace sobre la infancia y adolescencia recurriendo a la estrategia del collage, que recuerda muy de cerca “30 Años después” de Teillier (*Muertes y maravillas* 135-43), en *PA* el arqueo se profundiza hasta alcanzar vastos caudales de realidad: desde la historia de la antigüedad egipcia hasta la memoria de la infancia escolar en el Colegio Salesiano de Valdivia, sin olvidar los difíciles momentos de los años 70 cuando el poeta fue prisionero político.⁶⁶ Y ahora con un discurso de registros más amplios y más complejos también. Encontramos textos que reproducen el lenguaje coloquial de los sectores juveniles populares; otros que ironizan la moral y las posiciones políticas extremas que requieren de sus partidarios identificaciones casi religiosas (ver la sección “Moralejas” y el poema “Ventana para mirar ventanas que están/ mirando hacia acá”, respectivamente); poemas que producen un efecto humorístico mediante la apelación a lo grotesco. Los hay también los que contienen referencias realistas a una infancia pesadillesca, hecho que subvierte la tradicional memoria idealizante del lar perdido. En los dos poemas de la sección “Zulema en gris”, se poetizan ciertos detalles cargados de belleza y ternura eróticas que sobresalen en ambientes prostibularios grises y decadentes pero que constituyen, por lo mismo, signos de una manera de vivir sin esos “horribles clichés”.

⁶⁵ La capacidad de la narrativa formante de *KM* de generar nuevas y vastas reescrituras de lugares ideológicos que no suelen ser problematizados en el “discurso oficial”, pero también la tendencia a anclarse en un modelo de escritura demasiado reactivo a la contingencia y a los lugares comunes — dependiente, en consecuencia, de éstos—, se manifiesta en *Karra Maw'n y otros poemas* (Valdivia: El Kultrún, 1995), libro en el que Riedemann continúa y profundiza las críticas a la historia oficial y la desmitificación irreverente de los estereotipos de la identidad chilena y extranjera, particularmente la norteamericana. Incluye una segunda edición de *Karra Maw'n*, cuyos textos aparecen con algunas modificaciones menores en relación a la primera edición, y dos secciones más: “Santiago de Chile” y “Wekufe in NY”, esta última dividida en cinco subsecciones. Se trata de un volumen que recoge poemas escritos a lo largo de casi 20 años. Queda para otra oportunidad la realización de un estudio de este extenso y complejo libro.

⁶⁶ La referencia al Colegio salesiano la hallamos en el poema “Don Bosco me dio de comer” (9); en tanto la referencia a la prisión en “Los cabros cantaron qué pena siente el/ alma y después no se escucharon más cantos” (24).

Un sector importante de este libro recoge poemas que intentan persistentemente socavar las mixtificaciones con que nuestra sociedad prefiere adormecerse, olvidando los abismos morales a los que ciertos sectores de la misma han sido capaces de descender [...] Las referencias a un orden político desquiciado, restrictivo y coercitivo, en el que la amenaza policíaca se cierne vigilante aún sobre espacios íntimos, privados, configurando una atmósfera orwelliana, cuya descripción se asume con amarga ironía, revela la tensión moral que articula la totalidad de esta escritura. (Miralles, “*Primer arqueo*” 72)

En efecto, la historia como espectáculo (grotesco espectáculo, para ser justos), la mirada desmontadora de las máscaras o constructora de nuevas relaciones entre máscaras, el impulso del sujeto lírico por deslindar los signos inflados y falsos del espectáculo del poder de los verdaderos y auténticos de la vida cotidiana, constituyen ámbitos temáticos centralmente referidos a lo largo del volumen. Los poemas de la sección “Ventanas” abrirían, en opinión de Galindo, espacio “al relato de pequeñas historias en las que el poeta como cronista muestra el curso fragmentario y paradójico de las vivencias del presente” y, una vez que el viento (el puelche) abruptamente ha desordenado los documentos de la historia (la oftalmología histórica), “el sujeto nos instala frente al sin sentido. La historia ha sido desordenada por el puelche y no hay vuelta” (“La poesía de Clemente Riedemann” 28-29).

Precisemos la idea de desorden. La historia ha tenido un orden implacable y enajenante. Pues bien, el cronista de *PA*, empeñado en una mirada desmitificadora sobre la historia opta por el camino del desorden y la confusión en la manera de referirse a ella: recurre a una retórica irreverente que busca desmitificar los estereotipos de la moral y las buenas costumbres; la heterogeneidad de las voces del hablante hacen patente, por oposición, la voz única del dominador que procura uniformar los cuerpos y los espíritus. Desafinar el sonido de “la maquinaria de La/ Gran Ramera/ establecida” es la tarea del artista. Si hay desorden, éste ocurre en la representación burlesca de la historia, la que implacablemente, y sin sentido alguno del humor, aniquila al “atleta consumado”, hasta que “el joven dobla la cabeza para siempre” (“El joven madrugador” 53); el joven, sin embargo, porfiadamente continuará su carrera contra la muerte aun después de morir. El mensaje, al respecto, es claro: en la medida en que haya una poderosa voluntad de no claudicar, el poder autoritario no podrá neutralizar aquellos espacios de resistencia que caen fuera de sus dominios (“no pueden matarme dos veces”, “Marathon” 54). Semejante empeño otorga sentido a un decir que se constituye con los lenguajes tomados como préstamos de submundos más o menos al margen de

las instituciones “respetables”; lenguajes que ponen en evidencia cuán grotescas son las máscaras de las instituciones del poder (e. g. espectáculo de cabaret versus espectáculo de la Corte Suprema de Justicia, “triste [este último] por el lado que se le mire”, “El mejor espectáculo de Chile” 25).

Ya el hecho de que los poemas estén ordenados “en estricto sentido de inversión cronológica, poemas escritos entre julio de 1989 y febrero de 1975” (Galindo, contraportada), delata un orden —el que fue invertido— cuyos límites cronológicos coinciden casi íntegramente con el período dictatorial en Chile.

Este sentido de inversión cronológica está marcado, por un lado, como una lectura de un pasado personal y colectivo —leerse a sí mismo es leer una parte de nuestra historia— y, por otro, como un conjunto de textos producidos en instancias diversas de escritura y cuya articulación provoca, en este nivel, su lectura como un solo gran poema, pues tiene la crónica como eje subyacente de su textura. (Galindo, contraportada de *PA*)

Crónica de una “vida [que] adeuda los días más felices” (“Rewind”, *PA* 26), mediante registros diversos que buscan, con un yo que asume imágenes identificatorias cambiantes, develar la condición de espectáculo de ínfima calidad del acontecer histórico. Ante los artificios de opereta de la historia oficial, Riedemann reivindica el poder vital de un espectáculo de cafetín como el de la vedette Maggie Lay, o el que el poeta veía, en su temprana juventud, desde su ventana en Valparaíso: la redondez insinuante de los senos de muchachas que no fueron ni son las “señoras” integrantes del “voluntariado femenino” pero que llenan el paisaje de los mejores días de la memoria.⁷⁰ Riedemann en este libro habla de la historia invirtiendo su orden, desordenando su sistema de jerarquías, desmitificando las representaciones estereotipadas de personajes que se han vuelto (o pueden volverse), a pesar de ellos mismos incluso, significantes ideológicos del status quo: Gabriela Mistral, Sor Teresa de Los Andes, Cecilia Bolocco, Mahoma, Moisés, Marx, hasta Andy Warhol y The Beatles; personajes que el poeta sitúa en lugares “impropios” respecto a lo que son y/o representan, pero perfectamente coherentes con la mirada iconoclasta de alguien “aburrido de ser chileno en Chile” (“Los ojos cerrados de la esfinge” 19) y cansado de los horribles “clichés”.⁷¹

⁷⁰El gobierno militar creó una organización de mujeres que lo apoyara; fue el Centro de Madres de Chile, dirigido por la esposa del general Pinochet. La retórica oficial se refería a estas mujeres, de clase alta y de clases populares muy bajas, como “fuerzas del voluntariado femenino”. Los poemas de la sección “Zulema en gris” de *PA* establecen, precisamente, un contraste entre las mujeres del “voluntariado femenino” y las prostitutas de la casa de la “tía Zulema”.

⁷¹Uno de los poemas de *PA* que más sugestivamente desarrolla el tema de la irrisión de la historia es “Los ojos cerrados de la esfinge”, del que transcribo un fragmento: “¡Well, well —dijo—. “All you need is

Pero esta mirada irreverentemente “postmoderna” sabe también reconocer a los personas/personajes auténticos que hay en ese mar de espectáculos decadentes y de falsas superficies. Don Bosco es el primero:

Cuando los tiranos descargaron
 su temporal sobre mi mesa
 Don Bosco me dio de comer.
 (Y de un tipo así no es preciso dar
 mayores explicaciones) (“Don Bosco me dio de comer” 9)

Le siguen varios más: Ronnie Moffit, María Loreto Castillo, ambas asesinadas por los servicios de seguridad de la dictadura de Augusto Pinochet; Beatriz Allende, hija de Salvador Allende y que se suicida en La Habana; Carmen Gloria Quintana, quemada con gasolina por los militares en 1986; Magritte, el pintor; Guille y la Mafalda, los célebres personajes de las tiras cómicas de Quino; la Maggie Lay, vedette; Zulema, una regente de prostíbulo, entre otros personajes anónimos, como esa “señorita maravillosa” que “ofrece el traste/ en circunstancias/ que el caradura/ no ha pedido aún/ su mano” (“Señorita poco seria” 37).

PA despliega, pues, una mirada que se organiza sobre la base de oposiciones duales que, a su vez, inducen al lector a tomar partido a favor o en contra de la realidad que se nos propone. El mismo lenguaje irreverente con que están escritos varios de los poemas del volumen funciona como provocación para esa clase de lectores que se acomoda ante la poesía esperando hallar siempre un lenguaje “bello” y delicado. Riedemann, al dejarse hablar con desparpajo por los proferimientos de lo “feo”, lo irreverente y provocativo, atenta contra las expectativas y convicciones de un lector no acostumbrado a problematizar los estereotipos. Así, *PA* traza límites entre lo verdadero y lo falso en un sentido moral. Los sujetos auténticos y solidarios se oponen a aquellos caracterizados por la artificiosidad de ser divos o divas al servicio del poder dominante. El rostro quemado de Carmen Gloria Quintana será, en este contexto, el “verdadero rostro de la patria” en contraste con el bello pero “falso” rostro de la Miss Universo Cecilia Bolocco; la Maggie, con su espectáculo de cabaret, “nada tiene que envidiarles/

love” —dijo./ Fue así que, conmovidos los poderes naturales/ ante palabras tan maravillosas, abrióse *ipso facto* la/ ventana dejando el puelche revoltijo de ojos por el cuarto./ Ordené a los risueños dedos que atrapasen, para la esfinge,/ un par de ellos. Mas, no/ fue posible el concierto en esa hora./ Sor Teresa lucía los anteojos del Dany Ortega./ El Andy tuerto, con un ojo de prostituta./ La esfinge era ahora la misma Gabriela y todas las concubinas/ de los faraones escribían poesías./ Mahoma entraba en un café-porno de Hamburgo./Marx cantaba canciones de los Beatles, mientras Moisés/ se empinaba una Coca-cola y el cola ponía el culo al puelche” (19-20). El lector hallará consideraciones más detalladas sobre este poema en el artículo de Oscar Galindo “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia.”

a las fuerzas del voluntariado femenino” (“El mejor espectáculo de Chile” 25); los “cabros” que cantan el tradicional vals difundido por Violeta Parra “Qué pena siente el alma” son los verdaderos artistas y no Don Francisco y sus artistas invitados a Sábado Gigante, un programa de variedades de televisión. El prostíbulo de la “tía Zulema”, por su efecto desjerarquizador de los roles establecidos (el padre, el profesor jefe, el fiscal de la Corte, todos acuden al local y se igualan en el rito orgiástico), viene a ser el espacio de lo auténtico que se recuerda e imagina con cariño, porque ahí está el lugar de la fuerza bullente del vivir (en él ocurre la iniciación sexual) en contraste, por ejemplo, con el espacio de la justicia (remedo de justicia, para ser exactos) en la Corte Suprema. En *PA*, lo dionisiaco no se opone a lo apolíneo, sino a lo esperpéntico disfrazado de apolíneo: la belleza “perfecta” de Cecilia Bolocco oculta la podredumbre de una historia montada sobre el engaño calculado, la injusticia, la violencia y la impunidad.

De *KM*, Riedemann incluye en *PA* “Shalamankatún”, poema que se estructura como contrapunto entre el discurso mapuche subalterno y el discurso blanco dominante (secciones 2 a 5); contrapunto enmarcado por las secciones iniciales y finales proferidas por el hablante básico que adopta siempre una postura de defensa de los vencidos:

“La tierra nos pertenece
 Cuando llegamos, sólo estaba el mamut
 hundiéndose de a poco en los pantanos
 El pejerrey estaba solo
 memorizando la luz del ventisquero.
 Solo estaba el halcón
 agitando hacia el sol sus alas.
 La tierra es nuestra.
 Para siempre la hemos heredado
 y perverso es quien nos la quiere
 con barriles de chicha de manzana
 o con patadas, simplemente” (29)

Y la réplica del colonizador en la sección siguiente:

“¿Para qué queréis la tierra?
 No sabéis qué hacer con ella.
 Sembráis, nada más, para llenar el buche.
 No planificáis vuestra economía.
 No hacéis *marketing*.”

Os devoráis el grano destinado a la semilla.
 Con el maíz elaboráis bebidas espirituosas.
 ¿Decís que vuestros ritos son sagrados?
 ¿Dónde están las iglesias?
 ¿Qué dioses son los vuestros que no le alzáis ni una sola astilla?
 Y lo peor de todo:
 cada varón de vuestras tribus
 coge cinco o seis mujeres para sí solo” (29-30)

El esquema contrastivo vuelve a repetirse en las secciones 4 y 5, poniendo así de manifiesto, una vez más, la tendencia general que anima al libro: el despliegue de una oposición dual entre víctimas y victimarios en el marco de un orden de violencia, despojo y dominación. A partir de esta oposición fundante, *PA* se compromete con un recuento (“arqueológico”) de los modos en que las víctimas resisten con actos y con palabras a las interpelaciones de las estructuras del poder y de sus significantes ideológicos sobre la conciencia del sujeto subalterno. Ya sabemos que el hablante de *PA* se identifica con las víctimas, de modo que al hablar de cómo otros resisten, exhibirá también sus propias estrategias de subversión de la relación dominante-dominado. Tal subversión ocurrirá en sus proferimientos —la escritura—, lo que dará paso a lo que Galindo describe como un “discurso conversacional que articula la emotividad y la ironía con la directa referencialidad [que problematiza] parte de nuestra mitología colectiva [...] El afán desmitificador, la asunción de una retórica que parece salir de la vía pública, pero que no olvida su inscripción en el engranaje de la literatura, son parte de un mismo intento por transparentar una opción tanto por la vida como por las palabras.” (Contraportada de *PA*).

Asunción de una retórica que, como ya hemos adelantado, se constituye mediante diversos registros, los que, por lo mismo, dan paso a un sujeto que asume diversos modos de presentación, pero siempre hablando contra el “temporal” de los tiranos. La figura del sujeto hablante dibujada como un yo animado por una poderosa voluntad de vivir y que se expresa con un lenguaje emotivo, de resonancias un tanto románticas, bien podría considerársela como la imagen rectora de este hablante, en la medida en que los versos que así lo dibujan se hallan reproducidos en versión facsimilar, con letra manuscrita del autor, en la portada del libro:

Si cada mañana me levanto es porque estoy cierto
 que la vida me adeuda los días más felices.
 Y si acaso no fuese de ese modo mi destino

me levantaría lo mismo de todas maneras.⁷²

Como sujeto que evoca el pasado de la infancia, el yo asume, en los poemas iniciales, el rol de memorialista desde un presente que otorga la suficiente perspectiva para juzgar el carácter positivo o negativo de ciertos datos de realidad en el pasado. Si de Don Bosco, quien le “enseñó a leer”, “a escribir” y le “dio de comer”, “no es preciso dar/ mayores explicaciones”, de Gabriela Mistral, en cambio, sí es preciso explicar: lo que al hablante en el pasado le mostraron no fue Gabriela poeta, la “verdadera”, sino Gabriela profesora, figura acartonada puesta al servicio de las mitologías colectivas que naturalizan lo artificioso, lo falso, donde sólo hay ausencia de vida plena.

Me la pusieron fome y dura sobre el pupitre
con cruces, ahogada, bajo una capa de barniz
amarillento

.....
Me la entraron en pesadillas
dirigiendo corros de huérfanas
en las afueras de las cámaras de gases.
Con sentimiento de culpa me la escribieron
y nos la premiaron de puro avergonzados.
¡Ay Lucila, por qué te engabrielaste!
Por qué, en Chile, son tan pocos
los que se quieren tal como los nacen?
Me la impusieron profesora y no poeta, ovalada
en estampitas, con su Pentateuco y sus tacones
hundándose de a poco en lodos meridionales
¡Cuán áspera y fea me la leyeron! (“Me la pusieron fome por delante” 10)⁷³

Esta incompatibilidad fundamental entre el yo y esa Gabriela “engabrielada” arranca del hecho de que el sujeto enunciante se ve esencialmente ligado a la tierra, a los espacios libres (y sureños) que revientan los “clichés”:

Nunca pudo viajar conmigo su equipaje.
Capitán de ríos turbios, buceador de oscuros
lagos, vagabundo en Mehuín y Carelmapu

⁷² Estos versos son un fragmento del poema “Rewind” (PA 26).

⁷³ “Fome” es un chilenuismo que significa “poco o nada interesante; aburrido e insulso”.

nunca vi su rostro en la espuma de los mares
ni sus pasos en la arena de la tarde. (10)

Esta disonancia básica entre el hablante y ese mundo construido a la medida de quienes controlan “las maquinarias de La/ Gran Ramera/ establecida” (“Miles Davis” 11), es uno de los ejes estructurantes claves de *PA*. Esta oposición viene nuevamente a reforzar la visión dual de las cosas, aunque esta dualidad no se resuelva sólo como un (des)encuentro de dos “esencias” cuyos contenidos específicos estarían determinados de una vez y para siempre. Justamente la identificación del yo con una imagen de sujeto-artista contestatario, cuyas energías vienen en su origen de espacios periféricos (Africa) y del arte (el jazz), es lo que da paso a la identificación (que se traduce en homenaje) con Mile Davis, cuya música sincopada desafina las maquinarias de la “Gran Ramera”.

León o pantera
pero Africa
de un modo u otro
luqueando
amurallado en el gafaje
a todos esos tipos
entrampados
en las autopistas
del sur
los ojos
semáforos pervertidos
alucinados de dolor
desafinando
per secula seculorum
—contrapunto
de un modo u otro—
las maquinarias de La
Gran Ramera
establecida. (“Miles Davis” 11)⁷⁴

⁷⁴“Luquear”: chilenuismo derivado del inglés “to look”; significa “mirar atenta, desconfiada y escrutadoramente una situación”. “Gafaje” es un neologismo del autor que alude a gafas (lentes de sol) oscuras que no dejan ver los ojos de quien las usa.

Miles Davis, “amurallado en el gafaje”, es el contrapunto de Gabriela Mistral “ovalada en estampitas”; pariente directo del “cocacolero” Andy Warhol, de Moisés empinando una coca-cola, de las concubinas del faraón que ahora escriben poesías, de Sor Teresa luciendo los anteojos del Dany Ortega, de Zulema, de la Susy, de Guille y la Mafalda, de Maggie “meneando el queque”.⁷⁵ La Gabriela de tacones, en cambio, se relaciona con quienes vigilan a Rodríguez en un ambiente orwellianamente opresivo, con quienes leen a Marx exclusivamente; con Don Francisco y los tipos que en el kindergarten se burlaban del chicuelo porque “no tenía cartuchera de cuero/ sino un canastillo de plástico rojo” (“Rewind” 26); con el “forajido que ahora es alcalde de la ciudad” y que en su momento fue uno de los que se burlaban en el kindergarten del niño que entonces era el poeta (“Rewind” 26). Se trata, pues, de un contrapunto que se extiende por todo el libro y que va siendo “actuado” por diversos personajes.

Si en un comienzo el sujeto lírico habla como memorialista del pasado infantil y adolescente, muy pronto lo hará como testigo crítico de la contingencia presente.⁷⁶ En la sección “Ventanas”, el sujeto enunciante se vuelve una especie de actor de comedia de humor negro que habla interpelando a sus destinatarios, Rodríguez y Willy, con tono irónico y con una mirada implacablemente desmitificadora de ciertos lugares mitológicos de la realidad cotidiana; por ejemplo, la presuntamente inviolable intimidad de la vida privada y la cursilería de los sentimientos amorosos.⁷⁷ Cuando el yo habla en primera persona, lo hace como personaje múltiple: en ocasiones tendrá las características de una voz irónica que “relata” una historia de metamorfosis e intercambios desjerarquizantes (“Los ojos cerrados de la esfinge”); en otras, aparecerá como voz que reflexiona sobre los múltiples fondos de la realidad (“Ventana para mirar ventanas que están/ mirando hacia acá” 21), o bien como voz autobiográfica que habla de experiencias personales del sujeto poeta con un tono que deja ya de ser irónico (“Rewind” 26). El hablante, como cronista de la historia colectiva, aparecerá en “Shalamankatún”; como narrador de sus propias historias personales acontecidas en Valparaíso, lo hará en la sección “Zulema en gris”, y en la sección “Moralejas” asumirá un modo antipoético y humorístico de hablar, cercano al de Nicanor Parra.

A medida que avanzamos en el libro, es decir, a medida que retrocedemos en el tiempo, los poemas se van volviendo más alegóricos, con un tono más personal y menos

⁷⁵“Menear el queque”: expresión chilena para designar los movimiento eróticos de la mujer que se desviste en su espectáculo de striptease.

⁷⁶La contingencia inmediata la hallamos explícitamente en el poema “La Gran Papa” (12-13). Gran Papa es el nombre de un bar en Puerto Montt donde acontece la anécdota que da origen al poema (cf. nota explicativa del propio autor en la primera edición, 13). La expresión alude también a aquello que aparece como el Gran Negocio, el “dorado” del sistema económico o de cualquier utopía en general.

⁷⁷ Ver los poemas “Te miran el culo desde arriba” (17) y “Las ventanas grandes se ven chiquitas/ desde lejos” (23), respectivamente.

irónico, hasta llegar al poema final (y primero en el tiempo), “El poeta habla de sí mismo”, en el que hallamos el desdoblamiento primero del personaje-poeta viéndose desde los ojos de un otro que es él mismo:

Si yo apareciera detrás de la puerta
y me saludara
sentiría miedo de enfrentar
mis propios ojos
con los ojos del que entra
y no reconocerle.
Comprendería lo que ven
aquellos a los cuales no amo
cuando los miro con los ojos
del que aparece detrás de la puerta
sin sonreír. (55)

Si el yo mira a quienes no ama (ya ya sabemos quiénes son) con los ojos del “otro” que aparece sin sonreír detrás de la puerta, significa entonces que la mirada hacia el otro no amado ocurre desde una subjetividad que asume diversos personajes y que habla con las voces de otros que lo constituyen en como polifonía de voces y sujetos. En este sentido, bien podríamos afirmar que todos los personajes en los poemas anteriores son la expansión y pluralización del primer personaje-otro que aparece “detrás de la puerta”. Asimismo, ver el escenario de la historia (en el que el propio yo es un actor más) desde la ventana que da a otras ventanas que miran hacia acá, es una operación que ocurre desde un yo-otro, constituido “fuera” de sí mismo, que se metamorfosea constantemente en la medida en que su naturaleza (cambiante) se supedita a los lenguajes que lo hablan desde la exterioridad. Se trata, en consecuencia, de un yo enajenado en el sentido de que se constituye como él mismo desde y con la ajeneidad del otro. Es aquí precisamente donde cabe la crítica de Schopf de que el sujeto de Riedemann no alcanzaría, en este libro, a deconstruir los códigos y las expresiones del paradigma de representación que quiere desmitificar; esto porque el sujeto lírico terminaría siendo hablado por la exterioridad que lo cooptaría completamente (“Fronteras”).⁷⁸

La versatilidad de este sujeto enunciante de mil caras constituye, a mi entender, uno de los aspectos más sugestivos del libro. En efecto, si el sujeto tiene mil caras, mil caras tendrá también el objeto. Vale decir, la realidad mirada por el sujeto se vuelve

⁷⁸ Volveremos sobre este punto en el capítulo 8.

múltiples ventanas que dan a nuevas ventanas, lo que equivale a atentar radicalmente contra el relato monológico de una historia vista por el sujeto, también monológico, del poder autoritario y sus agentes de espectáculo. Pero no alcanza a deconstruirse la oposición binaria a la que ya me he referido más arriba: permanece incólume por debajo de la multiplicidad de las ventanas y los espejos. Y en este punto, *PA* reproduce, como ocurre con la generalidad de la poesía del “contragolpe”, la estructura de representación binaria del discurso machacón del autoritarismo. Pero a la vez queda claro que el esquema maniqueo que dividió (y divide aún) profundamente la conciencia colectiva chilena, creó las condiciones para una escritura irreverente, como la de *PA*, que logra hacer ver la artificiosidad de los estereotipos “naturales” del *status quo*; tan artificiosos y arbitrarios como imaginar a Marx cantando canciones de Los Beatles.

EL PASADO Y FUTURO INALCANZABLES

Hans Schuster, refiriéndose a *Los malos pasos*, de David Miralles, señala algo que es perfectamente aplicable a la poesía de Riedemann:

A la par de lo real, esta reflexión metapoética establece que el pasado remoto es tan inalcanzable como el futuro; por lo tanto, la imaginación y las palabras asumidas en su precariedad, desbordan el espacio íntimo de la historia, que en su brutalidad más reciente hacen de la historia de Chile una triste antología de crueles desmesuras. (38)

Cita ésta que nos confirma, una vez más, que la representación del pasado es, en verdad, una manera oblicua de hablar de un presente de “crueles desmesuras”. En algunos casos, el pasado tendrá un carácter fantasmal cuya certeza en relación a su existencia propiamente histórica no es sino un “hecho” construido como utopía que hace posible ver a trasluz las fisuras del presente. Lo perdido, en realidad, fue la posibilidad de haber construido un futuro más promisorio que el que les tocó vivir a los chilenos en los años 70 y 80. Por otro lado, el pasado toma a veces la forma de una representación de hechos traumáticos de la historia colectiva (e. g. la Conquista de América); otras aparece como un “origen” ahistórico; en otros casos la referencia es a la infancia. En general, el pasado es visto como esos instantes en que las “crueles desmesuras” actuales no habían aún ocurrido, aunque abundaban ya los signos ominosos de la crisis e, incluso, ya acontecía una barbarie que se reeditaría, en otro contexto y con otros actores, en el presente de la escritura.

