





INSCRIPCIÓN DE LA DERIVA

© ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ, año 2016
© EDICIONES ALTAZOR, de esta edición año 2016
Valparaíso 694, Loc. 14
Teléfono (56-32) 271 1391
Viña del Mar/Chile
editor@altazorediciones.cl
www.altazorediciones.cl

INSCRIPCIÓN DE LA DERIVA
Registro de Propiedad Intelectual n° 269.290
ISBN 978-956-9205-81-1

Producción editorial:
Altazor [ediciones&diseño]

IMPRESO EN CHILE | PRINTED IN CHILE

Inscripción de la Deriva

Ensayos sobre poesía chilena contemporánea

ISMAEL GAVILÁN MUÑOZ



EDICIONES ALAZOR



Índice

Nota previa	11
I	
1. Entre las cosas y el azul: dos momentos en la obra de Ennio Molledo.	17
2. En el deshojado corazón del hombre. Notas a la poesía de Rubén Jacob.	29
II	
1. Poesía e identidad: breve aproximación a la poesía de Sergio Muñoz Arriagada.	43
2. El héroe de una lírica en la era del vacío: observaciones sobre la poesía de Sergio Madrid.	57
3. Heterodoxia: Marcelo Pellegrini.	71
4. Apuntes para una poética de la luz: <i>El doble veredicto de la piedra</i> de Marcelo Pellegrini.	81
5. La escenificación de la experiencia: <i>Espejo de enemigos</i> de Marcelo Rioseco.	87
6. Sobre <i>2323 Stratford Ave.</i> de Marcelo Rioseco.	93
7. El Agón de Armando Roa Vial: sobre <i>Ejercicios de filiación. Poesía (1998-2008)</i>	99
8. La visión abierta: <i>Pájaros lágrimas</i> de Enoc Muñoz.	105
9. Volver a comenzar: <i>Dónde iremos esta noche</i> de Cristian Cruz.	111
10. Siguiendo los pasos de Orfeo: <i>Los días</i> de Roberto Onell.	119

III

1.	Sobre <i>Jardín Japonés</i> de Eduardo Jeria Garay.	129
2.	El ausente necesario: la poesía de Francisco Vergara.	135
3.	La producción desde el fracaso: notas sobre <i>Chilean Poetry</i> de Rodrigo Arroyo.	139
4.	Palabras para <i>Nimbo</i> de Valentina Osses.	147
5.	El vuelo del ave en la intemperie: <i>Tordo</i> de Diego Alfaro Palma.	151
6.	La vida y el afán de forma. Sobre <i>Pequeñas cosas</i> de Gladys González.	159
7.	La autorreferente representación de la crueldad. Sobre <i>Hysteria/Hystrión</i> de Fanny Campos.	169

IV

1.	La violenta instauración de la inocencia. Sobre la antología <i>Cantares nuevas voces de la poesía chilena</i> de Raúl Zurita.	177
2.	La abolición de la esfinge: observaciones sobre los poetas chilenos de los 90.	193
3.	(In)tentar una genealogía.	203
4.	Epílogo crítico.	213
	Referencia de los textos	215

(...) cuando el poeta se enfrenta con una época en que no existe una aristocracia intelectual y en que el poder está en manos de una clase tan democratizada que sin dejar de actuar como tal clase cree representar a toda la nación, cuando no hay otra alternativa que el soliloquio o la capilla, las dificultades con que tropieza y la consiguiente necesidad de una crítica son mayores (...)

T.S. Eliot



El presente volumen reúne una parte relevante, pero para nada exhaustiva y mucho menos total, de los diversos textos –ensayos, reseñas, presentaciones y notas– que he escrito a lo largo de los últimos diez o doce años acerca de un puñado de poetas chilenos contemporáneos. Algunos de esos textos estaban destinados a las páginas de revistas académicas o de humanidades –*Alpha*, *Aisthesis*, *Acta Literaria*, *Pensar & Poetizar*, *Mapocho*–. Otros, en cambio, fueron escritos como colaboración entusiasta o a petición de los editores de una serie de revistas y sitios electrónicos que en el transcurso de estos años han configurado un universo escritural estimulante y diverso. Unos cuantos más fueron escritos por la generosa invitación de los autores con ocasión de las presentaciones de sus libros respectivos. Asimismo, dos o tres dan cuenta a modo de testimonio de mi vinculación con mis colegas co-generacionales como también demarcan una breve reflexión de lo que para mí, en cuanto poeta, significa la práctica de la crítica literaria. Pero en general, en cada uno de los distintos casos o circunstancias de escritura, estos textos configuran una parte de mi ejercicio lector nacido de la afinidad o empatía con ciertos ámbitos de la poesía chilena de los últimos años.

Ciertamente, a pesar de su subtítulo, creo que es obvio para un lector informado que mi intención no es bosquejar el estado de cosas o de situación de *toda* la poesía chilena de la última década,

tarea en cualquier caso, ambiciosa y, al menos para mí, imposible y mucho menos delinear un mapa de obras representativas o establecer una eventual ordenación o tipología clasificatoria con los usos –y abusos– teórico/críticos tan a la moda y que son recurrentes en ciertos sectores de nuestro mundo académico-periodístico. Y si bien mi lectura es parcial y hasta fragmentaria –al echar de menos el benévolo lector algunos nombres u obras que más resuenan en nuestra sociabilidad poética de manera mediática, tanto en los conciliábulos críticos o en los de mera difusión– no pretende tampoco ser tan atrabiliaria como para negar una eventual articulación de sentido en vista a las ulteriores y necesarias exigencias de legitimación reflexiva. Aquella articulación se encuentra equidistante entre el hecho para mí caro y operativo de querer nominar a estos textos como “ensayos” en tanto declaraciones y registros de un gratuito itinerario lector que no pretende la objetividad del juicio, hasta la necesidad de rastrear dentro de un horizonte de posibilidades, las preguntas siempre ineludibles sobre cómo y por qué el poema puede constituirse en eslabón del sentido y del lenguaje más allá –o a pesar de– su propia aporía en estos tiempos de desilusiones y disoluciones. Como se verá, como veterano de los 90, aún creo que el poema es una entelequia verbal e imaginaria a la que siempre es dable volver a pesar de las emergencias del mundo o las pretensiones de realidad que nos abruman con sus requerimientos perentorios. Ese retorno al poema no es para esclarecerlo ni menos para explicitarlo por su demanda histórica. Es, me parece, un retorno por algo mucho más humilde, conflictivo y difícil: simplemente para volver a oírnos a nosotros mismos en la quimera de una subjetividad asediada que aún no se rinde a pesar de todas sus heridas.

Al releer el índice me he tentado con agregar una serie de textos –tanto inéditos como publicados– sobre otros poetas que me son afines por diversos motivos. Pensaba, entre otros, en Andrés Morales, Eduardo Correa, David Preiss, David Bustos, Raúl Hernández, Marcelo Guajardo Thomas, Pablo Araya, Ximena Rivera, Rosabety Muñoz, Cristian Gómez, Luis Andrés Figueroa o Virgilio Rodríguez. Pero me doy cuenta que eso sería algo desmesurado y atentaría contra los límites racionales de lo que debe ser la extensión de un libro que pretende circunscribirse al ámbito de la crítica literaria. El cliché que declara lo diverso de la poesía chilena en sus múltiples expresiones y referencias se ve cumplido en mi reserva y ansiedad.

Sin duda que toda lectura obedece a su situación, a su anclaje en su circunstancia. No menos que ella, la valoración que hacemos de las obras de arte acata similares exigencias atravesadas por ese afilado escarpelo que llamamos tiempo. Por ello, los poemas que aquí se comentan, no son para nada excepción: es el tiempo el mejor lector que podrán encontrar. Tan abultado lugar común encierra el matiz necesario para evitarnos cualquier anhelo de perdurabilidad asistida: lo que estos ensayos digan o manifiesten deberá ser sopesado o contradicho por otros lectores, tanto presentes como venideros. En la asunción de esa perspectiva, la administración del futuro es quimérica e irrelevante, cosa que no siempre apreciamos en los modos críticos que circulan entre nuestro bullicio ciudadano y virtual. Pero a fin de cuentas, querámoslo o no, la poesía maneja, teje y otorga su propio ritmo, su propio tiempo que en varias ocasiones no coincide, necesariamente, con el nuestro y menos con las presunciones de esclarecimiento analítico que articulamos con

una arrogancia más bien pueril. Soy de los que piensan que esa sugestiva paradoja no debiésemos olvidarla a pesar de todas nuestras humanas –y a veces demasiado humanas– pretensiones.

Para concluir esta nota, quisiera agradecer a una serie de amigos y colegas que han tenido la bondad de leer ya sea parte o la totalidad del manuscrito original y cuyas observaciones, la mayoría de las ocasiones, acogí gustoso. Entre ellos no puedo dejar de mencionar a Marcelo Pellegrini, Marcelo Rioseco, Valentina Osses y Sergio Muñoz. Asimismo agradezco a Lorena Amaro, Diego Zúñiga, Víctor Quezada y Luis Martínez quienes como editores de www.60watts.cl, www.lacallepassy061.blogspot.cl y www.letras.s5.com respectivamente siempre dieron generosa acogida a muchos de los textos aquí reunidos. Finalmente agradezco a Patricio González, editor perspicaz y amigo fiel, gracias a quien este nuevo libro posee forma y rostro bajo el alero de Ediciones Altazor.

Quilpué, invierno de 2016.

I



**Entre las cosas y el azul:
dos momentos en la obra de Ennio Molledo.**

I

Las cosas nuevas

En diciembre de 2005 y bajo los auspicios del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Claudio Gaete y Guillermo Rivera publicaron *Obra Poética* de Ennio Molledo (1931-2012). Aquel libro –altamente esperado y, por cierto, reivindicativo de la poesía del autor de *Concreto azul*– parecía ser la *summa* de lo escrito por Molledo en un lapsus de más de cuatro décadas. El título que cierra el volumen –*La noche*, cuya primera edición es de 1999 por Ediciones Altazor– a su vez, según los comentaristas más informados, podría ser considerado de lo mejor que el autor había escrito en su dilatada carrera y, ciertamente, coronaba una vida entera dedicada a la poesía.

Es así que cuando como lectores nos encontrábamos dispuestos a vislumbrar la obra de Molledo como un universo ya estabilizado, no dejó de sorprender la publicación del libro que ahora reseñamos y que permitía entrever, si no una modificación profunda de su mundo imaginario, sí al menos la persistencia aguda de una serie de presupuestos que la escritura del poeta viñamarino había ido modulando desde hacía diez años antes. Aquello es algo que nos invita a reflexionar, si pensamos que tras “ediciones completas”, buena parte de otros escritores o poetas se retiran a cuarteles de

invierno y toman distancia de su propia escritura o lisa y llanamente, renuncian a la fidelidad de la “musa”. El caso de Moltedo no podría ser incluido en esos parámetros, no tanto por el hecho mismo de publicar un nuevo libro en los albores de su edad plenaria –80 años– ni menos por mera porfía de atender sin miramientos a saldar cuentas con los jirones de palabras –*escombros* en el decir del ensayista chileno Martín Cerda– que se perfilan en el rincón del escritor. Para nada, más aún, Moltedo obedecía a ese tipo de poeta que se ve en la necesidad, si no apresurada, sí persistente de volver a decir, de volver a manifestar, de volver presentes sus requerimientos expresivos, sus deseos de establecer lazos y zaherir al lector con pocas amabilidades en la sequedad de su escritura oficiosa.

Ciertamente a Moltedo y a su poesía podríamos afiliarla a la denominada “Generación del 50” no tanto o tan sólo por su relación de compañero de ruta con poetas tan relevantes como Enrique Lihn o Jorge Teillier, novelistas como José Donoso o Jorge Edwards o ensayistas brillantes como Pedro Lastra y Martín Cerda, sino por la trama que esa poesía articula respecto a un concepto de subjetividad que pone al descubierto: una subjetividad donde es posible advertir fuertes contrastes que evidencian, por un lado, el abandono de todo afán totalizante en lo que implica entender la existencia como subalterna de una discursividad global –ya sea de índole religiosa, política o estética– que la envuelva, oriente o clarifique, como por otro, una subjetividad que manifiesta una crisis epocal, entre agónica y escéptica de los escenarios de lo real y con tintes entre existencialistas y religiosos, enfrentada al absurdo de la inautenticidad del habitar urbano y con conciencia de sus límites lingüísticos, en tanto que no es la *aventura* expresiva su exploración primordial, sino más bien el *ensimismamiento* y apre-

hensión de esa misma crisis que le permite poseer conciencia de sí. Desde esta perspectiva, la poesía de Moltedo puede verse en dos grandes momentos que tienen a los acontecimientos socio-políticos ocurridos en Chile desde 1973 como telón de fondo. De aquella manera, un primer instante o momento comprende desde *Cuidadores* (1959), hasta *Concreto Azul* (1967), donde se aprecia de qué forma el concepto de experiencia que desarrolla adquiere densidad en tanto *experiencia de la infancia como memoria*. Ahí el poema es *narración* en la medida que ofrece una manera de entenderlo como un “relato sincrético” de imágenes, vivencias, objetos y lugares. El poema como “rescate” de esas experiencias primigenias, como un intento de transmitir al lector la vivencia perceptiva “de la primera vez”, la “primera mirada”, en un esfuerzo de datar en el poema, el relato que recibe su primacía inicial de entusiasmo y asombro. Un segundo instante o momento comprendería desde la aparición de *Mi tiempo* (1980) hasta la publicación de *La noche* (1999), donde se puede apreciar una *experiencia del desencanto como imposibilidad de lo lírico*. Ahí el poema es la escritura paulatinamente punzante de la ironía, lo político, el sarcasmo y la crítica: la devaluación de lo lírico entendido de modo tradicional. El proyecto utópico de hacer “presente” el mundo de la infancia y del asombro de la “primera vez” se ve truncado por el fracaso histórico de nuestro desenvolvimiento republicano. El poeta y el poema trasuntan un silencio referido a ese mundo “perdido” tal vez para siempre y se apresta a la lucha por un “ahora”, en donde no hay consignas políticas partidistas, sino más bien, la rearticulación en el poema del desencanto epocal que hace de la ironía, el sarcasmo y la preocupación contingente, su material trasvasijado en arte verbal.

Bajo esta clarificación *Las cosas nuevas* es un libro que amplía

y profundiza lo explorado por Moltedo en *La noche*, entre otras razones, por la disposición serial de los poemas, enumerados uno tras otro en un acto de despojamiento y severidad que aúna un modo mordaz de vérselas con ese objeto llamado poema y que implica, sin duda, proponer lo *indistinto* de la escritura y el naufragio o asfixia de toda diferencia, como por otro lado, el temple austero de la trama narrativa de sus textos. Una renuncia al lirismo –en un entendimiento tradicional del término, no así como manifestación de una subjetividad doliente y perspicaz ante los fenómenos de lo real– que la disposición en prosa de los textos ayuda a matizar. Alusiones directas a las catástrofes culturales, urbanas, políticas y humanas que han significado, entre nosotros, los procesos de modernización con sus consecuencias sabidas de antemano: la deflación del sentido de las relaciones intersubjetivas, el imperio de la mascarada vacua de la espectacularización de la experiencia, la conversión a nivel de rutina de los procesos burocráticos de la vivencia cotidiana. Pero ¿acaso este nuevo libro de Moltedo hay que tomarlo como una mera variación de lo que *La noche* de 1999 estableció como coordenadas de sentido para entender la última poesía de este autor? ¿Una mera repetición de lo mismo? Me aventuro a creer que no, porque leer *Las cosas nuevas* como un simple corolario de un impulso imaginario y crítico que arranca en el libro anterior, si bien posee una lógica deseable para “situar” al texto que estamos comentando, poca justicia le hace al texto mismo, pero también lo separa a modo de apéndice de la obra moltedeana entendida como tal obra, es decir, como una totalidad articulada que es posible de leer como uno de los despliegues más intensos de la poesía chilena contemporánea con sus implicancias imaginarias, memorísticas y políticas. Ciertamente no pretendo agotar aquí estas aseveracio-

nes, más bien creo pertinente hacer algunas breves observaciones al respecto que sirvan de entrada para comentarios más amplios e informados.

Desde el título, parece que estamos invitados a la exploración de un horizonte distinto de significados ¿qué mentan *Las cosas nuevas*? No es ocioso advertir el adjetivo que da un tono especial al título, adjetivo que marca buena parte de la poesía moderna. Fue Guillaume Apollinaire en un famoso texto de 1918 *El espíritu nuevo y los poetas*, el primero en proponer con carácter programático el concepto de lo “nuevo” como uno de los fundamentos de la poesía en el siglo XX, especialmente de aquella ligada a una sensibilidad vanguardista que hacía de la crítica a lo real y a la sociedad una simbiosis junto a la crítica de los recursos expresivos utilizados en el lenguaje mismo. Rastrear el sentido de ese término, al menos en la poesía chilena del siglo XX, sería referirse a buena parte de ella desde las exploraciones de Huidobro y De Rohka y la generación del 38 hasta la denominada Neovanguardia de los años 70 y 80. Pero, más que establecer filiaciones más o menos convincentes respecto al uso –y abuso– de este término para caracterizar buena parte de lo escrito en materia poética en nuestro país, vale la pena volver a ver qué implica lo *nuevo*. Haciendo eco del texto de Apollinaire, ello significaría una exploración de la verdad y la libertad como asociación racionalizada de los medios artísticos, como a su vez la asunción de la sorpresa como recurso y donde justamente esa exploración y aquel recurso posibilitarían la emergencia de un espacio dinámico abierto hacia su propia autocomprensión de ruptura. ¿Pero es posible rastrear aquello en los poemas de Moltedo? Tal vez sólo como ironía, pues en *Las cosas nuevas* somos expuestos a un tono imprecatorio que podemos asumir como denuncia, sar-

casmo o distanciamiento, donde toda posibilidad de experiencia –de haberla– se encuentra mediada por la radicalización del lenguaje narrativo del poema en prosa, convertido éste en un puñado de jirones abruptos que se ven articulados retóricamente por una seguidilla de aseveraciones, observaciones, recreaciones paródicas y otras estrategias textuales semejantes que, de una u otra manera, evidencian la fractura irreparable de una experiencia replegada en su subjetividad. En ese sentido, me parece que en este punto, a semejanza de *La noche*, los poemas de este libro asumen lo que llamaría una “vocación pública del enunciado”, entendiendo por aquello, la persistencia de un gesto descriptivo de situaciones y espacios que apuntan hacia la precarización de la subjetividad al intentar delimitar la frontera entre lo público y lo privado, viéndose en eso una fantasmagoría o un callejón sin salida. Pero lo que concluye en el libro de 1999 es el inicio de lo que menta este libro de 2011. En ese entendido lo “nuevo” de *Las cosas nuevas*, sería volver patente la inquietante ambigüedad de esta noción, porque si bien es cierto que ella es partícipe de la radicalidad del cambio y la transformación, también es cierto –como apuntó Adorno en su *Teoría Estética*– que bajo su etiqueta el mercado ofrece siempre a los consumidores las mismas mercancías en tanto es preciso seducir al comprador con el estímulo de la novedad del producto.

La poesía de Moltedo, me parece, da una vuelta de tuerca en este asunto y sólo de modo altamente irónico permite entrever que lo “nuevo” de *Las cosas nuevas* no es tanto la ruptura temática, léxica o retórica del poema como posibilidad de emancipación o trasgresión del sentido, sino que hace evidente o vuelve patente la contradicción entre la promesa de renovación y transformación y la cristalización tanto humana como política en que ha desembocado

lo histórico –referido al menos a los últimos 20 años– asumiéndolo como la instauración de un tiempo y ritmo teleológico del desencanto. Desencanto del mundo que se ha transmutado en una burocratización cruel y destructiva. Lo “nuevo” sería la repetición serial del tiempo asumido como fin histórico donde ya nada puede cambiar, donde todo discurso emancipatorio ha fenecido y donde la poesía constata en su protesta la anulación de la experiencia, su serialización industrial. Moltedo, en éste, su último libro, parece decirnos que en una época de administración universal del sentido y de su violento desarraigo, a la poesía le resta no sólo ser enunciación de la protesta –justificado en todos y cada uno de los casos–, sino también manto protector de la utopía, sea ésta posibilidad de salida o entresueño de una sociedad otra. Una protección entendida como cuidado, como vigilancia, como atención y que ante la sociedad del espectáculo no retrocede en su gesto de lúcida atención.

II

La línea azul

La prosa siempre fue el mar ideal para las navegaciones imaginativas de Ennio Moltedo. Sus poemas ponen en tensión justamente las características del género –desde el lirismo y la evocación, hasta la precisión del poema como escritura– con ese gesto anfíbio que se ubica equidistante entre *cantar* y *contar* y con el que adquirió un tono único en la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX. Si el poema en prosa, en manos de Moltedo, revela una maestría para establecer las coordenadas de la experiencia en sabia unión entre rigor formal y deriva imaginaria, las así llamadas *crónicas* del poeta viamarino pertenecen menos a un repertorio

anecdótico que a una auscultación memoriosa de los hechos. Apertura de una imaginación que se quiere viva, que no se resta de la peripecia y que otorga nombres, lugares y circunstancias con una generosidad que no nos debiese sorprender.