Riedemann, hablando de un libro suyo en preparación (*Toponimia*), señala:

Es un estudio de la infancia, no a la manera de Teillier por ejemplo, [un intento] de buscar ahí un paraíso vedado; esto del paraíso vedado es un concepto que ha soñado Walter Höepler para oponerlo al Paraíso Perdido. Es más bien un estudio de la infancia para tratar de retratar cierta pureza en la relación humana que la dictadura pervirtió, y que, para mi sorpresa —soy una persona ingenua en este sentido—, estos primeros años de transición han ratificado. (Zerán 5)

“He aquí el tiempo de los Asesinos”, escribió Rimbaud hacia 1873-74, cien años antes del traumático 1973 en Chile. Pero si Rimbaud entonces hablaba de la “barbarie moderna” para referirse en su poesía a las ciudades, esta “barbarie” se convertiría en una brutal realidad en un país ocupado por su propio ejército. Si la disociación del sujeto, su nostalgia por un pasado/futuro imposible, es una condición propia de la modernidad, ésta se historiza violentamente en el contexto dictatorial chileno.⁷³ Es esta la situación que, a mi entender, obliga a leer la poesía chilena de los años 70 y 80 como testimonio, como discurso de denuncia y resistencia, con una marca indeleblemente política.

OBRAS CITADAS

Carrasco, Iván. “*Karra Maw’n*: las voces de la historia.” *Estudios Filológicos* 30 (1995): 145-154.

Eliot, T. S. “The Waste Land”/ “Das wüste Land.” *T. S. Eliot und Das wüste Land*. Ed. Eva Hesse. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973. 9-53 (edic. bilingüe inglés-alemán).

Galindo Villarroel, Oscar. “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia.” *Paginadura* 2 (1994): 17-30.

Miralles, David. “*Primer arqueo*: Los momentos de una palabra lúcida y vital.” *Paginadura* 2 (1994): 70-73.

----- *Los malos pasos*. Valdivia: Paginadura, 1990.

Riedemann, Clemente. *Karra Maw’n*. Valdivia: Editorial Alborada, 1984.

⁷³Ver *Illuminaciones* de Rimbaud, especialmente los poemas “Mañana de embriaguez” (54) y “Ciudades” (63).

----- *Primer arqueo*. Valdivia: El Kultrún, 1990; 2da. edic.: Valdivia: El Kultrún, 1991.

----- *Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995.

Rimbaud, J. Arthur. *Iluminaciones*. Madrid: Visor Libros, 1991 (versión de Cintio Vitier).

Schopf, Federico. "Las fronteras de la violencia." Suplemento Literatura y Libros 161, *La Epoca*. Santiago, 12 de mayo de 1991. 1 - 2.

Schuster, Hans. "Los malos pasos o el testimonio de la memoria colectiva." *Pluma y Pincel* 162 (1993): 38.

Teillier, Jorge. *Muertes y maravillas*. Santiago: Universitaria, 1971.

Zerán, Faride. "Riedemann y la utopía" (entrevista). *La Epoca*, domingo 20 de junio de 1993. 4-5.

CAPITULO 6

DAVID MIRALLES: LOS PUERTOS CLAUSURADOS DE LA ESCRITURA

LOS MALOS PASOS DE LA HISTORIA

La percepción de que el presente histórico que estamos viviendo es el futuro fallido del pasado —o más bien, la no realización de una cierta promesa de plenitud que se nos hizo aun antes de que existiéramos siquiera, lo que evidencia, por cierto, lo engañoso del pasado— constituye uno de los motivos centrales del libro *Los malos pasos*, de David Miralles. De hecho, el título mismo del libro alude, entre otras cosas, a los “malos pasos” de una historia que pudo ocurrir, que debió ocurrir, pero que no ocurrió, y cuya consecuencia más visible es la precariedad dolorosa de la escritura y, en consecuencia de la historia misma, en tanto la escritura es constitutiva de la historia.

En este volumen se evidencia el carácter conflictivo de la representación poética en una época en que el horror de los hechos históricos y su efecto desestructurante de los discursos heredados de la tradición democrática pre 1973, obligó a un ejercicio de recomposición de los paradigmas de la representación literaria. Una deconstructiva y casi angustiante exploración del proceso mismo de constitución del discurso lírico, en tanto discurso cifrado que batalla por un (des)ciframiento testimonial de las huellas de la historia, será la consecuencia inmediata de esta distancia entre lo real histórico, en términos de cuerpo que vive y sufre, y la “solución” estética mediante un cierto proferimiento que se sabe débil ante el peso coercitivo del poder. Pero, por esto mismo, es que la poesía emprende la tarea de “contradecir el cliché histórico” a partir “de la certeza de las verdades a medias”, incluyendo la de la propia poesía. Miralles obsesivamente explora “desde diversas perspectivas las relaciones que el lenguaje poético establece consigo mismo y con la realidad” (Galindo, solapa 1).

El poema “Los malos pasos” (61), que da título al libro, concentra algunas de las significaciones claves del volumen. Hallamos a un sujeto que comienza hablándose a sí mismo como si fuera otro (sabemos desde Rimbaud, que “yo es otro”), dando cuenta de una colisión insoluble: por una lado, la certeza de que la esperanza de “otro destino” es inútil (“Todavía irás esperando otro destino/: el último vapor que no se detendrá/ en el puerto clausurado”); por otro, la imposibilidad de resignarse a la nada, a la blancura muda del papel, al silencio final de la muerte. En este impase político y metafísico se despliega la escritura-lectura de signos-huellas de una “época feliz” que nunca fue (el sujeto enunciante aquí se vuelve nosotros) y que, por oposición, evidencia nuestro exilio

en la historia: vivimos forzosamente una historia que nunca debió ser nuestra y escribimos, por eso mismo, una poesía que nunca tendríamos que haber escrito:

Es como si hubieran asaltado nuestra historia
robándonos las palabras que guardábamos
para una época feliz.

Y es como si el viento alejara nuestros pasos
más allá de los destinos dorados. (61)

Esta escritura-lectura lo es de vestigios, y, más aún, ella misma es vestigio, restos de alguna plenitud que no está ni estuvo en ninguna parte:

Es como si nada quedara de esos días
excepto un signo indescifrable
y yacíéramos en el fondo de la lluvia
más allá de toda exactitud. (61)

La pulsión hacia el pasado no es nostalgia por una cierta Edad Dorada perdida e irrecuperable. Lo que hallamos en la poesía de Miralles es el testimonio de un pasado que debimos tener y no tuvimos, por lo que la promesa de plenitud de entonces —lo que ahora es nuestro presente— fue siempre futuro no realizado ni realizable; y así vivimos “golpeando puertas que desaparecían/ en un futuro inalcanzable” (“Por allí mi padre sin medida“, 60). Sólo que recién ahora sabemos del engaño, sólo ahora vemos las sombras que alguna vez se confundieron con los cuerpos. Fue así como perdimos la posibilidad de una época feliz. El presente se vuelve, por tanto, resultado trágico de ese error histórico por el que hemos llegado a ser lo que somos: hijos del error. Si hay nostalgia del pasado, será de esa plenitud que pudo haber sido, de la creencia de que era posible realizar utopías; no de la historia efectivamente acontecida, cuyos “malos pasos” revelan que, en verdad, no hubo sino desbocados deseos utópicos que obnubilaron la conciencia del error. La poesía de Miralles, al respecto, despliega una aporía angustiante: intenta “recuperar” un lenguaje de plenitud perdido que nunca existió como realización; de ahí que la poesía se vuelva, en el fondo, vestigios de la nada, huellas de una pura posibilidad de ser perdida para siempre, signo vago de una utopía alguna vez imaginada y deseada pero nunca vivida sino sólo como punto de referencia que hace visible la insalvable distancia entre los que ahora vivimos y lo que deberíamos vivir y haber vivido.

Hace mucho tiempo
 tú yo adorábamos el sol
 hasta que en el fondo del patio
 creció un oscuro árbol
 que ni tú ni yo reconocimos.
 Y pasó aquel tiempo;
 la época en que éramos felices.
 Vino el día en que nos olvidamos de nuestros nombres
 y la niebla disolvió nuestra costumbre de mirarnos. (“El árbol sin nombre”,
 25)

La antigua presencia de un tiempo luminoso así como la certeza del momento de quiebre cuando “creció un oscuro árbol”, constituyen los puntos de inflexión fundamentales de una crisis del presente marcado por la “desdicha”. Miralles representa esta crisis como divorcio irrecuperable entre el sujeto poético, su proferimiento lírico y el mundo, tanto así que persistir en la escritura poética es un acto de “loco amor”. Prevalcen la certeza de la incertidumbre del decir y el consiguiente escepticismo hacia toda verdad incontrarrestable: “Quizás fue lo que pasó/ Quizás fue de otra manera” (“En un oscuro principio”, 37). La duda lo invade todo, pero conduce a una única certeza posible: que el presente es un tiempo problemático y que la poesía ha dejado definitivamente de ser instrumento que proponga o avale soluciones políticas y metafísicas totalizantes, sin fisuras.

Los malos pasos y Poemas encontrados y otros pre-textos de Jorge Torres son libros que exhiben, de forma extrema, la precariedad fundacional del proferimiento poético, aunque lo hacen con procedimientos diferentes. Mientras en el libro de Torres, la voz del autor se borra dando paso a decires ajenos recortados de un ámbito “natural” de realidad y recontextualizados dentro de un libro de “poemas” y “pre-textos”, en el de Miralles hallamos el despliegue de una voz autorial propia, personal, que negocia con la memoria y con el peso opresivo del poder sobre la escritura. Ambos, sin embargo, confluyen al menos en un punto fundamental: sus (re)escrituras atestiguan la imposibilidad de una escritura que no sea sino expresión de su propia miseria expresiva; imposibilidad que, una vez más, se vuelve afirmación de un decir que opera a través de sus propios silencios convertidos en texto.

Al respecto, en el libro de Miralles, las cuatro secciones que lo conforman

exploran desde diversas perspectivas las relaciones que el lenguaje poético establece consigo mismo y con la realidad. De allí que la atención a las posibilidades significativas del texto, a su vinculación con la tradición o la insistencia en asumir y recontextuar (sic) estructuras pertenecientes al cliché literario, esté la mayor parte de las veces, en directa relación con la necesidad de contradecir el cliché histórico.

La conciencia de la precariedad de la escritura, de la certeza de las verdades a medias, del inevitable peso del poder, otorgan a este texto un sentido de ambigüedad capaz de provocar múltiples lecturas. (Galindo, solapa 1)

El mismo Galindo ha señalado en otra parte que

Los malos pasos de David Miralles, [es una] reflexión acerca de la vida cotidiana y de la historia, del pasado personal y del poder, a partir de una aproximación en la que el lenguaje suele ser la gran traba. (“La poesía del sur” 151)

En efecto, la escritura de Miralles reflexiona sobre la propia (in)capacidad del lenguaje para representar(se) (en) la coerción del poder en el contexto de los años 70 y 80 en Chile. Las dedicatorias iniciales (“A Charlie Brown... y a mis compañeros de MATRA e INDICE”) aluden a situaciones que tienen un distinto modo de ser histórico. Charlie Brown, como personaje de historietas, atrae resonancias de la memoria de la infancia, pero de una infancia en la que, a nivel simbólico, no hay nada digno de registro con la excepción de esta caricatura; expresión, entonces, de desdén por un pretérito ominoso que no vale la pena recordar, salvo por un personaje de ficción.⁹⁸ La alusión a “Matra” e “Indice”, en cambio, es un indicador de una historia reciente vivida en la etapa de la primera juventud al calor de los acontecimientos poéticos y políticos entre los años 1976-1981-82 en Valdivia. Las dedicatorias funcionan de manera diferente: podríamos leer la primera como testimonio del poder fundacional y/o reconstituyente de la ficción; la segunda, como testimonio de un momento histórico específico compartido con otros poetas compañeros de ruta. La memoria hace coexistir a personajes y personas en ámbitos de referencia donde los cuerpos ficticios convergen con los históricos porque ambos son igualmente simbólicos e igualmente eficaces en la fundación de la realidad del sujeto poeta. Así, hablar de la realidad será entonces un ejercicio de ensayar un lenguaje que hable de las ficciones y de los hechos (de la ficción de los hechos y los hechos de la ficción) en tanto formantes del presente histórico. Para

⁹⁸ Confróntese, al respecto, las declaraciones del propio autor en la serie “Documentos” de este mismo libro.

Miralles, el lenguaje es la nada (la blancura del papel) que se niega a sí misma con las palabras. No hay, pues, una realidad de las palabras grabándose sobre el papel imperturbable, sino que la realidad de la blancura (la nada) se hace presente en/con la máscara de las palabras. En este sentido, la poesía aparecerá entonces como una superficie vaciada de cuerpo, un decir que deviene presentación indirecta del vacío impresentable. En efecto, este vacío que no se puede llenar es descrito por Miralles como resultado de una historia que equivocó el camino; y el ejercicio, otra vez fallido, de ensayar un lenguaje que rectifique la historia, sería el “loco amor” por las palabras, la “copia feliz” de un original edénico que en verdad no existió.

Así, las aproximaciones metapoéticas a la naturaleza de los proferimientos líricos son tan provisionales como provisional es el propio sujeto que se constituye con/en este lenguaje fantasmagórico:

Como las huellas de una lucha
son estas palabras;
como una inútil cópula
en el papel imperturbable. (Epígrafe de la sección “El loco amor”, 10)

Las palabras se definen por aproximación analógica (son como); pero ¿qué son en realidad? Se tiene, al menos, la certeza de que son similares “a las huellas de una lucha”, a “una inútil cópula” y, es más, quizás sean efectivamente esa “lucha” y esa “inútil cópula”. Pero no hay sino sólo certeza de una posibilidad, no de un hecho, aunque tal posibilidad es también en sí misma un hecho: un hecho incompleto que busca completarse, fallidamente al fin, en la poesía. El lenguaje, en consecuencia, se vuelve lucha, cópula inútil. Llegamos, pues, a la certeza de que las palabras son la lucha y cópula inútil sobre el papel, porque la expresión de la duda, de la incertidumbre, es la afirmación de que no existe duda sobre el dudar mismo.

El verbo poético se ha vuelto un conjunto de vestigios, de huellas de un verbo originario, apenas imaginado vagamente en un tiempo que se pierde en la niebla del pasado. El “oscuro principio” no puede ser imaginado sino sólo a partir de su fragmentación. La poesía atestigua estos “miles de pedazos/ enemigos entre sí” (71), lo que delata que la escritura en sí misma es signo de la metamorfosis del logos originario impresentable, indecible en cuanto tal, transformado en espectáculo de palabras, poseedor de un ambiguo estatuto de realidad. En consecuencia, las operaciones de leer y escribir serán siempre parciales, aproximaciones provisionales a un logos escindido en mil pedazos.

Pero como para Miralles la escritura es constitutiva de lo real, la fragmentación de aquélla da paso a la constitución de lo real como espectáculo de máscaras que remiten a cuerpos desaparecidos. Leer/escribir es leerse/escribirse como sujeto poético-histórico, huella de sí mismo vivido desde y por su propia ficción como espectáculo de su propio vacío:

Se lee Miralles a sí mismo
 imaginando su lectura
 como una pantalla que lo salva
 de los terribles sueños del Imperio.
 Pero olvida echar la llave
 a esta cerradura
 por la que atisba el ojo de un perro
 que agita su cola escandalosamente. (“Se lee Miralles a sí mismo”, 70)

Si la escritura lo es “de una palabra imposible/ sobre el cuerpo de la tierra” (53), entonces la lectura es también un proceso que ocurre con palabras imposibles. Leer será construir(se) una representación provisional, contradictoria, fallida en última instancia, de las palabras y las cosas. La contingencia misma se vuelve espectáculo de máscaras que delata la pérdida, que atestigua la irrupción de “nuestros enemigos malos” que han ocupado “el cuerpo de la tierra” (53). Atestiguar el presente significa, al mismo tiempo, atestiguar que la representación del aquí y ahora ocurre con vestigios de un verbo que ha estallado. La autorreflexión poética ocurre, pues, como reflexión sobre el carácter precario del tiempo y de las cosas, y viceversa. Si escribir/hablar es una manera de batallar con el silencio/página en blanco, vivir será una manera de batallar con la muerte. Vale decir, la escritura se vuelve un hablar contra la muerte a sabiendas de que la presencia de los cuerpos no es más que la memoria de “débiles imágenes/ que nos proyectaban en los muros de la cueva” (31).[¶] Las sombras salvan del olvido, de la borradura total de la nada. Las sombras son el ser, pues si hay sombras entonces hay cuerpo, aunque ese cuerpo sea impresentable.

Cobran sentido, entonces, los epígrafes con se inaugura “La copia feliz”, segunda sección del libro:

Siempre rechacé
 dejarme lastimar mi cuerpo que da sombra
 por una idea sin sombra. (Tomado de Günter Grass, 30)

[¶] La alusión a la alegoría de la caverna de Platón es obvia.

Algunas palabras
 aflojan la tierra
 más tarde quizá
 hacen una sombra
 o quizás no. (Tomado de Hans Magnus Enzensberger, 30)

La sombra es el indicador de realidad, aunque ella en sí misma sea una realidad precaria, un signo, una huella apenas de otra cosa impresentable o inasible, acaso del “pasado que no amamos”, cuyo momento actual son esas sombras a las que nos aferramos: “Y giramos en medio de esta historia/ sin dar alcance a nuestros sueños,/ pequeños sueños que el viento desvanece” (“Olvidados en este carrusel”, 34). El presente aparece, por lo mismo, como espectáculo de sombras y desvanecimiento de utopías entre las que se cuentan la poética de un lenguaje de plenitud. Somos los exiliados de la historia, violentamente arrojados al presente, cultivando la memoria de una plenitud imposible:

Hemos perdido tu cuerpo en el naufragio
 en la mitad del medio
 que ha hundido tu osamenta.
 En la mitad del llanto hemos perdido
 tus ojos bajo el mar.
 Sólo pesadas cadenas de recuerdos
 envuelven a tu viuda
 y tu velamen roto entre las olas
 cual un pañuelo ondeando en el adiós.
 Y despojada de tu amo
 ella se aleja al impulso de otros vientos,
 roída por tu muerte se aleja,
 abandonando el peso de sus ropas,
 abriendo sus manos en medio de la noche
 para sobrevivir. (“[Hemos perdido tu cuerpo en el naufragio]”, 35)

Si la poesía ha de ser el lenguaje que da sombra, le corresponderá tener entonces un cuerpo. La verdadera poesía tiene que ser como las cosas con cuerpo, ese cuerpo “perdido” de las palabras que está en el origen, que proyecta su realidad poderosa sobre el horizonte del futuro. La decadencia de la presencia es la fuerza de una manera de

representar(se) y vivir(se) que moviliza el poder del vacío: las energías utópicas se extraen justamente de la conciencia de la imposibilidad de realizar los sueños; la asunción del fracaso, por consiguiente, da paso a la construcción de una representación del mundo marcada por la ruptura, el quiebre, la decadencia de la palabra. “Pero el verbo me sopla estas palabras:/ 'no tiene importancia” (“En un oscuro principio, 71). Y ésta es la fuerza de una escritura que se construye sin utopías, pero haciendo de las contradicciones vehículos productores de sentido.

Se potencia el poder de la ficción para construir nuevas materialidades históricas que subviertan (o contribuyan a subvertir) un orden de relaciones fundado en los dictados (bandos) de un relato, el de la dictadura, que se erige como único e intolerante.¹⁰ No es el impulso utópico el que se pone en interdicción, sino la utopía del poder político y económico en el Chile de los años 80. La nueva utopía poética, si es que se puede hablar así, es el proceso mismo de construirla haciendo del fracaso, de la pérdida, del vacío, componentes estructurales de una representación provisional del mundo.

HABLANDO CON EL LENGUAJE SUCIO Y GASTADO DEL IMPERIO

En *Los malos pasos*, Miralles denuncia la impostura del lenguaje en cuanto instrumento de dominación: la voz sucia y gastada del imperio nos vuelve ideas “sin sombra”, una pura esperanza vacía que llenamos de sentido con nuestra propia imaginación. La esperanza de futuro es también nostalgia de nuestro pasado, de nosotros mismos como sujetos sin esos vacíos del tamiz de que habla Torres, encerrados en el callejón de las palabras del poder cuya acción dislocante en algo siempre nos envilece. No es casual, entonces, que una de las secciones del libro se titule “Dictados”:

Los dos puntos con que se inicia cada poema [de esta sección] nos indican que este lenguaje poético pretende recrear el discurso dictatorial. Es este uno de los aspectos que resulta más sugerente en la poesía de Miralles. No basta con especificar o con mostrar el dolor de ser el producto de la invención de otros. Persiste el intento por crear, en el propio espacio de la página, el espejo de tal discurso que, de ese modo, logra erguirse como “contradiscurso”. (Pino-Ojeda, 1991)

¹⁰Una de las secciones de *Los malos pasos* se titula “Dictados (1984-1987)” (41-54), en la que se poetiza el conflicto entre el peso del poder (“Un golpe de timón cambió nuestras ideas”) y la libertad de una escritura imposible (“Vamos escritos en la lengua muerta de la orilla/ contradiciendo la órdenes secretas de los cuerpos/ cerrados e inútiles / escribiendo una palabra imposible”, Poema XI, 53).

El lenguaje contiene, en su propia naturaleza, los mecanismos que pueden subvertir ese efecto desquiciador del poder. Miralles, siendo radicalmente antidictatorial, no opta por una escritura antifascista en el sentido tradicional de una poesía “combatiente”, ideologizada, que dispare furibundos dardos a la manera en que lo hace Pablo de Rokha en su “Imprecación a la bestia fascista”.³ La opción escritural elegida por Miralles es mucho más sutil y compleja. La propia escritura poética reproduce especularmente el lenguaje “sucio y gastado” del poder en el proceso mismo de proferir el discurso: los poemas son “dictados”, bandos que constituyen la expresión discursiva de un sistema fundado en el autoritarismo feroz. Pero precisamente, la subversión de la poesía consiste en que “la mentira nos ayudó a llegar/ hasta la página correcta” (46).

Miralles no sólo subvierte el lenguaje del “imperio” desde el interior de la escritura poética, denunciando así su mentira; también pone en el banquillo de los acusados a la propia poesía, no porque ésta sea la voz de los opresores sino justamente por su naturaleza lingüística precaria, que la vuelve, en el fondo, un intento fracasado de construir un poder que destruya ese otro poder de sombras. Escribimos “una palabra imposible”, en “una lengua muerta”, un gemido articulado que roza apenas los hechos, “datos fragmentarios de un dolor inalterable;/ de un dolor intacto” (58). Miseria y grandeza de la poesía son una misma cosa en el punto en que la palabra poética es apenas algún sentido posible en las conciencias.

Los malos pasos comienza con una apelación al “agresivo lector”:

El libro que ahora lees es mío,
pero es tuyo
lo que entiendas.

Las palabras, entonces, gracias a su carácter “imposible” y de “signo indescifrable”, se proponen como desafíos para un lector “agresivo”, no para que descifre las palabras, en sí muertas, indescifrables, perdidas, sino para que se lea él

³“Imprecación a la Bestia Fascista” es un largo poema que Pablo de Rokha publicó en 1937 en la época del Frente Popular en alusión a la Guerra Civil española de entonces. Versos de tono solemne como “Cara a cara a la Historia, os crucifijo:/ que aborten, horriblemente, vuestras hijas en los pantanos,/ que os estalle hinchada la lengua/ que la maldición proletaria se os enrosque a la garganta ensangrentada, como una gran víbora”, no tuvieron poetas importantes que los escribieran durante la dictadura chilena post 1973 y, cuando fueron escritos por autores de segundo orden, su eficacia política y estética fue nula. Fragmentos de este poema fueron reeditados en la antología *Poesía combatiente. Grandes poetas del siglo XX*, de Guillermo Quiñones que apareció en Chile en 1973 poco antes del golpe de estado, lo cual revela que, al menos parte de la élite intelectual de la Unidad Popular, veía su presente como una etapa avanzada de un proceso de lucha que venía de los años 30: este tipo de poesía es expresión de su memoria y su utopía.

mismo en las palabras; lea su propio rodar “sin medida” golpeando puertas que desaparecen en el futuro inalcanzable, vagando por “calles y por plazas/ perdidas en la niebla” (“Por allí mi padre sin medida”, 60). Son “los malos pasos” que nos han conducido a un “puerto clausurado”, los malos pasos de una historia de usurpación de “las palabras que guardábamos/ para un época feliz” que no fue ni será ya nunca. La poesía es, entonces, la huella visible de esos “malos pasos”, en tanto ella misma es un “puerto clausurado” porque se nos ha vedado para siempre los “destinos dorados” (“Los malos pasos”, 61). No queda más que lo que nosotros mismos inventemos con y desde las palabras, invención que será, en suma, el sentido del texto como objeto de conciencia del lector.

Lectura y escritura se cruzan no sólo en el develamiento de las palabras sino en la subversión misma de la realidad. Realidad y texto se funden en última instancia; historia e imaginación son una ecuación necesaria que abre la posibilidad de leer aquella, la historia, por encima de los límites sombríos del poder que corrompe el lenguaje y el ser:

Pero el verbo consiguió reproducirse.

Tomó las caras incomprensibles

de un remoto futuro.

renovó sus fuerzas

estrellándose cada tanto consigo mismo. (“En un oscuro principio”, 71)

“Se lee Miralles a sí mismo” (70), se escribe a sí mismo. Al hacerlo, Miralles lee y reescribe su relación con la historia más reciente, de suerte que la vivencia personal se vuelve colectiva y su expresión, a la postre, se vuelve testimonio de lo real a la par que reflexión metapoética. Como ya lo hemos sugerido antes, los malos pasos en la página son los malos pasos de la historia: “Lo que queda son los malos pasos que han desviado el camino de la verdadera historia [...] En este tránsito extraviado, se perdió la vida y también el lenguaje” (Pino-Ojeda, 1991). Se perdió el lenguaje-vida pero no murió, o si murió vivió más tarde en la blancura de la página, así no fuese más que para insistir locamente en ese remoto, inalcanzable futuro que es también pasado remoto, profundidad vaga y vaporosa de un yo que no quiere vivir la eternidad sino “este momento”.

Una de las ideas matrices de la sección “Dictados (1984-1987)” es que otro habla en nosotros y, al hacerlo, habla “nuestros cuerpos” constituyéndonos como entidades prisioneras de un hablar ajeno, exiliadas de sí mismas. “: la muerte seguía (hablando)

nuestros cuerpos;/ pero no hablábamos nosotros” (II, 44). Creímos alguna vez ser autónomos y libres, pero la verdad es que los otros

Imponen su deseo en nuestra frente
Atrapados en el circuito cerrado
elevamos la cabeza hacia la pantalla
sin salirnos de la programación,
sin escapar de sus deseos (III, 45)

El lenguaje, en el contexto de la diseminación del poder dictatorial, se ha vuelto un vasto campo de concentración cuyas alambradas y torreones de vigilancia reprimen el exterior, convirtiéndolo en deseo imposible de satisfacer, trazando los límites de un espacio enajenado que es, al mismo tiempo, el único espacio “propio” de los prisioneros:

Negarnos :tarea del momento.
No seguir el ritmo con las manos.
Separarnos dividirnos.
Buscar un lugar en la derrota,
donde el pueblo no extendiera sus palabras
y caer en el campo indefinido
de sus órdenes (V, 47)

Y en otro texto:

: no existe una salida
para tus ojos que despiertan junto al muro.
Vuelas en círculo hasta chocar contigo mismo.
Revoloteas junto a la piedra golpeándola
con palabras desholladas
bajo el ojo miserable
del traicionero ángel de la guardia. (VIII, 50)

La escritura llega a ser liberación fallida, plenitud imposible, pues siempre será la expresión de la represión de su exterioridad. Pero, por lo mismo, la escritura vale como testimonio de la separación inconciliable entre el modo en que el poder constituye al sujeto, con el lenguaje, sujetándolo en una red de signos, y el deseo de alcanzar una

cierta plenitud de sentido y vida en la exterioridad vedada de la prisión del lenguaje. No queda sino escribir en la prisión y con ella: desde la precariedad de la vida y la de los enunciados se propone la escritura de un testimonio que pretende ser huella de historia, acusación de una situación vergonzosa que debe ser registrada y puesta en circulación en el dominio público para que los responsables al menos sientan vergüenza por lo que han hecho:

Vamos escritos en la lengua muerta de la orilla
 contradiciendo las órdenes secretas de los cuerpos
 cerrados e inútiles
 escribiendo una palabra imposible
 sobre el cuerpo de la tierra
 ocupada por nuestros enemigos malos,
 escribiendo la palabra imposible en estos muros
 para avergonzarlos. (XI, 53)

Palabra imposible que llega incluso a desatar una crisis de escritura en el sentido de que, literalmente, ya no se puede escribir sino sólo leer y (foto)copiar los “recortes” de otros decires que copan el espacio personal de la creación de textos.^M

OBRAS CITADAS

Miralles, David. *Los malos pasos*. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1990.

Torres, Jorge. *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991.

Galindo Villarroel, Oscar. “La poesía del sur: Nuevas y nuevos problemas.” *Zonas de emergencia*. Eds. Bernardo Colipán y Jorge Velásquez. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1994. 149-154.

Pino-Ojeda, Walescka. “Los malos pasos en la blancura de la página.” Seattle, 1991 (art. inédito).

^MEs lo que, en efecto, ocurre con *Poemas encontrados y otros pre-textos*, comentado en el capítulo 3.

CAPITULO 7

ROSABETTY MUÑOZ: CONDENADA A LOS CANTOS LASTIMEROS

Desde 1980 he venido siguiendo de cerca la producción poética de Rosabetty Muñoz y al cabo de estos 18 ó 19 años se ha ido consolidando en mí el convencimiento de que Rosabetty Muñoz es una de las voces poéticas más relevantes de la poesía chilena de las últimas dos décadas.[¶] Continuada, a su manera, del discurso religioso mistraliano —sobre todo en lo que dice relación con el tratamiento del tema de la maternidad y la naturaleza y con el sentido teleológico con que construye su idea de temporalidad histórica—, Muñoz ha desarrollado un peculiar tipo de escritura en el que combina el estilo versicular con el epigramático, logrando así un efecto de significación a la vez expandido y concentrado.[¶] Su lenguaje, en apariencia simple, casi minimalista, es en realidad muy complejo por la dimensión metafísica que contiene, lo que hace de su poesía una especie de oración o cántico que mueve siempre al recogimiento. En sus versos, y siguiendo ella de cerca a Vallejo, expresa la vastedad y profundidad del dolor humano, pero vivido y visto desde la condición ontológica de mujer constituida en el espacio cultural del Chiloé anterior o paralelo a la modernidad capitalista.[¶]

A diferencia de cierta tradición de la poesía chilena, signada por poéticas de la desacralización y de la ironía disolvente de todo fundamento idealista —pienso en el Nicanor Parra de los años 50 y 60, en Enrique Lihn, en Juan Luis Martínez—, Rosabetty Muñoz apuesta a la sacralización del mundo y anuncia, no sin contradicciones por cierto, una tierra prometida que bien puede ser apenas un sueño, una sombra o un hablar precario que sobrevive trabajosamente al silencio, a la nada. Sacralización que opera como exorcismo de esa zona oscura del yo lírico en la que habitan los demonios, miedos y obsesiones más pertinaces: el sentirse culpable de ser y de pensar el ser, el temor existencial a la soledad, el terror a la nada y a la ausencia, la angustia desgarradora por la irrupción de la modernidad secular que carcome la cultura heredada de los mayores, la negación de sí misma y el consiguiente rol de víctima que la mujer

[¶]Hasta ahora Rosabetty Muñoz ha publicado los siguientes libros: *Canto de una oveja del rebaño*, *En lugar de morir*, *Hijo*, *Baile de señoritas* y *La Santa. Historia de su elevación*. Este último libro no ha sido considerado en el presente estudio.

[¶] Entiéndase este juicio sólo como una aproximación general al estilo de escritura de Muñoz. El hecho es que a menudo en sus poemas hallamos, yuxtapuestos, períodos gramaticales que abarcan varios versos y oraciones y frases muy breves, lo que produce un efecto que recuerda el de la música sincopada.

[¶] Chiloé es un archipiélago ubicado en el territorio sur austral de Chile, poseedor de una rica y peculiar cultura tradicional rural, la que, sin embargo, en muchos aspectos, está siendo progresivamente minada por la penetración de la cultura urbana consumista.

asume —hablo de la mujer en la poesía de Muñoz— en el marco de relaciones de poder profunda y sostenidamente opresivas para el sujeto femenino.

Estos “demonios” no son situaciones o referencias externas a la escritura, quiero decir, su poesía no se limita a hablar simplemente de estos tópicos como algo que acontece allá lejos, fuera del discurso. Son, en rigor, formaciones simbólicas —siempre contradictorias—, una especie de ADN de la escritura, que constituyen lo que yo describiría como la protonarrativa de su poesía; vale decir, el programa imaginario básico que luego se despliega en diversas imágenes y personajes multifacéticos, hecho que, por cierto, pone en evidencia la riqueza y las tensiones de su mundo lírico. Digo que tales formaciones son contradictorias en la medida en que hay una constante tensión en la escritura entre la expulsión de los miedos y demonios y la constatación de que ellos, de todos modos, permanecen en las estructuras más profundas del yo y que logran, por momentos al menos, anular las utopías, aunque no lleguen nunca a borrar del todo la memoria y/o invención del paraíso.

La mente poética de Rosabetty Muñoz es conservadora si la medimos con el modelo de sujeto que la modernidad procura para su realización sin tropiezos. Es resistente y refractaria a la mercantilización galopante, a la amnesia histórica y al vacío metafísico del sujeto moderno, al hedonismo consumista que aturde la conciencia y el corazón. Por eso busca en las profundidades de su infancia; se aferra, a veces al precio del rechazo irracional de lo moderno, a esas raíces que se hunden en la memoria; no sólo en la memoria de lo efectivamente vivido sino en la memoria de lo soñado y de lo deseado, memoria esta última que es una manera más exacta de decir “memoria” para efectos de los recuerdos en poesía. Buscar en el fondo de la infancia equivale, en caso de Muñoz, a buscar en las raíces de la conciencia de ser mujer en sí y para sí en su respectivo contexto histórico y cultural. Esto, me parece, explica, por qué la poesía de Rosabetty Muñoz la sentimos tan auténtica, tan escritura de mujer en el sentido más pleno, lejos de muchos discursos programáticos marcados, a menudo, por forzados voluntarismos femeninos o feministas (al menos en el ámbito de la poesía chilena escrita por mujeres).

GEOGRAFÍA E IDENTIDAD CULTURAL: FRAGMENTACIÓN Y CONFLICTO

Como dice Fredric Jameson, “si uno no puede resolver las contradicciones, al menos éstas pueden ser usadas unas contra otras en formas fecundas” (“De la sustitución” 117). Una contradicción que la poesía de Rosabetty Muñoz, a mi juicio, no resuelve es la que concierne a la puesta en escena de un sujeto femenino que desea un paraíso ajeno a los dolores del mundo y rechaza sin tregua —e inútilmente en

definitiva— un orden de cosas que lo exilia de lo suyo en su propio territorio material y espiritual. Si a esto le sumamos el despliegue de una ideología católica que, por un lado, trabaja en función de ver la realidad como un objeto en las manos de Dios, y, por otro, de construir en la historia (en contra de la idea de abandonarse pasivamente a divinidad) un mundo que responda a los imperativos cristianos del amor al prójimo como práctica cotidiana, tendremos ya un cuadro aproximado de los desgarros por los que transita el sujeto poético de Muñoz.

No hay una ortodoxia incólume; todo se ha vuelto un campo de encuentro de contradicciones no resueltas, de deseos concebidos no satisfechos o satisfechos sólo a medias (cosa que, por otra parte, sería signo característico de la experiencia estética y ética en la modernidad). Resulta revelador que en el poema “Hay ovejas y ovejas” (*Canto de una oveja del rebaño*, en adelante *COR*, 6-7) se reconozca y se asuma la diversidad y la desviación, lo que contraviene la tendencia homogeneizante del pensamiento católico más conservador que pugna por bajar el perfil de las diferencias dado que sus energías ideológicas trabajan en función de hacer del rebaño la imagen de la uniformidad multiplicada, al menos en lo concerniente a la aceptación y relación con Dios: todos están llamados a creer de un modo que no sea herético. En el poema aludido, todos siguen siendo ovejas. Pero “hay ovejas y ovejas”, y son precisamente “las malas ovejas descarriadas” las que tienen acceso a “las escondidas raíces/ y los mejores y más deliciosos pastos”. Es decir, la prohibición estimula el deseo y el placer: sólo las ovejas ‘herejes’, esas que revientan los sistemas, ellas comen de los frutos del árbol del bien y del mal y disfrutan, por eso mismo, de un retazo del paraíso. Así, las ovejas descarriadas dan cuenta de la problematización del dogma, de la infracción de la lógica del castigo divino. Ahora bien, ¿escribir poesía significa ser del grupo de las descarriadas? Sí, en tanto la escritura en Muñoz se vuelve expresión de un saber doloroso sobre la condición humana: hemos perdido el paraíso, “lo más bello es lo que nos ha pasado” (“Expuesta”, *En lugar de morir*, en adelante *ELM*, 34).[§] Disponemos sólo de fugaces momentos de plenitud (por ejemplo, la maternidad, “Doña Sebastiana II”, *Hijos*, en adelante *HJ*, 21) permeados constantemente por el mal, el tiempo, la muerte (“Butachauques”, *HJ*, 35). Escribir entonces es tener conciencia del bien y del mal, o sea, implica haber comido del fruto prohibido contraviniendo los designios de Dios en el origen.

Si en *COR* la referencialidad histórico-geográfico se borra en beneficio de una alegoría general de la condición humana, a partir del macrotexto religioso contenido en la figura pastor-rebaño, en *HJ* y en *Baile de señoritas* (en adelante *BS*) la alegoría se historiza notablemente; no sólo por las explícitas referencias a situaciones de la historia

[§]“Expuesta” se vuelve a publicar, con diferente disposición gráfica en *Baile de señoritas* (23).

del Chile reciente, sino, además, porque Muñoz vuelve la mirada al conflicto político-cultural de Chiloé, su tierra natal, afectada por la colonización de la modernidad capitalista. El lamento de la oveja descarriada y el conformismo resignado de otras ovejas del rebaño, tomará ahora la forma de lamento de mujer-madre-campesina-mariscadora por la pérdida de una cierta identidad y el no saber cómo oponerse con eficacia al poder avasallante del Otro conquistador, que en Muñoz tiene siempre rostro masculino. Es un lamento, pues ya ni siquiera tiene mucho sentido oponerse: el propio yo ha terminado por constituirse como tal a partir de estos desencuentros de la modernidad y la tradición. Si en su obra inicial, la poesía es la expresión de la videncia de la oveja descarriada, ahora lo será de la mujer-oveja que busca en el origen (la tierra, la infancia, las abuelas portadoras del pasado, la colectividad isleña aborígen) una respuesta imposible a un mundo en el que no hay en rigor felicidad; sólo aturdimiento, enajenación exasperante, efecto de vértigo en las superficies brillantes del capital.

El epígrafe con que se inaugura *HJ* (“Busquemos un lugar/ para incluirnos entre los inmortales/ Un nidito/ en la trizadura del tiempo”) señala una clave de sentido relevante para establecer una primera aproximación a la ideología del libro. *HJ* es la verbalización poética de una posición ideológica contradictoria: En un lado, la negación de la historia, dados los efectos nefastos de ésta y su violencia irracional, toma la forma de un deseo de estar fuera de la historia; deseo cuyo objeto es un estado de inmortalidad que va desde la añoranza del paraíso hasta la de un Chiloé precapitalista, arcádico, libre del poder destructor y transformador de las transnacionales que han irrumpido cual feroces “depredadores” (“Quinchao”, 25); también desde la inmortalidad divino-panteísta hasta la simple continuidad de la especie humana y de la familia a través de los hijos. En el otro lado, hallamos la constatación de que no es posible vivir fuera de la historia; que somos tiempo, transcurrir, y que este transcurrir es la contingencia que nos vive con su violencia envolvente. Ante a ello, se viaja (se huye) a las islas más lejanas del Archipiélago de Chiloé en una suerte de exilio que es, al mismo tiempo, la inútil búsqueda del paraíso perdido y deseado (“un nidito/ en la trizadura del tiempo”).

Situada en este contexto, la metáfora de la maternidad adquiere una densidad que desborda la lectura propuesta por Carrasco en la presentación del libro (“La poesía de Rosabetty Muñoz”, 7-10). Tal lectura está hecha desde una posición cristiano-católica explícita que ve en la familia “bien constituida” y en la maternidad, los signos privilegiados del amor de Dios manifestado a los hombres.¹⁰ Vale decir, entonces, la

¹⁰Transcribo al respecto el último párrafo de la presentación escrita por Carrasco: “esta mujer no problematiza su femineidad, sino la vive en una relación de igualdad y de amor con el varón, conformando sutiles espacios de erotismo: ‘Aquí confluimos hacia la única estrella/ volquémonos amado mío, dejemos caer los remos/ hasta donde la noche no existe’. Deja fluir sin aspavientos su ternura (‘La hermosura me vuelve indefensa’), pero al mismo tiempo muestra su fortaleza ante el sufrimiento propio y el de tanta madre que ha perdido sus hijos por voluntad ajena:

pareja heterosexual y los hijos, todos en profunda e íntima comunión, son los agentes simbólicos desde y con los cuales se elabora una escala de valores y se inteligibiliza el mundo. Así, la lectura de Carrasco presiona por una interpretación que deja incólume la institución de la familia, en tanto la pareja y los hijos constituyen puntos ideológicos de partida y llegada que siempre representan un campo de significación positiva en términos de reafirmación del humanismo cristiano (“los hijos son el comienzo y la necesidad de la utopía”, 10). Para Carrasco, “esta mujer [el sujeto lírico] no problematiza su femineidad, sino la vive en relación de igualdad y de amor con el varón” (10). Tampoco problematizaría la maternidad ni la existencia de los hijos; al contrario, pareciera que, desde la lectura de Carrasco, los problemas cruciales del vivir histórico sólo existen más allá de los límites familiares, más allá de los espacios íntimos de la convivencia de la pareja con los hijos, más allá, en suma, de la intimidad subjetiva de saberse mujer-madre. La Historia es un espacio abierto donde habitan los bárbaros y la familia es ese “nidito” que sí se parece al paraíso (“...una tierra [el espacio extrafamiliar] tan poco parecida al paraíso”, “Travesía”, 14). La “fuerte crítica a diversos aspectos a la situación humana de nuestro país” (Carrasco 9) resultaría de la inadecuación entre lo personal-familiar y lo público, en tanto esto último es imaginado como invasión nefasta de un espacio-estado de armonía que necesita ahora ser buscado en las islas más lejanas, presumiblemente todavía a salvo de la irrupción del mal (expectativa que el libro no confirma) y/o en la intimidad del amor maternal y de pareja en apariencia no problematizado.

No es gratuita la fotografía de la solapa 1 donde se ve en primer plano a la autora y en un segundo plano, como en una leve penumbra, a su esposo; se trata de una composición cuidadosamente estudiada que se encarga de recordar al lector que la voz de la mujer no puede ser separada de su pareja masculina, que el matrimonio como metáfora de la felicidad constituye uno de los ejes centrales del libro. Con todo, el hecho de que la mujer esté en primer plano y el hombre en segundo es un indicio relevante que es necesario considerar: el rostro de la mujer por delante del del hombre es coherente con el rol protagónico de la voz femenina en la enunciación lírica y con el hecho de que la maternidad es representada en el libro como una tarea de la mujer sola; el hombre engendra pero luego está lejos, en penumbras, como en la fotografía.

Por aquí es donde la maternidad y los hijos empiezan a exhibir un rostro que no se compadece con la imagen arcádica de la familia unida en busca de la felicidad, luchando denodadamente contra los espacios infernales del mal que lo penetra todo. Pero antes de atacar de lleno este punto se hace necesario indagar en dos metáforas

‘Cada hombre fue un hijo/ y ahora es sólo un hombre/ Perdidas madres lo buscan/ en todos los desvíos’. Quiera Dios que, así como Rosabetty ha encontrado, también ellas puedan hacerlo“.

claves de autorrepresentación de la madre-hablante: la imagen de la madre como geografía navegada por “viajeros intrépidos” y la imagen de la madre como navegante por la geografía de las islas de Chiloé. El poema “Travesía”, con el que se inicia el libro, patentiza el primer modo de autorrepresentación:

La geografía de mis vísceras
 a tu disposición
 tripulante amado.
 Para que vayas bordeando las puertas
 de las gastadas tripas
 donde almaceno residuos de vidas anteriores (14)⁹⁰

La referencia al embarazo es elocuente como lo son las dimensiones cósmicas que adquiere el cuerpo de la mujer, cuerpo que contiene “residuos de vidas anteriores”, afirmación que ha de ser tenida en cuenta a la hora de interpretar la idea poética de la inmortalidad, tal como la trabaja Rosabetty Muñoz. La inmortalidad sería también la continuidad de la especie por la biología-geografía que acumula restos de otros que vivieron antes y que a su vez se convertirán en residuos que se almacenarán en los hijos, los hombres y mujeres del futuro. Hasta aquí estamos ante una formulación de sentido común (la continuidad de la especie por los descendientes). Pero los versos finales del poema (“Así, el archipiélago va quedando señalado/ por viajeros intrépidos que revelan los misterios/ de una tierra tan poco parecida al paraíso”) nos revelan la emergencia de un rasgo de sentido relevante: si la madre embarazada se autorrepresenta como geografía del Archipiélago de Chiloé, entonces la madre navegada se vuelve un ser escindido. Por un lado, es una tierra fértil que da vida; por otro, es una tierra “tan poco parecida al paraíso” de cuyo parto nacerán tiranos y soldados “carapintadas” que allanarán poblaciones y perseguirán a sus hermanos (como efectivamente se denuncia en el libro). Esta imagen de madre cósmica bien podemos asociarla con la Eva bíblica de quien nació un hijo bueno y otro malo; lo interesante aquí es que tenemos la voz de la propia madre dando cuenta de esta contradictoria condición de generar vida y muerte a la vez, buenos y malos hijos, y esto es ya problematizar la maternidad en tanto ésta puede también ser fuente de sufrimiento y no sólo de felicidad o al menos de realización existencial no problemática.

⁹⁰Aclaro que, excepto el primer y el último poema del libro (“Travesía”, “No se crían hijos para verlos morir”), los poemas llevan como título los topónimos de las islas del archipiélago; nombres de islas, nombres de hijos; un recorrido por los hijos y por el lenguaje primigenio, vestigio de un pasado ya muerto que ha de ser recuperado. Nombrar las islas es darles vida, convertirlas en hijos e hijas que por fin tienen padres después de una larga espera.

En el poema “Butachauques” (35), se da a entender que los soldados “carapintadas” son también niños (“Reconozco sus armas y flechas infantiles”, 35); pero, por cierto, niños descarriados que odian y que están también sujetos a los embates del odio.⁹ Confirmamos esta intuición en el poema “Isla San Pedro” (71), en el que el tirano es representado como un niño-bestia que “gatea babeando sobre sus juguetes”. Aparece aquí la imagen de la madre que sufre por haber parido un monstruo. Tal imagen sirve de vehículo para la denuncia política de la inhumanidad dictatorial; pero produce un efecto de “deshistorización” en la medida en que el problema político es visto como resultado de las aberraciones morales y psicobiológicas de ciertos individuos o familias, y no de formaciones estructurales de la sociedad donde los grupos y clases enfrentan sus intereses e ideologías. De hecho, el poema representa el hogar del tirano como el antihogar, la antifamilia, un espacio de violencia y bestialidad. El reverso de esta imagen sería el hogar y la familia que describe Carrasco. Pero Muñoz sutilmente, como ya he sugerido y veremos más adelante, afirma y desmiente a la vez el poder de la inversión del antihogar y de la antifamilia del tirano. En todo caso, la “deshistorización” a la que me he referido más arriba es también una forma de historizar el texto, de situarlo en la historia reciente de Chile.

Pero la complejidad de *HJ* se va construyendo también por otra vías. La imagen de la madre navegante viajera es un signo, en principio, de actividad emprendedora que contrasta con la pasividad de la madre navegada por los hijos. Sin embargo, tal principio activo no es sino el resultado esperado de la asunción de la tarea de hacerse cargo de materializar al menos algunos de esos “cientos” de hijos que buscan “una madre que cuelgue el sol/ del que será su puerto para siempre” (“Chacao”, 17). Los hijos están ahí esperando aun desde antes de ser engendrados, de modo que el coito que los engendra responde a una especie de plan cósmico divino dentro del cual los padres son sólo instrumento necesario para dar vida, pero no llegan a convertirse gestores mismo de vida. La sexualidad, entonces, es sentida como instancia de realización de un vasto plan de amor que busca la perpetuación del mundo y su mejoramiento evolutivo permanente. Planteado así, el viaje por las islas, que es un recorrido por los hijos e hijas que esperan a sus padres, es una estrategia simbólica para cambiar la historia desde y por la maternidad, para llenar con semilla nueva una tierra que ha sido esquilada por los “depredadores” en la “noche del mal”. Llenar con semilla nueva significa recuperar una especie de estado primigenio paradisíaco donde “las palabras como lunares de plata/ [...] iluminen el encuentro/ en la noche del mal” (“Chequetén”, 27), cosa que en

⁹“Carapintadas” era un término coloquial usado en Chile para designar a los soldados que, con equipo de guerra y rostros embetunados de negro, allanaban, con gran violencia, barrios enteros, revisando y destruyendo enseres casa por casa, con el pretexto de buscar armas (se trataba en realidad de una estrategia para aterrorizar a la población civil). Esto en el período de las grandes protestas civiles contra el régimen militar entre los años 1983-1986.

términos sociohistóricos se convierte en el deseo de negar y/o neutralizar el efecto cataclísmico del capitalismo transnacional instalado en las islas, añorando un pasado precapitalista cargado de connotaciones arcádicas.

El desplazamiento espacial está protagonizado por la madre y los hijos. El padre está ausente o tiene un rol que no aparece en primer plano, salvo en ciertos momentos de encuentro que constituyen los instantes de apareamiento sexual o el inicio de un proceso (“Lacao“, 19; “Isla Coldita“, 64). En la cultura chilota, en la que los roles sexuales son muy diferenciados, las tareas prácticas de la maternidad y cuidado de los hijos es una responsabilidad casi exclusivamente femenina, lo cual suele ser asumido como cuestión natural. No es de extrañar entonces que el imaginario poético de Muñoz reproduzca esta separación de roles, aunque al hombre se le sigue reservando la imagen de protector, de guía, cuyas decisiones, no obstante, son el resultado de una petición de la mujer (“Marabolí./ Mi pelo se oscurece con el aire salado/ llévame más allá de las últimas islas/ lejos de las Guaitecas“, “Isla Coldita“, 64). Retomando entonces la idea de Carrasco de que “el viaje lo emprende una pareja con sus hijos” (9), digamos que es así en efecto; pero el libro no privilegia la relación pareja-hijos sino madre-hijos, poniendo en un plano protagónico, como en la fotografía de la primera solapa, la voz y el quehacer de una mujer, insistiendo en una visión femenina del mundo que, si bien, en un aspecto depende del hombre en tanto éste es faro-piloto (al respecto, léase con atención el poema “Tranqui“, 55), en otro establece un radio de acción independiente dado que la naturaleza de los hijos dependerá esencialmente del modo en que la mujer madre los ha vivido y hecho vivir.² El protagonismo de la mujer en el libro puede ser interpretado como la expresión poética de una determinada forma de “autonomía” femenina que, si bien no renuncia a la vida de pareja heterosexual, es lo suficientemente intensa como resistir el “machismo” que relega a la mujer casada a una simple “ayudante” del marido. Sin embargo, en el contexto de la cultura de Chiloé, el protagonismo de la voz femenina en el libro no hace sino reproducir las estructuras sociales dadas en lo tocante a la relación social hombre-mujer. En este aspecto *HJ* es una obra conservadora.

Desde una lectura sociológica, el viaje por las islas es un fracaso, pues no ha servido más que para constatar la desoladora evidencia de que ya no hay espacios que no hayan sido colonizados por el capital y por la política dictatorial. No sólo las costumbres o el modo de vida; incluso la subjetividad misma de algunos de los hijos se ha vuelto extraña a la de las comunidades isleñas (“se volvió el hijo contra los mayores./

² Transcribo, al respecto, el poema “Tranqui“: “Conocerás a tu padre./ El es un callejón de casas altas /y ventanas oscuras./ De estas que hay en las islas./ En la última ventana una luz./ Y uno recorre toda la calle/ y todas las piezas/ buscando esa luz.” (55)

III

Del pueblo llegó extraño/ avergonzado del fogón y las siembras”, “Chuit”, 70). En este sentido la madre ha fracasado como encargada de perpetuar la especie y la tradición, y esto es, desde luego, doloroso. La maternidad, en esta dimensión, no es ni mucho menos un estado idílico de amor:

La imagen que perdura
es una mujer llorosa
rodeada de hilos que se cortan (“Quehue“, 57).

La problematización de la condición de mujer madre no radica en optar entre ser madre o no serlo, o entre ser mujer o no serlo, por ejemplo, sino en exhibir la tremenda desigualdad de poder que hay en la pugna entre las fuerzas de la maternidad y las del capital foráneo continental y su base política que han irrumpido en una tierra imaginada con un pasado de comunión. *HJ* articula poéticamente la ideología de la clase media urbana chilota, que casi siempre suele tener vínculos de familia y de amistad con el campesinado, incapaz este último de adaptarse, sin contradictorias resistencias, a los rápidos cambios estructurales de la sociedad de Chiloé. Se tiende a idealizar la tradición y a reforzar la imagen de un Chiloé antiguo como tierra de promisión. La operación es posible por el hecho de que la clase media urbana ya no vive realmente la tradición del Chiloé rural; sólo visita de vez en cuando los hogares campesinos o viceversa, produciéndose un contacto ocasional que refuerza el discurso memorístico mitologizante.