La línea azul, libro póstumo del poeta, publicado por Ediciones Altazor de Viña del Mar a fines de 2014, en ningún caso es un libro dejado a la deriva —el autor lo preparó y dejó listo para publicar antes de su fallecimiento—. Entre sus páginas, nos embarcamos en un recorrido por esos instantes que van desde la infancia y la juventud hasta el desolado presente y que abren a nuestra comprensión la relación del poeta con las palabras, un retrato sacado en sepia de viejas amistades, pero también la revalorización de calles, paseos y lugares a punto de quedar extintos, demolidos o abandonados. En general, el uso ha rotulado a este tipo de prosa como “crónica”, es decir, como una constatación específica del devenir que encarna en palabras para aprehender lo huidizo de su propia manera. Ahora bien, deseo detenerme en esto un poco: puede hablarse en lo que va corrido del siglo y desde el pasado, ciertamente, de una “tradición” de la crónica en Valparaíso y Viña del Mar como uno de sus más preclaros géneros, cultivado con persistencia y maestría por varios autores nacionales. Baste recordar a Joaquín Edwards Bello, Víctor Domingo Silva, Daniel de la Vega, Alfonso Calderón, Carlos León, Claudio Solar y más cerca de nosotros, temporalmente, pensar en Gustavo Boldrini, Manuel Peña Muñoz, Luis Andrés Figueroa, Alvaro Bisama, Roberto Zamorano y Ernesto Guajardo. Debíésemos preguntarnos sobre la elección predominante de un género por parte de escritores circunscritos a ámbitos vitales, geográficos e imaginarios muy similares. Preguntarnos por cómo opera ahí, en lo aleatorio de tal elección, ciertos requerimien-

tos formales y cierta prestancia verbal para configurar la experiencia en prosa, trasvasijarla, examinarla y volver perentorio su regreso a un presente que se sabe escurridizo. La crónica como examen de la pequeña historia, recopilación de historias y crítica oblicua a la arrogancia de la Historia. La crónica como escritura de intersticios que se escabulle desde la memoria para hacernos actual un instante y registrar la fragilidad de todo discurso.

Por ello, no deja de ser paradójico que este género sea tan asiduamente cultivado en la costa, en Viña, en Valparaíso, paradoja por lo que significa entre nosotros, cargar con el lastre de la palabra “patrimonio” con toda la anquilosis mental e imaginativa que ello representa. Sin duda que “patrimonio” y las nociones derivadas de ese concepto, tales como “sensibilidad patrimonial”, “bien patrimonial” o “proyecto patrimonial”, poco o nada tienen que ver con el cultivo activo del retorno de la memoria a un ahora que se vuelve imperioso y cargado de necesidades sociales, culturales e históricas. Lo “patrimonial” como vaho funesto de encandilamiento de lo políticamente correcto, posee más que nada un talante monumental que deviene singularidad turística y, por ende, discursividad vacía en la estela de un capitalismo tardío que intenta inyectar algo de vida a una ciudad en ruinas como lo es el Gran Valparaíso. Así, en el discurso patrimonial, se advierte la instalación del lucro como capitalización de lo simbólico.

Y justamente me parece que la crónica como texto de lo menor –tal vez una “forma simple” en el decir de André Jolles–, como texto de la experiencia derruida, como personificación de la frontera ribereña de la ilusión, es un género relevante en su cultivo persistente: la apertura de una herida por donde lo imaginario no puede ser cauterizado por la obscena hegemonía de lo “patrimonial”.

No existe un patrón común que pueda atribuírsele a cada una de las escrituras que abordan en la crónica, la constatación de la realidad que les toca vivir y asumir. Desde el vuelo lírico de la subjetividad engarzada en las flamantes fronteras de la individualidad, hasta la descripción razonada de lugares, circunstancias, hechos y paisajes que se encuentran en velocísima extinción, pasando por un repertorio de indistintas anécdotas desde las cuales es posible establecer diversas “historias personales” con las cuales justificar la pérdida o fragmentación de la experiencia. En ese contexto lo escrito por Moltedo adquiere una personalidad propia y reconocible.

Como un elegante *flâneur*, vemos a Moltedo deambular por una ciudad bicéfala ya inexistente: Viña del Mar y Valparaíso como almas gemelas de un solo cuerpo urbano, en la adocenada placidez de los años 60, en la angustia epocal de los años 70 y 80, en el desquicio y escepticismo de los 90, todo ello justo antes del actual debacle que ha convertido a esas ciudades en fantasmas y en errores humanos y urbanísticos de caracteres desproporcionados.

En su gesto, las crónicas de Moltedo poseen una amplia modulación: un poeta como él no solo evoca y recuerda espacios, también retrata a los ausentes, a los que la muerte arrebató y que gracias a su escritura perviven en un acento, en una pose, en una situación, una anécdota: Jorge Teillier, Roque Esteban Scarpa, Juan Luis Martínez, Hugo Zambelli, María Luisa Bombal... En ese ir y venir de la memoria, Moltedo dirime, aprecia, constata, asevera. Su tono y estilo nunca se rebajan al recuerdo sentimental: siempre atento a lo circundante, esta prosa está atenta en su lucidez a la captura de impresiones, descripción de situaciones y agudas intervenciones que hacen de la ironía su delgado y filoso arsenal de estilo. Hay también recurrencia por esos instantes de infinita concientización personal,

donde las palabras van siendo aprehendidas, donde las lecturas van siendo gozadas, donde toda una cultura “letrada” es asumida. Y esa asunción posee un costo que no se reduce a la anécdota de infancia o juventud como cuando Moltedo relata las reprimendas familiares y posteriormente educativas respecto de sus manías lectoras o sus hábitos de escrito-lector incipiente. No, ese costo se va acrecentando con los años y adquiere un rostro que se desplaza de lo familiar a lo social, y aún a lo público. Sólo hay una cruel variación de intensidad entre las reprimendas familiares que se le hacen a Moltedo por leer y tentar la escritura y los desaires de violenta brutalidad cuando las autoridades de la universidad donde trabajó más de 15 años, lo desconocen y se niegan por ese mismo y vulgar desconocimiento, patrocinar su candidatura al Premio Nacional de Literatura, cuando ya nuestro poeta es miembro de la Academia Chilena de la Lengua y un autor reconocido por fervorosos lectores. En ese arco se dibuja la relación que Moltedo tiene con las palabras, con la poesía y también con la imaginación que se niega a ser arrasada, como cuando evoca reuniones de la frágil sociabilidad literaria porteña, como cuando en su recuento de una ciudad fantasma, evoca las construcciones, calles y paseos que ya no están, haciendo el reporte de una arquitectura a esas alturas inexistente. Pero contra todo pronóstico, la escritura de Moltedo no se vuelve una sangría sentimental de lamentación: más bien acepta el desafío de esa violencia que habita en la configuración de lo público y le enrostra justamente aquello que éste desearía olvidar: nombres que son lanzas hirientes de presencia y que no pueden ser echadas abajo a pesar que sus referentes han sido destruidos.

Es así que estaríamos tentados a considerar *La línea azul* de Moltedo como un libro de memorias, no sólo por la gesta biográ-

fica que implica hacer un racconto de experiencias personales, sino más bien, por lo que significa hacer de esas mismas experiencias, no un idiolecto para una escritura privada, sino más bien, un repertorio de reserva para lectores futuros. Ese guiño, sin duda, es político en el más amplio y noble sentido del término: como habitante de una polis que va siendo carcomida por crueles procesos de modernización, Moltedo es el poeta que trae a lugar las presencias humanas, arquitectónicas y sensibles de un espacio que respira y exhala herrumbre por todos sus intersticios. Hacer de aquello palabra, imagen, hacer de eso, consistencia en y por el lenguaje, es algo que sólo un poeta como Moltedo puede hacer. Y eso conlleva, sin duda, que sus crónicas estén a medio camino entre el recuerdo personal y el testimonio de una memoria asediada. En contra de la violencia de la Historia en su mudez convencional, Moltedo opone una subjetividad fragmentada, sugerente y siempre alerta, instándonos a no claudicar para ir en rescate de esos espacios de la vida que, a pesar de todo, aún nos pertenecen.

Víña del Mar, otoño de 2013 y verano de 2015.

En el deshojado corazón del hombre. Notas a la poesía de Rubén Jacob.

I

Como buena parte de los villorrios de provincia fundados en la zona central de Chile a fines del siglo XIX, Quilpué nació al amparo de la vieja línea férrea que desde la década de 1860 unía Valparaíso con Santiago. Así, al alborear el siglo XX, Limache, Villa Alemana y Quilpué surgían como consecuencia de ese proceso modernizador que pretendía unir administrativa y económicamente esa zona amplia y muchas veces desconocida que se extendía entre el primer puerto de la república y su capital apegada a los Andes.

Quilpué surgía de aquel modo como una pequeña ciudad hecha al paso. A diferencia de la vieja tradición española y colonial que hacía de cada nueva población un complejo sistema de diseño al modo de un tablero de ajedrez con sus plazas, calles y manzanas, la que sería conocida como “ciudad del sol”, se emplazaba con el correr de los años sin una planificación urbana previsible.

Esta sugestiva ambivalencia entre modernidad y provincia se ve reflejada hasta el día de hoy en buena parte de esta ciudad al examinar el contraste entre la línea ferroviaria y su estación —símbolos de la velocidad, la conectividad con el mundo y el progreso— y sus calles alledañas, muchas de ellas aún asfaltadas con mediocridad y trazadas con más imaginación que cálculo urbano. Calles que se ensanchan hacia el horizonte y que se pierden al deshilar-

se en recovecos sutiles, callejuelas impensadas y puntos muertos sin retorno. Calles que se entrelazan serpenteantes unas con otras, invitando al desplazamiento a pie y rompedero de cabeza para automovilistas. Calles que empiezan en lugares prefijados con cierta solemnidad y que a la postre se pierden en encrucijadas inverosímiles. Calles que se abren a la experiencia urbana del comercio, el intercambio entre habitantes y paseantes de todo tipo y que se cierran misteriosas entre caseríos derrumbados y casonas enormes con una vetusta atmósfera de herrumbre. Casonas donde las buganvillas, los añosos plátanos orientales y las enredaderas más sorprendentes nos hacen pensar que estamos extraviados en un sitio alejado o perdido cuando en verdad, Valparaíso se haya sólo a 20 kilómetros.

II

Pocas veces, pienso, un lugar como éste hace de correlato tan certero como lo es respecto de la poesía de Rubén Jacob (1939-2010). Como entre las calles de Quilpué, en los versos de Jacob experimentamos un misterio: la vivencia casi física del transcurso del tiempo que anida en el desplazamiento entre real e imaginario de calles y palabras como prueba única de la imposibilidad de mensurar algo tan evanescente. Esa vivencia hace que nuestros pies se encadenen al asfalto y se dejen llevar a modo de un *flaneur* que no sabe de sí mismo o que se asemejen a esa niña que juega con el aro en la pintura de Giorgio de Chirico *Melancolía y misterio de una calle* tan cara a Jacob como símbolo y síntesis de sus libros y que, andando y jugando, atisba en cada esquina un gesto, una sombra o un fantasma: ese rostro sin rostro que adquiere el tiempo no como duración, sino como transcurrir y que nos embebe entre asombra-

dos e indistintos. En un poema de su último libro *Granjerías infames*, titulado “Caminata”, Jacob hace alusión a ese desplazamiento que es más que un mero recorrido físico en los espacios palpables de una ciudad de provincia. El viaje involucra a modo de aventura, el horizonte desconocido de esos lugares sospechados por una memoria que se ve asediada: “(...) He de partir pronto/viajaré con rumbo desconocido/Me iré bordeando la avenida principal/ en la vaga claridad del ocaso/ hasta encontrar los gastados andenes/ de la estación ferroviaria (...)”. Pero también atisbamos que ese desplazamiento alude de una u otra forma a un viaje imaginado, más como melancolía que como impotencia: así, las calles de la ciudad recorrida por Jacob son como las calles de Lisboa para Pessoa o las de Alejandría para Kavafis: rutas secretas y fantasiosas para dar cuenta de una peculiar experiencia de desarraigo que no sale de su misma circularidad rutinaria. En la segunda mitad de la “Variación XIX” de *The Boston Evening Transcript*, se nos dice: “(...) Yo soñé mucho con partir/ Y arribar al suave olor de los jardines/ En una ciudad extranjera sin equipaje/ solo y desprovisto de todo/ Hubiera vivido quizás cuánto tiempo/ Con humildad en un hotel modesto/ En las afueras casi pobrementemente/ Dejando las futilidades de la vida diaria/ Viviendo muchas vidas secretas/ En espera de volver (...)”. Esa naturaleza de viandante solitario que aparece en lugares estratégicos de los poemas de Jacob es una naturaleza cargada con referencias, libros, citas, autores y notas: es su paráfrasis imaginaria, pero también vivencial por los caminos secretos de la literatura – *viandantes literarios* al decir de Latcham– que se vuelven en nuestro autor parte de él mismo. ¿Cómo experimentar el tiempo si no es acaso como desplazamiento, ya no sólo por calles reales o ficticias de una ciudad provinciana, sino también como un ir y venir entre los

textos –visuales, musicales y letrados– que aparecen en la memoria como ante una gigantesca pantalla blanca de un antiguo cinematógrafo?

Tal vez porque Jacob sabía que la respuesta a esa interrogante quedaría siempre inconclusa es que sólo la música puede ayudarnos a entender aquel misterio, pero sin la certeza de saber su anhelada e imposible resolución.

III

Llave de sol, el segundo libro de Jacob, es menos un libro que reúne poemas sobre música que poemas que tratan sobre la vivencia de oír música. Hay ahí una radical diferencia que hace de aquella ligazón invisible el *animus* de buena parte de sus poemas: la música, ya como forma, ya como reminiscencia infinita de una experiencia que se asume como la poesía misma... ¿acaso su pérdida o su evocación? Ya diremos algo sobre esto. Pero lo que en *Llave de sol* aparece evidente –el oír música como se muestra en poemas como “Variaciones Sinfónicas”: “(...) Las Variaciones Sinfónicas / de César Frank/ Son un lamento callado que escucho (...)” o “Septiembre”: “(...) Estoy solo confinado/ En la cabaña de un balneario invernal/ Y ahí escucho Septiembre/ Ese tema indefinible de Ricardo Strauss (...)”– es en sus otros poemas algo que subyace ondulante entre sus presupuestos más recónditos o fundamentales. Aquello tiene nombre: circularidad, recursividad, acaso eterno retorno de lo mismo. Sea como sea, es una disposición en el poema que la linealidad de su decir se quiebra y no progresa, volviéndose aquello un aspecto fundamental de esta poesía: vuelve sobre sí misma una y otra vez, ya como reiteración temática, ya como repetición de

imágenes o palabras. Entre otros ejemplos pienso en la tan traída y llevada imagen de la calle cubierta de hojas otoñales: menos que una innovación metafórica a estas alturas imposible, lo que la poesía de Jacob realiza con esas imágenes y palabras sancionadas una y mil veces por el uso y una vasta tradición lírica, es la necesidad de fijar a modo de *leitmotiv* ciertos instantes, ciertos gestos, ciertas señas de identificación, rememorización o simple evocación en una recurrencia digamos “estructural” que organiza la experiencia del transcurrir en puntos de referencia a ser tomados por nosotros, en tanto lectores, para asir esa misma evanescencia que se intenta mentar. Así, aquel verdadero símbolo que es la calle como un ir y venir entre la verticalidad de la experiencia y la horizontalidad del devenir del tiempo, se ve no sólo en *The Boston Evening Transcript* como su símbolo articulatorio, sino que en sus otros poemas de *Llave de sol* y *Granjerías infames*, vemos aparecer ese mismo símbolo ya cubierto con añosas hojas otoñales, ya con muertas buganvillas, ya con las sombras irreconocibles de los muertos, ya entre las noches pasadas en claro en la meditación vagabunda o de las cosas exiliadas de una infancia irrecuperable. Habría que volver sobre una serie de poemas en *The Boston Evening Transcript* como son las Variaciones XIII, XVII, XIX, XXIV, entre otras, y a poemas como “Canciones sin palabras”, “Septiminio”, “Variaciones sinfónicas”, “Septiembre”, “Quinteto” de *Llave de sol* y “Otoño”, “Caminata”, “Fantasma”, “Evocación” de *Granjerías infames* para poder apreciar esto con detalle. Un volver que implicaría leer, con distintas palabras, el mismo poema. Pero que siempre es *otro* poema.

IV

Esa capacidad de Jacob, su “voluntad formal” para hacer del poema no tanto el registro del transcurrir del tiempo, sino su recreación experiencial, se nos hace innegable por la necesidad que esta poesía tiene de la música: en *The Boston Evening Transcript* como asunción de la forma “variación” que lo estructura y define, en *Granjerías infames* y *Llave de sol* por la recursividad y reiteración de ciertas imágenes, palabras y símbolos. En una poesía cuyo asunto fundamental e imposible es plasmar verbalmente la vivencia del transcurso del tiempo, la música no es algo añadido ni menos mera retórica vana: es algo esencial, es su “non plus ultra” como necesidad exploratoria de un “contenido” teórico para sus articulaciones de sentido. No tanto porque la poesía de Jacob busque un verso de sonora semblanza o sabia armonía. Todo lo contrario, creo que la organización formal de su versificación rehúye tanto la “música de la conversación” en el sentido de Eliot —o de Parra entre nosotros— como también la más melodiosa búsqueda de analogías sugerentes y sensoriales al modo de los simbolistas —incluido Darío— o poetas como Gonzalo Rojas, por ejemplo. En Jacob oímos otra cosa: un ritmo duro, recio, meditativo, ajeno a evocaciones de sensual eufonía, un ritmo constituido por vestigios de un prosaísmo que muestran la nostalgia por una discursividad más antigua, más añeja y amplia, propia del discurrir hablado con cierta solemnidad verbal y que tiene a la buena prosa de su parte —ya llegará el día en que leeremos en la poesía de Jacob sus referencias a Balzac, a Dostoievski, a Borges, a Cortázar, a Nicomedes Guzmán, a Cadwell, a Proust, a Bacon, a Montaigne, a La Rochefoucauld—. Así, la poesía de Jacob no es “prosaica” en el sentido banal del término, más bien la pienso

y leo como ampliamente “discursiva”, pero asumiendo, la mayoría de las veces, un verso corto y hasta cortante –rara vez supera en su versificación el endecasílabo como cesura natural de su ritmo–, pero que siempre nos hace evocar lo ido, lo fugaz, lo que no puede asirse. Analogía. Su poesía no es música ni musical, pero tiende hacia la experiencia de hacernos sentir como lectores lo evanescente de las presencias que huyen, tal como lo hace la música. Su irrupción es la interrupción del *continuum*. ¿Acaso una cesura ante la muerte?

V

En la bella y melancólica película de Alain Corneau *Todas las mañanas del mundo*, hay una escena hacia el final que siempre me ha parecido decisiva para comprender la poesía de Rubén Jacob: en un diálogo entre Marin Marais ávido y desesperado por encontrar el sentido o razón de ser de su arte, avidez que lo ha llevado a buscar en la fama y el reconocimiento una fallida respuesta y su antiguo maestro el Señor de Sainte-Colombe, éste le manifiesta que la música no tiene que ver con esa búsqueda ni con el honor, ni tampoco con la expresión de los sentimientos por más hermosos y nobles que éstos sean. Ante el requerimiento angustioso de Marais, Sainte-Colombe responde con total serenidad: la razón de ser de la música es traer a presencia a los muertos, ni más ni menos. La música, el arte, la poesía son invocación. Con estas palabras quedan dichas muchas cosas, resueltos, quizás, muchos enigmas. Si pensamos que tras las palabras de Sainte-Colombe están muy probablemente las ideas y reflexiones de Pascal Quignard, –el autor de cuya novela Corneau tomó lo fundamental para su película– lo

que tenemos ante nosotros es menos una reflexión estética que una filosofía de vida –o de un “buen morir” más bien– y, por ende, menos una doctrina que una profunda y personal reflexión que no es identificable de inmediato con la ética o un imperativo categórico, sino más bien, con un sentir que se interroga acerca de su propia mortalidad. Tener conciencia de aquello es también tener conciencia del acontecer del tiempo: su violencia avasalladora, ya como mero transcurrir, ya como asunción de acciones diversas encarnadas como historia.

Si en el decir de Sainte-Colombe la música trae a presencia a los muertos, ¿no hay acaso en la poesía de Jacob idéntica razón para justificarse a sí misma? Porque la de Jacob es una poesía que está una y otra vez invocando a los muertos, llamándolos, pidiéndoles presencia, añorándolos, interrogándolos, preguntándoles por su partida y guardando por unos segundos, en las palabras, la imagen cristalizada de un instante que define señeramente el gesto con que esos muertos nos han quedado grabados en la memoria. En ello se vuelca la reflexión que sobre sí misma efectúa esta poesía en tanto se desea ver en el opaco espejo de la imposibilidad como metapoesía. Pero en ningún caso poesía fúnebre o de pretensiones teóricas o experimentales tan al uso. Para nada, en absoluto. Y si bien en algunos pasajes de sus poemas hay una intensidad que bordea el abismo de la desesperación como un aliento trágico –pienso sobre todo en la maravillosa y terrible “Variación” XVIII de *The Boston Evening Transcript* o en poemas como “Suite lírica” de *Llave de sol* o “Plagio” de *Granjerías infames* por recordar un puñado de ejemplos– lo cierto es que la invocación que hace la poesía de Jacob es vasta y plural, abarcando en diversos círculos de amplitud desde la intimidad de los seres amados –el padre, el hermano, la amada, Eduardo Muñoz

Alid el amigo muerto por la violencia dictatorial—, pasando por los anónimos detenidos desaparecidos que sucumbieron bajo la dictadura de Pinochet, los muertos por la violencia de la historia como Robespierre, Marat, Walter Benjamin, Rosa Luxemburg y Bakunin como aquellos personajes literarios y de la cultura popular, tan caros para Jacob como Ungaretti, Borges, Kant, Rulfo, Lovecraft, Amiel, Eliot y Beckett o Schubert Gambetta y Obdulio, para llegar finalmente a quienes murieron por la violencia inútil de los errores de guerras y revoluciones: los anónimos soldados masacrados en Dieppe, Anzio, Stalingrado, El Ebro, La Concepción, el Chaco. Las referencias son enormes, pero signadas bajo la violencia que implica el paso del tiempo como inmisericorde aplastamiento de la memoria que se desvanece con el signo de su propio avatar bajo el nombre de “olvido”. Muy pocas veces la poesía entre nosotros, en nuestro medio insistió con tal fuerza, con tal obstinación en contra del olvido, en contra de la anulación. Pocas veces en nuestra poesía se ha dado el caso de la necesidad de la redención de todos y todas, de los inocentes y los culpables, de los ignorados y los famosos, de los simples y las celebridades, de los que murieron bajo el imperio del desquicio de la necesidad histórica como los que se opusieron contra esa misma cruel necesidad. Tal como Vallejo —que tiene aquí con Jacob puntos de encuentro secretos y brillantes—, nos hallamos ante una poesía que hace de la redención su carácter más significativo, más allá incluso de lo conjetural que implica asumirse como un discurso efímero y marginal.