La ideología de clase en *HJ* se combina, además, con un imaginario religioso católico vivido desde una condición de madre que opta por poner su cuerpo al servicio de la procreación y del amor filial. El resultado es contradictorio. En una dirección, la maternidad, en tanto se realiza, es un triunfo contra la esterilidad de la muerte que no deja descendientes; triunfo que sitúa al ser humano, perecedero por naturaleza, en una cierta condición de “inmortalidad”, lo cual es posible a través del ejercicio de la sexualidad y del cuerpo. Este último constituye la materialidad natural sin la cual no es posible ni el ejercicio del amor ni el de la vida; por tanto, *HJ* es, en este sentido, un homenaje al cuerpo femenino en cuanto espacio de cultivo de vida. Esta es la lectura que enfatizan las diversas ilustraciones que acompañan a los poemas, ilustraciones que, dicho sea de paso, están también hechas por una mujer (por Verónica Muhr). Por lo mismo, y en contra de una posición católica de signo san agustiniano, el cuerpo está lejos de ser la “parte animal” que acercaría al hombre a lo demoníaco, sino que, precisamente, el cuerpo y la sexualidad son la condición necesaria para acceder a la búsqueda de “un lugar/ para incluirnos entre los inmortales”. Digamos que el

imaginario católico, en la medida en que articula la maternidad y la necesaria sexualidad (que ésta incluye como tareas que se inscriben en un orden cósmico), permite la puesta en escena poética de una (auto)percepción femenina del mundo en la que se exhiben el cuerpo y la sexualidad como componentes fundamentales de la condición de mujer madre. Y en este sentido, la escritura de Rosabetty Muñoz construye un espacio de significaciones que se diferencia de una escritura masculina que no incorpora (y probablemente no pueda incorporar nunca) la intransferible íntima experiencia de una mujer al ser madre.

Pero si el nacimiento y crianza de los hijos es una victoria sobre la muerte, la desaparición de éstos es una derrota que sume a la madre en un “vacío/ del que surgió vieja y encorvada” (“No se crían hijos para verlos morir”, 73). Este último poema del libro recuerda las lamentaciones bíblicas de Job por su tono dolido: “el mar se llevó a sus tres hijos” (notemos que el número tres bien podemos asociarlo con la trinidad) y, como consecuencia, ha quedado un “vientre deshabitado/ [en el que] los ovarios violetas se abren como flores nocturnas”. La pérdida de los hijos es metáfora de la mutilación materna que, en otro campo traslaticio de sentido, connota un estado de cosas de pronto desgarrado por la acción del mar. Pero el mar no es sólo símbolo de la muerte física; es también la representación de una fuerza histórica destructora: el capitalismo dislocante que ha colonizado Chiloé, o una dictadura política que ha disociado las relaciones humanas destruyendo los “tradicionales” lazos familiares y la comunión entre los hombres y con la naturaleza.

El mar en *HJ* concentra y articula múltiples significaciones referenciales e ideológicas. Por ejemplo, el mar de las islas de Chiloé, antes era generoso; ahora es destructor. Además de las resonancias cristianas medievales que esta imagen del mar evoca (recuérdese a Manrique, para quien “la mar [...] es el morir”), Muñoz cultiva la idea de que el mar es un elemento de la naturaleza cuyo efecto destructor, en última instancia, es parte del orden cósmico natural del cual el ser humano forma parte. Por esta vía, el conflicto económico-político del Chile de los años 80 tiende a ser representado como una “naturaleza” que de pronto se ha vuelto hostil, bestial, y ante lo cual no hay nada que hacer, salvo “recoger los salados restos” para encontrar “un nidito/ en la trizadura del tiempo“. Me pregunto si esta manera de representar la historia no sería, por una parte, una manera de (des)dibujar el individualismo fatalista de cierta clase media ante el poder presuntamente omnipotente del sistema y, por otra, una estrategia discursiva que buscaría dejar incólume la ideología católica humanista, cuyos fundamentos metafísicos se sitúan fuera de la historia, ante un orden de cosas aberrante, pero permitido por Dios, que no se acepta pero contra el que tampoco hay —ni se desea que haya— energías destructivas suficientes como para hacerlo estallar en pedazos. En

el libro se denuncia, desde luego, un sistema político aberrante, reteniendo, eso sí, la idea de que las crisis históricas son el resultado de aberraciones morales de ciertos individuos, un despliegue del mal que afecta el proyecto cósmico de un mundo armónico. Los hijos —de ahí la relevancia de la madre— serán los jueces futuros que castigarán a los culpables.⁸³ Dado que el accionar de mar escapa a la voluntad humana, el que se lo use como símbolo omnipresente en *HJ* bien podría leerse, en el terreno de la relación texto-contingencia, como dispositivo de representación que compensa imaginariamente la incapacidad del sujeto poético de enfrentarse con éxito al poder del capital y de su aparato político-militar; la única solución viable será construir espacios paradisiacos íntimos, personales y familiares.

La portada de *HJ* también entrega una clave de lectura. La ilustración que contiene es exhibida como vitrina que resume en alguna medida sus significaciones poéticas. Salta literalmente a la vista que la interpretación codificada en la portada combina la modernidad surrealista con la gráfica figurativa que recoge ciertos referentes chilotos: la lancha velera, la casa de madera con techo de tejuelas, la iglesia tradicional, el campesino arando la tierra, los peces como alimento al alcance de la mano, la pareja de aves en romántica comunión. La portada no está exenta, pues, de cierta idealización de lo tradicional que se manifiesta a través de estereotipos gráficos que no alcanzan a ser deconstruidos ni resituados en un contexto que los sacuda de una ideología sospechosa de una exacerbación de lo melodramático dentro de cierta imagería prefabricada. Estimo que los poemas contienen sentidos más complejos que los que resume la ilustración de la portada; pero es también evidente que *HJ* admite una lectura como la de Verónica Muhr (autora de la ilustración) en la cubierta del poemario.

Por aquí emergen las contradicciones ideológicas de los poemas del libro. Las “desigualdades” ideológicas de *HJ* pueden ser interpretadas como la transposición al discurso poético de las desigualdades de la modernización capitalista y su aparato político en la periferia tercer mundista; transposición que se mediatiza por un decir femenino situado en el específico contexto de una dictadura política que desgarró a todos los chilenos y uno de cuyos marcos ideológicos de fondo (del sujeto enunciante) es el humanismo cristiano. Tales desigualdades bien podemos verlas como síntomas de batallas aún no definidas en el terreno de la memoria y del deseo, de la imaginación y la realidad respecto de la historia que ha vivido a sus protagonistas con inusitada violencia, así como a la geografía y los sueños de (re)construir y/o rescatar el paraíso.⁸⁴

⁸³Por ejemplo “Cheniao”: “Ellos no saben de agresión todavía/ y yo deberé ahuyentar a los jotes que los rondan./ Cada pedrada, degradándome./ Tantos ojitos lastimeros posados/ sobre los negros cadáveres./ Después, serán jueces implacables.” (39)

⁸⁴Por ejemplo, en “Metalqui”: “Navajuelas machos y hembras./ cangrejos, cochayuyos, hasta piedras/ guardaré./ Para contarte de las islas,/ cómo era antes de los depredadores” (65).

III

La autorrepresentación del sujeto lírico como un yo-nosotros, mujer víctima y testigo de las “invasiones” extranjeras, más la diametral oposición entre los otros foráneos y el espacio propio de un Chiloé que se escurre y se transforma en exilio para sus habitantes originarios, constituyen dos de los tópicos claves desarrollados por Muñoz en su *Baile de señoritas*, libro que pertenece ya al período postdictatorial.⁵ La primera sección, titulada “Invasiones”, explicita con claridad el drama de la pérdida del pasado “tradicional” y su reemplazo paulatino por un nuevo paisaje del que la hablante no puede liberarse. Es más, el sujeto lírico, en tanto sujeto que poetiza esta fisura individual y colectiva, pertenece a este espacio chilote descrito metafóricamente como “navío enceguecido/ dando vueltas sin parar/ sobre remolinos de agua” (epígrafe de la sección “Invasiones”). Ella misma es “barco ebrio” y “enceguecido” por la fascinación que provoca el Otro y la imposibilidad de retener un pasado demasiado débil, agotado ya, ante el poder transformador de la modernidad. Pero *BS* no es ni una celebración de la modernidad ni del futuro que, en estas condiciones, aguarda a las islas.

La irrupción de los “invasores” modernos nos retrotrae a la de los conquistadores y piratas europeos de los siglos XVI y XVII.

Traían los dedos agarrotados
y el mar metido en las coyunturas.
Los ojos blandos y desbordados.

Desaparecieron árboles, cercos, todas
las minucias.
Sólo nosotras permanecemos,
mudas y palpitantes
mirando sus faenas de atraque (“El arribo”, 9)

Para las mujeres que lo observan, la presencia del forastero posee una valencia dual. Es el objeto de fascinación y de deseo por lo desconocido, lo que, de paso, hace ver a los hombres propios, los nativos, como débiles, incapaces de oponerse con eficacia al asalto de los “bucaneros” y adaptarse a las nuevas condiciones:

Tanto hombre que de lejos venía.
Y con ellos

⁵En mi opinión, este libro profundiza el tema del conflicto cultural ya tratado en *Hijos*, pero a su vez reduce los ámbitos de significación de éste. *Baile de señoritas* responde a una urgencia más local, cuando la dictadura ha dado paso a la reconstrucción democrática de los sujetos. El Chiloé femenino acosado por el extranjero será la oposición básica desarrollada, lo que refuerza la construcción binaria de lo real.

la remota promesa de borrar
 a estos mezquinos nuestros
 que comen y duermen demasiado. (“Mujerío II”, 14)

Pero, además, el forastero es sinónimo de depredación, de pérdida de identidad y anulación del deseo; su presencia es, incluso, motivo de esterilidad, vejez y abandono:

Esta casa habla.
 Mas bien junta sus esquinas
 en un esfuerzo conmovedor.
 Cruje su madera,
 suenan las bisagras
 mientras cruza la pena
 de una pieza a otra,
 arrastrando los pie. (“Solidaria”, 22)

La presencia de los extranjeros crea las condiciones para que ocurra el “baile de señoritas”, que no es sino remedo grotesco de los sofisticados baile de sociedad y a la vez remedo de las danzas para la fertilidad, que en el caso de la mitología de Chiloé, hace alusión a la Pincoya.⁹⁶ Grotesco espectáculo de ancianas espectrales cuya irrealdad es metáfora que denuncia el descenso al Hades que significa la intromisión de la modernidad. Las “vecinas” y las “viudas” de Muñoz son las “pobres hermanas”, “las madres llorosas”, “las esposas solas” que vagan en los límites de la vida y la muerte (“Vecinas” y “Barrio de viudas”, 51-52). El baile es para celebrar lo que fueron y lo que les gustaría ser pero que ya no serán, casi como último estertor antes del silencio final. Pero no habrá, en rigor, silencio, sino reconversión de la identidad: otros diferentes ocuparán los nuevos espacios surgidos de la depredación; otro orden que no es el ideal utópico pero que se percibe como la insoslayable realidad factual a la que pertenece el propio proferimiento poético de Muñoz.

Lagrima la evidencia de que todos
 se han ido
 y las casas se destablan al compás de
 las olas (“Paneo bajo el mar”, 56)

⁹⁶La Pincoya es un personaje mitológico de Chiloé caracterizado como una hermosa mujer blanca con cabellos rubios (el referente a la mujer europea es evidente). Suele bailar desnuda en la playa; si lo hace mirando el mar, habrá productos marinos disponibles para los pescadores y mariscadores; pero si lo hace mirando hacia la tierra, el mar se volverá estéril.

De este deterioro, un nuevo “linaje” ha surgido. El poema final es, al respecto, ilustrativo:

El primero irreconocible
ha fundado un linaje
acurrucado en mí.

Se suceden los desembarcos.
Las áreas de reserva disminuyen (“Colonizadores”, 58)

El capitalismo, siguiendo a Jameson, ha terminado por colonizar la naturaleza y la estructura profunda del imaginario, pero de un modo contradictorio y desigual. Como la poesía de Muñoz efectivamente lo explicita, la representación lírica se vuelve despliegue de una identidad fragmentada que sabe que sus raíces ya no obedecen ni a pureza ni a homogeneidad cultural alguna. La pérdida del pasado premoderno activa el deseo, contradictorio, por el pasado como reacción contra un presente en el que la “pena” y lo espectral tienen sus dominios: el pasado no es sino el triste espectáculo de la locura por lo imposible.

EN LUGAR DE MORIR, ESCRIBIR LOS VESTIGIOS DEL PARAÍSO

En su poema “Eramos los elegidos” (*ELM*), de evidentes resonancias huidobrianas, Muñoz traza una imagen de lo que alguna vez fuimos y ya no somos:

Eramos los elegidos
la gran familia del pan inagotable
que cantaban a voz en cuello los profetas. (24)

Aún es posible oír las voces de los profetas anunciando que éramos/somos (el pasado continúa en el ahora) los elegidos del sol; pero lo cierto es que “Hoy [...] no tenemos profetas”. ¿Qué escuchamos entonces? Ecos de un pasado, voces sin cuerpo; promesas de un futuro que nunca se cumplieron. Pero no fue error ni engaño de los profetas; ellos anunciaban lo que en verdad iba/debía ocurrir; sólo que la historia avanzó en otra dirección. Fuerzas disociadoras (que en Muñoz toman la forma de fuerzas demoníacas en el sentido religioso católico) irrumpieron torciendo el rumbo del devenir histórico temporal, generando un insalvable y creciente divorcio entre el espacio

de la experiencia y el horizonte de las expectativas. La poesía se instala en el vacío que queda entre la experiencia y las expectativas; pero tal vacío es en realidad imposible de llenar. Todo intento, entonces, de revertir las vacuidades del ser terminan en fracaso, y, en consecuencia, el “dolor es el único lenguaje/ que traspasará la historia” (*ELM*, 24). En este sentido, el lenguaje del poeta es una palabra inútil. Escribir, en consecuencia, es siempre un acto fallido, una arqueología de vestigios que denotan una ausencia fundamental: “*Todo lo hemos perdido/ la primera visión, el dolor con dignidad/ la mirada complacida de los dioses*” (*ELM*, 25, énfasis mío).

En *HJ*, Muñoz insiste en una visión del ayer como un tiempo que contrasta con el hoy precario, colmado de destierros y orfandades.

Pensemos en los años que vivimos
desterrados de hijos.
El padre responde nimiedades
ajeno y cabizbajo.
Me enternezco por el hombre que era
antes de que el tiempo hiciera saltar las defensas (“Chaulinec”, *HJ*, 45)

Pero la pérdida no es absoluta. De ese tiempo quedan restos que hablan del pasado y anuncian una posibilidad de armonía en este presente dominado por los depredadores:

Navajuelas machos y hembras,
cangrejos, cochayuyos, hasta piedras
guardaré.
Para contarte de la isla,
cómo era antes de los depredadores (“Metalqui”, *HJ*, 65)

Un texto publicado cinco años antes (en *ELM*, en 1986) podría ser perfectamente otra versión de “Metalqui” en el empeño de revertir la precariedad del ser y, a la vez, en el reconocimiento y asunción de la pérdida, la derrota y el vacío como constituyentes estructurales de la identidad misma del sujeto:

Para estar aquí hace falta estar vencido.
La llovizna ilumina un pueblo miserable
donde se inauguran calles de piedras.
Un torbellino se agita sobre el descascarado cielo
Buscando algún orificio, un cristalino paso

para expandirse.

Hay luces al otro lado de la isla. (*ELM*, 43)

El estado de la pérdida ya había sido previsto por Muñoz en el poema “Grito de una oveja descarriada” en 1981 (en *COR*):

Tengo extraños síntomas:
 sangre espesa en la boca,
 fotos de niños moribundos
 aparecen corcheteadas en mis ojos.
 Presiento terribles desgracias. (20)

Ese presentimiento terminará por verse dramáticamente realizado varios años después (1994) en *Baile de señoritas*, confirmando la sensibilidad apocalíptica con que Muñoz imagina la historia:

Lagrima la evidencia de que todos
 se han ido
 y las casas se destablan al compás de
 las olas. (“Paneo bajo el mar”, 56)

LOS CANTOS LASTIMEROS

En Miralles y Torres el problema de la poesía que se torsiona a sí misma ocupa un lugar central. En una parte sustantiva de la obra de Rosabetty Muñoz el tema “ocurre” menos como objeto explícito de una cierta arte poética y más como operador “invisible” de un sistema retórico que busca atestiguar las contradicciones de las cosas que están más allá de las palabras. Luis Ernesto Cárcamo habla de la poesía como cántico para referirse a un tipo de escritura que asume, en principio, la capacidad del verbo para instalar mundos simbólicos religiosos cuya eficacia no se ha agotado (cf. “Divergencias y convergencias”). *COR* asume la eficacia de la imagen religiosa del pastor y su rebaño para una representación alegórica de la historia colectiva y personal en el Chile de fines de los años 70 y comienzos de los 80. Asimismo, la noción de “canto”, con sus connotaciones épico-colectivas, es asumida como procedimiento funcional a una escritura que se afirma a sí misma en su capacidad de “propiciar/ una reconciliación [del sujeto] con el mundo” (*COR*, 22). No obstante, las contradicciones históricas —y a través ellas las del propio sujeto— no sólo son referidas como situaciones exclusivas de

las cosas externas al lenguaje y a la subjetividad individual: el proceso de expresar estas contradicciones es en sí mismo contradictorio, pues se reconoce que hay una inadecuación entre el deseo y la efectiva posibilidad de expresarse poéticamente. El sujeto trabaja, entonces, con la certeza de que su decir “falla” a la hora de querer presentar las profundidades de lo que se espera expresar:

Tengo miedo.
 Miedo de los malos caminos
 de las equivocaciones que reciben
 a brazos abiertos nuestros sueños.
 Espero más de lo que puedo decir
 y desde que dejé de ser posibilidad
 ante el abismo de los ojos detenidos
 siento una brumosa sensación
 de amarras y telarañas. (“Oveja a tropezones”, *COR*, 8)

El libro entero es un alegato contra los efectos alienantes del consumismo fomentado por la economía autoritaria neoliberal. Se arremete, por un lado, contra una modernización de utilería basada en el brillo cegador de sus superficies tecnologizadas; aunque, por otro, se reconoce que, dadas las condiciones del nuevo escenario político-existencial, el “atardimiento”, el abandono acrítico a la fiesta del consumir, abre la posibilidad de un nuevo orden de armonía y de anulación de los dolores, aun cuando se trate de una solución falsa. Sus efectos placenteros sí son o pueden ser muy verdaderos. Para Muñoz, la poesía también se ha vuelto parte de esa superficie que enmascara el rostro del dolor: ante la imposibilidad de decir más de lo que las palabras pueden anunciar, el verbo poético es eco de un hablar ya acontecido hace mucho tiempo. Pero el eco sólo supone el diferimiento de la presencia de la voz primera, mas no la pérdida de ésta. Escribir poesía será una manera de textualizar lo real de manera que el lector pueda oír esos cánticos originarios, de los antiguos profetas, de las anónimas santas, que nos hablan a través de los versos de Muñoz. Sin embargo, en la medida en que sólo tenemos ecos, no hay manera de oír nunca la voz original. La poesía, en este sentido, falla por la imposibilidad de expresar la plenitud misma del verbo hecho carne y se limita a la reproducción de restos fragmentarios de lo que alguna vez fue una tierra igual al paraíso (antes de que las islas sean islas), una voz igual a la de Dios.

Al menos se dispone de ecos para sobreponerse al silencio total de la mudez y se evita así la aniquilación completa del ser. No casualmente el segundo libro de Muñoz se titulará *En lugar de morir*:

Todo lo hemos perdido
 la primer visión, el dolor con dignidad
 la mirada complacida de los dioses.
 Ya no somos capaces de ofrecer sacrificios
 para ganarnos la permanencia.
 Eramos los elegidos
 y aquí estamos, parados
 en mitad de este siglo
 con el alma descosida
 mientras explotan las desgracias a nuestro lado
 como bombas de tiempo
 condenados a los cantos lastimeros
 a esta vida llena de consuelos baratos
 mirándonos los unos a los otros
 sin saber qué hacer
 con estos días que a veces parecen tan largos. (*ELM*, 25)

Este yo lírico femenino se halla condenado a los “cantos lastimeros”: pobre sustituto de los cantos ; celebración de plenitudes legítimamente deseadas. Si la poesía es “cántico”, como quiere Cárcamo, lo será en términos de lamentación por la pérdida de la primigenia “mirada complacida de los dioses” y, en su lugar, por la puesta en escena de otro “consuelo barato” en “estos días que a veces parecen tan largos” (*ELM*, 25). Pero no cantar sería morir. Entonces, desde su precariedad, la poesía arranca las energías de un lenguaje que expresa la crisis de un sujeto expulsado definitivamente del paraíso y arrojado a las fauces de la historia. El libro se cierra con este poema

Han sido los días el enemigo que esperaba
 y me ha venido una ternura de pobre cielo
 queridos hermanos y extrañada vida.
 Digo ahora estas palabras
 extendida y dulce
 esperando el último resplandor
 para sentirme entera. (*ELM*, 44)

El poema recuerda una de las escenas finales de *El proceso* de Kafka, cuando, un instante antes de morir, el señor K tiene la visión de una casa con una ventana cuyos

batientes se abren de par en par “como si repentinamente surgiese una luz” y un hombre con los brazos “estirados hacia adelante” se asoma (226). Signo de un “último resplandor” que por un instante abre una puerta a la plenitud, lejana e inalcanzable, pero no expulsada del mundo, dado que, por su ausencia, torna visibles las contradicciones no resueltas.

Nos hallamos ante la expresión de un sujeto interpelado tanto por el vacío, la incertidumbre, la pérdida de horizontes de futuro y la ineficacia de la memoria, como por la certeza de ser, por ejemplo, mujer-madre con hijos, por la confianza en el poder evocador y reconstituyente de la memoria; la certeza, en suma, de la imposibilidad de abolir la incertidumbre y el dolor. La imagen de las islas del Archipiélago de Chiloé, que sirve de base para la configuración alegórica de *HJ* configura un sistema de representación que hace visible la fragmentación del yo, su carácter múltiple y desgarrado, su propio estallido, cuyos fragmentos dispersos siguen siendo parte de un todo “ausente” que se hace presente como reverso de archipiélago que alguna vez fue una tierra única y sin fisuras.

Incluso el carácter predominantemente epigramático de la poesía de Rosabetty Muñoz bien podría ser la expresión visible, a nivel de las dimensiones físicas de los poemas, de un cierto decir que denota la dificultad de una subjetividad que no puede ser ya el ego expandido de un Whitman o un Neruda a la hora de representar la historia y su movimiento hacia una cierta plenitud. Pero lo pertinente no será la poesía epigramática en sí, de muy larga data por lo demás, sino el hecho de que después de 1973, en un momento en que se hubiera esperado tal vez poemas de largo aliento, encaminados a la formulación de un gran relato antidictatorial, Muñoz optó por la poesía de la minucia cotidiana, con énfasis en temáticas existenciales y metafísicas.

OBRAS CITADAS

Jameson, Fredric. “De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio.” Trad. de Ana María del Río y John Beverley. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 117-133.

Cárcomo, Luis Ernesto. “Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los ‘80.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2 (1994): 31-45.

Carrasco Muñoz, Iván. “La poesía de Rosabetty Muñoz.” Prólogo de *Hijos*. Valdivia: El Kultrún, 1991. 7-10.

Kafka, Franz. *El proceso*. (Sin datos de traductor). Buenos Aires: Seix Barral/Sudamericana Planeta, 1985.

Muñoz, Rosabetty. *La Santa. Historia de su elevación*, Santiago: LOM, 1998

----- *Baile de señoritas*. Valdivia: El Kultrún, 1994.

----- *Hijos*. Valdivia: El Kultrún, 1991.

----- *En lugar de morir*. Santiago: Editorial Cambio, 1986.

----- *Canto de una oveja del rebaño*. Prólogo de Mario Contreras. Santiago: Ariel, 1981. 2da. edic., Valdivia: El Kultrún, 1994.

CAPITULO 8

POLITICA DE LA POESIA DEL CONTRAGOLPE

LÍMITES DE LA POESÍA ANTE EL PODER

A lo largo de este estudio he insistido en diversos momentos en la naturaleza política de la poesía chilena de los años 70 y 80. Su sentido de resistencia y subversión pasa por problematizar la constitución del discurso lírico mismo: nos hallamos ante un decir precario, fallido que logra, no obstante, su significación política movilizándolo, como material formante del efecto estético, sus propias fallas, balbuceos y silencios ante el vértigo de una realidad violentamente “surrealista”.[¶]

El golpe de estado de 1973 no fue un cuartelazo cualquiera. No sólo hizo trizas la “vía pacífica al socialismo” impulsada por Allende y la Unidad Popular, sino que, por sobre todo, significó el quiebre radical del antiguo régimen democrático chileno y la instauración de un complejo y sofisticado aparato de represión, diseñado para una larga permanencia, absolutamente inédito en Chile. Cuartelazos, asonadas, masacres, campos de concentración, guerras civiles incluso, habían sido hechos frecuentes en las páginas de la historia chilena de los siglos XIX y XX; pero ninguno —con excepción de la sangrienta, aunque breve, guerra civil de 1891— había llegado a producir un efecto tan profundamente divisorio en la conciencia colectiva de la nación y por tanto tiempo como sí lo produjo el gobierno de Pinochet y la Junta Militar a partir del 11 de septiembre de 1973.^{¶¶} Se puede argumentar —no sin razón— que la división de la

[¶]La inseguridad de ciudadana durante la dictadura y el consiguiente el trastrocamiento de la vida diaria, otrora ordenada o al menos previsible, puso en evidencia una realidad en la que “cualquier cosa podía pasar”. Es como si el surrealismo (o el absurdo kafkiano) de la ficción se hubiera trasladado de pronto a la cotidianidad. Al respecto, Sábato, al referirse a las cárceles secretas argentinas (1976-83), llegará a comparar la realidad pesadillesca de la represión con el infierno dantesco: una vez que las personas eran detenidas por las fuerzas represivas, se las llevaban “hacia el antro en cuya puerta podía haber inscritas las palabras que Dante leyó en los portales del infierno: ‘Abandonad toda esperanza, los que entráis’. De este modo [...] miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos” (9). En Chile, la situación no fue diferente, salvo porque la sociedad civil chilena generó, en los años 80, quizás mayor capacidad de respuesta y de defensa que su similar argentina en el período de la “guerra sucia”. El “efecto espectral” de la represión se manifiesta en la percepción de vivir una realidad que escapa a la comprensión racional con arreglo a principios morales.

^{¶¶}Una década después del inicio de la redemocratización y pese a enormes esfuerzos de reconciliación, la evaluación política y moral del período 1973-89 difiere tanto entre partidarios y detractores de la intervención militar que no hay todavía manera alguna de conciliar los puntos de vista. Sin embargo, el origen de la progresiva división política entre izquierda y derecha no arranca de 1973, sino que es un largo proceso que viene desde los años 30, asociado justamente al desgaste del modelo desarrollista. La

sociedad chilena como resultado de afiliaciones a proyectos políticos inconciliables e intolerantes entre sí, ha sido una constante en la historia del país desde los inicios de la República; pero también es cierto que estas confrontaciones eran locales, propias de la élite política y/o de ciertos sectores politizados de la masa trabajadora, y no alcanzaron nunca dimensiones tan vastas, tanto en lo territorial como en lo societal, como las que provocó la dictadura de Pinochet.