De alguna forma, es dable en Jacob una manera muy peculiar de entender su poesía como poesía política. Sin duda eso es deseable y espera una lectura detenida e informada. Pero creo que en Jacob no hay una poesía política propiamente tal, más bien

hay una reflexión en torno a la herida con que la memoria se ve abierta y profundizada, legitimando la reflexión aguda en torno a la violencia para que ésta intente, sino ser conjurada, al menos comprendida en su accionar, accionar que se traduce en la desaparición de cuerpos, destitución de nombres, olvido de situaciones y perplejidad ante cualquier posibilidad de redención. Hay creo en la poesía de Jacob, una especie de temple melancólico trasuntado en la experiencia de ver en la poesía la rotura de esa misma experiencia y que hace de la comprensión de la temporalidad uno de los abismos vivenciales más certeros, lúcidos y dolorosos de lo humano. Porque esa comprensión de la temporalidad, implica intentar entender la pérdida y la ausencia y cuando éstas se ven reflejadas en el espejo de lo histórico, pues se vuelve inevitable verlas como puntadas de un quiebre social y político.

VI

El temple melancólico de la poesía de Jacob, quizás, en lo inmediato, posee una doble faz: por un lado ese desinterés matizado con ironía por la “relevancia” del mundanal ruido, quizás convertido en un risueño escepticismo ante las pretendidas y efímeras glorias literarias alcanzadas en los dispositivos culturales que nos alienan. Probablemente modestia, no de la falsa, sino de la auténtica: aquella que nos hace sentir más cómodos y plenos como lectores que como autores y que para Jacob era el *sumun* de la felicidad –su cándido orgullo infantil respecto a su biblioteca daría mucho que hablar–. Pero por ahora, bástenos pensar que esta poesía es una poesía melancólica por excelencia: sus mecanismos de cita, paráfrasis y mutación textual, sus juegos de referencias cultas y hasta cultísimas,

su candidez sin complicaciones para reunir en una sola página alta y baja cultura y lo que es más primordial, esa necesidad de volver una y otra vez con ese tono meditativo que sólo su verso discursivo es capaz de captar en la reflexión intensa. Una poesía “culterana” se dirá, es probable, sin duda, pero lo fundamental aquí es ver cómo se operativizan esas referencias que se abren a modo de compuertas que invitan a adentrarnos a un verdadero laberinto. Una poesía que hace de cada poema una microbiblioteca. Y aquí Jorge Luis Borges y Juan Luis Martínez sobrevuelan a muy baja altura. No es esta la ocasión de examinar las ricas relaciones textuales, temáticas y hasta “amicales” de Jacob con estos dos portentos de la poesía en nuestro idioma. Basta por ahora sólo indicar a modo de sugerencia que en Jacob, el gesto melancólico no se encuentra para nada alejado del que es posible identificar en el autor del *Aleph* o el de *La nueva novela*: citas, pastiches, entradas falsas, ironías textuales, recovecos imaginados y siempre volviendo entre la risa floreciente, una queja silente por el transcurrir del tiempo como pesadilla atosigante que pretende ser conjurada por y en el poema. En lo fundamental, en Jacob es dable un distante desencanto para con la posibilidad de ver en la poesía un arma de cualquier radicalismo, incluso aquel que tiene que ver con la misma poesía. Su temple melancólico nos lleva a pensar que ese radicalismo se encuentra en otro sitio, en otra coordenada y que apunta más bien a una necesidad de adosar en la biblioteca laberíntica, sus propias felicidades de identificación. Por ello nada más alejado de Jacob que una actitud iconoclasta a lo Shelley, Rimbaud o algún surrealista. Para la poesía de Jacob, quizás le vendría bien ser comparada con alguna de sus amados poetas italianos (Montale, Ungaretti). Pero a su vez, sería erróneo ver en aquel distante desencanto, una actitud pusilánime: para nada, el

inteligente sentido del humor que habita en sus poemas, así como su hondura reflexiva lo desmentiría.

VII

La poesía de Rubén Jacob es un puñado de palabras entretrejidas con sapiencia, sin apuro, sin necesidad de llamar la atención de nada y de nadie, palabras enmarcadas bajo ese ropaje culterano de las preguntas siempre fundamentales acerca de lo finito, la experiencia del tiempo y la desesperación y aquel sentir que los alemanes –tan caros a él– rotulan como *sehnsucht*. Para nosotros, convertidos ahora sólo en lectores, eso es tal vez lo que nos queda: una fidelidad en la restitución que la lectura efectúa de la efigie de un poeta que no temió volverse invisible y que nos observa con su gesto otoñal desde un horizonte que aún no conocemos.

Quilpué, verano de 2016.

II



Poesía e identidad: breve aproximación a la poesía de Sergio Muñoz Arriagada.

I

Cuando nos acercamos a la poesía no es raro que busquemos en sus imágenes y palabras cosas que, creemos o intuimos, sólo ella puede otorgar. Tal vez no la seguridad de una respuesta, pero muy posiblemente una especie de orientación, alguna pista cifrada o, en el mejor de los casos, un develamiento que nos ayude a comprender quiénes somos. A veces un poema nos descubre de otra forma, permite vernos a nosotros mismos de un modo insospechado o nos deja pensativos acerca de lo que creíamos cierto y seguro. En algunas ocasiones –en casi todas más bien– el poema no es esa tierra firme que nos salvaguarda de nosotros mismos, a lo más es un puñado de signos a la deriva que, en su extraña fidelidad, nos acompaña a la intemperie. Así, las preguntas que rondan en sordina nuestra conciencia, de pronto, en virtud del poema, se materializan de manera inusitada. Indagar y preguntar sobre eso, es decir, sobre aquello que nos constituye en aquel halo que habla por nosotros y sobre nosotros para intentar apreciar, asimismo, qué hay en el nombre que nos designa y por qué aquello es así, es algo que ha fascinado –estremecimiento y horror unidos– a decenas de poetas. En su hondura y exigencia, la poesía nos invita a plantearnos frente a nuestro propio rostro ya para reconocernos, ya para iniciar una aventura que nos lleve en pos de nuestra propia búsqueda. A veces

la invitación que se nos hace para aquel viaje insondable no trae pasaje de vuelta. Pero sin duda, el vértigo de esa experiencia redime de cualquier amparo. Tal vez a eso aludía Novalis cuando manifestaba que el camino misterioso siempre se dirige a nuestro interior, pues el deslumbramiento de apreciar nuestra propia intimidad con sus abismos y maravillas es, primordialmente, un punto capital para comprender el fenómeno poético en su más amplia lasitud. En el fondo, la poesía pone en escena la pregunta por nuestra identidad y los conflictos que ella posee para verse a sí misma y para rastrear su origen o ulterior despliegue.

Creo que esta sencilla reflexión es pertinente al momento de plantearnos la lectura de algunos poemas de Sergio Muñoz Arriagada (Valparaíso, 1968), poeta que a través de los años ha ido escribiendo, sin gesticulaciones llamativas, ni con gestos erráticos, una obra que me parece concienzuda y clarificadora, atenta a la evolución de su propio lenguaje y ajena a todo vendaval de exposición tan al uso y que, en su silencio, permite adivinar una visión que pone en primer plano justamente a la poesía como identidad, más bien, a la poesía como indagatoria problemática para afrontar la identidad. Pero ¿qué hace que esta poesía no haya sido abordada con el cuidado que merece?, ¿qué hace que esta poesía haya sido apenas leída, al menos en los conciliábulos críticos más sagaces?

Parece evidente que a estas alturas, donde el nuevo siglo avanza veloz, se puede apreciar que durante los años 90 del siglo pasado y durante el primer decenio de éste, una serie de libros personales, antologías y publicaciones diversas –revistas de formato y hechura disímil, nacientes páginas electrónicas– pusieron en circulación una serie de nombres y más que nada, una serie de poemas que casi al instante de su aparición, fueron rotulados con mayor o me-

nor fortuna como “poesía de los 90”. A partir de ahí, mucha agua ha pasado bajo los puentes imaginarios de la poesía escrita entre nosotros. Y más de alguna vez esas aguas han sido turbias, opacas o demasiado veloces para calibrar su eventual transparencia o su trasiego de inverosímil heterogeneidad. Pero han pasado los años y “los de ayer, no somos los mismos”. Algunos poetas de aquellos plazos, sobrepasando ya los 40 han guardado silencio o dejaron de publicar –no sé si de escribir–. Sus apariciones mediáticas en lecturas, foros o polémicas artificiales han disminuido proporcionalmente respecto a poetas más jóvenes que van a la palestra de ese Moloch mal llamado “poesía chilena”. Otros con silencio, paciencia, tesón o escepticismo, con una singular indiferencia del medio, siguen cada cierto tiempo haciéndonos entrega de sus libros. A veces en ellos hay poemas que relucen una prestancia verbal o imaginativa que ya uno quisiera. En otras ocasiones vemos que el arco que dibujan es amplio y da para todo: se persiste en escribir de un modo idéntico a sí mismo en un gesto de fidelidad que deja pensativo o hay un afán por ver, explorar o registrar en cada libro nuevo, algún recoveco de experiencia que amerite ser enunciado. Otros se han visto a sí mismos como “escritores” y se han volcado al cultivo del género novelesco. Algunos con mayor éxito o resonancia que otros. En todo caso con mayor eco público –aparentemente– que si hubieran persistido en la fidelidad de la musa. Por otro lado, mientras una serie de comisariatos críticos y poéticos en aras de su propio posesionamiento –cosa legítima después de todo para quien, en nuestra época de “espectáculo integrado”, desea volverse velozmente canónico o académicamente rentable–, decretan y denuncian ukase tras ukase el fin, la nulidad, el vacío o el desenmascaramiento justiciero de la irresponsable impostura de conciencia cívica de todos esos poe-

tas y sus poemas durante la postdictadura, emergen sin preámbulo y totalmente fuera de libreto por acá y por allá algunos nombres “rezagados” que nunca estuvieron en primera línea durante todos estos años y cuyos poemas son muestra inequívoca que el asunto es mucho más complejo, variado y disímil. Hay poemas que hacen tambalear decretos críticos y nos hacen leer otros poemas con una mirada más rica. Como también nos hacen olvidar lo que creíamos era valedero en alguna lectura de años atrás.

Sin duda que lo escrito por Sergio Muñoz Arriagada obedece a ese último apartado, es decir, a esas escrituras que siendo relevantes, por su misma impronta o por su gesto silente, rara vez han entrado en los procesos de circulación legitimadora que, en tantos otros casos menos felices, siempre han sido generosos hasta el hartazgo. Ni la perspicacia crítica de lectores avezados como Cristian Gómez Olivares, Marcelo Pellegrini, Carlos Henrickson o Jaime Pinos –por mencionar un puñado de nombres de poetas/críticos coetáneos a Muñoz Arriagada y cuya solvencia lectora me parece indesmentible– ni la aparición secuencial, espasmódica y hasta torrencial de revistas, antologías, lecturas, encuentros o foros, pródigos al *tutti quanti* con autores de diversa procedencia, calidad o densidad, han podido o querido dar cuenta de la trama que articula lo mejor de la poesía de Muñoz Arriagada en un lapsus que va desde mediados de los años 90 hasta el presente. Si bien es tentador elaborar un mapa de preferencias, temas o motivos que se dejan entrever en la poesía de este autor porteño, lo cierto es que por ahora es pertinente leer lo que su propio escrutinio ha decidido hacer público y esperar que prontamente su numerosa obra inédita, vea la luz. En ese entendido quisiera tentar un acercamiento que es meramente aproximativo y aún provisional.

II

Sergio Muñoz ha publicado hasta ahora, tres libros: *Lengua muerta* (1998), *27 poemas lengua en blues* (2002) y *Lengua ósea* (2003). Libros de tiraje pequeño y en editoriales más o menos recónditas, su divulgación se ha efectuado en lecturas y conferencias o simplemente de boca en boca entre concedores y curiosos.

Pero más allá de estos datos, Muñoz Arriagada ha ido desarrollando una visión particular y característica que instala en primer plano el acucioso y sugerente tema que referíamos: la poesía como identidad. Una aseveración como esa, directa y sin ambages, puede sin embargo, suscitar equívocos al lector desprevenido, formado aún en el romántico arquetipo que conjuga vida y obra o poesía y personalidad sin mediación alguna. Con aquellas preveniciones en mente, la lectura de esta poesía se nos abre como un decir que pregunta por el origen, que ve en el origen lo problemático de la identidad. En aquel sentido, al menos dos títulos de Muñoz Arriagada son significativos: *Lengua muerta* y *Lengua ósea*. Pues lo que mentan no sólo es la eventual originalidad de un título, sino más bien una especie de marco referencial que hace o vuelve presente una identificación primordial: la lengua poética, la poesía es equiparable a la presencia física y cultural de lo que llamamos lengua materna, idioma o lenguaje. Pero asimismo es posible advertir una variación a esta idea y que apunta a que la lengua materna tomada como sustrato en su cobijo de toda aventura inventiva es náufraga al instante de consolidarse desde el sujeto que la enuncia como muerta, sin vida. Ahí existe una contradicción sugerente que no vuelve inútil el planteamiento de la poesía como acción, sino todo lo contrario, insta a reflexionar sobre qué puede significar la

carencia y la lucha para enfrentar esa misma carencia: la lengua materna (el lenguaje, la palabra) no es un refugio donde se resuelva felizmente la inseguridad de un sujeto poético a la deriva, sino todo lo contrario, es el sitio donde existe el más alto abandono por estar ausente la vida.

Es de aquel modo que el sujeto de esta poesía, entregado al nacimiento, vislumbra no la vida, sino un escenario en derrota que hace tambalear cualquier asidero obligándole a rememorar un pasado previo a sí mismo para buscar una eventual conciliación de sentido o la construcción de un linaje que responda por él a sabiendas de la imposibilidad de cualquier certeza de significado. Como veremos, desde allí es posible trazar una eventual línea interpretativa que permita orientarnos en la significación primordial del proyecto poético de Muñoz Arriagada, sin desmedro de otras posibilidades a explorar en lecturas distintas. Por ahora resta ver esa línea que atraviesa su escritura y que encarna en instantes consagradorios identificables al menos en tres ámbitos: la identidad como pregunta por el origen, la identidad como memoria prelingüística, la identidad como linaje.

III

En la poesía de Muñoz Arriagada la identidad como pregunta por el origen puede ser entendida como una virtual fusión que hace equiparable el lenguaje (comprendido como lengua materna), la muerte y la poesía. En varios textos aquello es apreciable, fundamentalmente por el cuestionamiento de la escritura como muestra de su opacidad que no revierte en modo alguno como constatación de una singularidad expresiva que comprenda a su propio referente

más allá de sí mismo. Si leemos el poema “Fugaz” del libro *27 poemas lengua en blues* advertiremos una demarcación significativa de aquel cuestionamiento: “(...) la sombra anexa y su caída hacia el cuchillo/ minuto que tajo a tajo engendra el vuelo/ para este idioma tosco y con olor a herida/ para esta alquimia húmeda de nuestro espejo (...)” “(...) y aunque la muerte entra en esta cicatriz/ tibias de memoria/desnudan el juego las palabras/ con su carácter y símbolo (...)”. La cicatriz (¿la escritura?) es justamente puerta de entrada para la muerte que “desnuda” como “juego” a las “palabras”; juego que al parecer posee una única salida como se nos indica en el verso final del poema: “(...) ese silencio que amenaza con silencio”.

Observamos que en esta poesía el origen se ha vuelto mudo. El sujeto va a la deriva en el océano de las significaciones, pero sin poder atrapar su eventual sentido en la tierra firme del signo cierto que esperaríamos del poema como una especie de refugio ante la intemperie vital. Por otro lado tenemos en el libro *Lengua ósea* algo que constituye por sí mismo una ruta ardua y compleja en torno al desprendimiento de lo que se es en pos de una búsqueda: la necesidad de asir un nuevo nombre. Ciertamente no es el momento aquí de efectuar un escrutinio acabado y en detalle de lo que este libro de carácter antológico se propone con esa necesidad que, sin embargo, delimita las fronteras del esfuerzo poético de Muñoz Arriaga en un intento que justifica por su propia desmesura, todo afán de articular un concepto de obra nacido desde la precariedad misma de la enunciación. Esa precariedad que hace de *Lengua ósea* uno de los libros más relevantes de inicios de 2000, es sin duda un ejercicio arduo que no se reduce a la mera caracterización de su contenido. Es más bien una ruta, un desafío lector y un singular testimonio de coraje poético de lo que implica hacer poesía en una

época ágrafa y donde la nominación es puesta en entredicho dados los mecanismos de ocultamiento que han sido impuestos al lenguaje en nuestra sociabilidad civil y política. No puedo aquí “leer” la densidad que trae a lugar un trabajo como éste. Sin embargo, por aquel mismo carácter no deja de ser interesante indagar en un par de ideas básicas que pueden ser subsumidas al interior de la problemática del origen y que orienta lo provisorio de esta lectura.

En *Lengua ósea* hay un poema que me parece decidor para mostrar lo que se viene refiriendo: ese poema se titula “Postdata” y con él se cierra el volumen. Entre sus versos más relevantes, se nos dice: “(...) voy errático al olvido que se abre en la figura de estos pétalos/ mal vestidos de ritmo y noche (...)/ ¿qué somos? ¿quiénes fuimos?/ Uno no sabe (...)/ pálido viene uno a vestir el origen/ y lo viste con dolor y con furia/ masticando mil veces/ la ironía de un tiempo que nos vence/ ¿qué somos? ¿quiénes fuimos? (...)”

Estos versos nos muestran el problema que habita esta escritura y que se activa productivamente en la retórica que invoca y hasta constituye: el misterio del lenguaje y el misterio de la poesía como identidad y oposición. Así, el lenguaje más básico, más elemental, más palpable, posee un movimiento hacia su propia realización, pero vemos de modo simultáneo el esfuerzo de ese mismo lenguaje para liberarse de sí en la metamorfosis que implica el sentido al fijar las palabras su propia incertidumbre en tanto configuración del poema como pregunta. La poesía como tiempo de la “noche” y por ende, como cuestionamiento de toda identidad, se vuelca sin apariencia, hacia su propio vacío que se vuelve una exigencia temible: qué de cierto puede haber entre la presencia invocada y su revocación como conciencia que se desliza desde sí misma autodisolviéndose.

Por supuesto que no pretendo entregar las claves interpretativas de un libro como *Lengua ósea* –tarea imposible y desmesurada–, pero creo que el problema del origen en sus poemas se agudiza y hasta diría que se radicaliza más allá del estigma biográfico que es tan fácil adosarle. En este libro, Muñoz Arriagada se encuentra a sí mismo no tanto como sujeto de una biografía poético-ficcional, sino como articulador de una propuesta que no teme verse como paradoja o contradicción.

IV

Si la poesía articulada como lenguaje resulta ser una lengua muerta al instante de enunciarse, ¿dónde buscar la identidad que sea plena? Responder esto al interior de los poemas de Muñoz Arriagada pareciera que significara emprender una indagatoria audaz a través de una memoria que se manifiesta allende las palabras. No obstante, sabemos que eso es imposible, que nuestro requerimiento exige evidencias palpables –*palabras*– más allá de la desaparición del sentido. Por tal motivo me parece que en esta poesía, la escritura se convierte en evidencia fragmentaria de una identidad buscada a pesar de sí misma y que necesita “pruebas” que validen su naturaleza.

Por eso sale a luz una de las vivencias más decidoras de esta poesía: el encuentro con el otro y el desgarramiento del sujeto en relación a ese otro. En el trabajo de Muñoz Arriagada aquello se materializa en poemas que efectúan una indagación a un misterio vivencial de difícil articulación y que por lo mismo, al manifestarse poéticamente como escritura, adquiere rasgos enigmáticos y dolidos: la experiencia de la hermana muerta al nacer. Ahí hay un tema fecundo y

de hondura casi fantasmal, el que se despliega en los rincones más sinuosos de esta poesía y que ciertamente posibilita su acceso de comprensión. Pues el tema de la hermana muerta al nacer evidencia una concepción especialísima del problema de la identidad: la concepción del doble, es decir, la idea de un sujeto dividido que recuerda en la nostalgia su “otra mitad” ya inexistente. En la literatura universal este tema ha obsesionado a los artistas y creadores de modo afiebradamente productivo desde *Antígona* de Sófocles hasta las fascinantes indagaciones de ensueño y pesadilla de poetas románticos como Tieck y Hoffmann. Contemporáneamente el tema se hace presente de modo variado en numerosos artistas y poetas para quienes el problema del doble y de la virtual identidad dislocada son tema preferencial y hasta capital: Artaud, Apollinaire, Lawrence y entre nosotros, sin duda poetas como Eduardo Anguita, Omar Cáceres y hasta cierto Huidobro que podría ser leído desde aquella perspectiva contribuyen con su personal indagatoria al esclarecimiento estremecedor de esto.

Lo capital viene a ser, según nuestro parecer, lo siguiente: que en la poesía de Muñoz Arriagada la experiencia de la hermana muerta al nacer muestra una concepción del doble peculiar y diferenciadora: es la incomunicación, pues la poesía como lenguaje, como palabra, como habla implica en sí misma la muerte y por ende, entrega sólo rastros de evidencia. Ello está en contraste con algo de difícil comprensión y que tiene que ver, probablemente, con la fluidez del contacto originario en el útero materno donde la armonía perfecta de un eventual sujeto andrógino no necesita o no le es dable el lenguaje para constatar su identidad. Por ello ésta, en tanto plenitud, es sólo en la medida que sea una identidad prelingüística y por ende no decible sino como palabra de finitud.

Y como eso, al menos lógicamente es imposible, pues permite aseverar un modo de entender la poesía como la precariedad de un desgarrar que no puede ser cauterizado por más que todos sus recursos léxicos, metafóricos e imaginarios, se presten para otorgar una rememoración que se vuelve de aquella manera casi inexpresable. Ahora bien, esto último es paradójal, pero poéticamente productivo y es posible apreciar que se enraíza en varios poemas muy bien logrados de *27 poemas*, entre ellos “Placenta”: “(...) ese remoto afán con que persigo/aquel río irreal de maravilla/ que riega exactitud en lo que digo”; “Fugaz”: “(...) la sombra anexa y su caída hacia el cuchillo//minuto que tajo a tajo engendra el vuelo/para este idioma tosco y con olor a herida (...)” y “Jadis”: “(...) antes mucho antes de ser/ antes de hablar de esa mitad de uno/ que anda suelta que se hunde hasta el cuello/ del festín fetal del arrullo” (...). En estos poemas, como en otros, la misteriosa experiencia del doble, de su desgarrar y de la poesía como “evidencia imposible”, hacen que lo planteado en la obra de Muñoz Arriagada sea un movimiento que se despliega más allá de sus motivos aparentes de cariz biográfico hacia una concepción acaso cierta de verbalizar lo improbable de toda experiencia.

V

Lo hasta aquí escrito muestra un ejercicio poético que hace presente una paradoja: la poesía en tanto lenguaje es una lengua muerta pues impide dar cuenta acabada de la identidad del sujeto que recuerda su pertenencia a un instante en que junto a otro(a) era uno en la vivencia de la armonía perfecta brindada por el silencio. Pero si esta poesía se plantea como imposibilidad (invitando acaso

por ese gesto al mismo silencio a que la corone ya no como plenitud sino como mudez) cabe preguntar entonces si concluye en este límite. Mi lectura responde negativamente a esto. Ello en virtud de algo especial que anida, sino en la totalidad, al menos en varios poemas que revelan otro tema personal o biográfico: el tema de la descendencia, del hijo. Y acá hay que ser en extremo cuidadoso, porque una lectura apresurada de esta poesía nos podría llevar a lugares inadecuados que imposibiliten su propia comprensión y que se refieren a lo “personal” de los planteamientos de este discurso. En aquel sentido, los poemas de Muñoz Arriagada no son meros poemas celebratorios al nacimiento de un hijo por más que encontremos gratos y dulces sus eventuales intenciones. Eso sería errar estrepitosamente el paso. Es posible ver esos poemas en donde este tema se desarrolla más como un complemento ideal a la noción de identidad que sólo como testimonio biográfico.

En el poema que se inicia con el verso *Tu llanto es literal...y* que se encuentra en la sección “Alumbramiento” del libro *Lengua muerta* se puede advertir esto de manera ejemplificadora: “(...) se invierte en luz la penumbra/y envuelve cada vez la rota imagen/ que yo mismo rasgo en tiniebla.”

En aquellos versos, en ese poema en particular –síntesis de una sección relevante del primer libro de Muñoz Arriagada– volvemos a encontrar al sujeto desgarrado entre la memoria de una oscuridad prelingüística (realidad al fin y al cabo indecible, pero no menos significativa y lacerante) y el presente que apuesta a un desarrollo en pos de una luz que debiese reivindicar el azoramiento del sujeto que habita una imagen rota. Pero en este bello poema se introduce un matiz, el tema de la luz que deriva hacia la articulación del día como nacimiento del hijo el cual, según mi lectura, encarna

o asume la nostalgia que llega desde una plenitud experienciada sólo como recuerdo y que él puede vivenciar sin fractura: “(...) no es tu voz la que triza el silencio del mundo/es la voz temblorosa de la especie y del tiempo/que yace escondida en medio de nosotros (...)/tu voz relampaguea como un aullido sin fin (...)”

Queda abierta sin embargo la pregunta por el linaje, por la descendencia que no sabemos dónde pueda enraizar adecuadamente. En este sentido la poesía de Muñoz Arriagada, al menos en los poemas de su libro final *Lengua ósea* (última publicación cronológica del autor), se retrotrae al cuestionamiento del nombre como posibilidad de abrir una brecha en el mundo de las significaciones y poder inaugurar así un espacio poético habitable en que la identidad sea otra.

Con lo hasta aquí expuesto, puede apreciarse que esta poesía es un *work in progress* y por tanto habrá que aguardar otras manifestaciones para apreciar cabalmente un proyecto de suyo atractivo e interesante que, justamente, en el lugar geográfico y político más autoconsciente del país (zarandeado con un discurso de fuerte identidad y autorreconocimiento vacuo: *patrimonio, capital cultural*, etc) propone desde una hondura existencial poco común, una serie de dudas casi fantasmagóricas en torno a quién se es y si ese sujeto cuestionador y caviloso posee asidero de raigambre real.

Valparaíso, verano de 2005/Quilpué, verano de 2016.



El héroe de una lírica en la era del vacío: observaciones sobre la poesía de Sergio Madrid.

En un famoso fragmento, Friedrich Schlegel da a entender que la poesía sólo puede ser criticada por la poesía.¹ Intuición profunda y generosa en consecuencias para el proceso autorreflexivo de toda poesía moderna, el fragmento de Schlegel es símbolo del sello peculiar con que el Romanticismo se caracterizó a sí mismo, propiciando el cariz *crítico* de su ejercicio imaginativo. Es indudable que en su enunciación se encierra la prodigalidad que hace de la Poesía un discurso de lúcido distanciamiento del objeto que pretende aprehender: la realidad y por ende, el lenguaje. Distanciamiento que el propio Romanticismo rotuló como *ironía* y que, a su vez, nos hace recordar algo que a estas alturas es evidente, pero de lo que no siempre tenemos conciencia: que el diálogo entre poemas y concepciones poéticas es derivativo, contradictorio y complementario.

Quizás esta breve observación sea adecuada como pórtico a la hora de querer plasmar en estos apuntes una aproximación a la poesía de Sergio Madrid (Iquique, 1967). Lo que podríamos considerar como primordial de su obra hasta ahora escrita, se halla reunida en un solo volumen publicado en 2009 y titulado *El*

[1] “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea, a su vez, una obra de arte... no tiene carta de ciudadanía en el reino del arte”, Friedrich Schlegel en *Los románticos alemanes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 160.

*universo menos el sol*² donde se recopilan los tres últimos libros del autor quien manifiesta explícitamente la voluntad de articular una trilogía: *El universo menos el sol* (2000); *Elegía para antes de levantarse* (2003) y *Cadáveres* (2007). Todos ellos conformarían de esta manera una compleja trama que, si bien, no vuelve perentoria la lectura en conjunto del volumen, posibilita la exploración de una sensibilidad escritural densificada y autoconsciente de sus logros y desiertos. Volumen a todas luces poseedor de un tono verbal, hoy por hoy, inconfundible, que prolonga, profundiza y amplía las indagaciones poéticas que se encontraban manifiestas y anunciadas en Madrid desde los libros colectivos de la década de los 90 –*Retaguardia de la vanguardia* (1992) y *Los novios de Ariadna* (1993)– o incluso en el primerizo *Voz de locura* de 1987. Esas indagaciones que apuntan a diversas direcciones temáticas y experienciales, configurando de poema en poema y de libro en libro una conciencia lúcida y operativa para con su propia autodefinición de sentido, podrían caracterizarse probablemente como una variante acotada de un *topos* hoy recurrente entre la poesía chilena contemporánea y de no menor relevancia: el poeta y la ciudad. Sin embargo, matizar tal adscripción, parece pertinente a la hora de caracterizar esta escritura.

Coetáneo etariamente de Jesús Sepúlveda, Malú Urriola, Víctor Hugo Díaz y Sergio Parra, entre otros, es posible apreciar que Madrid comparte con estos autores una manera de apropiarse y resignificar un imaginario ciudadano arraigado en una experiencia de compleja circunscripción histórica y social: el paso entre el fin inminente de la dictadura militar a fines de los años 80 y la proxi-

[2] Sergio Madrid: *El universo menos el sol*, Editorial Fuga, Santiago, 2009.

midad de la recuperación de la democracia junto a su morosa institucionalización en el transcurso de la década de los 90.³ Como ha señalado con agudeza Luis Ernesto Cárcamo:

Desde un punto de vista histórico-nacional, este signo tiene que ver con el hecho que al iniciarse estos recorridos poéticos el año 86, en el país subyace la inminencia del fin del régimen militar y la proximidad de la transición a la democracia, contexto en el cual estas poéticas se descorren de la contingencia y sitúan sus imaginarios en un flujo más simbólico que real. De este modo estas búsquedas creativas toman “distancia” con respecto a ciertas estéticas testimoniales y contestatarias del 80, explorando sensibilidades más “culturales” que “políticas” en sus singulares “tomas de partido”, anticipando de esta manera un gesto característicamente juvenil de estos tiempos postautoritarios.⁴

A lo que hace mención la cita, es sin duda al trastocamiento de una sensibilidad marcada por el desencanto epocal tras el acabamiento del *pathos* épico suscitado por la experiencia de vivenciar y resistir la dictadura y la difuminación del sentido del discurso poético tras una época de crisis y compromiso social-histórico. Es el hecho de reconocer la crisis de las utopías y de las certidumbres históricas, el agotamiento en el “duelo” por la tragedia del 73, sobre todo entre los jóvenes que no la vivieron, como asimismo es la poca motivación por la política en un sentido partidista y como destino de realización personal. A su vez, es recibir el golpe súbito de una modernización tecnológica circunscrita a un más que probado

[3] Bernardo Subercaseaux: *Historia, Filosofía y Literatura*, Ediciones Documentas-Cesoc- Ceneca, Santiago, 1991.

[4] *Ciudad Poética Post: Diez poetas jóvenes chilenos*, Ed. Fondo de Iniciativas Culturales/Instituto Nacional de la Juventud, Santiago, 1992.

sistema neoliberal de administración económica y cultural que la naciente institucionalidad democrática no se atreve a dismantelar por temor a ser ella la dismantelada.⁵ De esta manera puede decirse que los grandes relatos políticos, culturales, morales e históricos se resienten de una pérdida del significado, estallando en mil fragmentos, configurando así, una serie de lenguajes, gestos y deseos individuales y personales que se abren hacia el vaciamiento de la subjetividad en pos de un despliegue exploratorio y narcisista de sus desarticuladas aprehensiones y pesadillas. Sensibilidad “post-moderna” se dirá. Probablemente, pero ya veremos que Madrid, sagazmente, rehúye tan fácil concepto clasificatorio, explorando en su experiencia y escritura de mano de Guy Debord, la noción de *espectáculo integrado*, noción a todas luces productiva para comprender la asunción de la *debacle* epocal de la que su poesía se hace parte.⁶

En este contexto es donde hay que situar de algún modo la resignificación del imaginario urbano que las poéticas de los auto-

[5] Moulian, Tomás: *Chile anatomía de un mito*, Ed. Lom, Santiago, 1997.

[6] Tal vez valgan las siguientes observaciones de Sergio Madrid para ayudar a contextualizar la articulación de su poética en el periodo post-ochenta y que sirve de marco a su escritura: “Soy de la idea de que existe una conexión entre la figura del secreto y la figura de la intimidad, donde la figura del secreto en el mundo del poder se vuelve la intimidad del poder (intimidad alienada en un mundo alienado), es decir, el momento narcisista en que el poder se observa y se desea a sí mismo en el espejo, momento del todo obsceno. Me parece asimismo que en tiempos posmodernos (preferiría decir “en tiempos del espectáculo integrado”), lo que se democratiza del poder es propiamente ese momento narcisista, bajo la forma de la intimidad separada donde cada uno se consume a sí mismo bajo la falsa verdad del hedonismo. ¿Por qué falsa? Porque es la negación de la casa de cristal (firme y transparente como el cuarzo), que no es otra cosa que la ética. Es la época del yo (...) Advertencia del autor en *El mapa no es el territorio: antología de la joven poesía de Valparaíso*, Editorial Fuga, Valparaíso, 2007.

res antedichos y de Sergio Madrid en particular, llevan a cabo. La explosión de esta subjetividad desarraigada, fracturada o distanciada de sus originales discursos que la dotaban de sentido, implica apreciar ciertos rastros o señas que se van urdiendo en la textualización de la escritura y que son asumidos como relevantes para dar cuenta de su observación desembozada y abismal en el deambular de los sujetos. Habiendo sido explorada anteriormente por la poesía de Enrique Lihn, Tomás Harris y Gonzalo Millán, la ciudad se vuelve entonces un escenario donde el impacto del espectáculo urbano –sus personajes, sus sitios eriazos y ruinosos, sus lugares de manifestación de un deseo perverso y seductor, sus íconos trastrocados de un glamour decadente, adocenado y tercermundista, sus afebradas multitudes de rostros anónimos– como asimismo el vértigo de experimentar la multiplicidad de imágenes ofrecidas por el entorno citadino en avisos publicitarios, en relatos televisivos y radiales, en la exposición y sobreexposición de videos y películas, implica entre otras muchas cosas, una asunción inmediata e instantánea de la temporalidad, como también el quiebre de la condición autorreferencial del sujeto consigo mismo y la fragmentarización de todo intento de entender el lenguaje como comunicación y, por ende, estetizando críticamente el desgarramiento de la experiencia. A su vez, la exploración que la poesía hace o efectúa en la apropiación de este imaginario urbano, al otorgarle densidad simbólica a sus productos de industria cultural, replantea de un modo no visto anteriormente, la fragilidad de la verosimilitud del discurso de lo real, trayendo como consecuencia, la instauración de la sospecha y la distancia –matizada como parodia, burla o ironía– frente a cualquier intento de plasmar a lo real como una totalidad coherente.

De esta forma la resignificación del imaginario urbano que

proponen estas diversas poéticas establecen un verdadero *escaner* de una peculiar sensibilidad epocal que lee los signos socio-históricos como una experiencia marcada por la herrumbre de lo real en un Chile que ha asumido como propia la ideología neoliberal.⁷

Ahora bien, para un poeta como Sergio Madrid este imaginario citadino se patentiza como propio en la aprehensión territorial que su poesía efectúa de un paisaje urbano como es el de Valparaíso en donde es posible hallar matices, diferenciaciones y particularidades de especial significación para entender la trama que esta poesía propone en su permanente dialéctica entre *habitar* y *escritura*. Valgan algunas observaciones para delimitar esta aseveración.

Lo que asalta a primera vista es la complejidad que se yergue en Valparaíso para intentar no sólo caracterizar de algún modo la productividad poética en relación a sí misma, lo producido a nivel nacional y establecer eventuales interpretaciones diseñando un mapa, sino que también se complejiza como *invisibilización* el contexto discursivo que se ha instaurado en la última década y que tiene como uno de sus ejes dominantes la palabra *patrimonio*. En ello hay una tensión donde se puede advertir la problematización de esta palabra-discurso como asimismo de sus prácticas, porque de suyo no es posible desahuciar sin más, las pretensiones de “realidad” que posee, al plantearse y erigirse como instancia hegemónica. Esa tensión potencia una eventual trizadura que toma piso en algo que es propio de todo discurso: en su ficcionalización que, en la medida que una poética como la de Madrid practica de ella un distanciamiento crítico, irónico o indiferente con plena conciencia de sí, la pone en tela de juicio junto a su conceptualidad operativa que

[7] Moulian, Tomás: *Chile anatomía de un mito*, op cit.

emplea términos tales como *identidad*, *autenticidad* y otros. Es justamente en esa ficcionalización donde la poesía de Madrid abre una brecha para mostrarnos las falencias que trae implicada la asunción acrítica de tal tipo de discurso: un ocultamiento de los dispositivos culturales y económicos que revierten la imposibilidad de sentido, haciendo del *espectáculo* su primordial aparición escenográfica.

Por ello, la instalación en Valparaíso de una “memoria patrimonial” sin duda obedece a mecanismos que, a primera vista, tienden a diluirse entre la turbulencia noticiosa que nos acompaña a diario, viendo en ello algo “positivo”, “progresista” y “cultural”. Sin embargo, la liviandad con que se transforman en equivalentes los conceptos de cultura e identidad derivan no tan sólo en una virtual nostalgia por un pasado mejor o en el virtual descendimiento a nuestras raíces, abonadas éstas por una enrarecida autenticidad ahistórica, sino más bien, muestra su más que potencial cosificación en una dinámica comprobable no sólo en nuestro contexto nacional, sino en orden a procesos de globalización en inmejorable estado de avance.

Ello implica simplemente lo siguiente: que hoy el pasado es ofertado y demandado al haberse vuelto objeto de consumo privilegiado en todos aquellos sitios que, como el puerto de Valparaíso, han experimentado una extinción de su potencial industrial y comercial que antaño sostenían su articulación económica y social. De ahí entonces que la denominada “gestión patrimonial” se articule como una estrategia que convierte en mercancía todo aquello que resta de un imaginario devaluado y que puede ofrecer a un virtual consumidor ya no objetos tangibles, productos tradicionales de la sociedad industrial que podían ser nominados en tanto cosas, estableciendo incluso su circuito de circulación, sino más

bien ofrecer una experiencia arraigada más en el deseo que en la necesidad y que podemos rotular como productos intangibles de cierta densidad subjetiva y que llamamos *sensaciones* algo mucho más simpático y no menos violento y que hace de la figura del anónimo turista pertrechado de su cámara Cannon su ícono predilecto.

La trama que se articula entre *patrimonio*, *bien patrimonial* y *turismo* es compleja y no carente de aristas que la hacen abordable desde diversas perspectivas donde puede advertirse la siguiente dinámica: una hiperinflación valorativa que anhela devenir en símbolo –*Valparaíso capital cultural de la nación*– y la espectacularización administrativa de la misma.

Con una acerada y punzante prosa, Álvaro Bisama se ha referido acertadamente a este fenómeno:

En Valparaíso todo está despegado de su propia historia pero a la vez desea ser simbólico. Es una contradicción terrible, pero no es más que el riesgo de vivir en una postal y convertirse en un mito o el sueño mojado de un danés que cree en la Tercera Vía. Como si se tratara de un parque temático que contiene dentro de sí otros parques temáticos concentrados en cada detalle: disneylandias diarias, mutantes fetichizados por el mito (...) Imágenes congeladas en el deseo y no en lo que son, desesperadas por evadir su propio desgaste. Sin historia más que el racconto de museo higienizado que agrada al visitante.⁸

Esta “apoyatura conceptual”, por llamarla de algún modo, al ser legitimada por el Estado, en tanto encargado aún de abrir paso al capital privado, ha habilitado políticas culturales que se traducen

[8] Bisama, Alvaro. 2003. *Zona Cero*. Valparaíso. Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso. P. 21.

simbólica y administrativamente tanto en la instauración del Consejo de la Cultura en Valparaíso como en una serie de instancias para promover el patrimonio, el resguardo de las identidades, así como en la producción y circulación de los llamados bienes culturales. Es interesante observar al respecto el lineamiento indicado en “Política Cultural para el periodo 2005-2010” texto de intención programática que señala en su objetivo II: “el propósito de promover el desarrollo de una industria cultural que aporte al crecimiento de la oferta de bienes y servicios” y luego en el objetivo IV, medida 38 del mismo documento:

contar con un plan nacional de fomento al turismo cultural sustentable, vinculado a la valoración de los sitios patrimoniales e históricos, arqueológicos y naturales, con planes de desarrollo que recojan la experiencia internacional al respecto. En este contexto se ha de considerar el necesario financiamiento para el desarrollo de planes de gestión de los sitios declarados y postulados Patrimonio de la Humanidad.⁹

La escasa posibilidad no de existencia, sino de *visibilidad* de proyectos alternativos a esa política y lo que me atrevería a denominar como su hipoteca –entendida ésta no sólo en cuanto a limitación dirigida de los recursos económicos, sino más bien como una manera de entender o comprender un habitar que fetichiza términos tales como “autenticidad”, “identidad”, “comunidad” y otros semejantes, causando la deflación de su densidad conceptual al rearticularse como pilares de la llamada “gestión patrimonial”–

[9] Revista *Pausa*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, n° 4, Santiago, 2005: 44-49.

permite apreciar la existencia de un Valparaíso herrumbroso, asociado a un trastoque nostálgico de su configuración urbana y que ha devenido monumentalización historicista y bien de consumo cultural. En este entendido, una política cultural no deviene sólo acción, es una discursividad que permea un contexto social, legitimando o ignorando prácticas y/o maneras de entender un hacer. De aquella forma no es posible entender las discursividades poéticas que existen en Valparaíso, como lo es el ejercicio poético que desarrolla la escritura de Sergio Madrid, sólo como una variación cliché y decorativa de un telón de fondo que monumentaliza y por ende neutraliza su propia dinámica crítica. Templando y anulando las contradicciones y los desbordes imaginativos que pudiera haber en el pensar la ciudad y el modo de representárnosla como un espacio de aristas diversas, confusas y envolventes en sus múltiples sentidos, es que la poesía de Madrid emplaza a esa discursividad patrimonial de un modo en que convergen una serie de elementos que la vuelven una exploración de lúcida autoconciencia.