Los agudos conflictos de fines de los años 60 y particularmente entre 1970-73, además de responder a condiciones internacionales (Guerra Fría), fueron el resultado del agotamiento del modelo desarrollista y populista, de economía mixta, que creó en las clases populares más expectativas de las que realmente el modelo podía satisfacer. El acceso al gobierno, por la vía del sufragio democrático, de la coalición izquierdista Unidad Popular, liderada por Salvador Allende, un candidato marxista y masón, simpatizante de la Revolución cubana y furibundo crítico de la hegemonía norteamericana en América Latina, se explica, en gran medida, por las desmesuradas expectativas de cambio que generó el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva (sexenio 1964-70) y que se concretizaron en tímidas reformas que no hicieron sino agudizar los problemas políticos y las frustraciones populares. El gobierno de la Unidad Popular desplegó un discurso que arremetía contra las estructuras capitalistas fundamentales del país, proponiendo como alternativa la construcción de la sociedad socialista que eliminaría los privilegios y desigualdades crónicas del sistema.⁹⁹ Con Allende, a la clase trabajadora se le abrió —al menos ésa era la percepción— la posibilidad de un protagonismo político que nunca antes había tenido en toda la historia de Chile. El proyecto allendista apuntaba a una reestructuración global de la economía, la cultura, la educación, la memoria histórica y la imagen del futuro; pero siempre dentro de los marcos del estado de derecho y de las reglas propias de la democracia representativa. En múltiples oportunidades las leyes vigentes fueron sobrepasadas, deliberadamente ignoradas o violadas por los bandos en pugna; pero hasta el 10 de septiembre de 1973 el estado de derecho seguía siendo la vara con que se medía la legalidad o ilegalidad de los actos políticos, por caóticos o violentos que éstos fueran. Aun en el caso de abiertas y programadas violaciones de las leyes, el estado de derecho vigente seguía funcionando como pretexto para condenar al adversario.

La irrupción violenta de los militares en el aparato político-administrativo del país significó de inmediato la demolición del estado de derecho y el uso de prácticas represivas al margen de toda legalidad como parte de una política de gobierno

dictadura militar intentó solucionar la división por la vía de la aniquilación física, política, económica y cultural de uno de los bandos.

⁹⁹“En Chile sólo los ancianos y los niños son privilegiados”, rezaba uno de los lemas de las campañas ideológicas de la Unidad Popular.

cuidadosamente diseñada por las nuevas autoridades. Muy pronto la alianza entre militares y jóvenes economistas partidarios del liberalismo económico y del consiguiente desmantelamiento de la capacidad productiva del antiguo Estado de bienestar y desarrollista, mostró que lo que se abría no era un paréntesis dentro de la historia democrática, sino el fin de una época. Sin embargo, no fue fácil para los intelectuales aceptar la realidad de este nuevo escenario y menos todavía la evidencia de su rol, en tanto intelectuales, completamente irrelevante a la hora de las decisiones claves de los políticos y tecnócratas.

La puesta en práctica de la doctrina de la seguridad nacional y la radical exclusión del marxismo por ser “doctrina foránea intrínsecamente perversa”, se tradujo en una implacable persecución a los sectores de izquierda mediante el método de la “guerra sucia”.¹⁰⁰ A su vez, la supervivencia de los partidos políticos de izquierda en la clandestinidad y en el exilio (Partido Comunista, Partido Socialista, Movimiento de Izquierda Revolucionaria y, en los años 80, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez) se vuelve condición “objetiva” que justificó la creación y sostenimiento de los servicios de seguridad, su ilimitado poder y la legitimación de sus métodos irregulares en el marco de la lógica de una supuesta guerra interna que también resultaba, de paso, funcional para el control dentro de las propias filas del gobierno. Pero la “guerra sucia” fue también un mensaje ideológico que la sociedad entera debía entender: dadas ciertas circunstancias —que muchas veces “ocurrían” a voluntad—, cualquier ciudadano podía ser “comunista” o “extremista” a los ojos del gobierno y atenerse a las consabidas consecuencias. En este contexto, los servicios de seguridad funcionan en la práctica como vanguardia armada del proceso político de transformación forzada de la sociedad chilena a través del control ideológico, la aniquilación física del adversario y de la instauración del modelo económico liberal, pragmático y presuntamente desideologizado.

El carácter permeante de la ideología de las relaciones de capital, sumadas al hecho de ser impuestas sin contrapeso crítico en la esfera pública, generó un tipo de escenario límite en el que la literatura, situada en una posición antidictatorial, tuvo, en rigor, sólo dos opciones extremas. Una fue negociar con los discursos del sistema arrancándoles energías simbólicas de resistencia desde las zonas críticas de éste, siempre susceptibles de ser movilizadas con valencias diferentes de las de su lugar original, para escribir (o leer), con ellas, una literatura que se levanta como

¹⁰⁰ La retórica del gobierno militar no se cansó nunca de repetir que el marxismo era una “doctrina foránea intrínsecamente perversa”, que, como un cáncer, debía ser “extirpado” por cualquier medio del cuerpo social.

contradiscurso.¹⁰¹ La otra fue negarse a transar con el poder. Y no me refiero, por cierto, simplemente al hecho de que la mayor parte de los autores se hayan negado a trabajar dentro y/o con las estructuras del régimen. Hablo de asumir un registro que deliberadamente se resista a negociar con el nuevo escenario ideológico, con los nuevos límites del lenguaje y la imaginación. Como despliegue de esta última posición surgió una poesía de protesta —que no tuvo gran desarrollo— afiliada a la tradicional estética del compromiso, más o menos de izquierda, continuadora de líneas ideológicas que prometían o deseaban “grandes soluciones” revolucionarias.¹⁰²

Los nuevos escritores se vierten en la búsqueda de nuevos parámetros de lenguaje que puedan interpelar mejor la situación, partiendo sí de lo que se veía como otra instancia represora más: el mismo lenguaje. De allí que las formas más politizadas (o una concepción de arte como instrumento al servicio de una causa) no hayan prendido mayormente entre las nuevas obras. No se ha escrito una gran literatura de protesta (como se acostumbraba a decir en los años sesenta), más bien se han vuelto a tematizar experiencias de lo cotidiano y de la llamada “poesía de los lares” (cuyo autor más representativo es Jorge Teillier) que ha encontrado un gran eco en numerosos autores jóvenes especialmente de las zonas sur del país. (Zurita 16-17)

La percepción de que se estaba ante una transformación irreversible de los horizontes de expectativas históricas, dio paso a la asunción de poéticas que, de un modo u otro y con el concurso de afiliaciones más o menos heterodoxas a determinadas líneas de escrituras seguidas por poetas anteriores (e. g. larismo, exteriorismo,

¹⁰¹“No hay ritual sin fallas [y no hay discurso sin fallas, podríamos asimismo decir] [...], por eso es posible la ruptura. La instauración de un nuevo orden de sentidos [...] El sentido anterior es desautorizado. Se instala otra ‘tradicición’ de sentidos que produce otros sentidos en ese lugar. Se instala una nueva ‘filiación’” (Puccinelli Orlandi 13). Aunque las observaciones del autor están hechas a propósito de los discursos y ritos fundacionales de la nación, son también extendibles para la literatura que hace suyo el discurso de la dominación y lo sesga o lo tuerce instalando nuevos sentidos y resemantizando los de aquél. Es válido esto, sobre todo, si se tiene en cuenta el rol refundacional de la memoria histórica que asume, explícitamente, buena parte de la poesía chilena en el período dictatorial.

¹⁰²La tercera opción, aunque desde una posición diferente, fue escribir una poesía que apoyara al nuevo régimen, lo que en la práctica no ocurrió. Steven White señala sobre esto mismo: “Aquellos [poetas] que permanecen en Chile se ven forzados a elegir opciones no siempre fáciles de conciliar: unos pueden continuar desarrollando sus temas y estilos ‘personales’ bajo el nuevo gobierno como si nada hubiera pasado desde 1973; otros pueden ligarse a la resistencia clandestina y canalizar su obra a través de publicaciones anónimas; y otros pueden explorar las tensas y ricas posibilidades de la lengua española para formular la nueva realidad, en una obra que sepa saltar las barreras rígidas de la censura y llegar al público a que está destinado el hecho artístico” (12). En realidad, la primera opción es ilusoria: no cambiar ni los temas ni los estilos en el nuevo escenario significó, en la práctica, ser fiel a una línea poética anterior a 1973 que por encima de cualquier simpatía política o estética previa siempre estaba del lado de los derechos humanos pisoteados por la dictadura. De las tres opciones que señala White, la poesía del sur asume en rigor la tercera opción.

vanguardismo), incluyen y hasta reproducen, sesgadamente por cierto, el discurso de la dictadura y de los tecnócratas de la economía. Esto porque no se trataba sólo de hablar contra el poder y sus enunciados, sino, y muy centralmente, desmontar los dispositivos de ficcionalización del lenguaje dictatorial y rearticularlos como significantes de un discurso que pusiera al desnudo la precariedad de todos los lenguajes, incluido el poético. En este sentido, la “responsabilidad política” de la literatura se cumple por la vía de exhibir su propio lenguaje como desplazado por la fuerza desde su centro, de manera que deviene entonces alegoría, circunloquio, diferimiento de ese “centro” (lenguaje) censurado.

Dado el contexto político dictatorial, si la poesía aspiraba a algún flujo comunicativo con sus potenciales receptores (entre quienes había que incluir también a los agentes de seguridad), no podía hacer uso abierto y exclusivo del lenguaje demonizado por el poder, so pena de su absoluto silenciamiento e incluso de la eliminación física del autor.¹⁰³ Pero la dislocación del lenguaje no se reduce sólo a la sustitución de términos “duros” por otros “blandos”. El lenguaje censurado termina siendo estereotipo de la otredad que el poder autoritario construye y reprime y que es funcional a sus objetivos de control y dominación. De modo que si la literatura habla sólo con el lenguaje reprimido, corre el riesgo de volverse parte de ese estereotipo previsto por el poder y, de paso y a su pesar, convertirse en otra de las instancias alimentadoras del orden represivo. Será necesario entonces hablar con un lenguaje que torsione la tajante división entre lo permitido y lo prohibido, tan cara a los regímenes de fuerza, es decir, deconstruir los estereotipos permitidos y negados para hacer ver el insostenible reduccionismo de éstos. Pero tal ejercicio implica mimetizarse con los significantes ideológicos de lo dictatorial; entrar en el flujo de las significaciones que arrancan de esta contingencia marcada por la intolerancia y el autoritarismo. Si en un sentido la poesía logra sortear la trampa de la estereotipia, en otro sucumbe ante el peso de la censura y la insistencia desmesurada del maniqueísmo “buenos” versus “malos”. Sucumbe en el sentido de que la poesía no puede sustraerse al efecto “espectral” del lenguaje público y, sobre todo, al despliegue de oposiciones binarias, las que, a través de diversas formulaciones, refuerzan la oposición entre la plenitud paradisíaca y su ausencia, aunque esta oposición, como ya lo hemos visto, adquiera matices múltiples

¹⁰³El debilitamiento de la poesía de protesta no se explica sólo por el miedo. Es más, el miedo es un factor secundario. Se explica, como lo sugiere Zurita, por la percepción de que este lenguaje se había vuelto estética y políticamente ineficaz; alimentaba a lo más el convencimiento de quienes estaban ya convencidos. Tuve la oportunidad de estar presente en muchos actos artístico-culturales en los que el interés no era ni la música ni la literatura en sí, sino la reafirmación ideológica, a través de la música o la literatura, de una causa política en la que todos estaban de acuerdo. Puro ritual político, entonces, como suplemento de una identidad ya constituida.

que con largueza sobrepasan la simple oposición “paraíso” versus “infierno”, formulada a partir de sus puntos extremos.

EL SISTEMA POLÍTICO HABLA A TRAVÉS DE LA POESÍA

En el capítulo 5 he citado la opinión de Federico Schopf en relación al hecho de que la escritura de Riedemann, en *Primer arqueo*, resultaría “instrumentalizada por sentimientos propios de la praxis social denunciada [la de la dictadura]” (“Fronteras” 2). En su momento, cuando discutimos este punto, dejamos entrever que la “instrumentalización” resultaría de la estrategia de intercepción e inserción en el discurso del poder, estrategia que se enmarca en el objetivo de hacer tolerable la resistencia. ¿Tolerable para quién? En principio, para un poder que trabajaba en función de copar todos los espacios disponibles de las identificaciones simbólicas con el propósito de lograr una homogeneización ideológica radical (a favor o en contra del sistema). Si de lo que se trataba era estar contra el sistema, había que situarse, por lo tanto, no en el espacio pre-visto, producido y estimulado por el sistema (so pena de volverse, como ya hemos sugerido, funcional a las estructuras represivas), sino en las fallas o intersticios de éste, asumiendo el escenario dado y negociando con sus símbolos y estereotipos; pero otorgándoles a éstos nuevas valencias por encima (o por debajo) de las originales. Ilustremos la idea con una imagen paleográfica: un nuevo texto se escribe sobre un texto primero que no ha sido borrado. Pues bien, esta nueva escritura utiliza fragmentos de la escritura primera y se instala en los espacios en blanco —en las “fallas”— dejados por el texto original (entre líneas, márgenes). A diferencia de lo que hacía la represión militar sobre la escritura, que simplemente la borraba o tachaba haciendo ilegible la totalidad o parte de las palabras, la poesía dibuja nuevos trazos sobre la página aprovechando trazos de la escritura primera.¹⁰¹ Y aun en el caso de que la página estuviese tan copada que no dejase espacios en blanco, siempre ofrece el recurso de seleccionar la totalidad o una parte texto original y destacarlo como “poema encontrado” (ejercicio que dio lugar a *Poemas encontrados y otros pre-textos*). El nuevo texto será, entonces, una escritura de parches que vuelve monstruosa, por los remiendos, la tersa superficie del “texto” primero.

No abandonemos todavía nuestro pequeño escenario de la imagen paleográfica esbozada. Veamos la operación desde la posición de la escritura “original”. El texto

¹⁰¹En *Dawson*, de Aristóteles España, vemos una reproducción fotográfica de la carta de un prisionero del campo de concentración de Isla Dawson dirigida a su familia. Palabras y oraciones completas aparecen tachadas con gruesos trazos de tinta, de manera que el resultado es un texto lleno de huecos ilegibles. En otro lugar me he referido a este importante libro de poesía: “Poesía testimonial: La verdad de la imaginación y del lenguaje”, *Alpha* 8 (1992): 23-42.

segundo es “parasitario” del primero, en tanto se alimenta parcialmente de éste. Podríamos afirmar, en consecuencia, que así como el texto segundo se cuele por las fallas del primero, éste igualmente está hablando en y desde el texto segundo a través de sus fragmentos reorganizados en la nueva escritura y de aquellas significaciones que reprime y que, eventualmente, son liberadas en las palabras que se superponen. El texto segundo tiene también fallas, espacios en blanco, fisuras por las que penetran y se diseminan los sentidos de una historia escrita y/o leída a la medida de la intolerancia política, pero representada, desde las estructuras de poder, como proceso hacia la realización de la utopía del libre mercado.¹⁰⁵

Creo que este coloquialismo [de *Primer arqueo*] [...] introduce, cristaliza formas de ver y de comprender que distan mucho de ser indiscutibles o de encontrar correspondencia directa con una actitud moral que impugne la moral establecida y la institucionalidad que, con su poder persuasivo, la sostiene y (re)produce mucho más allá de la violencia que parecía el mejor y único agente de su imposición. (Schopf, “Fronteras” 4)

La observación de Schopf, latamente interpretada, describe el movimiento general de la poesía chilena escrita en las condiciones dictatoriales: el lenguaje del poder y sus matrices imaginarias fundamentales por diversas rutas (e. g. lenguaje, memoria e imagen de la historia) toman posesión de la poesía. Y en este sentido, la poesía “sucumbe” ante la penetración colonial del aparato ideológico de las relaciones de mercado.

El ejercicio de “traer el pasado al presente” para la representación y construcción discursiva de un aquí y ahora que sea la base de un nuevo futuro (lo que equivale a admitir el valor modélico del pasado para el futuro y concebir la historia, para ciertos efectos al menos, como la reproducción de sí misma), no es sólo propio de libros como *Karra Maw'n* de Riedemann, *Hijo* de Muñoz, *En el país de la memoria* de Elicura Chihuailaf, *De Indias* de Nelson Torres o *Cipango* de Tomas Harris. Al contrario, la evocación programada a la historia pasada como estrategia de inteligibilización del presente y despliegue de impulsos utópicos, la hallamos en las mismas declaraciones de la Junta de Gobierno: el carácter fundacional del discurso autoritario se constituye

¹⁰⁵“Hoy vamos bien; mañana mejor” fue una consigna que se hizo escribir con grandes caracteres en muchos lugares públicos y concurridos del país. El nuevo futuro que ofrecía el gobierno militar se basaba en éxito del modelo neoliberal: la libertad económica sacaría al país del subdesarrollo y conduciría al individuo a la “verdadera” libertad política al realizarse como agente económico libre y autónomo para producir y consumir. Este punto de vista, paradójicamente, no difiere mucho del modelo marxista ortodoxo que ve en la infraestructura económica la base sobredeterminante de toda la superestructura.

mediante la invocación al período fundacional de la república, específicamente a la época del gobierno de Diego Portales.¹⁰⁶ La historiografía oficial describe al gobierno portaliano como autoritario e impersonal, pues tuvo el mérito de poner fin a la anarquía, al caudillismo y la inestabilidad política que se desatara en el país apenas obtenida la independencia. Además, Portales fundó una nueva institucionalidad política y jurídica haciendo promulgar la Constitución de 1833, que estaría vigente hasta 1925. La homología establecida es sencilla: el desorden y la anarquía de los años de la década de 1820 son iguales al desorden y la anarquía del período 1968-73, y el gobierno de Portales, que puso orden y disciplina en casa, equivale al gobierno de la Junta Militar (“Declaración de principios del gobierno de Chile”, 251 y ss.). El llamado a la “inspiración portaliana” deviene, además de identificación psicoanalítica con el Padre, validación de la historiografía canónica y resignificación del pasado en tanto éste es representado como escenario que anticipa el presente: construcción y movilización de un origen que legitima el sentido de los proferimientos en el aquí y ahora.¹⁰⁷

En este contexto, no sería aventurado afirmar que la poesía chilena de los años 70 y 80, en tanto despliega, por vías diversas, una reconstrucción de la historia pasada como “reproducción” de la historia presente, se hace eco de la búsqueda y afirmación del origen (mítico-histórico) del estado actual, reproduciendo al fin la estructura binaria de la ideología de la dictadura. Por cierto, estamos lejos de sugerir que la base literaria de un libro como *Karra Maw'n*, por ejemplo, haya que buscarla más en los documentos doctrinarios de la Junta de Militar de Gobierno que en la tradición de la poesía política latinoamericana. Lo que sugiero es que el hecho de reescribir poéticamente la historia, sea que se tome como modelo *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal, las crónicas de la conquista o cualquier otro texto, arranca de la percepción de la eficacia de la retórica historicista de la dictadura a la hora de modelar la memoria y de

¹⁰⁶Como mínima muestra de la ideología golpista, transcribo un fragmento del apartado “Objetivo fundamental de la reconstrucción: hacer de Chile una gran nación” de la *Declaración de Principios del Gobierno de Chile* aparecida en 1974: “La integración espiritual del país será el cimiento que permitirá avanzar en progreso, justicia y paz, recuperando el lugar preponderante que los forjadores de nuestra República le dieron en su tiempo dentro del continente. Reivindicar y sembrar en el corazón de cada chileno el ejemplo de nuestra Historia Patria, con sus próceres, héroes, maestros y estadistas, debe transformarse en el acicate más poderoso para despertar el verdadero patriotismo, que es amor entrañable a Chile y deseo de verlo nuevamente grande y unido. Conspiran en contra de esa unidad las ideologías foráneas, el sectarismo partidista, el egoísmo o antagonismo deliberado entre las clases sociales, y la invasión cultural extranjerizante” (250).

¹⁰⁷Portales fue el personaje histórico modelo más invocado por la retórica del gobierno militar en sus primeros tres o cuatro años. Diego Portales, banquero y comerciante de profesión, nunca fue presidente de Chile. Fue ministro del interior y de guerra en el período 1829-30 y más tarde primer ministro de la presidencia de Joaquín Prieto. Cómo hábil político y haciendo uso de su autoridad, con mano de hierro aplastó las asonadas de los caudillos militares y organizó la república con un gobierno central poderoso y autoritario. Sin embargo, a raíz de un motín militar, sofocado a poco andar, fue hecho prisionero mientras revistaba tropas y fusilado en 1837 cerca de Valparaíso.

la necesidad de proponer una contramemoria. La estructuración textual de ésta termina, sin embargo, reproduciendo, en uno u otro sentido, el binarismo ideológico del poder (no obstante el hecho de que la poesía estará lejos de reducirse a un discurso puramente reactivo o analógico en relación al discurso dictatorial).

Schopf, respecto a *Karra Maw'n*, observa:

la pretensión panorámica —el programa de totalización [del libro]— aplana su desarrollo y hace que el cronista, sintiéndose responsable, echa mano de retóricas contraproducentes para sus propósitos: “Para que te levantes y vuelvas/ convertido en espiga de acero”, recuerda, por ejemplo, los peores momentos de *Las uvas y el viento*. Los otros —en especial, las comunidades indígenas— permanecen a menudo inalcanzables, lejanos, extraños, encubiertos por la buena disposición del poeta comprometido, reducidos a pura (sospechosa) virtud y derecho. (“Fronteras” 3)

Si a esto le sumamos la evidente oposición entre un tiempo mítico (cuando las “metáforas estallaban sobre la tierra”) y el tiempo histórico presente (cuando “se envidia a las locomotoras/ porque saben a donde van”), se confirma nuestra apreciación de que, a la hora de imaginar el presente en contraste con el pasado, una matriz dual subyace en las textualizaciones poéticas de la historia.¹⁰⁸

Ya me he referido en el capítulo 7, para el caso de *Hijos*, a la contradicción, en la representación de la historia, entre el deseo de conservar el pasado (tradicción) de Chiloé y profundizarlo y la dolorosa percepción de que las raíces del origen se han sido dislocadas al parecer definitivamente. ¿Cuáles raíces? Las de una identidad en última instancia ahistórica, que viene a corporizar la imagen de un Chiloé arcádico: invención simbólica e identificatoria de un sujeto que no es feliz con su tiempo. Son, en definitiva, los límites de una manera de ver las cosas que batalla, no siempre con éxito, por sacudirse de los sitios ideológicos que el poder instala en la mirada del sujeto poético sobre el mundo.

¹⁰⁸ Jaime Lizama, refiriéndose a la poesía de Raúl Zurita, hace notar que si bien se trata de “una obra que opera inicialmente con elementos fuertemente subvertidores del lenguaje”, muy pronto (entre 1980 y 1983) y, en la medida en que “adquiere una nombradía inusitada e intimidadora, singularmente redentora y sospechosamente mesiánica”, se vuelve una “transposición del sentido totalizante, análogo a la operación sobre lo social en un sentido único consagrada por la dictadura” (6). Lizama asegura que la poesía de Zurita terminó reproduciendo la matriz ideológica esencialista y autoritaria de la dictadura. Estimo que es así: los significantes ideológicos de la dictadura llegan a ser significantes ideológicos de una poesía que se postula como contradictorial. Digamos en descargo de Zurita que su poesía también alimentó impulsos democráticos en la medida en que su escritura despliega una ideología humanista, religiosa y conciliadora que evidentemente es contraria a la intolerancia dictatorial.

La conciencia de que estos límites existen y que conspiran contra la autonomía de los territorios imaginarios de la libertad, de las palabras, de la poesía, la hallamos expresada con intensidad en “Mis límites o fronteras personales” de Carlos Trujillo, uno de los textos más representativos de la obra de este autor.

Yo limito

Yo limito y por limitar con cada hora
cobijada en mis manos
soy desde el mismo nacimiento
mi propio y más terrible límite

Yo limito

Yo limito con sillas, con mesas,
con bibliotecas, con calles con casas,
con los números telefónicos,
con los R.U.N.
y los R.U.T.
con las libretas de ahorro,
con las libretas de seguro,
con el mar, con el puerto y los puertos,
con mis costillas por delante
y mis costillas por detrás,
con las calles de alta tensión
y las huellas de labios en los vasos

Yo limito

Yo limito con Bernardo O'Higgins
/arrancando de Rancagua,
con Manuel Rodríguez vestido de cura
por los cerros de la historia.

Y limito con el escapulario

/que me colgaban del cuello,
y con la imagen de la Virgen del Carmen

/entre dos oficiales con barba,
y con el Mes de María,

y con los crucifijos oxidados
/sobre los marcos de las puertas,
y con la salvación eterna
escondiéndose siempre bajo distintos sombreros

Yo limito

Yo limito con mis suspensores,
/con mis primeros zapatos;
yo limito con la mañana,
/con lo que no es mañana;
con mis ojos y mis orejas;
yo limito con mi olfato y mi tacto,
con los decretos y contradecretos,
con las relegaciones y exilios

Yo limito con mi fe de bautismo,
con mi certificado de defunción

Yo limito con todo y con nada

Todo en mí hoy es límite

Cada palabra limita a la siguiente (*Mis límites*, 27-29)

Los límites extremos del hablante son el nacimiento y la muerte. Pero hay otros: R.U.N., R.U.T., libretas de ahorro, estereotipos de los padres de la patria que constituyen la matriz básica de la memoria histórica que se adquiere en la escuela primaria, imágenes religiosas (“Virgen del Carmen”, “Mes de María”, crucifijos), la contingencia del momento (“los decretos y los contradecretos,/ con las relegaciones y los exilios”).¹⁰⁹ Unos límites son, por así decirlo, propios de la naturaleza humana

¹⁰⁹R.U.N. (Rol Unico Nacional) y R.U.T. (Rol Unico Tributario) fueron documentos de identificación creados por el gobierno militar. Por un lado, modernizaban el viejo sistema de las cédulas de identidad

(nacimiento, muerte, el tiempo); otros, la mayoría, pertenecen al ordenamiento cultural y político de lo cotidiano (la contingencia en ello), que busca “limitar” al sujeto con las reglas disciplinarias del *status quo*. Los límites se pueden franquear y/o desplazar, se puede contrabandear entre un territorio y otro; pero no es posible ignorarlos, menos en el escenario de los años 70 y siguientes, cuando a cada momento se le recordaba a la población que se vivía en estado de sitio.

Si leemos este poema como la constatación del hecho de que no es posible sustraerse a las interpelaciones políticas y culturales del medio, cabe también leerlo como metáfora de las alambradas de la poesía: los límites son limitaciones. La poesía torsiona menos el logos político de la contingencia que su propio espacio textual, en tanto el impulso no es propiamente contra el lenguaje dictatorial sino contra lo opresivo del lenguaje en sí, a raíz del efecto represivo de un sistema que hizo de la censura la moneda de cambio de lo cotidiano. Pues bien, dado que la poesía, la del período del que nos ocupamos, por sobre cualquier otra cosa es lenguaje opresivo, batallar contra la opresividad del lenguaje se vuelve un accionar contra la poesía misma, y no en el sentido habitual de arremeter contra una determinada manera de escribir poesía y/o de no reconocer la eficacia de una cierta tradición establecida. Se trata de algo más radical: la poesía en sí misma deviene opresión, límite, muro, espejo que refleja múltiples imágenes de un sujeto que ha perdido su centro (ya no sabe cuál es la imagen original). El poeta se ve, entonces, arrastrado a un callejón sin salida: escribir poesía, en algún sentido, significará aceptar los límites y, por lo mismo, legitimar la opresión del lenguaje, con lo que se llega al reconocimiento y asunción del poder de penetración del sistema. Formulémoslo en términos extremos: escribir poesía será someterse al poder dictador del lenguaje y, a través de éste, someterse al peso discursivo e ideológico de la dictadura política y económica. Escapar de esta encrucijada, equivaldría a renunciar a la escritura y dejar que la blancura del papel cope toda posibilidad de lenguaje. Pero esto significaría la desaparición de la poesía, lo que a su vez dejaría el terreno libre para que el/los discurso(s) dominante(s), sin contrapeso alguno, copara(n) toda la subjetividad.