Se hace patente que adscribirse a tal configuración retórica (el poeta y la ciudad) trae como resultado comulgar con mayor o menor acierto en las particularidades que la sustentan. Pero Madrid, en un gesto de amplia significación, efectúa un movimiento sagaz de reinterpretación para operativizar su ejercicio poético, reinterpretación que le permite su inscripción en una trama de validez tanto universal como local: la lectura crítica que efectúa de Rimbaud y Baudelaire, fundamentalmente, como apoyatura menos textual que *motivica* para resarcir un presente a todas luces odioso y endeble. En esto, Madrid ciertamente no es original, pero no deja de ser relevante que en un poeta como él, tal como ha señalado con

acierta Sergio Mansilla¹⁰ al referirse a casos análogos en una parte no menor de la poesía chilena contemporánea, la lectura *personalista* de los nombres mayores del simbolismo francés, no indica tanto la apropiación de un acervo de tradición muy cara a buena parte de la poesía chilena del siglo XX, sino que observando más en detalle es posible advertir un gesto que aprecia en esas lecturas, no sólo un trasvasije imaginativo referido a un léxico o a una manera de ver y entender la soledad en la urbe o el desgarramiento de la subjetividad en un escenario desfavorable para con todo sentido, sino más bien puede hallarse ahí la necesidad de volver a rastrear o buscar la significación que implica *autoconcebirse* como un *sujeto moderno* –un sujeto *herido o escindido*, diría Madrid, de modernidad– con todo lo problemático y poéticamente productivo que ello trae y significa en un país sudamericano, pero también en donde

[10] “En la “poesía urbana” no hay sino ciudadanos aturdidos por los semáforos, “transeúntes pálidos” que caminan sin destino, sujetos afectados por compulsiones autodestructivas o por la necesidad de vivir estimuladamente una realidad contra natura (...) Esto quizás explique el renovado interés por Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont, Eliot, o Pound entre los poetas chilenos actuales, jóvenes o no. Aunque la poesía chilena moderna siempre ha sido muy internacional en sus lecturas (...), resulta por lo menos curioso que muchos poetas jóvenes de inicios del siglo XXI vean en Rimbaud o Baudelaire un modelo de escritura y, quizás, lo más importante, un modelo para sostener una actitud de crítica y pesimismo para con el mundo que les ha tocado vivir. Después de todo, el impacto de la revolución neoliberal en la conciencia colectiva de los chilenos ha sido de tal magnitud que la imaginación poética se ha visto arrastrada a tener que fundar un nuevo simbolismo para hacer sentido sobre las cosas del mundo en un momento de la historia en que pareciera que ya no hay lugar para producir algo auténticamente nuevo en arte y literatura (y menos en política) (...) Mansilla, Sergio: *El paraíso vedado: ensayos sobre poesía chilena del contragolpe* (1975-1995), Ed. Lom, 2010, pp 13-14.

todo proyecto de emancipación que la modernidad patentizó como suyo, ha naufragado entre escombros ciudadanos, entre edificios ruinosos y plazas edulcoradas para satisfacción turística. ¿Cuál es la herencia de ese proyecto, cuál es su sentido actual si es acaso posible ese tipo de pregunta? Pues la poesía de Madrid intenta responder y auscultar esas indicaciones de apropiación contemporánea de los fundadores de la modernidad poética, fundadores que, si bien recordamos, mantienen una tensión irresoluta para con ese mismo proyecto de modernidad que les enmarca y del cual son los principales críticos. Por eso, en Madrid, la asunción del *enui* y el *spleen* como temples anímicos y existenciales de un sujeto que se ve a sí mismo como *flaneur* o *dandy*, son plataformas que utilizadas sin lucidez crítica devienen en una problemática y dudosa vinculación entre vida y poesía, pero que en Madrid se vuelven invitaciones a explorar, por más que anticipen un fracaso, la necesidad de entender la poesía como posibilidad y transformación. Y en la medida en que un lector aprehenda para sí la manera especial con que esta poesía se yergue vigilante para con un modo que puede volverse complacencia retórica si faltase la maestría crítica del *distanciamiento* que todo ejercicio poético debe poseer, entonces los poemas de Sergio Madrid se habrían convertido en una mera variación sin contenido de aquel seductor facilismo que implica, sin mediar la reflexión, querer aunar la experiencia con la escritura en un tono inabordable y con excesivas concesiones a una época que desea administrar la sorpresa, el desencanto y la desidia.

Pero no es así, pues creo que en un sentido profundo los poemas de Sergio Madrid son la lúcida conciencia de un distanciamiento que, en relación a la vida, adquiere un rostro de autenticidad existencial pocas veces articulado con precisión y que en

el caso específico de este poeta, patentiza de modo deslumbrante y desolador uno de los motivos más relevantes de toda poesía: el desamor. Sí, en la poesía de Madrid la *ironía* romántica ha adquirido el peso específico de un desencanto que no se prodiga con la estridencia autoflagelante de la decepción erótico-vital, ni tampoco ha adquirido el desdén *objetivista* de renunciar a los espacios subjetivos donde se plasma el sentir. Se trata de otra cosa, se trata de una pertinente reflexión de dolorosa y estimulante lucidez ante la soledad de la época, una época de *administración universal* tanto de la esfera pública como de la privada que implica meditar ante la íntima configuración de sí misma y que hace de la dialéctica *amor y trabajo* o *erotismo y producción* uno de los campos más tensos donde se devela la alienación de los sujetos. Dialéctica que no desemboca en la gratuidad del *placer*, sino en la administración neoliberal de la intimidad corporal, entendida ésta como narcisismo o culto a un yo desembozado y poseedor, no de una autoconciencia de su alienación, sino de una *melancolía* anhelante de mediación ante el descalabro de la soledad que implica el abandono corporal. En esto puede verse la herencia romántica-simbolista y hasta surrealista de la poesía de Madrid, pues al hacer del amor el centro de sus disquisiciones, pone sobre el tapete la relación preeminente que hace del yo, un sujeto dispuesto hacia el entendimiento del exceso como posibilidad de emancipación de la racionalidad. Sólo que en este caso, asistimos, al parecer, a la elegía frente al desmantelamiento de tal concepción, pues la administración del amor como sensación rentable en un contexto neoliberal, destruye la promesa de redención o aún de subversión que en ella anida. ¿Amor y erotismo en una época de *espectáculo integrado*? Esta singular y sugestiva mediación, Madrid la sustenta como poeta, es decir, desde el lenguaje.

¿Cómo revitalizar la desgastada apariencia de palabras como amor, compañía, juventud, sueños, placer, ocio? Porque hacia donde mire el poeta, éste podrá vislumbrar que el lenguaje se encuentra subsumido en la opaca carencia de su fuerza transformadora. Quizás, eso el poeta lo sabe y lo que resta es justamente una vigilancia que no comulga con la facilidad expresiva, aunque en el tono peculiar de los poemas de Madrid, la *música de la conversación* puede oírse en sordina, cosa que significa ya bastante: es la renuncia tanto a la eufonía clásica del poema como entidad musical, como al desparpajo de sospechosa impulsividad (las interjecciones en esta poesía son rarísimas) encontrable en buena parte de lo escrito en los últimos plazos. Al parecer, en la poesía de Madrid, esa vigilancia significa no claudicar al destello del significante, a la materialidad de esas palabras que se creían vaciadas y ya estériles, como también implica no transar con la imagen en exceso adocenada del *glamour* fatalista que desemboca en el más antilírico escepticismo. Si efectuamos un recorrido por los poemas de Sergio Madrid lo que puede encontrar el lector es un ejercicio que sigue fielmente el precepto que dice que la lírica es el mejor género para el sujeto descentrado y escindido de nuestra época, donde la palabra *lírica* no significa candidez ni sentimentalismo, sino vigor reflexivo de una conciencia sufriente.

Viña del Mar, verano de 2010-2011.

Heterodoxia: Marcelo Pellegrini.

Ver en la luz el tránsito de la luz

Pere Gimferrer

En un ensayo incluido en *Lenguaje y silencio* y refiriéndose a William Golding, George Steiner se pregunta si lo que ha escrito el novelista inglés hasta ese momento (1964) puede ser considerado como una *oeuvre*. Término de dificultosa traducción (al menos al idioma de Shakespeare) esta palabra conlleva algo más que la mera acumulación del trabajo de un escritor. En verdad, como señala Steiner, la palabra *oeuvre* muestra necesariamente una lógica de desarrollo que se manifiesta de manera gradual, en donde diferentes géneros –como pueden ser la poesía, el ensayo y la traducción– adoptan un tono personal que se va volviendo inconfundible y que es prueba de una coherencia que hace identificable a un escritor: una virtual madurez expresiva es reconocible, lo que trae como consecuencia que eventuales lectores puedan encontrar una puerta de entrada al edificio imaginativo en construcción que se les propone, como también se abre la necesidad de la exigencia para con esa misma propuesta. En una *oeuvre* se respira un espíritu de cuerpo que, por su configuración intrínseca, se ve obligado a establecer un diálogo con la sociabilidad literaria que, por decisión o destino, le ha correspondido. Por supuesto que nada obliga a pensar que exista una concordancia o aún una armonía entre ambas –aunque los ejemplos recurrentes digan lo contrario, tal como los casos de Neruda y Parra sugieren y aún alientan en el panorama de la poesía chilena del siglo XX– sino que se hace evidente que un gesto de

heterodoxia constituye una saludable contradicción a las aventuradas opiniones de generalidad que esa misma sociabilidad acepta como comodines de solvencia cristalizada.

Con la publicación del libro de ensayos *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*¹ y la traducción *Constancia y claridad: 21 sonetos de W. Shakespeare*² es posible apreciar que Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971) consolida con estos nuevos títulos su incipiente y personal bibliografía que, amén de numerosos artículos, poemas y traducciones en varias revistas de Chile y el extranjero, cuenta a su haber, entre los más relevantes, libros de poemas como *El árbol donde envejece la muerte* (Ed La Calabaza del Diablo, Stgo de Chile, 1997), *Ocasión de la ceniza* (Ed la Calabaza del Diablo, Stgo de Chile, 2003) y *El sol entre dos islas* (Ed Manulibris, Stgo de Chile, 2005) como asimismo la colaboración en la edición crítica de *La miseria del hombre* de Gonzalo Rojas (Ed Puntáguales, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 1995) y la traducción a cuatro manos junto a Armando Roa Vial de una selección de poemas de Kenneth Rexroth: *La señal de todas las cosas* (Ed Universitaria, Stgo de Chile, 2004).

Con estos títulos, Pellegrini se perfila, a nuestro juicio, como uno de los más importantes autores de la última década junto a poetas como Javier Bello, Andrés Anwandter, David Preiss, Kurt Folch, Armando Roa, Alejandra del Río, Antonia Torres, Cristián Gómez, Cristián Cruz, Cristián Formoso y Germán Carrasco, entre otros.

[1] Pellegrini, M: *Confróntese con la sospecha: ensayos críticos sobre poesía chilena de los 90*, Ed Universitaria, Santiago de Chile, 2006.

[2] Pellegrini, M: *Constancia y claridad: 21 sonetos de W. Shakespeare*, Ed Manulibris, Santiago de Chile, 2006.

En la tan deseada y necesaria búsqueda de la individualidad, cosa que puede ser percibida en el tono de los temas que todo autor trata en la peculiaridad de su escritura y que se enriquece con el acerbo que traspone de la tradición a la cual desea suscribirse en un acto de reconocimiento y desafío, Pellegrini en tanto poeta, ensayista y traductor, aúna a nuestro parecer, aquel llamado de conciencia lúcida recién descrita en la naturalidad de su virtual desenvolvimiento –lo que creo permite apreciar lo que ha escrito y traducido hasta ahora como eslabones paulatinos de una *oeuvre* en desarrollo– con una marca personalísima al interpretar (y por ende plantear) de manera *heterodoxa* dos temas capitales que, en los conciliábulos literarios de, al menos, los últimos diez años, han rondado nuestra sociabilidad hasta convertirse en un cliché de opinión acomodaticia: el surgimiento o aparición de una generación de nuevos poetas desde mediados de la década de los 90 en la escena poética chilena y el ejercicio de la traducción como búsqueda y apertura de nuevos horizontes en el afán identificadorio y de auto-reconocimiento que todo poeta de los últimos plazos realiza con mayor o menor fortuna.

En los ensayos y artículos de *Confróntese con la sospecha*, Pellegrini desde el prólogo pone en guardia al lector desprevenido con lo que su libro no es, es decir, una visión de pretendida exhaustividad basada en autores representativos. Situado en las antípodas de tal postulado, lo que efectúa Pellegrini no es tampoco una mera acumulación arbitraria de nombres y obras que aparecieron en la última década del siglo pasado refrendados en un ambiguo concepto de *gusto*. Para nada. Lo que es posible vislumbrar en estos ensayos es la puesta en evidencia de la fragilidad de los conceptos operativos con los cuales se ha articulado la discursividad crítica

cuando desea abordar la poesía escrita en Chile durante los 90, enarbolando por parte de poetas y críticos virtuales (palabra que posee para nosotros al menos dos sentidos: ya de críticos de ocasión que suelen ser también poetas y/o participantes de cuanta revista electrónica surca el ciberespacio nacional) un vocabulario que ha devenido predecible con su pretendido afán de ordenar lo que está en pleno proceso:

En más de una ocasión, durante la década pasada, vi esbozar, en conversaciones informales con amigos poetas y críticos, en congresos y encuentros nacionales de poetas jóvenes, e incluso, en algunos artículos, la idea de una “generación” de los noventa. Como casi todas las de su naturaleza, aquella noción me parecía seductora, pero en la práctica, casi imposible de verificar. Siempre pensé que los supuestos miembros de esa generación eran unos pocos poetas que pertenecían al ámbito de la ciudad de Santiago; los únicos autores “de fuera” que eran incluidos ahí, como por descarte y buena voluntad, eran algunos de Valparaíso, Concepción y Valdivia (...) Por ese motivo, mi noción de “poesía de los noventa” se reduce (o, mejor dicho, se amplía) a la de los escritores que publicaron sus primeros, segundos o terceros libros durante esa década(...) las pretendidas explicaciones críticas sobre poesía son un ejercicio que debe ser confrontado con una sospecha que las aleje de toda idea de “lo definitivo”. De ese modo, la noción misma de “poesía de los noventa” es puesta en duda aquí desde el título, y su existencia sólo se entiende como hipótesis de trabajo (...) ³

Para Pellegrini la sospecha en la articulación de conceptos de pretendida generalidad que den cuenta de las particularidades de la producción poética, radica justamente en su propia inmanencia

[3] Pellegrini, M: “Aviso” en *Confróntese con la sospecha*, ed cit, pp 14-15

que se cristaliza como opinión volatizada y que se vuelve moneda de fácil intercambio, anulando o disminuyendo la problematización que suscitan esas mismas producciones habidas en los últimos años. Por lo demás, el énfasis que Pellegrini realiza en sus ensayos y artículos de las obras de poetas que, en su mayoría, no han obtenido un reconocimiento público explícito por parte del *establishment* poético criollo, apunta a nuestro parecer a saldar cuentas con un pretendido “centralismo” de raigambre santiaguina a la hora de querer analizar con mayor soltura lo escrito en materia poética durante los 90. Tal vez de ahí el interés por la figura y la obra de varios poetas que podríamos rotular del “sur de Chile” (Carlos Trujillo, Sergio Mansilla, Jorge Torres, Rosabetty Muñoz) o de excéntricos respecto a una ordenación no sólo geográfica, sino también imaginativa y verbal como lo revelan los ensayos dedicados a Luis Correa Díaz, Enoc Muñoz, Luis Andrés Figueroa, Rubén Jacob, Lila Calderón y otros.

Pero más allá de una virtual polémica que de algún modo este libro de ensayos pudiera provocar, el gesto crítico de Pellegrini es indisoluble de su propia *autorreflexividad* en el sentido de revertir hacia lo que, como poeta, ha escrito y publicado en los últimos diez años. Porque a nuestro parecer, no estamos sólo en presencia de un libro que pretende esclarecer la escena poética de nuestro país, habida en la década pasada y que, hoy por hoy, se nos presenta más variada, compleja y múltiple, sino que es posible vislumbrar un esfuerzo de identificación para situar la propia producción poética de Pellegrini desde la excentricidad de su enunciación. Y cuando nos referimos a eso, no estamos hablando de la condición *geográfica* de una escritura (el hecho de que nuestro autor viva en Estados Unidos desde hace ya varios años), sino su planteamiento de múltiple

factura que articula una experiencia que, por ahora, rotularíamos de *nómada* en el sentido del vaivén existencial e imaginativo que un poeta de fines del siglo XX y de principios del XXI asume como constitutivos de su proyecto poético. Sin embargo, sería irresponsable referirse a los poemas de Pellegrini sin un comentario más acabado. Bástenos sugerir que, como demuestran otros hitos de la poesía de autores chilenos, Pellegrini pertenece a esa clase de poetas que establece una relación de aclaración mutua entre su reflexión en prosa y su producción poética.

Tal relación de aclaramiento puede extenderse a su vez hacia la traducción de la que nuestro autor es uno de sus cultores más relevantes. En este ámbito de aparente transparencia certificadora, también es dable apreciar el gesto *heterodoxo* que vuelve peculiar el desenvolvimiento poético de Pellegrini. Pero es preciso entrar en algunas consideraciones previas para entender lo que aquí deseo decir.

A estas alturas ya es un lugar común aseverar que una de las características de los así llamados “poetas de los 90” es la traducción, especialmente desde la lengua inglesa. Esto, más allá de las generalidades que debiesen ser esclarecidas en un debate de mayor hondura crítica, muestra un hecho que es entendible como identidad o testimonio: no es que en la poesía escrita en Chile la traducción de poetas de las más diversas latitudes fuese un acontecimiento aislado o sin relevancia, sino que al parecer, *por primera vez de manera explícita se asume la traducción como un elemento identificador de una generación de poetas más allá de las dificultades de ordenamiento metodológico que ello implica* y que muestra, en su ejercicio mismo, un correlato de modulación imaginativa y verbal que trasunta con mayor o menor fortuna en la hechura de los poe-

mas escritos por los autores chilenos de esta “generación”. Ya como matriz o “tono” que convierte a los poetas traducidos en habitantes y ciudadanos de este poético reino de Chile, es imposible dejar de pensar en verdaderos “dúos concertantes” animando nuestra escena: Anwandter-Magrelli, Ashbery-Carrasco, Browning-Roa, por mencionar sólo tres.

Pues bien, después de estas consideraciones de provisoriedad generalidad, cabe apreciar la traducción de 21 sonetos de William Shakespeare llevada a cabo por Pellegrini como *heterodoxa*. Y aquí esta palabra puede sonar como equívoca ya que el intento mayor de fidelidad formal como la que busca nuestro autor en sus traducciones, rara vez se encuentra. La *heterodoxia*, sin embargo, creo advertirla sutilmente manifiesta. Sería el hecho mismo de traducir a Shakespeare, pero ¿acaso no tenemos la libertad suprema de traducir la obra de quien queramos? Eso es incontestable y por supuesto que cierto. Pero la elección de lo que se va a traducir no es mero capricho y mucho menos en un poeta como Pellegrini, poseedor de una agudeza crítica y autocrítica sumamente productiva. Siguiendo a Bloom (del que nuestro autor es lector atento y no menos inteligente, es decir *lector irónico* en el saludable distanciamiento que causa todo texto de intensidad autoritaria), pareciera ser que Pellegrini se vuelca hacia el centro de la imaginación verbal en lengua inglesa, aquel centro que a su vez sintetiza (como diría Curtius) el espíritu anglosajón y la *edad media latina*. Cosa que para el poeta chileno, creemos, representa lo que para Stefan George y T.S. Eliot era Dante: un dique de contención y a su vez de despliegue imaginativo que proporciona la tradición frente a los afanes disolutivos del presente. Usando una jerga al uso, un gesto *postmoderno* que implica, no una huída bajo el alero de una tradición prestigiosa,

sino una crítica a lo que, hoy por hoy, se pretende actual y contemporáneo, pero que se muestra condescendiente (digamos con sinceridad *muy condescendiente*) con el hecho mismo de escribir un poema. Mientras nuestra escena poética se coloniza con los poemas de los más variados autores de los últimos cuarenta años, queriendo establecer así un “contacto” con la actualidad, siempre evanescente en su espiral de certificaciones de legitimidad, Pellegrini sin desconocer la necesidad y la importancia de aquello (ahí están sus traducciones de Rexroth para aseverarlo), no teme enfrentarse *como poeta* a la obra de Shakespeare, desafío que, a nuestro parecer, pocos de nosotros intentaríamos. Y ese desafío no implica la mera “traducción” de un poeta de tamaño prestigio, sino que se aprecia en ello algo que es adivinable para el lector atento y que no es otra cosa que el establecimiento de una *poética*. ¿Qué significaría esto? Pues a nuestro parecer no simplemente el hecho mismo de traducir como una manera de apropiación momentánea de un gusto específico (hoy puede ser Shakespeare, mañana quizás Chaucer o el *Canto de las huestes de Igor*), sino como una parte primordial de esa *oeuvre* que Pellegrini ha ido elaborando año tras año, libro tras libro y que muestra no sólo la voluntad de constituirse como tal, sino de transformarse una vez tras otra sin dejar de ser sí misma. Aquella capacidad de transformación, de *traducción* que los ensayos, la poesía y las versiones de varios autores, entre ellos Shakespeare, que se evidencia en lo realizado hasta ahora por Pellegrini, nos va mostrando los contornos de un edificio del que somos, como lectores, invitados de privilegio. Por eso, los dos últimos libros de este joven autor, junto con ser una contribución necesaria para la pluralidad del debate en nuestra sociabilidad literaria, se convierten, a nuestro juicio, en preciados eslabones que nos solicitan con atención

(y por ende con exigencia) para que advirtamos su consolidación paulatina. Consolidación que dado su carácter heterodoxo, es libre, rindiendo con ello, tributos de fidelidad a sí misma en el espacio que funda con destreza y lucidez.

Valparaíso, invierno de 2006.



Apuntes para una poética de la luz:
El doble veredicto de la piedra de Marcelo Pellegrini.