Esto guarda relación con lo que Alonso et al llaman la “reflexibilidad de la poesía”:

con numeración local; por otro, al haber una identificación nacional única, facilitaban el control político sobre las personas. Por otra parte, una de las prácticas represivas más recurrentes del gobierno de Pinochet fueron el exilio externo y las relegaciones internas. En el segundo caso, los condenados de un momento a otro y sin conocimiento alguno de sus familiares eran trasladados a remotas localidades semirrurales y abandonados a su suerte y con prohibición de salir de un área geográfica que normalmente abarcaba la del poblado y sus alrededores. Dos o tres veces al día (a veces una) el relegado debía concurrir al cuartel de policía a firmar un registro.

Los poetas que escriben en este período [post 1973] se enfrentan y perciben una realidad en la cual predominan los signos de muerte, el deterioro, el fracaso, el dolor y la violencia. “Los pobres símbolos huyen despavoridos” ante una realidad que se resiste a ser verbalizada a través del lenguaje poético tradicional al constituirse en un mundo impensable dentro de los parámetros en que se había desarrollado una idea de sociedad y nacionalidad [...]

La poesía, la literatura, asumen frente a los discursos políticos, periodísticos y oficiales, roles de sustitución, llenando el vacío discursivo de la disidencia y la crítica. La poesía suple la ausencia verbal, sustituye los discursos clausurados, combatiendo la mudez, a la que han sido condenados por un discurso hegemónico, los modos de decir tradicionales de una sociedad.

Un rasgo predominante de esta poesía es la reflexibilidad. Es indudable que la naturaleza reflexiva del texto poético no es patrimonio de este período sino que es un rasgo propio del vanguardismo, con una explícita continuación en Nicanor Parra y Enrique Lihn; pero es innegable también que la resistencia de la realidad inédita de la que hablábamos a dejarse verbalizar y aprehender hace más perentoria la necesidad de pensar sobre los procesos de producción textual. (Alonso et al, “Diáspora” 35-8)

La resistencia de la realidad para dejarse verbalizar y aprehender por la poesía no sólo hace más perentoria la “reflexibilidad” de ésta: deja al desnudo la incapacidad de la poesía para hablar desde el exterior de los discursos hegemónicos, para resistir con éxito a la colonización de sus significados y de su productividad por el lenguaje del poder (“Vuelas en círculos hasta chocar contigo mismo”, nos dirá ilustrativamente Miralles a propósito de la idea de que la escritura es un callejón sin salida; *LMP*, “Dictados”, 50). Si la poesía suple los discursos censurados, tal operación adquiere sentido sólo si se tiene en cuenta el discurso censor, de manera que, por uno u otro lado, la poesía no puede sustraerse al efecto opresivo de los discursos dominantes. La poesía se ha vuelto no sólo un problema expresivo: se ha vuelto un problema ético-político. Pensarse a sí misma es pensar (en) sus límites y limitaciones, en sus posibilidades e imposibilidades semánticas, en la angustia de saberse “colaboracionista” de la opresión del lenguaje. Si bien la problematización de la poesía a través de la poesía es una constante de la lírica moderna en general, lo distintivo, en el caso de la lírica del período militar, será, una vez más, la historización violenta de la metapoética. No es la “originalidad” expresiva lo que se pretende. Lo que se busca es un lenguaje que dé cuenta, lo mejor posible, del desequilibrio entre poesía y vida. Si esto, eventualmente, condujo a formulaciones vanguardistas (neovanguardistas o transvanguardistas), valen como respuesta estética a

una situación de urgencia y no como el simple despliegue de programas y/o manifiestos que impugnan la tradición (lo que no impide que pueda producirse en ciertos casos un efecto de ruptura de la tradición). Lo mismo es válido para la poesía del sur que opta por la expresión cercana al larismo de Teillier: el llamado a lo lárlico es otra respuesta estética a esta situación de urgencia y no sólo la programada continuación de la tradición de la poesía lárlica (aunque, por cierto, derive de todos modos en una forma de continuación de tal concepción o, por lo menos, de su matriz fundante).

Estos llamados a la tradición (la vanguardia ya forma parte de la tradición también), acusan, desde luego, las sujeciones de la poesía a las narrativas heredadas. Y en tanto estas citaciones ocurren como estrategia para escribir con un lenguaje que dé cuenta de una realidad que se resiste a ser verbalizada, evidencia la sujeción de la poesía a las limitaciones del estado de sitio; su imposibilidad de producir un lenguaje que escape al cerco de la represión. Vistas así las cosas, la afirmación de Cárcamo de que “lo ruptural de la generación poética post-73, en relación con la poesía chilena anterior [es] su marca histórico-política” (“Convergencias y divergencias” 32), tiene una doble valencia: por un lado, afirma un hecho que debe, necesariamente, ser tomado en cuenta al leer esta poesía; por otro, implica que la poesía se vuelve muy dependiente de la historia, casi parasitaria de ésta y que, si bien en su momento se llegó lejos en la formulación de lenguajes poéticos, sus posibilidades de escritura y de lectura estuvieron y están aún fuertemente limitadas por las interpelaciones de la contingencia.

FIN DE SIGLO: CUANDO PARECIERA QUE LO SÓLIDO SE HA DESVANECIDO EN EL AIRE^{III}

No puede ser azaroso, entonces, que transcurridos casi 11 años del período democrático post dictadura, en el panorama de la poesía en el sur de Chile observemos una pérdida, o por lo menos una reducción severa, de la eficacia estética y política de los lenguajes neoépico medidos por los imperativos que impone la contingencia histórica inmediata (*Karra Maw'n, De Indias, La gallina ciega y otros poemas*, por nombrar tres libros sureños que se inscriben en el paradigma exteriorista cardenaliano). Constatamos, también, un agotamiento de las pretensiones totalizantes de la poesía en el sentido de que ya no se percibe como pertinente una escritura que sea metáfora de vastos procesos históricos y ontológicos colectivos; se privilegia, en cambio, las historias pequeñas, los espacios cotidianos, la familia, las relaciones de pareja y sobre

^{III}“Todo lo sólido se desvanece en el aire” es una afirmación de Marx que Marshall Berman usa como título de un libro suyo sobre el tema de la modernidad capitalista occidental y sus efectos políticos y estéticos: *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity (Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad)*.

todo las disconformidades y agonismos personales. Nuevo escenario que, entre otras cosas, hace posible la resignificación de la poesía de los años 70 y 80 en términos de que su vigencia se ha ido volviendo, en alguna medida, arqueológica, demasiado propia de una historia que para las nuevas promociones es ya una realidad bastante libresca.

Por otra parte, ¿qué utopía deseada y/o propuesta por la poesía de los años 70 y 80 se realizó? Ni el lenguaje llegó a ser vida ni se logró plenitud histórica alguna ni el discurso del poder dictatorial llegó a ser minado verdaderamente en sus raíces. Al contrario: la solución política negociada de la transición dio paso a la sobrevivencia y aun a la agudización de vastas zonas del discurso dictatorial, sobre todo en el ámbito del olvido histórico de los crímenes cometidos y en la vigencia, sin contrapeso real, de la ideología del modelo económico de libre mercado. ¿De qué sirvió, en este terreno, la reiterada insistencia de la poesía del contragolpe en la refundación de la memoria histórica? ¿De qué serviría, en la práctica, una poesía que, como la de Muñoz, exhibe las contradicciones de una modernidad desigual e injusta si el proceso, lejos de detenerse, se agudiza todavía más con la democracia? Estas preguntas suponen, en rigor, expectativas desmesuradas —y equivocadas, a mi entender— en el poder instrumental y proselitista de la literatura para la solución de problemas (poder que, dicho sea de paso, ninguno de los poetas aquí estudiados proclama). Pero ponen en relieve algo que formularé de manera inexacta, aunque tal vez sugestiva: dado que, en general, la poesía del “contragolpe” fue escrita desde posiciones políticas que, siendo radicalmente contrarias al autoritarismo militar, no ocuparon luego un lugar central en el período de transición a la democracia, bien podemos aventurar la hipótesis de que esta poesía, como expresión de una cierta utopía política, ha fracasado en términos históricos. Si las condiciones dictatoriales hicieron de la poesía (y de la cultura en general) un sitio eficaz de resistencia al copamiento de la subjetividad por parte del autoritarismo, las condiciones de la democracia negociada la han convertido en un producto residual del sistema, el que, en el mejor de casos, la articula como significante político del nuevo orden.

Las sensibilidades emergentes a partir de fines de los años 70, están “atravesadas por las expectativas de un tiempo ‘post’” (Cárcamo, “Mirada abierta” 103). Un tiempo post que, al menos en Chile, tiene que ver con la crisis de las grandes utopías políticas (excepto la del libre mercado), la percepción consciente y no menos aguda de la etnicidad como componente de formaciones sociales abiertas y atravesadas por múltiples diferencias, el grotesco espectáculo kitsch de la justicia en el ámbito de los derechos humanos,^{III} la legitimación de la subjetividad femenina desde una posición

^{III} A partir de fines de 1998 los tribunales chilenos han adoptado una actitud algo más concordante con las exigencias de justicia en materia de crímenes contra los derechos humanos en el período 1973-1989.

femenina y/o feminista del sujeto —gesto que tiende a poner en evidencia que lo personal, incluyendo lo sexual, es político—; en fin, un tiempo post marcado por el hecho de que en el terreno de la literatura se rehuyen los compromisos ideológicos que suponían una confianza no cuestionada en grandes narrativas ideológico-culturales y políticas imaginadas sin fisuras.

Probablemente lo que Iván Carrasco llama “neovanguardia” (“Poesía chilena actual” 3-10) sea el tipo de poesía que con más claridad y conflictos exhibe estas paradojas: *La nueva novela, Poemas encontrados y otros pre-textos*. Pero no sólo en tales muestras extremas de (des)escritura poética encontramos huellas de los nuevos tiempos; también las hallamos en escrituras mucho menos transgresoras del verosímil poético así llamado tradicional (adjetivo, por cierto, que contiene sentidos encontrados): las contradicciones del yo no solucionadas pero convertidas en material de una imaginación literaria que negocia con una historia brutal que ha descentrado al sujeto y lo ha arrojado no a los márgenes, sino, como ya lo sugerí antes, a los intersticios del aparato de estado neoliberal, en la incómoda posición de testigo de cargo contra el mundo; incómoda porque si lo personal es político, entonces atestiguar contra el mundo es también en alguna medida atestiguar contra uno mismo.

Esto no es una novedad, sin embargo. Desde que el Romanticismo vino a echar por tierra el proyecto literario ilustrado que concebía a la literatura como un producto legitimado a priori por el gran relato del progreso y la iluminación laica de los espíritus y afiliado a éste, la literatura moderna ha problematizado reiteradamente el cruce subjetividad-objetividad, en la medida en que una y otra no son entidades homogéneas y separadas sino un devenir por donde transitan esos *flanêurs* de Baudelaire, vagabundos, exiliados del sistema y sí mismos y, sin embargo, atrapados en la red de relaciones de producción que empujan a los creadores a volverse piezas especializadas dentro del aparato de reproducción ideológica, al margen del contenido específico de sus obras. Ser creador o ser intelectual, en cuanto hecho que contribuye a legitimar la división del trabajo, es ya un lugar donde ocurre la modernidad y su orden capitalista, que tiene la capacidad de convertir en mercancía todo lo que toca. De ahí que imaginar y escribir en la modernidad pasa por una negociación con la economía, y no estoy pensando en el simple circuito comercial de producir, vender y comprar. Se trata de algo más profundo y sutil: la configuración de una economía del inconsciente estético que tiene que ver con batallas no definidas del deseo. El sujeto, entonces, aparece objetivado en múltiples imágenes que unas veces compiten entre sí por la legitimación social y otras, o más bien de manera simultánea, hacen causa común con el fin de constituir un espacio ególatra, paradisíaco, anterior a toda contradicción. Tal multiplicidad tiene el mérito de volver al sujeto ideológicamente más móvil o, si se quiere, menos comprometido con posiciones

que no sean aquellas que se legitiman a sí mismas dentro del espacio local de la estética, y aun éstas son asumidas con el optimismo de la derrota.

Por aquí toma cuerpo la función subversiva de la literatura. Si asumimos que la subversión más radical de la estética tuvo quizás su mejor momento en los años 20, entonces hoy por hoy la subversión de los códigos estéticos y políticos sería no un asalto frontal a la tradición, sino un juego de espejos entre el pasado y el presente, un cruce de “alta” y “baja” cultura, una intersección de registros reciclados que exhiben su polifonía dialógica. Pero entonces podría ser una subversión sólo ilusoria o, en su defecto, un juego —eficaz en algún momento— pero sin posibilidades de desmontar el divorcio entre literatura y vida. La poesía, al fin, es apenas patrimonio de unos pocos lectores y un puñado de especialistas, con lo que volvemos a la división del trabajo en lo relativo a la reproducción de significados líricos.

El peso de la modernidad capitalista, manejada desde el poder económico y político, sumado a una poesía que se erige como un lenguaje especializado y que, como tal, halla su lugar “propio” en un espacio restringido del tejido social —no obstante la añoranza y/o deseo de un tiempo de plenitud sin diferencias entre vida y poesía—, son factores gravitantes de la condición “residual” de la poesía. Ahora bien, la poesía del sur, al menos la que es objeto de estas reflexiones, ¿da cuenta, en su escritura, de estos nudos ciegos en su relación con la historia extraliteraria y consigo misma? Categóricamente sí, lo que, pese a ello, no la libera de lenguajes voluntaristas, incluso de reduccionismos ideológicos.

Si por un lado, el sujeto poético se propone como “construcción, posición y relación”,

[e]s decir, como transformación activa del dato primero de la corporalidad biográfica por medio de simbolizaciones culturales que son cambiantes y cambiables y que revocan el postulado sustancialista de una identidad definida en sí misma de una vez y para siempre (Richard, *Masculino* 87),

por otro, se resiste a la “desesencialización” (Richard, sic) porque, así como desmonta los fundamentos de su propio ser/decir, apuesta al deseo de realización de un espacio-tiempo de plenitud donde la historia sea algo mejor que el dolor actual. En este desencuentro “esquizoide” se mueve prácticamente la totalidad de la poesía chilena que emerge en dictadura. Algunos autores, como el primer Riedemann, Muñoz, Trujillo, apostarán con frecuencia a la posibilidad (siempre fallida) de un sujeto poético como identidad contradictoriamente monológica, claramente ubicado en los sitios de resistencia a la dominación dictatorial, cuyo discurso, para afianzar su homogeneidad,

moviliza oposiciones duales que refuerzan la división maniquea de la realidad. Tenemos, así, respectivamente al cronista del deterioro del paraíso del Karra Maw'n originario; la mujer-madre-chilota que necesita reafirmar su tradición para sobrevivir al impacto dislocante de la modernidad extranjera.¹¹²

Otros autores (por ejemplo, Torres, Miralles) enfatizarán la extrema movilidad de la constitución del ser/decir: se es el mismo al ser otro; se insiste en la precariedad de la palabra poética; se cuestiona radicalmente la eficacia y aun la posibilidad misma de la representación. Vienen a la mano estas observaciones de Pino-Ojeda a propósito de *Poemas renales*:

La decadencia observada por Torres [en la poesía de los jóvenes y en el de la suya propia] [...] es un rasgo necesario de lo que el mismo Lyotard define como “condición postmoderna”, queriendo expresar con ello la incredulidad, el cuestionamiento y actitud inquisitiva ante cualquier discurso que ofrezca respuestas unitarias y totalizadoras [...] La pérdida de la inocencia que conlleva la experiencia del dolor, de la decadencia (interna o colectiva, llámese ésta enfermedad o dictadura), representa un atentado, un dardo dirigido a las bases mismas de nuestro aparataje conceptual. (“He aquí estos poemas” 175)

Lo cierto es que la poesía del “contragolpe” se halla en un callejón de salidas contradictorias: apostar a la presencia monológica es situarse en el espacio reprimido que el poder dominante necesita construir y preservar para su ejercicio; por esta vía, la poesía viene a reforzar la ideología de los aparatos de dominación. Pero aun esto no significa que el efecto subversivo para con el sistema quede totalmente anulado. La afirmación irrestricta de un contradiscurso simétricamente opuesto al de la dictadura (pensemos, por ejemplo, en la poesía de protesta que asume y representa el izquierdismo radical de los partidos de izquierda en la clandestinidad), cabe como un acto de reivindicación de los perseguidos, de las ideas y prácticas machaconamente demonizadas. Los nuevos poetas en general no fueron ni son muy proclives a escribir poemas como “A mi partido” de Neruda u “Oda a Lenin” de Huidobro, pero los leyeron, contribuyeron a difundirlos, y muchas veces asistieron como público y protagonistas a actos culturales en los que se reivindicaba el derecho a la libertad

¹¹² Michael Hamburger, a propósito de la poesía “apolítica” de Robert Graves, emite un juicio que viene como anillo al dedo para esta poesía que “resiste” apelando a la plenitud del pasado: “La imaginación de nuestra época tiende a ser primitiva, como reacción a las complejidades y pluralismos de una cultura que no puede asimilar [ni aceptar, habría que agregar]” (90).

apelando, legítimamente, a un ethos poético heredado de la tradición izquierdista de la época del Frente Popular.

Por el contrario, apostar al desmontaje de los discursos, al vaciamiento de la presencia, al cuestionamiento radical de la estereotipia y la esencialidad, significa el despliegue de una crítica de vastas proporciones, que no sólo resiste al peso del poder en la contingencia, sino que, como lo sugiere Pino-Ojeda, se vuelve crítica general de la modernidad. Pero por este camino se llega también a una negatividad: el fracaso histórico en términos de imposibilidad de generar un discurso que, en su dimensión política, tenga una real eficacia a la hora de querer contrarrestar el efecto colonizador de capitalismo, considerando que esta poesía no es precisamente una celebración del capitalismo.

Precisemos: si se mira los impases de la poesía como fracasos, no hay salida en efecto. Pero si se los mira como los límites que hacen visible lo Otro de lo presente y/de lo ausente, entonces la poesía sí ha sido capaz de torsionar productivamente la historia que le tocó vivir y refundar. Lo uno incluye y excluye a la vez lo otro, en una dialéctica dolorosa, autodestructiva incluso; pero que, en los hechos, ha sido la condición de posibilidad de una parte de la poesía del sur de Chile, poesía compleja y significativa que se ha materializado en múltiples publicaciones como expresión tangible de un proceso literario cuyos alcances, mirados desde una perspectiva histórica, desbordan lo estético y adquieren una dimensión ética y política insoslayable. En una situación de terror y represión, la razón de ser de la literatura de ninguna manera se agota en ella misma, aunque ésta proclamara su “pureza” estética y neutralidad política.

Si el terror armado ha abandonado las calles después de años, no lo han hecho ni el tiempo ni la muerte ni el deseo de absoluto, aunque se sepa fehacientemente que el vacío, el fracaso, la decadencia del cuerpo son finalmente incontrarrestables. La poesía entonces vuelve a sus viejos temas. Pero no es una simple marcha en reversa. Si en dictadura, el lenguaje era visto como una instancia represora más, en democracia y ante el triunfo del economicismo que expande poderosamente el presente en desmedro del pasado y de un nuevo futuro al margen de la utopía del libre mercado, el lenguaje, contrariamente a lo que pudiera esperarse, no será visto como instancia liberadora: más bien como una inflación de signos que sobredimensiona aparatosamente el referente. Algo de esto hallamos en *Poemas renales*, pero no como celebración de un presunto juego liberador sino como dolorosa expresión fallida del ser igualmente falto de plenitud. Sospechamos que esta nueva situación histórica condiciona la escritura de la poesía chilena finisecular y contribuye a una relectura de la poesía del contragolpe en términos de que ésta puede ser vista también como una inflación de signos que acumuló lenguaje sobre el referente del terror. Profundizar por esta veta nos llevaría a

consideraciones más allá de los límites de esta investigación, aunque todas estas páginas forman, de hecho, parte del proceso de mirar el pasado reciente desde las nuevas condiciones históricas de la democracia chilena post dictadura militar. En cualquier caso, lo que hemos llamado “poesía del contragolpe” (entre la que, naturalmente, hay que incluir no sólo la poesía escrita por autores jóvenes que emergen después de 1973) no ha cesado de ser, entre muchas cosas, un auténtico alegato contra la barbarie y un reclamo de humanización que enfatiza el inmenso valor de la justicia y la libertad.

OBRAS CITADAS

- Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. “La diáspora.” *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Santiago: IMPRODE/ CESOC, 1989. 9-52.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Thouchstone Book, 1982.
- Cárcamo, Luis Ernesto. “Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los ‘80.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2 (1994): 31-45.
- , “A partir de una mirada abierta y abismal.” *La ciudad poética post. Diez poetas jóvenes chilenos*. Eds. Luis Ernesto Cárcamo y Oscar Galindo. Santiago: Fondo de Iniciativas Culturales, Instituto Nacional de la Juventud, 1992. 101-8.
- Carrasco, Iván. “Poesía chilena actual: no sólo poetas.” *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1 (1989): 3-10.
- Chihuailaf, Elicura. *En el país de la memoria (Maputukulpakuy)*. Quechurewe-Temuco, 1988. (Edición particular de 75 ejemplares).
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años 60*. Trad. Miguel Angel Flores y Mercedes Córdova Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Harris, Tomás. *Cipango*. Santiago: Ediciones Documentas/ Ediciones Cordillera, 1992.
- Junta Militar de Gobierno. “Declaración de principios del gobierno de Chile”. Apéndice de *Pinochet: verdad y ficción*, de A. Pineda de Castro. Madrid: Vasello de Mumbert Editor, 1981: 237-267.
- Lizama, Jaime. “La poesía joven de los 80 y el movimiento emergente.” *La Epoca. Suplemento Literatura y Libros* 148 [Santiago] 10 de febrero de 1991: 6-7.
- Pino-Ojeda, Walescka. “He aquí estos *Poemas renales*, agónicos que no esenciales.” *En libre plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena*.

- Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Ed. Sergio Mansilla. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1994. 173-88.
- Puccinelli Orlandi, Eni. “Vão surgindo sentidos.” *Discurso fundador (A formação do país e la construção da identidade nacional)*. Trad. de citas de S. M. Eni Puccinelli Orlandi, compilador. Campinas: Pontes Editores, 1993. 11-25.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- Sábato, Ernesto. “Prólogo” de *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Barcelona / Buenos Aires: Seix Barral / EUDEBA, 1985. 7-11.
- Schopf, Federico. “Las fronteras de la violencia.” *La Epoca. Suplemento Literatura y Libros* 161. [Santiago] 12 de mayo de 1991: 1-2.
- Torres, Nelson. *De Indias*. Santiago: Imprenta San Cristóbal, 1993.
- Trujillo, Carlos. *Mis límites. Antología de poesía (1974-1983)*. Selección y estudio introductorio de Iván Carrasco. Castro/Santiago: Ediciones Aumen, 1992.
- White, Steven. “Re-construir la ciudad: dos poemas chilenos en el exilio.” *Literatura Chilena. Creación y Crítica* 23 (1983): 12-5.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.

CONCLUSION

Adelantábamos en la “Introducción” que la poesía del contragolpe representa el lenguaje de la poesía —su propio decir—, en el presente de la escritura, como huella de un lenguaje pleno perdido. Asistimos, una vez más (este impulso vive en Hispanoamérica desde el Modernismo), al movimiento de una escritura que no cesa de problematizar su capacidad de expresar una relación, conflictiva en principio, con la realidad. Se trata de una práctica escritural que “va diseñando una línea que problematiza la relación del lenguaje con la realidad, en un proceso que pone el acento en las formas poéticas y literarias, en el lenguaje, y como crítica de aquella” (Zapata Gacitúa 10). El juicio Zapata lo vierte a propósito de la “escritura reflexiva” de Enrique Lihn; pero, vale, sin duda, para la poesía del sur de Chile de los últimos 25 años, en particular la aquí estudiada. Sólo que ahora, dado el dramático “superrealismo” que caracteriza a la cotidianidad en una situación de dictadura, en lugar de problematizar la relación lenguaje-realidad y su expresión como estrategia puramente estética, se lo hace como una torsión de la dimensión política de los discursos. Problematizar el lenguaje en los años 70 y 80 era al mismo tiempo problematizar todos los lenguajes circulantes en la totalidad social, incluyendo el de la dictadura.

Pero la poesía del contragolpe no fue (ni ha llegado a ser más tarde en los años 90) una escritura novedosa en lo formal, menos aún la del sur. Hasta producciones que podrían calificarse de “neovanguardistas” no son en verdad ni muy nuevas ni muy vanguardistas si se las mide con los productos de las vanguardias históricas de los años 20. Hablando con propiedad, lo realmente nuevo y “vanguardista” en el Chile de los años 70 y 80 no fueron ni el arte ni la literatura, sino el paisaje de la vida diaria permeado por el terror, la impotencia, la impunidad y el poder absolutos de unos pocos, las grotescas explicaciones oficiales que no engañaban a nadie que quisiera ver a su alrededor. Lo “nuevo” de la poesía arranca de su articulación como expresión más o menos alegórica (a su pesar incluso) de este “superrealismo” pesadillesco.

Es ésta la situación que hace de la poesía un discurso de cruce entre lo político y lo estético y que se convierte en disparador de una permanente urgencia por hablar de y con la historia, ensayando lenguajes que se sacudan de los espectros del terror, la manipulación y la repetición de los estereotipos ineficaces de la “poesía combatiente” de viejo cuño. Por momentos se afirma la viabilidad de esta empresa, “desde la tierra encanecida de repente como/ una erupción mínima la flor del nuevo alfabeto para el hombre” (Trujillo, “Territorio del hombre”, *LT*, 3). Pero ¿de qué “nuevo alfabeto” se estaría hablando? ¿Qué

clase de signos son dados a luz en esa “mínima erupción” de la flor? Trujillo mismo nos adelanta una respuesta en su “Territorio de la esperanza”:

La esperanza desde hoy deja de ser una palabra [...]

La esperanza no es una flor no es una hoja no es una golondrina revoloteando en la primavera de la vida

La esperanza no es primavera

La esperanza es una capa de luz cubriendo nuestros cuerpos desnudos. (*LT*, 5)

El “nuevo alfabeto” pareciera ser esos signos que de tan transparentes son al mismo tiempo la realidad signada por ellos mismos (ya hemos visto en otra parte el reclamo de Trujillo contra los signos-sombras separados del cuerpo). Algo de esta pretensión de plenitud expresiva se expresa en “Territorio de la libertad”, poema escrito/copiado como transcripción textual de la definición dada por el *Diccionario de la lengua española* de cada una de las palabras que conforman la frase del título. Se apuesta aquí por una escritura “literal”, que no deje lugar a duda alguna de que estamos hablando de la libertad en sentido “recto”. El “nuevo alfabeto” será aquel repertorio de signos disponibles para una escritura de lo verdadero, de lo que deja de ser palabra máscara, palabra engaño, para ser la realidad en sí y para sí. La esperanza, entonces, deja de ser una palabra para convertirse en la esperanza real; deja la palabra de ser un puro suplente lingüístico (y demagógico) de estos referentes.

Se comprende el reclamo por un nuevo alfabeto en 1982: a cada momento las palabras del poder no eran sino mentiras urdidas para tender un velo de ficción calculada sobre los hechos efectivamente acontecidos. Pero hay algo más en el reclamo: se otorga a la Palabra alcances restauradores de una identidad perdida por el efecto de las “murallas que [apagan] el fuego de las voces” (“Territorio de la verdad”, *LT*, 9), lo que, de paso, implica el despliegue de un impulso de religamiento con lo prístino paradisíaco de la condición humana: “hasta territorializar el universo como una gran verdad/ titilando sobre los seres” (“Territorio de la verdad”, *LT*, 9).

Permitámonos por un momento el privilegio de la duda. Ese “nuevo alfabeto” que emerge como una débil flor rompiendo la costra improductiva del suelo ¿no será metáfora de la incapacidad del sujeto poético para aceptar, como lo sugiere Timerman, que el aquí y ahora es una totalidad que lo constituye indeleblemente y que el deseo de restauración de un orden humano solidario, poético en sí mismo —a la vez lenguaje y realidad—, es la expresión de una inadecuación fundamental con las condiciones reales de una historia de alcances mucho más vastos que la pura oposición política entre democracia y dictadura?

¿Es que en verdad alguna vez hubo, como lo expresa Riedemann, un lugar donde estallaban las metáforas en los tallos con solo mirar sostenidamente la tierra?

La poesía del contragolpe siempre se escribió desde una posición contraria al gobierno militar y, en este escenario, la representación de la temporalidad histórica estuvo informada por un pensamiento que quería ser desmitificador del presente, que buscó en el pasado y futuro de este presente una recomposición mítico-histórica de tiempos mejores y que hurgó en la historia colectiva y personal, real o imaginaria, el origen de la catástrofe. Pero las diferencias entre las distintas escrituras comienzan a la hora de imaginar el origen del presente y en el modo como la poesía se ve a sí misma imaginando la historia. Mientras en un extremo tenemos la imagen de un pasado originario de plenitud (ahistórico en definitiva) de pronto quebrado por la irrupción del mal (Wekufe, los europeos conquistadores y colonizadores, el capitalismo como fuerza destructora de una cierta “identidad primigenia”, el terremoto geológico y el histórico), en el otro hallamos la imagen de un pasado dudoso o cierto pero ya afectado entonces por severas fracturas que vinieron sólo a hacerse patentes inequívocamente en el momento actual. La primera tendencia se enlaza con un movimiento hacia la transparencia del lenguaje, queriendo acaso limpiar la comunicación sucia de que habla Zurita en un contexto represivo que obligó a continuos desdoblamientos; se relaciona, además, con cierta sacralización de la Palabra que supone que ésta, aun en la precariedad de su pura sombra simbólica, expresa la realidad de un *deber ser* que terminará —se espera— anulando la barbarie. La confianza en una realidad de plenitud (en el pasado y/o en el futuro) se reafirma con la palabra en la medida en que esa “realidad” existe precisamente por el lenguaje que la afirma como expresión contrautópica del proyecto de país, y aun de condición humana, de la dictadura y sus sistemas de control y disciplina. Trujillo y Muñoz son los autores que con mayor frecuencia inclinan la balanza en esta dirección, aunque no en toda su obra sino en determinados textos que afirman la confianza de que la palabra poética puede denunciar, recordar y proponer algo nuevo y mejor. Parte de la obra de Riedemann así como ciertos poemas de Torres obedecen a este mismo movimiento refundacional que supone (y afirma) la presencia en el pasado y/o futuro de un estado de cosas no destruido que hay que (re)construir.

Se trata, por así decirlo, de una dialéctica afirmativa que tiene, desde luego, su contrapartida en propuestas poéticas que arremeten contra la certeza de poder decir, sin contradicciones, sin cuestionamientos, algo de esa plenitud (o esa verdad) demasiado dudosa. Ni el lenguaje es transparente ni lo referido puede postularse como un espacio seguro donde las demarcaciones entre la certeza y la incertidumbre, lo propio y lo ajeno, lo legítimo y lo bastardo, lo tradicional y lo vanguardista, no estén sujetas a ambigüedades y, en todo caso, a permanentes desplazamientos que las tornan “territorios” de límites

flotantes, pues nunca están en un lugar único y definido. La poesía de Torres y de Miralles, con mayor frecuencia que la de los otros poetas estudiados, arrastran sus puntos de inserción hacia las zonas más extremas de esta dialéctica negativa. Un libro como *Poemas encontrados y otros pre-textos*, armado con textos “pirateados”, revela tal vez el punto más lejano de descentramiento de un yo poético que se ha constituido repitiendo las voces ajenas. “Tal vez fue así como digo, tal vez no, en todo caso no importa”, es una formulación que resume la actitud de Miralles al momento de pensar en la naturaleza del pasado y en el modo como la memoria lo trae al presente. Si no hay seguridad de que las cosas hayan sido como se dice que fueron, tampoco podemos estar seguros de expresar la verdad —un verdad positiva, por cierto— del presente ni menos proponer con certeza la ruta de un nuevo futuro. Pero si esto no importa, ¿qué importa entonces? Digamos que el hecho de recordar, de hablar/escribir sobre la precariedad de los registros, de elaborar un mundo lírico con las incertidumbres, porque la conciencia de la falta de certezas nos pone también a resguardo de las certezas proclamadas a los cuatro vientos por la boca del poder dominante, que quiere garantizar la continuidad del nuevo orden. Si Torres nos dice que un solo grito de dolor es el “afinamiento total del dueto” entre el yo y el mundo, todo lo que se diga se vuelve un “sobrelenguaje” que tergiversa, por exceso, esa realidad última cuya expresión más exacta será finalmente el silencio, la nada de la memoria. La poesía, por este camino, se vuelve “sucía” en su expresividad; pero ahora con la seguridad de que el proferimiento poético es por naturaleza contrario a la mención “literal” de los referentes.

Si bien, como se ha adelantado, algunos autores se inclinan más hacia una dialéctica positiva y otros hacia una negativa, en la obra de cada uno de ellos, tomada de manera general, hallamos un movimiento más o menos pendular hacia la afirmación y la negación de la contradictoria presencia monológica de un estado (posible) contrapuesto a la historia real de un ahora que se rechaza siempre. Muñoz y Trujillo, junto a la confianza que depositan en la Palabra, reconocen lo precario de sus efectos (re)fundacionales, tanto así que semejante confianza podría ser sólo hipóstasis de deseos de plenitud para contrarrestar y soportar el peso de la coerción. En *En lugar de morir*, Muñoz transita por este campo de sentidos; lo mismo Trujillo, al ver que las expectativas de futuro en el pasado se han vuelto cenizas en el presente y que la escritura ha dejado de ser, por lo mismo, el “himno gigante y extraño” (el himno becqueriano) que alguna vez se intentó o fue por lo menos soñado.

Una escritura absolutamente situada en la presencia del reverso imaginario de la historia real negativa, hubiera significado también su absoluta y parasitaria dependencia de los hechos de la contingencia y, por eso mismo, terminaría siendo “hablada” por el discurso del poder dominante. A su vez, una escritura totalmente situada en la ausencia, como despliegue de una dialéctica negativa total, crearía un poderoso efecto desarticulador pero terminaría por anularse a sí misma. “La negación es un arma de doble filo: es

negación de las pretensiones absolutas de la ideología dominante y de las pretensiones insolentes de la realidad”, dice Horkheimer (citado por Hopenhayn 133). Pero como la poesía, en cualesquiera de sus formas, es también realidad, la negación de sus pretensiones “insolentes” se volverá ejercicio de desmitificación que bien puede conducir al vaciamiento total del verbo, a su borradura. La poesía sureña post 1973 no llegó tan lejos, y aunque una y otra vez insistió en lo problemático de la representación lírica, no abandonó la esperanza política ni la confianza en que, incluso sucia y espectral, era posible la comunicación de contenidos afirmativos. Ahora bien, si como sugieren Adorno y Horkheimer, “el cultivo de las esperanzas en el seno de la totalidad falsa es una forma de complicidad y colaboración con la opresión y represión de las sociedades totalitarias de hoy” (citados por Hopenhayn 136), la poesía entró de todos modos en el terreno del colaboracionismo. Y a la inversa, la negación de la esperanza, cuando ocurrió, hizo de la escritura un gesto simbólico de conmoción contra un sistema que no se conmovía precisamente con símbolos.

Esta ambivalencia ha sido la fuerza y la debilidad de la poesía chilena del tiempo de la dictadura en el campo estético y político. Si en algunos momentos Torres y Miralles traen a la memoria la intensamente desmitificadora metapoésía de Lihn, en otros Trujillo y Muñoz escriben una poesía que batalla por sentar la esperanza de un nuevo futuro: la poesía como expresión positiva de una utopía. No fue posible sustraerse al efecto espectral del lenguaje; pero tampoco se anuló totalmente, digamos, el efecto corporal del lenguaje. Hubo que hacer convivir los espectros con los cuerpos vivientes, acaso como metáfora, demasiado obvia después de todo, de la dolorosa historia de Chile, en la que muchos de los desaparecidos aún hoy son ocultados por unos (sus victimarios) y buscados por otros (sus familiares y amigos) para poder finalmente dar sepultura a dichos espectros.

OBRAS CITADAS

- Hopenhayn, Martin. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile, 1994.
- Trujillo, Carlos. *Los territorios*. Castro: Ediciones Aumen, 1982.
- Zapata Gacitúa, Juan. *Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva*. Santiago: La Noria, 1994.

ADDENDA

EN TORNO A LA MEMORIA POETICA DE LA HISTORIA

¿Qué es recordar la historia? ¿Cómo hacer con el pasado un texto? Texto como propuesta de sentido sobre/del presente que nos ha tocado vivir. Recordar, traer a la memoria hechos pretéritos que iluminen el *hic et nunc*. Estamos hablando de una tan volátil y escurridiza materia que no nos queda más remedio que aferrarnos a metáforas para intentar describir, provisionalmente, este complejo proceso de hacer sentido en la historia: “traer a la memoria”, “iluminar”, “hacer un texto con el pasado”. Benjamin insistentemente recurre a la metáfora del “relámpago” (¿cómo no pensar en nuestro Gonzalo Rojas!) para hablar del instante en que el pasado emerge como presente en un momento de peligro, en el instante de su cognoscibilidad.

La verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente*. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado. (V, p. 50)¹³

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. (VI, p. 51)

¿Por qué un relámpago? Ese, digamos, fregonazo fugaz, emergido de la potencia misma de los elementos tormentosos, que por un momento ilumina la oscuridad (o la débil luz que no deja ver) precipitada sobre la tierra. El pasado, comprendido con la metáfora del relámpago, se me figura una *visión* en un triple sentido: de lo acontecido en un cierto pretérito, de lo que está aconteciendo, de lo que nos espera más allá. Porque el relámpago ilumina lo que hemos dejado atrás; pero también el sitio donde estamos y el camino que sigue. De modo que tratemos de entender el recuerdo no como la acción de traer a la memoria la visión de un museo lleno de piezas de otra época, un tiempo muerto y superado por el “progreso”; entendámoslo como un momento en que se hace sentido sobre el presente (siempre peligroso el de la modernidad) a partir de hecho(s)

¹³Todas las referencias a Benjamin están tomadas del libro *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. e Introd. Pablo Oyarzún Robles. Santiago: ARCIS/LOM Ediciones, s/f. La introducción está fechada en Caracas 1993 y Santiago 1995.

ocurrido(s) tal como hoy podemos concebirlo(s)/ imaginarlo(s) en tanto recuperación/ construcción del verdadero origen del devenir que nos vive.

¿Cómo saber cuál es el verdadero origen? Una respuesta posible, siempre de la mano de Benjamin, sería el recuerdo de un pasado que nos libera de la opresión, que alimenta el impulso revolucionario, que nos pone alerta ante la ideología del poder que busca siempre constituirnos como sus peones, que deconstruye la estereotipia; ese recuerdo es el verdadero origen de lo que hoy aquí históricamente somos y queremos ser.

Al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como ésta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante de peligro. El peligro amenaza lo mismo al patrimonio de la tradición que a quienes han de recibirlo. Para ambos es uno y el mismo: prestarse como herramienta a la clase dominante. En cada época ha hacerse el intento de ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. (VI, p. 51)

Quisiera, por un momento, conducir la reflexión al territorio de la poesía. ¿Cómo comprender la escritura poética del presente? Escritura poética del presente entendida, por lo menos, en una doble dirección: el presente expresándose en la escritura en tanto ésta aparece como testimonio de una época que habla y grita a través de y con las metáforas. Es decir, escritura como registro imaginario-simbólico de un acontecer presente, registro en el que podemos hallar y descifrar huellas que revelan las contradicciones, las utopías, los fracasos del aquí y ahora. Mas también escritura poética del presente como proceso/acción de representar el presente construyendo sentido de los hechos mediante la puesta en diálogo con los acontecimientos pasados que identificamos como el lugar histórico donde, de cierto modo, ocurrió ya lo que vivimos. El futuro de ese pasado somos nosotros y sólo ahora vemos lo proféticos de los signos de entonces.

La experiencia histórica demuestra que en momentos de peligro los poetas apelan, con más fuerza, a la memoria (aunque la memoria no siempre llene el vacío de la ausencia de fundamento) para ganarle al conformismo, a la derrota y anunciar/desear un futuro en que la historia se condiga con el “cielo” imaginado por el poeta. Pero no deja de haber trampa en este movimiento hacia lo utópico. La esperanza de un futuro mejor puede obnubilar la verdadera imagen del presente: que no tenemos esperanza sino una ausencia, una nada disponible para coparla con un sentido revolucionario de la historia

sin aferrarse a una ilusoria armonía que no llegará de hecho nunca, excepto como sueño irracional de la razón.

El ángel de la historia [...] tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos parece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una tempestad sopla desde el Paraíso, que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Esta* tempestad es lo que llamamos progreso. (IX, p. 54)

Cómo el ángel de la historia, el poeta mira el pasado. Pero a diferencia de éste, no le da la espalda al futuro. El viento que sopla del Paraíso lo arrastra al abismo de lo porvenir; mas el deseo utópico lo ancla en un territorio de significaciones afirmativas que resiste con éxito las corrientes del olvido. Con éxito en la medida en que las ruinas del pasado cobran luz —relámpago— para movilizar fuerzas poderosas de resistencia a la dominación. El anclaje, ya lo sugerimos, conlleva, sin embargo, el peligro de la inmovilidad: confundir la instantánea visión de cierto futuro con un inmutable horizonte que nos espera paciente allá lejos es un error a la larga fatal para el poeta: matará el futuro antes de que ocurra, lo convertirá en una incesante acumulación de ruinas. Y el viento de la reacción lo arrastrará, no hacia el Paraíso, no hacia la tradición ganada al avasallamiento de ésta, sino a la imposibilidad de ver que la tempestad del “progreso” lo ha arruinado ineluctablemente: no ve que ya no es “ángel de la historia”, ni siquiera de espaldas al porvenir; arruinará el futuro y el mismo será ruina en el pasado. De aquí al fundamentalismo reaccionario hay tal vez menos que un paso.

Valga, pues, la paráfrasis de la tesis VI de Benjamin: articular poéticamente el futuro no significa predecirlo tal como verdaderamente será. Significa apoderarse de una imagen utópica tal como ésta relampaguea en un instante de peligro. Y entonces articular poéticamente el futuro será articularlo históricamente, porque esa imagen en ese instante de peligro será un impulso para una lectura y una acción revolucionaria en la historia, historia que se aprehende, primariamente, como texto. El verdadero poeta, en estos tiempos de dictadura neoliberal, no ha de tener esperanzas, sino lucidez para ver que ni los muertos están a salvo del enemigo que no cesa ni cesará de vencer; lucidez para ver que él también está en las filas del enemigo. Pero esto no impide ni impedirá —muy al contrario— escribir a contrapelo de la tempestad del “progreso

modernizador”, ir contra la corriente siendo a la vez arrastrado por la corriente. Si tal impase es doloroso, si desgarrar al corazón, ¿qué le queda al poeta sino escribir o morir como poeta? Erigirse como sujeto histórico libre es para el poeta, entre otras cosas, darse cuenta con intensidad singular de que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico tiempo-ahora” (XIV, p. 61). De ese lugar somos, heridos, como César Vallejo, por las astillas del tiempo.

¿CONTRA QUE HISTORIA ESCRIBIREMOS AHORA?

Repitiendo a Ernesto Cardenal, debo decir que hago literatura para algo más grande que ella: la justicia y la libertad de mi pueblo, ‘la unidad sencilla, colectiva, eterna’ (Vallejo). Quizás mis sueños sean disparatados, ideales que nunca se harán realidad sobre la tierra. Aun cuando así sea, ni yo ni nadie tiene derecho a vivir exclusivamente de pequeñeces o de grandilocuencias vacías. ‘Qué tiempos son estos que hablar de árboles es casi un crimen pues se oculta tantas miserias’. Las palabras de Brecht retumban en mi espíritu incesantemente.

Es parte de un artículo que escribí en 1980.^{III} Releídas estas palabras casi dos décadas después, cuando pareciera que el siglo XX melancólicamente se despide en el apacible atardecer de las revoluciones, me resultan pertinentes y necesarias; no mis propias palabras, por cierto, sino las de Cardenal, las de Vallejo, las de Brecht: porque no escribimos poesía sólo contra los golpes de estado, sino contra todos los golpes, éstos tan fuertes en la vida que no sabemos qué decir (ni Vallejo supo, a pesar de su tremenda peruanidad metafísica en Perú y en París, tan callada, tan extranjera, tan lúcida).

Recuerdo que en 1979, como parte de la programación de “Los Martes de la Poesía”, me correspondió preparar un libreto sobre la vida y poesía de Ernesto Cardenal. Tuve entonces la mala ocurrencia de incluir poemas de *Salmos*, *Homenaje a los indios americanos*, *El estrecho dudoso*, eligiendo precisamente los poemas o fragmentos de poemas que hablaban de dictadores, de injusticias, de atropellos a la libertad. Por supuesto, lo redacté tratando de convencer al lector —es decir, al censor de turno— de que esas terribles cosas habían ocurrido en Nicaragua o en los viejos tiempos de la

^{III}“El desafío de la poesía en mi tiempo”. *Escritos* 1. Valdivia: Instituto de Literatura Universal e Iberoamericana, Universidad Austral de Chile, 1980. 13-18.

conquista, pero que nada que tenían que ver con el Chile de entonces. Obviamente no pasó la censura.

No fue, sin embargo, el censor oficial quien dijo no. Fueron los propios organizadores de la actividad, compañeros de historia y de oficio, quienes se apresuraron a parar el libreto. La verdad, tenían toda la razón: de haber llegado al escritorio del censor oficial (a quien, dicho sea de paso, nunca conocí) lo más probable es que la Municipalidad de Valdivia hubiera denegado de inmediato la autorización para realizar “Los Martes de La Poesía” en sus propias dependencias, como entonces venía ocurriendo, y, lo más grave, nuestros amigos actores contratados por la Municipalidad, y que eran piezas claves para la organización y realización de los recitales, habrían perdido quizás en el acto sus empleos. Las circunstancias aconsejaban prudencia, realismo, aceptar las reglas del juego impuestas unilateralmente desde el poder autoritario; había que cuidar ese espacio de expresión laboriosamente conseguido. Por cierto, tuve que rendirme a la evidencia de que si quería hablar de Ernesto Cardenal en “Los Martes de la Poesía” tendría que hacerlo citando sus poemas políticamente menos conflictivos, apoyándome sobre todo en su poesía amorosa, seleccionando textos que luego la Central Nacional de Informaciones no pudiera utilizar como prueba en caso de una no muy improbable acusación de subversión o extremismo marxista. Fue, como se comprenderá, una tarea nada fácil, un torturante ejercicio de volver aséptica (o mejor, de simular que se volvía aséptica) una escritura poética que, en su concepción fundacional de sentido, es esencialmente política.

El libreto pasó finalmente la censura. Por fortuna, el público que nos acompañaba tenía la cualidad de entender con pocas palabras: callar era hablar; no mencionar a Somoza, no mencionar las torturas en las mazmorra somocistas era, desde luego, una manera oblicua de hablar de Somoza (y de especímenes similares), de torturas, de campos de concentración. El público así lo entendía y nos acompañaba soportando con estoicismo el frío glacial de aquel sótano deprimente que nos habían facilitado.

La anécdota ilustra uno de los aspectos centrales de la práctica literaria de la poesía del contragolpe que se escribió dentro de Chile en el período del gobierno militar: asumir la censura, y la consecuente autocensura, como condición determinante de la producción textual, pero en el entendido de que el texto “reprimido” debía seguir hablando desde las sombras, a través de signos que fueran invisibles desde una lectura, digamos, literal de texto —que es como la dictadura leyó en general la poesía, cuando la leyó—, pero muy visibles desde una manera de leer que no se conformara simplemente con lo dicho en un sentido directo, explícito. A la dictadura le faltó imaginación semiótica para entender la cultura chilena y, creo, a nuestro modo, en su momento supimos aprovechar la torpeza suya para con los signos.

No nos vanagloriemos, sin embargo. Si bien, por un lado, pudimos pasar la censura y hacer nuestro negocio literario, fuimos todo el tiempo compelidos a enmascarar nuestro decir, a disfrazar nuestro cuerpo textual con trajes acordes a la ocasión, para que nuestro amigos no perdieran sus trabajos, para que no nos expulsaran de la Universidad, para que que, en definitiva, no silenciaron las voces que podían decir alguna palabra fresca de libertad. De hecho, cuando la exposición de poesía mural de 1978 fue retirada de dependencias de la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la Universidad Austral por orden de las autoridades universitarias de la época, más de un profesor de literatura de la misma casa de estudio nos calificó de imprudentes (por decir lo menos) por haber cometido el error de publicar poemas irreverentes contra el gobierno, que ni siquiera eran buenos poemas, y, como consecuencia de lo mismo, por no haber sabido cuidar el espacio de expresión que podría haber sido importante mantenerlo en manos de los poetas. Medidos con la lógica que imponía la dictadura, por cierto fuimos imprudentes y cometimos un error de estrategia que terminó costando la exoneración y exilio del profesor y poeta Walter Hoefler. ¿Pero será esta la correcta manera de evaluar nuestra acción de entonces? Muchos, demasiados diría yo, en el Chile de los años 90 han vociferado un *mea culpa* que a la postre resulta anacrónico, patético, demasiado acomodado a las circunstancias para ser tomado en serio.

El hecho es que, repito, nos vimos compelidos al enmascaramiento de nuestros discursos, tal como la misma dictadura enmascaraba los suyos para hacer creer, por ejemplo, que los asesinatos a sangre fría cometidos por agentes del Estado eran enfrentamientos. Pero hay algo que radicalmente distingue la máscara de los discursos poéticos de la de los discursos políticos del autoritarismo: los poetas no vimos y no quisimos ver nunca la máscara como máscara sino como nuestro verdadero rostro. Digámoslo de otra forma: la autocensura, calculada o no, la movilizamos, para efectos de producción de significados, no como autocensura sino como estrategia de textualización que diera cuenta de una autenticidad profunda y libre, no colonizada ni cooptada por el poder. Reescribir el libreto sobre Cardenal fue una acción no sólo funcional al propósito inmediato de pasar la censura oficial, sino, y quizás sea lo más crucial, para vencer, a la larga, las propias trancas interiores que nos impedían ser libres ante el peso opresivo de la historia, superar nuestra propias obsesiones de terrorismo intelectual que nos empujaban al atentado discursivo, sobreponerse a las inclinaciones a reaccionar de un modo pre-visto por el sistema lo que nos instalaría justamente en el sitio en que los censores hubieran querido que nos instaláramos (y así, de paso, justificar ellos también su oficio).

La delicada ecuación lenguaje-realidad nos hizo vivir “en el límite mortal del equilibrio”; caminamos por años “en la cuerda floja”, tal como Maha Vial lo vislumbró

en su momento con extraordinaria lucidez;¹⁵ a punto siempre de caer al vacío de las palabras desprovistas de cuerpo; acomodando peligrosamente el lenguaje a las circunstancias que nos construían los otros, esos otros que demonizábamos en nuestras más íntimos deseos y odios. La conciencia de este hecho es lo que nos impulsó a una reiterada reflexión metapoética. Al fin de cuentas, estábamos compelidos a hablar la lengua de los censores y represores para subsistir como poetas, para mantener los esquivos espacios disponibles de expresión. Me asalta, entonces, la sospecha de que si la Municipalidad de Valdivia autorizó “Los Martes de la Poesía” y dio luz verde a los libretos sobre Cardenal, Blake, Prévert y otros, fue porque los censores se convencieron de que, en efecto, hablábamos en el lenguaje que ellos toleraban (y que tal vez deseaban también). En este sentido, en términos estructurales, funcionamos como una instancia de legitimación cultural del orden represivo y, de un modo u otro, colmamos, al menos por un tiempo, el proyecto dictatorial de apropiarse de los intelectuales —aunque éramos entonces, y lo seguimos siendo ahora, un botón precario— y desplazar los discursos de éstos a la otra orilla política.

Nos acostumbramos a escribir por años contra una historia que nos constituía como sujetos oprimidos por esa misma historia; en cierto modo, nos acostumbramos a escribir contra nosotros mismos, porque la historia también era nosotros. La dictadura nos daba los temas en bandeja, expresó alguna vez Clemente Riedemann; afirmación que delata cuán profunda fue la penetración de la historia en la subjetividad al punto de imaginar que con sólo estirar la mano disponíamos de temas y materias que la experiencia nos proveía a torrentes. Si eso fue así efectivamente, ¿la democracia sería entonces menos pródiga en temas, en materiales de escritura provenientes de la experiencia cotidiana? Si como sostiene Benjamin, “todo documento de cultura lo es también de barbarie”, todo documento de barbarie lo sería también de cultura. Por cierto, viendo así las cosas, en un momento en que la barbarie ocurre diariamente, no resulta difícil elaborar documentos de cultura: el mero registro de los atropellos a los derechos humanos es ya de por sí un texto que revela el horror de un infierno que, por ser real, efectivamente funcionando sobre los cuerpos, supera, en horror, con largueza a cualquier infierno de la ficción literaria.

En democracia la generación del contragolpe está obligada a readecuar sus discursos. Sin censura externa, la autocensura deja de ser estrategia viable para la productividad textual. ¿Significa entonces que ahora están todas las puertas abiertas? ¿De qué tendrían que cuidarse los poetas en democracia? Cuidarse de la ilusión de que no hay nada de qué cuidarse, de que por fin somos libres para decir lo que queremos, de

¹⁵ Maha Vial. *La cuerda floja*. Valdivia: UDES, 1985. Vial para entonces firmaba como Mahagaly Segura.

que ahora sí podemos escribir la obras que antes no pudimos. Engaño, trampa, espejismo, construido todo por nuestro propio deseo de plenitud. Desprenderse de las estructuras mentales que se crearon a partir de la práctica poética en dictadura no es una tarea simple ni corta. Habrá que ver qué producirá la Generación NN o del contragolpe en los primeros años del siglo XXI. Aunque estimo, no sin cierto pesimismo, que será menos que lo que soñábamos en 1980, cuando vivíamos la ingenua certeza — vagamente intuita, pero certeza al fin— de que escribir poesía equivalía a contribuir a cambiar la historia porque la sola comunicación de nuestros textos en sí misma era (o podía interpretarse) como un acto de subversión del *statu quo*.