Con un trabajo prolífico y respetable en diversos géneros –poesía, ensayo, traducción–, lo escrito por Marcelo Pellegrini (Valparaíso, 1971) se yergue como una de las obras literarias más interesantes e inteligentes que han aparecido en la escena poética chilena desde mediados de los años 90 hasta hora. De esta manera, la aparición a fines de 2011 de *El doble veredicto de la piedra* publicado por la emergente editorial Das Kapital, viene a confirmar algo que cualquier lector atento de su última recopilación *La fuga: poemas 1992-2007*, podría haber entrevisto casi de modo conjetural: el paulatino y persistente ánimo exploratorio de la forma del poema dentro de los márgenes de una escritura que se precia de articular un imaginario vasto, lleno de guiños culturales, fragmentos intensos de experiencia y asombro ante el entramado de una literatura que se quiere viva y en permanente desplazamiento, nunca inmóvil o petrificada. Eso, ciertamente, es algo que parece y se vuelve decidor, pues la poesía de Pellegrini no es una entrega a la inmediatez del sentido en concordancia ingenua con sus referentes, sino más bien se puede advertir en ella un permanente aplazamiento de lo que aparece a la percepción del lector, instándolo a notables ordalías en pos de un significado real o imaginario, pero siempre sugestivo en las cualidades representativas que posibilita el mismo lenguaje. Pero en esto, no se crea que Pellegrini cultiva una poesía de expresión ajena o de oscuro hermetismo. Si bien es cierto se pue-

de rastrear en su escritura una saludable y ponderada apropiación de un imaginario, diríamos *surrealizante* que implica, entre otras cosas, cierta inclinación por el registro feliz de la vivencia onírica y un fraseo verbal que rehúye lo explícito de la exposición sintácticamente correcta, equívoco sería pensar –o leer más bien– en esta poesía una mera recreación acrítica de una sensibilidad *vanguardista*, propia del primer tercio del siglo recién pasado y que tiene, entre otros, a Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva y al Neruda *residencial*, como sus puntos de inflexión más evidentes. Porque de todos modos, en el gesto escritural de Pellegrini, rastreado con decidoras diferencias, pero igual apasionamiento en varios de los denominados “poetas de los 90”, se halla una reivindicación a buscar en el poema y por el poema, la síntesis, sino perfecta, al menos plausible de aunar vida y escritura en una actitud vigilante para con las palabras y la lesa humanidad evocada e invocada en aquellos rincones que la desolación histórica ha dejado plasmada entre los intersticios de nuestra experiencia personal y social reciente.

Esta relación, siempre fecunda y problemática entre el mundo evocado y el mundo propiciado por el lenguaje en el poema, de todas formas nunca ha sido una relación causal, sino de una tensa dialéctica que hace emerger la contradicción entre las diversas concepciones temporales que vuelven a nuestra sensibilidad, receptora del impasse que puede existir entre la literatura y lo real.

Ciertamente en *El doble veredicto de la piedra* es posible hallar un eslabón más en ese proceso exploratorio que hace del poema escena de definición vital y campo de acción imaginaria: veintiséis poemas de la más diversa factura que recorren el mundo de la memoria personal devenida hacia la comprensión colectiva de

la experiencia como lo dejan entrever los poemas “La terraza” y “Calle Templeman”; evocaciones espacio-temporales en una sugestiva aprehensión de lugares datables en la geografía menos de países visitados que de la marca dejada en la retina y la memoria como lo muestran los poemas “Mirlo”, “Plaza Simón Bolívar (Declaración de Bogotá)” y “Arc de Triomphe”. Asimismo, un puñado notable de poemas que catalogaríamos como “homenajes” o guiños de complicidad lectora para con ciertos símbolos recurrentes de la tradición como puede ser la figura del *cuervo* y que permiten descubrir un fecundo diálogo intertextual con Poe, Darío y Belli, entre otros y que, además, nos muestran la diversidad formal con la que Pellegrini aborda la arquitectura de los poemas mismos. Poemas tales como “El cuervo escucha las voces del coro”; “El cuervo y la nieve”; “El cuervo no puede contra el viento” y “Sextina del cuervo y la geografía”, no sólo son el sólido centro verbal e imaginario de un libro variopinto, sino también muestra del arte de la versificación con que se maneja su autor: verso libre entrelazado con maestría y sutileza con versos de arte mayor y menor, con una ligera predilección por el endecasílabo y el decasílabo junto a un atractivo manejo rítmico del heptasílabo y donde la rima asonante deja un eco de musicalidad sinuosa que nos sitúa a medio camino entre la concreción casi física de los referentes como en su diluida plasmación fantasmagórica.

Otros poemas muestran un manejo de formas sancionadas por el uso (sextina, soneto, varias alusiones a la silva) en diálogo no excluyente con formas libres, en prosa y con un uso oportuno y acotado de giros verbales de carácter conversacional constituyéndose así un repertorio que tanto a nivel léxico como a nivel de construcción versicular, reafirma el valor de la exploración que Pellegrini

efectúa en pos de asentar en sólidas bases constructivas del material lingüístico, no tanto el dominio de las formas de modo exclusivo, sino más bien, el paulatino convencimiento de poseer el torrente de su imaginario en un anclaje otorgado por la materialidad misma de las palabras. Desde esta perspectiva, el valor *semántico* de los poemas de Pellegrini, responde a la necesidad de reiterar y consolidar ciertas prácticas escriturales que su autor viene reproduciendo desde hace años y que se han convertido de modo creciente, en marcas constitutivas de su más que eventual poética. Como lo ha señalado con acierto el crítico y ensayista Miguel Gomes, esas marcas son la hechura de una cartografía que hace de la luz, uno de sus íconos predilectos, *semantizando* áreas de experiencia con una intensidad comparable a la del éxtasis y que convierte el universo léxico de este libro en un verdadero desfile de asociaciones de rico valor transformador. Así, por un lado, tenemos la *luz solar* que deviene transmutada en la *blancura de la nieve*, como asimismo en la *lívida expectación* en torno a la página en blanco, convertida ésta en la aporía seductora de la ceguera productiva, ceguera que enlaza con la *luz subterránea o mineral* que es deseable más allá de todo sentido posible y que, por la cual, la poesía de Pellegrini apuesta embarcarse en un trabajo de indagación y fijación para dar con el reflejo de esas palabras que brillan en su destello momentáneo: ¿son acaso las palabras *en el poema*, signos de la fugacidad brillante?, ¿signos que encandilan en la concatenación de significados posibles y que sólo pueden ser enunciados en tanto el poema los posibilita?

Esta última idea de amalgamar una eventual poética de la luz, con nociones de desplazamiento y orientación desde la materialidad del sentido, creo que se aproxima a su logro más fecundo en el poema final del libro: “Las tablas”. Un poema, de todas mane-

ras, problemático, pues no nos hallamos ante un texto de cuerpo aprehensible en una continuidad esclarecedora, sino más bien nos enfrentamos a verdaderos jirones, a fragmentos de palabras entrelazadas con mayor o menor sinuosidad con un ritmo entre diáfano y musical y entrecortado y seco. Son cuarenta breves fragmentos, instancias, pausas de lenguaje que malamente pueden ser vistos como “estrofas” de un poema pretendidamente “largo” —no es la primera vez que Pellegrini nos enfrenta desde la escritura al cuestionamiento de lo que es un “poema largo” hecho a partir de una economía verbal que roza vertiginosamente el silencio y, por ende, su propia anulación— y que se hallan fundamentalmente constituidas a base de dos, cuatro o hasta cinco versos que alternan diversos metros, pero donde predomina una sensación de contención lingüística y una erradicación de todo giro conversacional. “Las tablas” es un poema donde puede advertirse una especie de síntesis de los motivos más caros a Pellegrini: la luz, el vuelo, el deambular por las aguas reales o imaginarias de un océano brillante, pero opaco, donde también es rastreable la apología de la autorreflexión, de la escritura que se remonta en las alas del sentido y su radical inaprehension desfigurada; es un poema donde es dable una sensación de inmersión en la densidad de los significados, pero también la deriva del poema como entidad abierta que zozobra hacia ciertos ámbitos de sugestiva indeterminación: éxtasis y disolución como la paradoja de fijar la escritura pero a sabiendas de su desplazamiento como huella donde nomina algo que sólo deja los restos de su propia evidencia material y fónica.

Con este nuevo libro de poemas, Marcelo Pellegrini abre y fractura aún más la eventual *poética cerrada* —en el sentido de Eco— que se veía consolidada en *La Fuga: poemas 1992-2007*, y

que muestra que la pretendida certeza de situar al lenguaje con su también pretendida claridad, se vuelve una quimera deseable, pero quimera al fin. Es como si en este nuevo libro, Pellegrini explorase lo que buena parte de sus poemas anteriores sólo preveían como segmento de un círculo concluso que se ha visto, ahora, forzado a abandonar sus estatutos de configuración apolínea. Una exploración donde, al decir de Armando Roa Vial, el poema opone la prórroga, siempre abierta, de la vacilación y la sospecha, pero también del arrobamiento y el asombro.

Viña del Mar, otoño de 2012.

La escenificación de la experiencia: *Espejo de enemigos* de Marcelo Rioseco.

Cuando se menciona la palabra *tradición*, una de las primeras imágenes que se nos viene a la mente es de lo inmóvil y anquilosado, lo carente de imaginación empotrado en repetitivas prácticas autoritarias y que adolece de argumentos racionales para justificar su propia condición que no sea la imagen que ella misma articula de sí en un gesto tautológico y opaco. Al menos esa es la idea que *sotto voce* puede circular como opinión en diversos medios y contextos.

Pero cuando abordamos la literatura y a la poesía en específico, referirse o dar cuenta de la palabra *tradición* es, al menos, redundante, incluso cuando la legítima pretensión de toda ruptura instaure un *perpetuum mobile* de gestos, actitudes y maneras que vuelve la búsqueda de lo “nuevo” y “original” en un recurso de actualización permanente, haciendo guiños cómplices a lo que aparentemente desea superar o dejar abandonado a la vera del camino. Hoy por hoy, ya es un lugar común hablar o referirse a los “clásicos de la modernidad” o a la “tradición moderna” en un delicioso oxímoron que, más allá de develar una excentricidad retórica, muestra la aprehensión y versatilidad que el término posee en un vitalismo duro de apaciguar. Y no deja de ser interesante advertir cómo la “tradición moderna” –con nombres tan representativos como Joyce, Kafka o Beckett– es tal vez una relectura, un comentario y una apropiación sanamente contradictoria en su manera, de la así

también llamada “tradición clásica” y que vuelve a la herencia grecolatina en sus aristas casi infinitas, uno de sus puntos de apoyo ineludibles. En la modernidad, la “tradición clásica” se actualiza y se recrea. Como ha manifestado Gilbert Highet, ni el griego ni el latín son lenguas muertas, puesto que, directamente o a través de las traducciones, dicen todavía su mensaje, deleitan, inquietan, conmueven y apasionan. Sin duda que la “tradición clásica” ha sido un estímulo y un desafío para generaciones enteras de escritores modernos y contemporáneos. En la tarea de emulación, superación y recreación ha consistido, justamente, la grandeza de innumerables obras del pasado y de nuestros días.

En el contexto de la poesía escrita en nuestro país, la “tradición clásica” ha ocupado un lugar subsidiario, pero no menos relevante, opacado sin duda por la preeminencia de otras tradiciones y aventuras de la imaginación y el lenguaje. Pero aún así, hay una estela fluctuante, densa y, ante todo, persistente por hacer de aquella tradición, referencia primordial para los ejercicios imaginativos de varios poetas nacionales. En un arco que va desde principios del siglo XX con Egidio Poblete, el magistral traductor de *La Eneida* hasta la presencia clásica latina en diversos poemas de autores tan disímiles como Gonzalo Rojas, Alberto Rubio y Armando Uribe como, asimismo, en libros que se han vuelto verdaderos puntos de referencia como lo es *Mecenas* de Antonio Cussen, hasta llegar a las traducciones actuales de Horacio y Catulo efectuadas por Leonardo Sanhueza, Juan Cristóbal Romero y Oscar Velásquez, es posible bosquejar no sólo un simple marco de referencia o un mapa de sutiles gustos extemporáneos, sino más bien puede advertirse una interesante motivación para dar cuenta de un modo de entender o abordar la escritura, una escritura traspasada, en lo fundamental

y sin temor a agregar otras características, por un no menor rigor formal, una predilección por un lenguaje directo, cuidadoso de su adjetivación, cierto laconismo expresivo y la importancia de una actitud meditativa que no se desdiga de su propia articulación retórica.

Es bajo estas coordenadas, a nuestro parecer, donde es posible situar la publicación en 2010 de *Espejo de enemigos* de Marcelo Rioseco (Concepción, 1967), un poeta del que no teníamos noticia desde su celebrado *Ludovicos o la aristocracia del universo* que, a mediados de la década de los 90, fue sin duda, uno de los libros más relevantes para dar cuenta de esa sensibilidad pletórica de imágenes y de indagación lingüística que sería uno de los pilares de la así denominada generación de los 90. De vuelta de siglo, el retorno de Rioseco a los avatares de la publicación, no viene a ser precisamente una sorpresa –pues ha estado entregado a menesteres tan complementarios de la escritura poética como pueden ser la traducción y el de fungir de antologador–, sino más bien es una especie de asunción crítica de ese primer impulso verbal que significó *Ludovicos*. Ciertamente es relevante constatar no tanto una ruptura en el tono asumido por un ejercicio escritural dispuesto en poco más de una década, sino que es dable advertir la decantación de una *poética* que viene desde una eventual aventura épica en las fronteras de la imaginación y el vuelo, hacia la indagación crítica de su entorno bajo el ropaje fructífero y diverso de esa tradición clásica de la que, al fin de cuentas, este libro es tributario.

Pero una salvedad de esta relación de la poesía de Rioseco con la “tradición clásica” es que no viene dada por un mero ejercicio de mimesis o una traducción en el sentido sancionado por el uso. Para nada: nos encontramos en presencia de un libro que

recoge libremente a esa tradición, se la apropia y la vuelca en una serie de poemas de plena libertad compositiva, donde es primordial una relectura vigilante y crítica de ese rico repertorio representado por la poesía latina. En esto Rioseco, a semejanza de Ezra Pound, Robert Graves o el Ricardo Reis de Pessoa, está menos interesado en la exactitud filológica e histórica de sus referentes que en establecer un escenario flexible para hacer “hablar” a una serie de personajes que parafrasean temas, motivos, símbolos y figuras que se han desplazado desde su virtual encasillamiento “libresco” hacia una reactualización vivaz y crítica que el poeta chileno asume con inteligencia y desfachatez.

De esto resulta un libro coral de voces entrecruzadas donde los diversos *personae* que lo componen, asumen un discurso que va desde la más ácida crítica al poder en sus diversas formas —ya políticas, ya acerca del establishment de la *cosa poética*—, hasta la declaración desinhibida de la entrega total a una vida artística, pasando por una verdadera apología del placer y el sexo, maledicencias varias y una serie de agudas y pertinentes reflexiones en torno al sentido y sinsentido de la poesía y el rol del poeta en una, a veces, más real que imaginaria sociedad plagada de cortesanos, apariencias concertadas y damas de honestidad dudosa. Bajo los nombres ficticios de resonancia latina que traen un dejo de exotismo culterano a los poemas del libro, vemos circular en él a Suetonio, a Máximo Valerio, a Quinto Fabio, a Marco Marcelo y a varios otros personajes que en su evocadora nominación latina, marcan una aparente distancia con el lector, sobre todo, si éste cae en la tentación recurrente de buscar una pretendida exactitud histórica en estos nombres. Aquello, de todas formas, le guiará a un callejón sin salida, pues más que esa pretensión de veracidad, lo que la poesía

de Rioseco busca es la expresión plural, por medio de todas estas voces, de un temple o más estrictamente de una disposición hacia el poema en tanto objeto artístico que logre dar cuenta de esa peculiar práctica que la distancia y la cercanía nominan como parodia, es decir, como un simulacro estético que, gracias a su gratuidad expositiva, no renuncia a la evocación, sino que se sirve de ella para entregarnos un diagnóstico feroz de esa dialéctica entre lo que es real y la apariencia de eso que asumimos como real.

De esta forma, en la poesía de Rioseco es posible vislumbrar una despersonalización altamente productiva a la hora de hacer del poema un objeto ya no de la confesión personal o del juicio abstracto teñido de moralismo denunciante, sino un objeto donde el lenguaje, pretendiendo una virtual transparencia —aquí los juegos verbales e imaginarios de *Ludovicos* están a distancia sideral, no así, pienso, su pretensión de *escenificación de la experiencia*— se queda en eso: algo virtual que articula su ganancia de significado cuando nos invita a recrear y leer a contrapelo las figuras entre serias y risibles que posibilitan la puesta en escena de sus convenciones retóricas. Porque ciertamente, aquí, la parodia no se sirve de un lenguaje hiperbólico o de degradación, sino más bien, con una ironía de sabia factura, los poemas de Rioseco en ningún momento bajan el tono de su lenguaje elevado que, curiosamente, no busca la pomposidad de la expresión barroca, sino la llaneza aclaradora como de la engañosa superficie de un lago cristalino que, besado por la luz del sol veraniego, esconde bajo su efigie de serenidad, la densa contradicción de sus giros verbales a modo de una conversación inteligente de la que hay que oír, entre líneas, el trabajo de desmantelación del sentido.

Por todo esto, la poesía de Rioseco en su aparente llaneza, no

es accesible a la inmediatez de una recepción plagada de prejuicios: ver en ella mero “culteranismo escapista” o lo que es peor, cierta “pedantería” que no oculta su predilección por sus fuentes clásicas es, qué duda cabe, errar la mirada de tan interesante libro en lo que va de la poesía chilena contemporánea. ¿Un esfuerzo en solitario acaso? Para nada y no sólo por la red de referencias que mencionábamos al principio en tanto la existencia de una “atmósfera” en nuestra poesía más actual que respira la “tradicción clásica” –cosa cierta aquella–, sino también porque la poesía de Rioseco es dable hacerla entrar en diálogo con aquellos esfuerzos que hacen de la lectura de la tradición, una fecunda fuente de referencias críticas que no de mera comodidad libresca para zaherir y cuestionar el campo literario del cual surge. El poema como palimpsesto, pero no para recrearse a sí mismo en los deleites opacos de la erudición sin arraigo, búsqueda más bien de ese mismo arraigo en tanto exploración de una memoria sitiada por la turbulencia amnésica de la hora presente.

Viña del Mar, invierno de 2012.

Sobre 2323 *Stratford Ave.* de Marcelo Rioseco.

Es característico de la herencia romántica pensar al escritor, al poeta, como un maestro privilegiado de la lengua. Es en su experiencia fundamental con las palabras de su idioma materno que la fuerza de ese idioma alcanza las configuraciones de sentido más plenas y vigorosas: sus implicancias etimológicas, su prestancia imaginativa y su seguridad léxica y existencial, se afirman y evidencian con una intensidad que se vuelve ejemplar para dejar constancia de ese ineludible maridaje entre el poder creador del acto lingüístico y la cosmovisión específica de la historia, cosmovisión que está marcada por una consecuente idea de ligar territorio, lengua e invención en un solo gran constructo que se legitima a los ojos de la comunidad que lo concibe. Así, lo que se deja entrever en esta trama es una especie de familiaridad necesaria del poeta con su lenguaje, familiaridad que insta al acto creativo a ser radical e inventivo, como a su vez, comprensivo con el arraigo que le es inherente a su propia condición.

De ahí, como constata George Steiner, la extrañeza de imaginar a un poeta, a un escritor “lingüísticamente” sin casa, sin arraigo, marginado o expuesto en la frontera misma de la lengua y que haga de aquella experiencia, el fundamento mismo de su decir como poeta. Esa extrañeza se vuelve paradójica si el lenguaje desde el cual efectúa su ejercicio imaginativo, no halla asidero en la comunidad humana que le acoge y que le posibilita su existir.

Paradoja que se expresa en el vivir y escribir en una lengua que se habla, pero que no comunica. Paradoja que se expresa al escribir, en una lengua que se sabe propia, la experiencia que se vive en una lengua ajena. Paradoja de escribir en una lengua que otorga un atisbo de realidad para certificar la huida de toda quimera, para creer que uno está vivo, sabiendo además que, al final del día, es una lengua inoportuna y hasta carente para mostrar la fractura de todo convencimiento: el amor y el desamor, la soledad y la ambigüedad, la duda y la rutina, la querella siempre a flor de piel para ver si no es del todo inútil invocar a Dios.

Quizás esta sea la impronta más relevante y llamativa que develan los poemas de *2323 Stratford Ave*, tercer libro del poeta chileno Marcelo Riosco (1967), poemas que están marcados por un sugestivo tono intimista y que vuelve a esta poesía poseedora de aquel adjetivo a veces tan esquivo, pero siempre tan necesario: una poesía lírica que dibuja un mapa subjetivo de conflictos y anhelos, de indecisiones y esperanzas, de ironías y soledades; una poesía lírica que padece el desplazamiento de su propia extraterritorialidad, una poesía que menta la experiencia de aquel sentir ajeno en la mismidad de su propia expresión.