Tantos recitales, peñas folklóricas, canciones de la Nueva Trova cubana, canciones de “Inti Illimani”, de “Santiago del Nuevo Extremo”, del dúo “Swencke & Nilo”, canciones de la revolución sandinista; tantas conversaciones hasta la salida del sol: todo fue bello; pero hubiera sido más bello todavía sin campos de concentración, sin control de la prensa, sin exilios, sin servicios de seguridad, sin la soberbia de tantos pichiruches que por un instante creyeron ser dioses. Habrá que ver cuántos poetas de la generación del contragolpe resisten a la lenta borradura del desencanto con sus propias obras o al sentimiento opresivo y paralizante de que somos piezas prescindibles de una gigantesca maquinaria económica de la que no podemos escapar, consumidores endeudados de nuestra propia existencia, prisioneros en un “campo de concertación”, como irónicamente ha dicho el poeta y músico rockero Mauricio Redolés. Vienen al caso, me parece, palabras que escribí hace 20 años, algo melodramáticas las siento hoy día, pero sigo pensando que son válidas: “Está difícil en la calle, en los campos; los bosques están llenos de pájaros extraños, como de pesadillas. Cuídate hermano o hermana, cuídate mucho. La vida tiene los ojos tristes bajo la lluvia”.¹¹⁶

Osorno, Chile, septiembre de 1999

¹¹⁶ “El desafío.” *Op. cit.*, p. 18.

APENDICE BIBLIOGRAFICO

(Literatura en las provincias del sur de Chile 1975-1995)^{lII}

El listado que a continuación se señala se ha organizado atendiendo a los siguientes criterios:

1. Una lista de obras individuales y colectivas de autores del sur de Chile a partir de 1975, vale decir, autores que, por encima del lugar de nacimiento y actual lugar de residencia, poseen una obra que se la percibe como parte del proceso literario de las provincias del sur. Esto debido a que sus autores se formaron como escritores en el sur y porque la circulación de sus obras primariamente aconteció (o aún acontece) en los circuitos de lecturas de la provincia. La mayor parte de las publicaciones individuales son de poesía; cuando no es así, se indica expresamente. Aquellos títulos que no son libros aparecen señalados como cuadernillo, folleto, plaquette, u hoja literaria.
2. Una lista de las principales antologías y volúmenes colectivos de poesía publicados en el sur de Chile y/o publicados en otros puntos del país o del extranjero, pero que incluyen a por lo menos un poeta sureño.

La lista de obras y autores que aquí recojo no es completa. Durante los años 70 y buena parte de los años 80, una gran cantidad de publicaciones se hicieron en hojas volantes, trípticos, cuadernillos, en pequeñas y efímeras revistas, incluso en grabaciones magnetofónicas caseras, materiales que hoy día son prácticamente imposibles de hallar.^{lII} Recordemos que entre 1975 y 1990, estas ediciones, salvo un número menor, nunca llegaron a las bibliotecas públicas, o a las de colegios o universidades, y mucho menos a los circuitos comerciales. Y aun hoy día, al final del siglo, la mayor parte de las publicaciones en provincias siguen siendo de tiradas reducidas y circulan casi siempre por canales no comerciales, por lo que para el lector común suele ser a veces difícil, cuando no imposible, acceder a los libros y revistas, sobre todo si han sido editados con anterioridad a 1990.^{lII} Menciono un libro inédito a la fecha (la antología *El eco en la montaña. Taller literario "Aumen"*, Ed. Carlos Trujillo) libro que, no obstante su

^{lII}Incluyo, tal como se ha venido haciendo a lo largo del libro, sólo las provincias del sur que componen la Xª Región de Los Lagos. Como se indica en el título, se excluyen libros publicados con posterioridad a 1995. Queda, pues, para otro momento la tarea de hacer una exhaustiva bibliografía del último lustro del siglo XX en el sur de Chile.

^{lII} De hecho, no he tenido acceso a varias publicaciones que sé que existen. Invito al lector, especialista o no, a completar esta bibliografía en la medida en que disponga de más información de la que yo he podido disponer hasta ahora.

^{lII} Hay algunas poetisas de las provincias del sur que a partir de 1996 han comenzado a ingresar a los circuitos comerciales tanto para la edición como la distribución de sus libros. Rosabetty Muñoz y Elicura Chihuailaf (poeta mapuche de Temuco) son buenos ejemplos al respecto. Sin embargo, aun poetisas que se podrían considerar mayores, como Jorge Torres, traducido al alemán y bastante conocido en Alemania, difunden sus trabajos por la vía de la autoedición y distribuyen sus libros por canales casi siempre no comerciales. Cabe decir, al respecto, que la poesía chilena actual de autores menores de 50 años, salvo excepciones, sigue siendo, como diría Rosario Castellanos, un "oficio de tinieblas" en el sentido de ser, en los hechos, un arte underground al margen o en la periferia del mercado neoliberal de productos simbólicos, incluso en el caso de libros editados por editoriales comerciales.

condición de inédito, ha circulado entre los poetas locales a través de fotocopias y copias computacionales de la versión original.

El lector interesado podrá encontrar más títulos de y sobre la poesía chilena que emerge desde los años 60 en adelante en *Poets of Chile. A Bilingual Anthology 1965-1985*, de Steven White, y también en *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn), de Javier Campos. En cuanto a títulos con posterioridad a 1973 (incluyendo trípticos, revistas y a veces libros no literarios), remito al lector a “Bibliografía literaria en Valdivia, 1973-1989”, de Pedro Guillermo Jara (*Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 2, Valdivia, 1994: 105-115).; *Poesía chilena. Generación NN (1973-1991)*, de Aristóteles España; *Por la Décima Región. Poesía del sur de Chile (1973-1993)*, tesis doctoral de Carlos Trujillo, University of Pennsylvania, 1993.

Las revistas académicas que se editan en la Xª Región y que suelen publicar estudios literarios son *Estudios Filológicos* (revista anual), *Documentos Lingüísticos y Literarios. Notas de Divulgación* (semestral, aunque de frecuencia irregular), ambas de la Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, y *Alpha, Revista de Artes, Letras y Filosofía* (anual), Universidad de Los Lagos, Departamento de Humanidades y Artes. En cuanto a revistas literarias, en los años 70 y 80 fue muy importante *Aumen*, editada en Castro por Carlos Trujillo (ya no se edita) y *Paginadura* en los inicios de los años 90, en Valdivia (sólo dos números; ya no se edita). Existieron (y existen aún) revistas escolares que circulan sólo en las aulas y que no tienen impacto alguno en la formación del canon literario, salvo por el hecho de ser herramientas pedagógicas que ayudan a veces a formar a un futuro escritor. No obstante, en los inicios de los años 90 una revista escolar que sobrepasó largamente los límites de las aulas fue *Chilpén*, Revista del Taller Literario del Liceo Politécnico de Castro, dirigida y editada por Mario García.

Mención aparte merece *Caballo de Proa*, pequeña revista de bolsillo de variedad cultural valdiviana y chilena en general dirigida y sostenida por Pedro Guillermo Jara. Es la única revista que, habiéndose iniciado en los años 80, subsiste hasta hoy en día, aunque continúa siendo una revista de circulación restringida.

1. Publicaciones literarias individuales de autores del sur de Chile (Valdivia a Chiloé, 1975-1995)

Acuña Anfossi, Elizabeth. *Espantando fantasmas con letra chica*. Osorno: Maicolpué, 1993.

Andrade, Florisa. *Un ángel, un Pierrot y una larga espera*, Castro: Aumen, 1977 (cuentos).

- Asenjo, Ema. *Intramuros*. Osorno: Ediciones Sayco, 1991.
- *El descontento*. Osorno: Ediciones Sayco 1991.
- *La luz en la luna*. Osorno: Imprenta América, 1986.
- *Todas las guerras*. Osorno: Instituto Profesional de Osorno / Instituto Chileno-alemán de Cultura, 1983.
- Araya, Pedro Antonio. *Arcosanto*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1991.
- Arestizábal, Germán. *Le petit Teillier illustré*. Valdivia: El Kultrún, 1993 (historietas sobre textos de Jorge Teillier).
- Balbontín, Juan. *El paradero*. Editor Jaime Ruiz (sin otros datos) [1990] (novela).
- Caicheo, Sonia. *Rabeles en el viento*. Castro: Imprenta Alfa, 1991. 2da. edic. Ancud: Imprenta A & C, 1993.
- *Recortando sombras*. Castro: Aumen, 1984 (cuadernillo).
- *Recortando sombras*. Santiago: Edic. Barcelona, 1984.
- Cárdenas, Umiliana. *Poesía chilota y para cantar*. Santiago: Universitaria, 1990.
- *Casos de brujos de Chiloé*. Santiago: Universitaria, 1990 (relatos folklóricos).
- Castro, Eduardo. *Miradores*. Santiago: CESOC Ediciones, s/f. [1992].
- Céspedes, Raúl. *Vienes o vas*. Osorno (sin pie de imprenta), 1978 (cuadernillo mimeógrafo).
- Contreras, Constantino; Barraza, Eduardo; Alvarez-Santullano, Pilar y Rodríguez, Lilian. *Cuentos orales de raíz hispánica (Estudios Filológicos, Anejo 14)*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1992. (relatos folklóricos de la zona de Osorno).
- Contreras, Constantino; Barraza, Eduardo y Alvarez-Santullano, Pilar. *Cuentos orales de adivinanzas*. Santiago: Universitaria, 1995 (relatos folklóricos de la zona de Osorno).
- Contreras, Mario. *La gallina ciega y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1993.
- *Palabras para los días venideros*. Ancud: Ediciones del Archipiélago, 1984.
- *Entre ayes y pájaros*. Ancud: Cóndor, 1981.
- *Raíces*. Ancud (sin pie de imprenta), 1978.
- *Poesía, poesía*. Suplemento de "Archipiélago." Castro: Ediciones Archipiélago, sin fecha (cuadernillo).

- Cornelius, Hubert. *Dificultades a bordo y otros poemas*. Osorno: Maicolpué, 1993.¹²⁰
- Díaz-Cid, César. *En la rama del cerezo*. Valdivia: Kultrún, 1988 (cuentos).
- España, Aristóteles. *Dawson*. Santiago: Bruguera, s/f [1987].
- *Equilibrio e incomunicaciones*. Santiago (sin datos de editorial), 1980.
- *Incendio en el silencio*. Punta Arenas (sin datos de editorial), 1978.
- *La guitarra de mis sueños*. Punta Arenas (sin datos de editorial), 1976.
- Gáinza, Rodrigo. *Hombre sangrando a solas*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1993.
- García, Mario. *(Des)piegues de papel y follaje*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995.
- *Poemas in-públicos*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995.
- González Lefno, Rubén. *El último crepúsculo*. Valdivia: Fértil Provincia, 1994 (cuentos).
- Haverbeck, Erwin, ed. *Relatos orales de Chiloé*. Santiago: Andrés Bello/ Universidad Austral de Chile, 1989 (cuentos folklóricos).
- Jara, Pedro Guillermo. *Paramurales*. Valdivia: Kultrún, 1988 (cuentos).
- *Relatos, relatos*. Suplemento de "Caballo de proa." Valdivia: U.D.E.S. (sin fecha) (cuentos; cuadernillo).
- *Dos narraciones breves*. Valdivia: La Abadía, 1984 (cuentos; cuadernillo).
- Jara Westermeier, Mauricio. *Devaneos*. Ancud: Fundación para el Desarrollo de Chiloé, 1979.
- Jensen, Mónica. *Contrato personal*. Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1994.
- Lienlaf, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago: Universitaria, 1989.
- Lincomán, José Santos. *Canciones & poemas de un lonco huilliche de Chilhué*. Chonchi: OPDECH, 1986.
- Loncón, Jorge. *Claroscuros*. (Sin pie de imprenta) Santiago, 1983.
- Mansilla, Sergio. *De la huella sin pie*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1995.
- *El sol y los acorralados danzantes*. Valdivia: Paginadura, 1991.

¹²⁰Hubert Cornelius es un heterónimo de Eugenio Matus, poeta, novelista y estudioso de la literatura española.

- *El sol y los acorralados danzantes*. Osorno: Instituto Profesional de Osorno, 1990 (plaquette).
- *Noche de agua*. Santiago: Rumbos, 1986.
- *Hoja de poesía*. Castro: Aumen, 1985 (hoja literaria).
- *Invierno*. Santiago: Aumen/Ariel, 1980 (folleto).
- Manzano Isla, Raúl. *Nubarrones en el sur*. Valdivia: Instituto de Estudios Contemporáneos, 1991 (historia, testimonio).
- Márquez, Jaime. *Tiempos presentes*. Castro: Valle Sur. 1984 (cuadernillo).
- *Participamos a usted*. Castro: Talleres Culturales Chiloé. 1983 (cuadernillo).
- Martínez, Pedro. *El impostor*. Santiago: Ediciones Acuarianas, s/f [1993] (novela).
- *Tres testigos de la pasión*. Santiago: Rumbos, 1990 (relatos).
- Matthews, Mariana. *Reunión*. Valdivia: El Kultrún, 1994 (fotografías y testimonios de artistas y escritores del sur).
- Matus, Eugenio. *Amor de España*. Osorno: Maicolpué, 1994.
- *La roca*. Osorno: Maicolpué, 1994 (cuentos).
- Mendoza, Ricardo. *Con palabras*. Valdivia (edición privada), 1983.
- Mimiça, Milagros. *Versos de trampolín*. Suplemento de *Archipiélago*. Castro: Ediciones del Archipiélago, sin fecha (cuadernillo).
- Miralles, David. *Los malos pasos*. Valdivia: Paginadura, 1990.
- *Zona transitiva*. Valdivia: La Abadía, 1984.
- Morales, Leonidas. *Con la puerta en las narices*. Valdivia: El Kultrún, 1994.
- Muñoz, Rosabetty. *Baile de señoritas*. Valdivia: El Kultrún, 1994.
- *Canto de una oveja del rebaño*. Santiago: Ariel, 1981. 2da. edic. Valdivia: El Kultrún, 1994.
- *En lugar de morir*. Santiago: Cambio, 1986.
- *Hijos*. Valdivia: El Kultrún, 1991.
- Navarro Cendoya, Nelson. *Los peces que vienen*. Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1994.
- *Aguas, piedras y expiaciones*. Santiago (sin pie de imprenta), 1983.

- . *Manojos chilotos*. Puerto Montt (sin pie de imprenta), 1972.
- Navarro Harris, Heddy. *Sur*. Valdivia: Fértil Provincia, 1994.
- . *Monólogo de la hembra tardía*. Valdivia: Fértil Provincia, 1994.
- Otero Agoni, Mauricio. *Testimonio (de el Hombre)*. Santiago: Rumbos, 1989.
- Quezada, Antonio. *El pollito colorado y el gato miao*. Osorno: Departamento de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Los Lagos, 1994 (cuentos infantiles).
- . *Tres años en un día*. Osorno: Departamento de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Los Lagos, 1994 (crónicas).
- Riedemann, Clemente. *Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995.
- . *Primer arqueo*. Valdivia: El Kultrún, 1990. 2da. edic. Valdivia: El Kultrún, 1991.
- . *Karra Maw'n*. Valdivia: Alborada, 1984.
- Riedemann, Clemente y Schwenke, Nelson. *El viaje de Schenke & Nilo*. Santiago: Tamarcos, 1989 (testimonio y letras de canciones).
- Riveros, Juan Pablo. *De la tierra sin fuegos*. Concepción: Ediciones del Maitén, 1986.
- Rodríguez, Antonieta. *Poemas gramaticales*. Puerto Montt: Ediciones Polígono, s/f [1994].
- . *Cartas desde España*. Puerto Montt (sin pie de imprenta), 1983.
- . *Poemas infantiles y escolares*. Puerto Montt: Artegraf, 1981.
- Romo, María Eugenia. *Tarde en la glorieta*. Osorno: Maicolpué, 1994 (poesía, canciones y partituras).
- Rubenoir. *Breves utopías*. Osorno: Ediciones Instituto Chileno Alemán de Cultura de Osorno, s/f.
- Schuster, Hans. *Ka*. Santiago: Rocamadour, 1991.
- . *Canto en el o(i)d(i)o*. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1990.
- . *Forestal por cual*. Santiago: E. L. A., 1989.
- . *Gabriela ad Tempus*. Santiago: ELA, 1989.
- . *Veinte (b/v)andos en contra de sí mismo y una canción desencajada*. Santiago: ELA, 1989.
- . *Tras la muralla del paisaje*. Valdivia: UDES, 1985.

- . *Lo maravilloso es tan maravilloso que deja de ser maravilloso*. Valdivia, 1981 (plaquette).
- Segura, Mahagaly. *La cuerda floja*. Valdivia: U. D. E. S., 1985.
- Sin Pega, Lope (Carlos Trujillo). *Sonetos compuestos por Lope sin Pega, el Fénix de los Cesantes*. Ancud-Castro: Seis Barreales (folletos).
- Teiguel, José. *Claridad del lobo*. Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1995 (cuentos).
- . *La heredad del pasto y el agua*. Valdivia: Paginadura, 1991.
- Torres, Jorge. *Poemas renales*. Valdivia: El Kultrún/Barba de Palo, 1992. 2da. edic. 1993. 3ra. edic. bilingüe español-alemán 1997 (*Poemas renales / Nierengedicht*, trad. Reinier Kornberger).
- . *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia: Paginadura, 1991.
- . *Graves, leves y fuera de peligro*. Valdivia: Ediciones LAR, 1987.
- . *Palabras en desuso*. Valdivia, 1978.
- . *Recurso de amparo*. Valdivia, 1975.
- Torres, Nelson. *De Indias*. Santiago: San Cristóbal, 1993.
- . *Incitación al cielo*. Concepción: Ediciones Etcétera, 1993.
- . *Liricanalladas*. Castro: Aumen, 1985.
- . *Liricanalladas*. Castro: Aumen, 1984 (cuadernillo).
- . *Poemas necesarios*. Castro: Talleres Culturales Chiloé, 1983 (cuadernillo).
- . *Metarrelatos*. Castro: Aumen, sin fecha (cuadernillo).
- . *Restos de amor*. Castro: Valle Sur, sin fecha (cuadernillo).
- Trujillo, Carlos A. *La hoja de papel*. Santiago-Castro: Aumen, 1993.
- . *Mis límites. Antología de poesía (1974-1983)*. Santiago-Castro: Aumen, 1992.
- . *Demoras*. Ancud: Aumen, 1986 (folleto).
- . *Los que no vemos debajo del agua*. Santiago: Cambio, 1986.
- . *Mis Límites*. Ancud: Aumen, 1986 (hoja).
- . *Post data*. Castro: Aumen, 1986 (folleto).
- . *Los que no vemos debajo del agua*. Ancud: Aumen, 1985 (cuadernillo).

- *A galope tendido*, Ancud: Aumen, 1984 (hoja).
- *Los territorios*. Ancud: Aumen, 1982.
- *Escrito sobre un balancín*. Ancud: Aumen, 1979.
- *Las musas desvaídas*. Quillota: Aumen/ El Observador, 1977.
- Uribe Andrade, César Luis. *Barrotes de poesía*. Castro: Comisión de Derechos Humanos, 1987.
- Uribe Velásquez, Mario. *Crónicas de Chiloé*. Santiago: Alfabetá, 1982 (crónicas).
- Van de Maele, Mauricio. *Piedras*. Valdivia: El Kultrún, 1986-1987 (cuentos).
- Véliz, Héctor y Víctor H. Cárdenas. *El juego de la oca*. Castro: Aumen. 1978 (cuadernillo).
- Véliz, Héctor. *Chiloé, tierra comprometida, no prometida*. Castro: Proyección, 1988 (cuadernillo; cuentos).
- *Los mitos del exilio*. Castro: Ayantema, 1988 (cuadernillo; cuentos).
- Venegas, Gabriel. *Génesis 2000*. Osorno: Instituto Chileno-Alemán de Cultura, 1979 (folleto).
- *Alunizaje*. Osorno: Artes Gráficas de la Universidad de Chile, 1978.
- Vial, Maha (Mahagaly Segura). *Sexilio*. Valdivia: El Kultrún, 1994.
- Viveros, Varsovia. *Tempilcahue*. Ancud: Víctor Naguil, 1989.
- *Las paredes del día*. Ancud (sin pie de imprenta), 1984.
- Westphal, Germán. *Textos y contextos*. Valdivia: El Kultrún, 1992.
- Zaror, Luis. *Archipiélago de palabras*. Valdivia: Paginadura, 1991.
- *Primer diálogo*. Valdivia: El Kultrún, 1988.

2. Antologías y muestras poéticas colectivas (1975-1995)

a) publicadas en el sur de Chile

- Antología de poemas del Taller Literario "Aumen" de Castro*. Eds. Renato Cárdenas y Carlos Trujillo. Puerto Montt: SECREDOC, 1976.
- Antología poética. Nuevas voces*. (Grupo Arte de Osorno). Ed. Albertina Marambio. Osorno: Imprenta Regional, 1992.

- Antología poética. Taller Literario Liceo "Ramón Freire" de Achao.* Prólogo de Carlos Trujillo. Ed. Ramón Mansilla. Castro: Valle Sur, 1986.
- Antología: Diez años talleres literarios escolares, Región de los Lagos, 1979-1988.* Valdivia: Secretaría Regional de Educación y Cultura, 1991.
- Antología: Encuentro talleres literarios.* Ed. Carlos Trujillo. Castro: Liceo Politécnico, 1989.
- Concurso regional de poesía juvenil para enseñanza media. Autores ganadores 1994.* Ed. Rubén González Lefno. Valdivia: Tecnoimprentacolor, 1994.
- Cuatro poetas en Chiloé. Carlos Trujillo, Renato Cárdenas, Sergio Mansilla, Pedro Ortiz.* Eds. Renato Cárdenas y Carlos Trujillo. Castro: Ediciones Aumen, 1977.
- Desde Los Lagos. Antología de poesía joven.* Ed. Jorge Loncón. Santiago-Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1993.
- El eco de la montaña: Taller Literario "Aumen."* Ed. Carlos Alberto Trujillo. 1989 (inédita).^[2]
- Encuentro de poesía en el aire.* Eds. Quemil Ríos, Rosabetty Muñoz. Ancud: Imprenta Obispado de Ancud, 1988.
- Jóvenes poetas de La Unión.* Ed. Yanko González Cangas. Valdivia: Edición del Programa Local de Desarrollo Juvenil de La Unión, 1994.
- Mujeres: Desde Chiloé la esperanza.* Ed. Rosabetty Muñoz. Santiago: Taller Cauquil, 1987.
- Palabra inaugural. Muestra de poesía joven valdiviana.* Ed. Jorge Torres. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1991.
- Pequeña antología lírica, poetas chilenos y españoles.* Puerto Montt, Secretaría Regional de Educación y Cultura, 1984.
- Poemas del Domingo 7. Antología Poesía Joven Valdiviana.* Valdivia: Central de Publicaciones Universidad Austral de Chile, 1992.
- Poesía del Sur.* Ed. Gabriel Venegas. Osorno: Instituto Profesional de Osorno, 1984.
- Poesía joven del sur de Chile.* Ed. Osvaldo Rodríguez. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Instituto de Literatura Universal e Iberoamericana, 1978.
- Poesía X Región.* Ed. Gabriel Venegas. Osorno: Depto. de Humanidades y Artes, Universidad de Chile, Sede Osorno: Osorno, 1977.

^[2]Antología que resume los 13 años de existencia del Taller Aumen en Castro que incluye a casi 50 poetas, con un estudio introductorio de Iván Carrasco, "Aumen en la poesía chilena", y un testimonio de Carlos Trujillo, director del Taller.

Poesía. Cuadernos de Poesía. Ed. Pedro Guillermo Jara. Valdivia: Edición de los estudiantes de la carrera de Pedagogía en Castellano de la Universidad Austral de Chile, 1977.

Poetas actuales del Sur de Chile. Antología crítica. Eds. Oscar Galindo y David Miralles. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1992.

Primeras cosechas Antología de poesía escolar. Eds. Nelson Navarro y José Teiguel. Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1994.

Primeros juegos literarios 1994. Puerto Montt, Departamento de Cultura Ilustre Municipalidad de Puerto Montt, 1994.

Quince poetas desde el agua-lluvia. Ed. José Teiguel. Prólogo de José Teiguel. Valdivia: El Kultrún, 1993.

Tercer Encuentro de Poetas del Sur. Ed. Gabriel Venegas. Osorno: Instituto Profesional de Osorno, 1984.

V Encuentro de Poetas del Sur. Ed. Gabriel Venegas. Osorno: Instituto Profesional de Osorno, 1986.

Voces de mujer. Antología poética. Eds. Ximena Burgos y Jorge Loncón. Puerto Montt: Ediciones Polígono, 1995.

Voz Sero: muestra de poesía joven valdiviana. Ed. Yanko González Cangas. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1994.

Zonas de emergencia. Eds. Bernardo Colipán y Jorge Velásquez. Prólogo de Jorge Velásquez. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1994.

b) Otras antologías

Antología de la nueva poesía femenina chilena. Ed. Juan Villegas. Santiago: La Noria, 1985.

Antología de la poesía religiosa chilena. Eds. Miguel Arteché y Rodrigo Cánovas. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1989.

Antología: Catorce poetas chilenos fuera del juego. Eds. José Angel Cuevas, Heddy Navarro y Bruno Serrano. Santiago: Fértil Provincia, 1991.

Ciudad poética post. Diez poetas jóvenes chilenos. Eds. Oscar Galindo y Luis Ernesto Cárcamo. Santiago: Instituto Nacional de la Juventud, Fondo Iniciativas Culturales, 1992.

Desde el Soneto. Antología de poesía chilena. Eds. David Valjalo y Antonio Campaña. Madrid: Libertarias, 1988.

- Encuentro nacional de la poesía.* Ed. Naín Nómez. Santiago: PRED, 1991 (ponencias y muestra poética).
- Entre la lluvia y el arco iris. Antología de jóvenes poetas chilenos.* Ed. Soledad Bianchi. Rotterdam: Instituto Para el Nuevo Chile, 1983.
- IV Concurso Laboral de Cuento y Poesía "Javiera Carrera".* Santiago: Alfabetá, 1982.
- La más nueva poesía chilena. (Breve antología).* Ed. José Martínez Fernández. Arica: DUOC, 1978.
- Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología.* Eds. María Nieves Alonso, Juan Carlos Mestre, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños. Santiago: IMPRODE/CESOC, 1989.
- Muestra de literatura chilena. Congreso Internacional de Escritores "Juntémonos en Chile."* Santiago: SECH-PRED, 1992.
- Poesía a quemarropa.* Eds. Andrés Moreira, Pepe Osorio y Leo Sanhueza. Santiago: Movimiento por los Caídos en los Brazos de Morfeo (Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas), 1993.
- Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días.* Ed. Erwin Díaz. Santiago: Documentas, 1989.
- Poesía chilena joven de Llanquihue.* Ed. Silverio Muñoz. Minnesota: Ediciones Arauco, 1987.
- Poesía chilena. Generación NN (1973-1991).* Ed. Aristóteles España. Punta Arenas: Ediciones La Pata de Liebre, 1993.
- Poetry from Chile: 26 New Voices.* Ed. Juan Hernández. Long Beach: Department of Romance, German & Russian Languages, California State University, 1993.
- Poets of Chile. A Bilingual Anthology 1965-1985.* Ed. Steven White. Greensboro: Unicorn Press, 1986.