En este libro, Riosco se nos muestra con una escritura muy distinta a lo que hasta acá ha cultivado con esmero: frente a la sofisticada mascarada culterana de origen greco-latino que hacía del gesto coral, una de las características más relevantes de *Espejo de enemigos* (2010), su libro anterior, o distante también de los juegos verbales e imaginarios de *Ludovicos* (1995) emulando una épica cósmica en la estela de *Altazor* de Huidobro o de los *Sea Harrier* de Maquieira, lo que los poemas de *2323 Stratford Ave* nos presentan no es la escenificación de la experiencia equidistante entre el lujo

estético de la parodia y el fragor imaginativo de la aventura, tal como registran de modo inmejorable los libros antedichos, sino más bien, presenciamos un tono doliente que se construye con los fragmentos de una memoria asediada, con los restos de representaciones cotidianas que se hunden en la densidad de una subjetividad que dibuja un pulso vertiginoso al verse socavado el piso de la lengua entendida no sólo como comunicación, sino como posibilidad de afinidad existencial. En lo mejor de estos poemas se nos evidencia el despojamiento de cualquier fantasmagoría de cariz esteticista y se nos enrostra la frágil consistencia que concierne a la experiencia de un *hablar y escribir* disociados. Esta extraterritorialidad, puesta al límite de la expresión, no es privativa de la poesía de Rioseco, sin duda: es parte de un cosmos poético que ha sido muy poco explorado y que hace mención a todo un sector de la poesía chilena contemporánea que se cultiva en el extranjero y que hace del castellano su medio de expresión recurrente frente al asedio cotidiano del inglés como habla comunicativa. ¿Quién leerá esos poemas que no están escritos para ser compartidos en la comunidad donde se desenvuelve el poeta? La poesía de Rioseco, esta poesía al menos de sus últimos plazos, creo que entra en ese sentido, en diálogo con lo escrito por autores tan distintos y hasta disímiles como lo son Marcelo Pellegrini, Luis Correa Díaz, Cristian Gómez Olivares, Carlos Trujillo y varios otros más que, viviendo en EEUU, tienen, al parecer en mente, a un lector chileno o latinoamericano que, desdeñoso, a veces ni siquiera sabe de su existencia o conoce sus textos. El hecho mismo de escribir en castellano en el extranjero, vivir cotidianamente en inglés y publicar fuera del entorno inmediato del idioma, vuelve sugestiva la manera en que todos estos poetas y en particular Rioseco, entienden el lenguaje

de su poesía, volviéndose necesarios una serie de procedimientos de comprensión para aprehender las coordenadas de sentido que mentan sus diversas producciones.

En el caso de Rioseco, es la comprensión de una lengua que se articula con una economía de medios, sin expresiones grandilocuentes, sin la potestad de un tono imperativo, ni menos con el sortilegio de la seguridad campante de la metáfora pletórica: en un tono de rasgos conversacionales, a veces recursivo, repetitivo y sin desdeñar cierto prosaísmo de cariz emotivo, los poemas de este libro se entreabren como un rumor que se dispone a la enunciación de una subjetividad vacilante, a veces desesperada, otras quejosa y la más de las veces, dubitativa y hasta escéptica, maneras que reflejan un modo de entender las palabras en la cristalización de su sentido y que se aventuran incluso a preguntar sobre la pertinencia de que sean convertidas en poesía. Porque más que un gesto metapoético en tal acción, lo que vislumbramos es un preguntar, un indagar, un explorar los recovecos tanto fónicos como lexicales que los poemas van planteando para no verse a sí mismos como meros datos o figuraciones inútiles de un lenguaje carente de arraigo en la inminencia de la incomunicación. Un poema como “Gramática de los días” me parece decidor al respecto. “Esto que considero no es una palabra/ no es decir “considero” y luego olvidarse/ es aire, aire, efímero/ circunstancial y sin embargo, sorprendido./ Creo que cierro las ventanas y obstruyo las puertas./Existiendo como soy, me niego, me defraudo/ de puro torpe, parecido a una palabra mal pronunciada/ y escucho golpes como de muertos/ repercutiéndome, pero con cariño a veces/ (...)

En *2323 Stratford Ave* encontramos, asimismo, poemas que volatilizan una disolución, una fractura de toda posibilidad de

arraigo, una exposición a la intemperie de parte de un hablante que se halla disociado de sí mismo, entregado a una época de lo mínimo, donde es apreciable la renuncia a toda máscara de consuelo estético para así, abrirnos hacia la desconsolada certeza de la precariedad y hasta del abandono como en el poema “Yo es todo lo contrario”: (...) Y camino por entre las galerías y abro el diario/ y me canso de lo orgánico, de los huesos/ de todo este polvo humano tan frío, tan castigado;/ (...) Estoy aquí y todo lo entiendo al revés/ como yendo en sentido contrario, infringiéndome,/ como si yo mismo fuera un papel legal/ o un a ley norteamericana/ y esto naturalmente, ¿sabes?, se llama marcelo/ porque soy de textura y disposición propia-/ (...).

Ciertamente la circunstancia que es posible articular para un decir poético que se las tiene que ver con el riesgo de su propia clausura, está otorgada por la frontera desde donde los poemas de este libro enuncian su discurso: en el habitar ajeno de un país extranjero que refiere un habla inasimilable para constatar su propia extraterritorialidad. Tal vez por eso, el título de este libro es decidor: hace referencia a una dirección, a una calle, a un sitio localizable en la geografía umbrosa y fértil del país del norte, pero que también revela una impersonalidad que abruma en su disposición cotidiana.

Sin embargo, los logros expresivos de varios poemas de este libro resultan notables, tanto por el despojo existencial que nos comunican, como por la forma de decir que aquel mismo despojo adquiere en un tono de hondura y meditación que no rehúye la exposición desnuda ante los ojos de cualquier lector. Forma de decir que se arriesga en pulsar las cuerdas de una subjetividad para nada paciente, acomodaticia o segura de sí misma. Como lector, me gus-

taría imaginar este tercer libro de Rioseco, no tanto o exclusivamente como un contraste formal y estilístico respecto de sus libros anteriores, cosa que ciertamente puede hacerse. Me gustaría, en todo caso, imaginarlo en una estela de contrastes complementarios, tal como *Cantos de vida y esperanza* no se opone a *Prosas profanas*, sino más bien estableciendo ámbitos de experiencia que ahondan las visiones originales que el camino culterano del nicaragüense poseía in nuce y que no anulan sus búsquedas de un lenguaje que le fuera propio o característico. Así, creo que los mejores poemas de Rioseco que conforman *2323 Stratford Ave* son el necesario complemento de una *manera* de asumir la escritura que amplía su registro expresivo y coloniza una región difícil de asir, aquella que hace de la inmediatez experiencial, una peculiar manera de estar en el mundo y que implica una asunción de lo poético como un modo de dejar constancia de una *biografía escritural* que significa, nada más ni nada menos, ver la posibilidad de verbalizar incluso, la exposición extrema de una lengua que se escribe, pero que no se habla.

Viña del Mar, invierno de 2013.

**El Agón de Armando Roa Vial:
sobre *Ejercicios de filiación. Poesía (1998-2008)*.**

Contra todo pronóstico agorero, tal vez se viene haciendo necesario el instante en que se establezca un real balance crítico de la producción literaria de los denominados “poetas de los 90”. A la espera de ese ejercicio superior, pertinente dada la coyuntura histórica para esclarecer logros de “obra” en una escena cada vez más enrarecida, es dable apuntar o dejar rastro de aquellos eslabones de primera necesidad en que se transforman ciertas publicaciones individuales y recopilatorias de los últimos años. Entre las primeras, valga mencionar *Letrero de Albergue* (2006 y 2007) de Javier Bello; *Multicancha* (2005) y *Ruda* (2010) de Germán Carrasco; *Luz Rabiosa* (2007) de Rafael Rubio; *Alto Volta* (2007) de Yanko González; *El cementerio más hermoso de Chile* (2008) de Christian Formoso; *Chaquetas amarillas* (2009) de Andrés Anwandter; *Material mente diario* (2009) de Alejandra del Río; entre las segundas *El Universo Menos el Sol: 2000-2007* (2009) de Sergio Madrid; *Bitácora del emboscado* (2005) de Francisco Véjar; *La fuga: poemas 1992-2007* (2007) de Marcelo Pellegrini.

De aquella forma es en este rico, variable y denso contexto de obras y poéticas en donde hay que inscribir la reciente publicación de *Ejercicios de filiación. Poesía 1998-2008* de Armando Roa Vial, libro que viene a dar cuenta, tal como indica su título, de la poesía escrita por uno de los poetas más relevantes de la literatura chilena contemporánea, en un lapsus de poco más de una década.

El volumen de formato amplio y generoso de un calibre no menor –casi 350 páginas–, incluye los hasta ahora seis libros de poemas publicados –*El Apocalipsis de las palabras/La dicha de enmudecer* (1998); *Zarabanda de la muerte oscura* (2000); *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa* (2001); *Fundación mítica del Reino de Chile* (2002); *Hotel Celine* (2003) y *Los hipocondríacos no se mueren de miedo* (2005)– agregando un séptimo libro inédito *Ejercicios de filiación* (2008-2009) y que le da el título a todo el conjunto. Tal como esclarece una breve Nota Preliminar al inicio del volumen, éste reúne la obra poética completa de Roa Vial, publicada e inédita, indicando que la mayoría de los poemas de su primer libro *El hombre de papel* (1994) se hallan distribuidos en los libros posteriores en “versiones definitivas”.

Tenemos ante nosotros entonces, un volumen de amplio vuelo que nos permite leer, hasta ahora, la totalidad de la poesía escrita por Roa Vial con una mirada panorámica, mirada que facilita tanto la comprensión puntual de la serie de textos que articulan el vasto entramado de este libro como, a su vez, el eventual desenvolvimiento de las principales claves u obsesiones que van concatenando esta escritura en un *bajo ostinato* de intensa lucidez y desprendimiento verbal y humano. En esta oportunidad no abordaremos la temeraria tarea de abarcar o cercar esas claves u obsesiones, más bien otorgaremos unos cuantos lineamientos que consideramos indispensables para apreciarla.

Sin duda, uno de los temas recurrentes y primordiales desde donde, con matices y diferenciaciones, puede organizarse la trama de *Ejercicios de filiación* es el que hace referencia a la extrema autorreflexividad que efectúa la escritura sobre sí misma. Pero esto no

como gesto gratuito basado en un esteticismo de raigambre post-moderna que ve en ello un acto lúdico o de juego desaprensivo con su correlato de deriva intertextual. En absoluto: en Roa Vial la autorreflexividad de la escritura se halla dada ya sea con una densidad dramática –sobre todo en los tres primeros libros– ya con un perspicaz humor negro –fundamentalmente en el sexto libro: *Los hipocodriacos no se mueren de miedo*– ya como la articulación de una poética que haciendo del desasosiego frente al lenguaje su propio límite, se plantea como un ejercicio siempre alusivo, lleno de ecos y citas, apostando por la reescritura, como si el palimpsesto pudiera conjurar a ese mismo límite –tal como sucede en el conjunto final de poemas que le da título al volumen–. En general, lo que puede observarse de modo transversal en *Ejercicios de filiación* es cuestionamiento “agónico” –en el sentido unamuniano del término– que dibuja, plasma más bien, un intenso discurso perentorio que ve en la imposibilidad del lenguaje para mentar la totalidad de la experiencia, una catástrofe de hondura existencial, una rotura de la comprensibilidad humana respecto de la aprehensión de lo real. En un tono atravesado por el desasosiego, como queriendo interrogar a las palabras por un significado “concreto” y “fidedigno” que no se difumine en su mero enunciado, es que para esta poesía pareciera que las palabras se hallan signadas con la precaria y abismante conciencia de su propia finitud, descubriendo en esto la paradójica y no menos intensa experiencia del vacío y el silencio.

Es así que esta poesía pregunta una y otra vez sobre la posibilidad de dar cuenta de los rincones últimos de toda situación límite al interior mismo del lenguaje, constatando lo fútil de tal intento.

Por ello, quizás, el correlato más expresivo que es posible hallar en la trama de *Ejercicios de filiación* —y que se vuelve central en *Zarabanda de la muerte oscura*, por ejemplo— es el de la música. Curiosa conjunción: porque la disposición retórica del lenguaje poético de Roa Vial no es precisamente eufónica: no hallamos para nada un despliegue verbal inusitado, menos preciosismos léxicos que nos seduzcan en su brillantez sensual. Más bien es hallable un ritmo vigoroso, sin aspavientos, a veces moroso y áspero, pero que avanza a paso firme, dejando entrever una tensión a ratos incómoda, a ratos plagada de interrogantes. No, no es “música verbal” el sustento de la poesía de Roa Vial, sino lo que podríamos denominar como “música conceptual”: claramente el tono perentorio que se aprecia en sus disquisiciones autorreflexivas, radican en un universo lingüístico que no se presta necesariamente a evocaciones de inmediatez sentimental. Estamos en presencia de un despliegue de intensidades conceptuales donde nociones como silencio, ausencia, muerte o angustia, trazan un mapa que va develando un imaginario que no cede a las respuestas trascendentes que la metafísica tradicional otorga como consuelo ante la precariedad de la autoconciencia de la finitud. En contrapartida, hallamos una especie de trascendentalismo inmanente que, tras de sí, encierra a nuestra manera de ver, una ética insoslayable para dar cuenta del hecho poético. Esa ética pareciera decirnos que el poema, más que una tabla de salvación para nuestra existencia volátil y carente de arraigo, es el paradigma de la disolución fantasmagórica del sentido y que, como humanos, debemos aprender a convivir con tamaña falta de fundamento ontológico.

Todo esto es lo que quizás se halla tras el denso ropaje culto-rano que articula esta poesía: citas, pastiches, reescritura de textos

diversos, alusiones remotas, guiños eruditos, palimpsestos varios, inclusión de partituras o reproducciones pictóricas, en definitiva, una intertextualidad dinámica que abarca desde el mundo de la experiencia lectora en un mosaico impresionante de referentes hasta la experiencia inquietante y significativa de la *traducción*, no sólo de un idioma a otro, sino desde los complejos psíquicos y artísticos que significa convertir en parte de la escritura del poema la audición de ciertas piezas musicales —no, ciertamente, las más fáciles o recurrentes—. Sólo esta “superficie” de cariz culterano, sería justificación para dar cuenta del título de este volumen, pero la pregunta fundamental sigue en pie: ¿qué hay en los *ejercicios* de establecer *filiaciones* con tan ricas y variadas tradiciones y referentes, más allá del fácil reproche de “esteticismo culto” que puede hacerse a esta poesía? Pues algo a nuestro juicio, evidente, pero no esclarecido con la premura requerida en las disquisiciones críticas al uso: la crisis del sujeto de la experiencia en un contexto postdictatorial y, por ende, la crisis del poema como soporte de tal experiencia. Por eso, la poesía de Roa Vial, en un “ejercicio de filiación”, debe ser comprendida como parte del discurso poético chileno contemporáneo que hace de la disolución del poema como “objeto” inmanente y de su corolario explícito cual es el ocultamiento o desaparición del sujeto del enunciado uno de sus rasgos más significativos y relevantes.

Un trabajo de la envergadura como es *Ejercicio de filiación*, plantea un desafío de recepción, porque su densa urdimbre no sólo de su trama intertextual que lo vuelve a ratos un laberinto de referencias, se vuelca hacia la permanente interrogante acerca del sentido y su pertinencia para con la propia autocomprensión de nuestra desfiguración o desgarró como sujetos zaheridos por la

historicidad. El rechazo ineludible de esta poesía a renunciar a estos cuestionamientos fundamentales es la marca, el sello peculiar de Roa Vial, una voz poética necesaria que nos recuerda lo que a veces queríamos olvidar.

Viña del Mar, invierno de 2011.

La visión abierta:
sobre *Pájaros lágrimas* de Enoc Muñoz.

Dentro de la poesía que en Chile actualmente escriben las jóvenes generaciones, podrían trazarse un variado número de itinerarios en la exploración y recapitulación del lenguaje poético como gestos que se articulan desde la periferia de la provincia y desde el eje absorbente de la capital chilena.

En un universo densamente poblado por voces que desean constituirse como válidas, resuenan los ecos del accionar irreverente, la glosa paródica y el descarnamiento verbal arrollador. Por eso, la poesía joven en Chile sigue, dentro de sus múltiples posibilidades, explorando la veta de lo coloquial, solidificando de forma estéril el movimiento soterrado de otras visiones.

Pero asimismo, lejos del funcionalismo de la fácil propaganda o de la aceptación acrítica de la lectura desatenta, es posible ir fijando una serie de cristalizaciones de lenguaje que, en su actitud fundamental, muestran lo contrario.

Precisamente, en esta especial posición, es donde creo que puede situarse la aparición en Ediciones Bogavantes de Valparaíso del libro *Pájaros lágrimas* de Enoc Muñoz (1970): veintitrés poemas en los que el oficio se transmuta en sobriedad y elegancia. Los textos de este joven autor no hacen hincapié en una presunta oralidad sino que se afianzan de modo apasionado en el difícil recoveco de la escritura:

Un pájaro
rompe el himen de la visión
y emprende vuelo
en busca de su lágrima.
O es el asomo
de una palabra de más
("Silencio jamás usado", p.22)

Pero es una escritura que va configurando una escena que posee la virtud de la imagen precisa y rotunda sin dejar lugar a la fluidez descentrada del lastre verbal, Y esa es, a nuestro parecer, una de las principales características de este poemario: el poder concentrar en breve espacio un universo de resonancias que colindan ya con la luz o el vacío, en un accionar a la vez vigoroso y mesurado:

Negro adentro invisible
Casi nada
Un hombre entero
adentro de un hombre
O lo mismo
copo de nieve en copo de nieve
("Casi nada", p 6)

Y las lágrimas
Quién puede entrar en ellas
Quién puede
cuando confabulan luz y transparencia
("Y las lágrimas", p.7)

Aquella confabulación de la que habla el poema recién citado es el acercamiento a la realidad desde el tono lúcido de un hablante que no reniega de "situaciones" siempre al borde de esa realidad: el espejo, el sueño.

Un espejo responde a otro espejo
y no entramos nunca.

Todas las sombras
están hechas de la misma materia
Tal vez los sueños.
("Sin través", p.11)

En aquel ambiente de apariencia enrarecida en el que se sitúa el espacio del poema es donde se vislumbran ciertos signos traídos al texto por la palabra misma para provocar, con su sola presencia, su aparición aclaradora: el silencio y la mirada.

Cuando miré el río
Todos se fueron
El silencio jamás usado
Lamió su sombra en el agua.
("Sonido a salvo", p.13)

El gesto supuestamente antagónico de revelar elementos de una realidad difusa por la luz a través de la mirada como son la sombra y el silencio, nos sitúan, de modo firme, ante una escritura que no se propone explorar sobre un espacio definido y asentado, sino más bien quiere realizar su ejercicio que anhela avisorar lo intrínsecamente limítrofe de nociones opuestas ante un escenario vacío, pero satisfecho de sí. De ello se desprende, tal vez, la sobriedad de la imagen poética que, en ciertos instantes, hace recordar a Juarroz, sin poseer su vértigo a veces asfixiante. En Muñoz, por el contrario, encontramos una actitud serena, contemplativa que, su interior, lleva el movimiento amoroso de la proximidad a las cosas apenas percibidas y, a la vez, aclaradoras, de una realidad supuesta-

mente dada. A partir de ahí podría hablarse de una visión pre-conceptual en el refugio del sueño y no de un vértigo torturante. Esa visión es, por lo demás, equiparable a la visión edénica del niño, en otras palabras, a la visión que se apropia del aura existente en los objetos antes de que se tome posesión de ellos:

En vano te hablo de la pureza
Esa que alguna vez
se cae de la carne
(...)
Antes que te duermas
ausente tan ausente que llegas
en vano no preguntes (...)
("Pureza absurda", p.15)

Creo que aquella visión puede incluirse en el tono fundacional de la inocencia que surge espontánea antes de que el mundo abrigue limitaciones. Un tono similar al Rilke de la octava elegía de Duino donde, a la par que los animales, el niño vislumbra lo "abierto", es decir, la certeza semiinconsciente de estar-ahí, delante de la naturaleza como parte de ella, sin el alejamiento provocado por la reflexión. Es el lugar del límite, la forma infantil del juego.

Estarán jugando las estrellas
Estarán jugando su burla
que no logra atrapar el ruido de su sombra
("El ciego", p.4)

Pero también es el niño que, ensimismado, proyecta una acción que no se cierne de forma estrepitosa sobre lo real, más bien, lo aprehende de modo tenue, alejado, pero no lo suficiente como para negar una certeza dentro de la instancia que lo incluye.

Un niño extraviado
entibiando un poco de aire
nada más (...)
“Falsas invenciones”, p.9)

El aire como inconsistencia puede, quizás, evidenciar despojamiento, pero si seguimos una ruta que tome valor en el límite del sueño, se convierte en un aire lleno de significaciones: es el aire del silencio, el aire donde se deposita la mirada, el aire que encarna al símbolo del pájaro –tan recurrente en esta poesía– y es, finalmente, el aire donde se nutre en su íntima configuración, la circunstancia del poema mismo.

Valparaíso, otoño de 1996.



Volver a comenzar:
Dónde iremos esta noche de Cristián Cruz.

Durante bastante tiempo la poesía escrita por Cristian Cruz (Putando, Aconcagua, 1973), ha sido leída o vinculada con el universo y sensibilidad propiciada por la así llamada “poesía lárca”. Y si bien, desde su primer libro (*Pequeño país*, 2000) Cruz dio muestras inequívocas de su propio talento e individualidad, aquel juicio que relacionaba su escritura con las de Jorge Teillier o Efraín Barquero, –juicio a veces repetido una y otra vez con una ligereza espeluznante– no era, sin embargo, del todo inexacta, no tanto por el mero hecho de efectuar el joven poeta aconcagiino un *revival* acrítico de una poética tan sugestiva y poderosa como la de estos autores, ni tampoco porque viese en ellas una especie de justificación identitaria para dar cuenta de su propio proyecto poético frente a las exigencias metropolitanas de una hipermodernidad avasallante que, siendo francos, bien poco le interesaba e interesa lo que desde la provincia pueda acontecer como búsqueda estética o reflexión mesurada. Tal vez se trataba de otra cosa y que, a falta de una palabra más pertinente, pienso ahora podría caracterizarse de manera provisoria con el término *aprendizaje*. Es así que en Cruz, el apropiarse imaginativa, mítica y retóricamente de lo mejor que llevaron a cabo Teillier y Barquero –amén de otras referencias que son canónicas en la formación de un joven poeta como el que Cruz quiso ser y fue: Fournier, Rilke, Guy-Cadou, Esenin, Trakl, pero también Cárdenas, Volpe, Vallejo, el Neruda de *Crepusculario* y,

por supuesto muchos más- significó, entre otras cosas, descubrir y aprehender puntos de encuentro para verse a sí mismo como continuador y parte de una rica y vasta tradición —el viejo dictum que dice que uno no elige escribir poesía, sino que *es elegido* por ella—. Pero por otro lado, Cruz fue, sin duda, lo suficientemente hábil como para tener sus propias luchas interiores, ordalías nacidas de las exigencias para con la escritura misma y que, con altos y bajos, devino aprehensión de esa misma tradición aludida, pero sin una complacencia mimética que lo inmovilizara en una reiteración equívoca o estéril.

Esas luchas interiores a las que hago alusión están referidas no sólo al desafío de vérselas con los fragmentos de una experiencia rural hecha añicos por los desoladores procesos de modernización que han caracterizado a nuestro país desde la década de los 90, sino también y de modo mucho más relevante, por una peculiar manera de dar cuenta en el gesto lector que le es tan característico, de una apropiación sentimental cargada de significado, una verdadera búsqueda expresiva que no deseaba cortar puentes con un imaginario que hacía y hace de la imagen de la precariedad y de una subjetividad desgarrada, lo más preclaro de su singular aventura escritural. Aventura que, a la par de lo desarrollado por sus congéneres generacionales —los así llamados *poetas de los 90* donde me parece Cruz tiene un legítimo derecho de inscripción—, hizo de la memoria uno de sus baluartes de sentido ante la *debacle* epocal que, desde los albores del nuevo siglo, ha hecho que la epifanía se vuelva cada vez más distante o irreal. Una idea o concepto de memoria que no tiene que ver solamente con otorgar una enumeración de lugares, seres y enseres desde un pasado cargado de nostalgia para traerlos a presencia como fantasmas de una dudosa redención, sino más bien,

la memoria entendida como un gesto discursivo que implica leer y ser leído por una poesía *otra* –siempre toda poesía es otra al venir desde la memoria como asalto– que pone en entredicho nuestra mismidad como lectores con nuestros hábitos y prejuicios, pero también haciéndonos cuestionar nuestros usos y abusos de lenguaje. Me atrevo a pensar que eso quizás ayuda a entender la manía intensa de Cruz de persistir en una escritura que traiga a lugar esas experiencias referidas al lar, la tierra, el recuerdo, las imágenes entrañables de los sitios y espacios abordados por la infancia, las relaciones humanas dibujadas en la estela mítica del amor y la sencillez, etcétera. Tanto en *Pequeño país* (2000), como en *La fábula y el tedio* (2003) y en *Fervor del regreso* (2004), Cruz personaliza esa retórica lárca, pues ensaya y explora sus límites, no tanto como el establecimiento de sus propias fronteras a nivel léxico, por ejemplo, sino más bien, como indagación de sus requerimientos verbales en tanto representación de su propia experiencia: que la situación vivencial, geográfica y cultural que a Cruz le ha tocado vivir, coincida con buena parte de lo que ha leído, es una conjunción, si bien, sugestiva, no menos crítica para establecer caminos expresivos que, asumiendo su propia realidad, le instan a seguir en la búsqueda de su particularidad poética. Si Cruz fuera un poeta de menos talento, habría persistido una y otra vez en aquel gesto volviéndolo una reiteración ajena a su propia vitalidad imaginativa y escritural.

Con la publicación de *Reducciones* en 2009, Cruz, sin salirse de lo que hasta ese instante era parte vital de su proyecto, pareciera dar un giro fundamental: atrás queda esa retórica que hace del pueblo, los bandidos, el pozo, la acequia, la lluvia y las estaciones el eje primordial de sus intentos. Sin abandonar aquel imaginario, en los poemas de *Reducciones* como ha apuntado con agudeza Damaris

Calderón, asistimos a una conjunción del canto con una actitud intelectual, cosa que implica en otros términos, un razonamiento que viene otorgado por la conciencia de la precariedad y el espanto ante la muerte. Pero por otro lado, en *Reducciones*, Cruz pareciera ser que amplía un modo que ya era adivinable en Barquero: la exploración de una peculiar sensibilidad oriental con un énfasis en cierta poesía china, ya como paráfrasis, ya como la articulación de varios *personae* de hablas diferidas y distantes que, sin embargo, hacen sentir la cercanía de una reflexión que no teme verse apabullada por el miedo ni cercada por la caída de toda ilusión.

La caída de toda ilusión... con estas palabras se podría subtítular la última entrega de Cruz: *Dónde iremos esta noche* y que bajo el sello de Ediciones Inubicalistas de Valparaíso, comienza su circulación pública. Entender la singularidad de esta nueva entrega de Cruz, implica comprenderla como una variación severa y austera de su retórica anterior, pues lo que prevalece en ella no es el lenguaje nostálgico del lar, ni la exploración afectiva de los seres y enseres de la cotidianidad como maravillamiento. Para nada. En poemas como “Restorán sencillo”: (...) No has tocado el pan del menú,/ no deseas tocar el corazón de nada./ La mesera, los pobres de corazón y yo/creemos ver el Sol en los espejos,(...) o “Mala racha”: (...) Las leyendas de los tragamonedas se encuentran en inglés,/ pero todos juegan sin detenerse;/ siempre que voy por cigarrillos/ está la vecina de la mano cortada/ y otra vecina rubia:/ a ratos golpean la máquina,/murmuran y garabatean su mala racha. (...) el lenguaje ha adquirido un tono seco, casi prosaico, cercano a un realismo para nada complaciente donde imágenes de decrepitud –las ancianas del boliche que juegan en el tragamonedas– o de cierto vaho melancólico –la escena prosaica de la espera sin sentido

en el restorán— muestran un modo de asumir cierta diferenciación radical ajena a cualquier idealismo que, no obstante, aún sitúa a su hablante en parajes identificables como márgenes de cierta derrota, pero sin el candor de una poética “lárca”.

Donde iremos esta noche nos va mostrando, poema tras poema, una forma de entender como contradicción lo que hasta este instante había venido escribiendo nuestro autor. Un libro a ratos duro, en otras desgarrado, salpicado de derrota en cada texto, donde la vida se vuelve el atroz desplazamiento de la felicidad tal como es posible advertir, por ejemplo, en el poema “Sin decoro” que aquí cito completo: Todo comenzó sin decoro,/ el árbol de pascua en el suelo,/ y la casa se venía abajo;/ una buena tía nos ayudaba con la renta,/ y aun así la casa se venía abajo;/ no era la bebida, no eran / los fines de semana frente al televisor./ Era algo parecido a la noche. (...) O asimismo en otros poemas tales como “Nota”: En la nota de despedida/ dejaste sin querer el título del poema:/ Borracho y egoísta. Un hándicap literario. (...) o “A la manera de Esenin”: (...) No llores en los parques,/ no escribas cartas temblorosas frente a fotografías/ o cajas llenas de ropa;/ el amor entre los seres no es nada nuevo,/ y el fracaso, por supuesto, tampoco lo es.(...) Aquí, a lo que asistimos, es menos a una exposición desnuda de la subjetividad carente ya de adornos ilusorios otorgados por la ficción del poeta lárca como sujeto poseedor de una relación mágica o especial con su entorno, que a un abandono consciente de la quimera del lar como presencia activa: si acaso hay espacio para la esperanza, ésta no se encuentra en la ensoñación que permite entrever la poesía, sino en la nostalgia misma de considerarla una posibilidad pasada. Y ello implica, como en los poemas antes citados, advertir que la realidad cruel y agónica de la vida cotidiana no esconde nin-

gún aliciente reponedor ante el desgarrar de la subjetividad. El tono confesional de buena parte de los poemas de este libro, creo que hilvanan un relato que no es la mera exposición flagrante de una intimidad destruida o fracasada, sino más bien una subjetividad a la que se le han quitado todas las prebendas que la sustentan como particularidad de reconocerse a sí misma como “poética”. Y eso, me parece altamente significativo, pues indicaría que la poesía de Cruz, abandonando la retórica en la que aprendió su propia identidad se desplaza ahora hacia nuevos derroteros que sugieren el despojarse de cualquier adorno “lárico” por más prestigioso que éste sea. No deja de volverse singular aquel gesto. Implica no sólo cierta valentía expresiva, sino también una conciencia escritural que en este libro también está presente y de un modo como nunca antes en la poesía de Cruz.

Esto puede advertirse sin duda en la vigorosa reflexión metapoética que aparece persistente una y otra vez en poemas claves como “De cómo un poeta provinciano charla con un poeta ciudadano” y, sobre todo, “La trama”; poemas donde se plantea un problema no menor respecto al relato de fracaso y precariedad que el libro ha ido articulando: que el mero dato de experimentar lo real del modo que sea –como percepción de las cosas en nuestra conciencia o como proyección ilusoria de nuestra subjetividad respecto de lo que cree atisbar delante de sí– nunca es suficiente para dar cuenta del poema como un algo que se encuentra en un *más allá* de cualquier aprehensión sensible de los datos con que creemos percibir esa misma experiencia. Como manifiestan los versos iniciales de “La trama”: (...) El poema es la trama que está sobre nosotros sin darnos cuenta,/es la avioneta que deja entrar su ruido por la ventana/ y pensamos en el piloto que mira nuestra casa.(...)

Aquel “más allá”, ciertamente no es metafísica, tal vez de modo mucho más humilde es la condición necesaria de entender que el poema como objeto imaginario y verbal se nutre y alimenta de la realidad y aún de la precariedad, qué duda cabe, pero es él mismo su propia realidad, donde el valor autónomo que sustenta para existir no es confundible con un mero dato que lo haría documento y no obra. En ese sentido y apelando a la vieja tradición que refiere al poeta como el ser humano que “recibe” el mensaje de algo en el sueño y donde el despertar es, muy probablemente, la conciencia de volver material como escritura las imágenes y los ritmos verbales arrancados a lo onírico, otros versos posteriores de este mismo poema me parecen reveladores: “(...) Nosotros que a esa hora dormíamos en casa/ interpretamos el sonido del poema/ que entraba por la ventana;/ más bien era el sonido del cielo, / porque las avionetas son el sonido del cielo./ Pero era el poema que ululaba tras los visillos/ para que yo lo escribiera.”

En los poemas finales del libro –pienso en “Parafraseando a Dickens en la navidad moderna” y en “De cómo miro por la ventana”– creo que Cruz logra su *non plus ultra* expresivo: poemas de largo aliento, con versos de una cadencia lenta y de respiración entrecortada; poemas saturados de imágenes que han sido saqueadas de las ruinas del lar, pero que no lo reivindicán con nostalgia alguna; poemas carentes ya del tono epigramático rastreable en poemas anteriores, pero también poemas que poseen en su desarrollo una fuerte dosis reflexiva en lo que implica establecer las condiciones mismas de su existencia como textos que relatan la precariedad y el abandono y que hacen de su conciencia escritural la fragilidad misma que enuncian: un deseo que se manifiesta como nostalgia, pero sobre todo, como perplejidad.

En esa perplejidad es que leo un feliz atrevimiento de parte de Cruz: un atrevimiento para intentar escribir una poesía sin aura, en la desnudez cruel de lo que creemos puede ser la realidad, pero sin saber acaso si el poema es una epifanía de aquella desnudez o sólo su mera fantasmagoría.

Quilpué, primavera de 2015.

Siguiendo los pasos de Orfeo:
Los días de Roberto Onell.

Soy de los que creen que el ejercicio crítico en poesía siempre es recursivo: volvemos una y otra vez a revisar lo que creíamos “inalterable”, volvemos una y otra vez sobre aquello que se creía consensuado y aceptado, volvemos una y otra vez sobre los lugares comunes que articulan nuestros hábitos de lectura con el asombro de ver a éstos reconfigurados por una imagen, una palabra o un gesto que pretendíamos definido. Es por eso que mentar la así llamada “diversidad” de la poesía chilena implica a mi parecer, entre muchas otras cosas, vérselas con versiones contrastantes de asumir lo que de buenas a primeras hemos llamado “tradicción”. Sin duda que resignificar ese viejo y recurrente cliché no es fácil, pero me sirve como pretexto o punto de inicio para aproximarme a *Los días* de Roberto Onell con la suficiente libertad lectora con la que el propio texto invita. En todo caso no deseo referirme aquí y en detalle a esa diversidad de la poesía chilena actual, usando el término “tradicción” como punta de lanza interpretativa. En absoluto, aquello escapa a los propósitos de esta presentación y es tarea desmesurada. De forma más modesta sólo quiero detenerme en dos o tres cosas para intentar un “marco de lectura” que permita acceder a los poemas de nuestro autor en lo que implica asumir e inventar una idea o concepto de tradición que nos sea accesible.

Deseo partir refiriéndome a aquella poesía actual que más que inventar o plantear alguna ruptura, apela a una vasta pero es-

pecífica herencia verbal e imaginaria que se inscribe en un cruce entre la poesía culta adquirida del formalismo de antigua prosapia peninsular, los hábitos e invenciones orales de lo que antaño se denominaba “expresión popular” y la resonancia del severo verso latino ya sea en su traducción directa o en su asunción como reescritura. Este cruce desemboca entre otras cosas en una recreación y actualización del verso medido, en un singular arcaísmo léxico obediente más a rasgos fónicos o rítmicos del lenguaje que a su ordenamiento sintáctico evidente, como a su vez, en la utilización de formas estróficas sancionadas por el uso y que hacen de estos elementos su mejor modo de manifestación en la arquitectura del poema. Hay, sin duda, afinidades y filiaciones que es posible establecer con Carlos Pezoa Véliz, pasando por Gabriela Mistral, Oscar Castro, Nicanor Parra y Violeta Parra, hasta llegar a Armando Uribe, Alberto Rubio, Floridor Pérez y Oscar Hahn, entre otros, afinidades y filiaciones donde es reconocible una manera, una disposición retórica, un “tono” que, con distinto talante y énfasis, poetas de la hora presente –Rafael Rubio, Juan Cristóbal Romero, Adán Méndez, Cristóbal Joannon, el propio Roberto Onell, amén de varios jovencísimos que nos mantienen a la expectativa como Gastón Biotti, Sebastián del Pino o Antonio Guajardo– actualizan, reivindicar y, en ocasiones, hasta defienden con energía en alguna escaramuza literaria según sus propias convicciones y, por ende, como una peculiar forma de lograr cierta identidad autorial y poética que los diferencia de otras “tribus” de nuestra escena contemporánea.

Sin duda que el prestigio de sus materiales verbales y de las formas empleados por todos ellos, han hecho que la recepción crítica, en general, se refiera admirada respecto de sus trabajos y enalteza reiteradamente su oficio, su ordenamiento y su dedicación,

como también su conocimiento de “esa” específica amalgama de tradiciones –la española, la popular y la latina– junto a la autoconciencia que ello implica para sus distintas escrituras. Y si bien el eventual conservadurismo de sus opciones poéticas, validan a esas mismas formas que tan magistralmente utilizan, en las lecturas que se han realizado de esta parte de la poesía chilena actual, no se advierte la necesidad de explorar o valorar los aspectos semánticos y hasta simbólicos que es posible rastrear en todos ellos como, a su vez, inquirir, aún como ejercicio provisorio, la resonancia imaginativa y textual que significaría leerlos como contraste con esas otras versiones de la poesía chilena que se inventan o apropian de otras tradiciones.

Ahora bien, no deseo arrogarme tamaña tarea ni tampoco en estas vagas observaciones generalizar y menos uniformizar la riqueza que hay en el cultivo de la poesía por parte de todos estos autores. En absoluto: cada uno posee una peculiar personalidad literaria y toma lo que quiere y a su propio modo lo que mejor le parece y encuentra pertinente a la hora de escribir sus poemas. Pero no deja de llamarme la atención como lector, ese afán de rotundidad comunicativa que anida en buena parte de ellos: rotundidad que significa, ni más ni menos, afán de esclarecer a la luz del uso rítmico y formal del lenguaje, cierta tendencia a decir o manifestar el hecho mismo de comunicar una experiencia, hecho que significa entre otras cosas una consumada habilidad para *hacer y decir*, como simultáneamente, una capacidad para constituir –cincelar, trabajar, elaborar– el poema (los verbos alusivos al acto poético como labor manual y artesanal son recurrentes en la autocomprensión que esta poesía hace de sí misma en un gesto material de fuerte cariz antimetafísico o al menos sin afanes trascendentes) y que abarcan

desde aquellos poemas de intensidad casi expresionista como son las elegías de Rafael Rubio con su lenguaje intenso, reiterativo y de precisión supeditado a los avatares del desgarramiento subjetivo, hasta esa manera sugerente que posee Juan Cristóbal Romero para ofrecernos con recursos similares, un temple mucho más distante, irónico si se quiere, donde el discurso de la cultura se asume en poemas que son verdaderos palimpsestos que nada tendrían que envidiarle a lo mejor de Armando Roa Vial.

Pues bien, si algo hay en común entre esas poéticas –tan distintas entre sí– me parece que es una idea o noción de claridad comunicativa que descansa en la manera de entender el lenguaje como elaboración de consumada artesanía, habilidad que controla de modo magistral cualquier pretensión de autonomía del significante: la disolución de la identidad del signo sería impensable en buena parte de esta poesía, pues atentaría contra su propio fundamento de verse como expresión cincelada en tanto oficio. Y eso, me parece, es rastreable aún en el recurso de la voz dolosa en Rubio o en el sofisticado discurso cultural de Romero y que hace del poema, a fin de cuentas, un objeto verbal y sonoro que en su orquestación fónica se transforma en un concierto barroco de sonidos, alusiones e inferencias. Pero insisto, un objeto verbal que no renuncia al afán de dar a entender su propio mensaje, su propia claridad de sentido a pesar de los espesos velos de múltiples recursos que en ocasiones encandilan y hasta pueden enceguecer. Riqueza y resonancia. Abundancia y música sonora.

Y justamente aquí es donde me gusta leer la poesía escrita por Roberto Onell como contrapunto necesario y aún excéntrico al interior de esta “parcela” de la poesía chilena actual. Con su poesía, Onell en la misma lira, tensa otras cuerdas, más sutiles y menos

exploradas por sus compañeros de ruta. Si la de éstos, pueden ser consideradas como poéticas de luminosidad, lo que escribe nuestro autor, creo que apunta hacia una poética nocturna. De aquel modo mi tesis de lectura es que la poesía de Roberto es la versión camerística de una música que tiene de su parte a Orfeo al replegarse sobre sí misma como contemplación de una experiencia común, hasta cotidiana, pero que en su escritura se densifica: el transcurrir del tiempo y el poema como registro de ese transcurrir.

Fue Adriana Valdés en una notable y decisiva observación dicha casi al pasar, en el único comentario que conozco en torno al primer libro de Roberto, *Rotación*, quien convocó al célebre músico de la mitología griega para poder aproximarnos al universo poético de nuestro autor. De esa observación pretendo sustentar mi parecer, viendo la necesidad interpretativa de acotarla y profundizarla. Si los poemas de *Rotación* en su diversidad de formas estróficas y variedad métrica se configuran como posibles mundos de frecuencia alternada, donde ningún poema se parece a otro, salvo en la letanía de invocar la noche y la experiencia nocturna del cosmos –rotación de estrellas, rotación de significados, rotación de imágenes sugestivas en una elipsis imaginativa que hace del deseo presencia– en este nuevo libro de Roberto, lo que advierto es una variación –tanto en sentido musical, como temático– que amplía la experiencia que mentaba el libro anterior: acá en *Los días*, lo que se observa es la reiteración, fragmento tras fragmento –breves estrofas de cuatro versos consonantes– de un sentido de pérdida que me aventuro a pensar es la expectación y anonadamiento ante la desaparición de Eurídice. Si *Rotación* es la noche como universo de anhelo universal al rastrear en la diversidad de las formas el contacto con lo terrestre y por ende, con la experiencia del cosmos, *Los*

días es una elegía... una gran elegía de 80 fragmentos, 80 estrofas u 80 partes. Para mí, un solo gran poema seccionado en una secuencia donde la monotonía es un recurso que aletarga hasta hacernos sentir el cansancio y la desesperación del tedio. Obsesión con el transcurrir, pero también caída abismal en las redes del tiempo: la ausencia de toda presencia —¿la amada, el cuerpo, el goce del instante?— se resuelve como consumación. En *Los días* la luz es oscuridad, no la virtud terrestre para las identificaciones, sino el marasmo del extravío: el día con su luz, hiere, quema y hace sentir al sujeto que enuncia, como si una sombra fuese. Dolor y pérdida van de la mano de la luz de mediodía. En el interior del sujeto que acá padece, se ha hecho de noche. Y en ese sentido, el mundo externo carece de relevancia: es un viento ajado que al decir todos, dice nadie.

Es sutil la intensidad de *Los días*: no hay gritos estentóreos, ni concesiones a la grandilocuencia. Es un libro que arriesga en la monotonía de la forma el ojo lector no avezado: poesía que posibilita en su hermetismo la apertura de sentidos posibles que no se encuentran en un concepto “realista” del lenguaje. Acá no hay mimesis, es decir, imitación verosímil de lo real, trasvasije de experiencias al cauce verbal como representación fidedigna. Más bien hay una sentida evocación, pues la realidad —en otros términos la presencia de los cuerpos como única verdad valedera con que se justifica todo poeta— al huir o verse extraviada, sólo es dable como sombra, como anhelo, es decir como quimera perdida en el vientre imaginario de las aguas que van hacia el Leteo. De aquel modo la potencia metafórica y aún simbólica de *Los días* resuena como música callada más allá de la evidencia material de los significantes, cosa tan cara para los poetas congéneres de Roberto, pero que en él, adquiere una centralidad única y hasta definitiva.

Es justamente esta manera de marcar presencia como ausencia, donde el quebranto es ganancia y donde la poesía se vuelve un camino de expiación ante la pérdida, lo que me permite sugerir que, tal vez, sin proponérselo, la poesía de Roberto roza o entra en contacto con otras versiones de la tradición poética chilena. No puedo dejar de pensar en Rosamel del Valle, en Eduardo Anguita, en Humberto Díaz Casanueva, pero tampoco no puedo dejar de pensar en esos poetas semi secretos cuyo orfismo se trasmutó en un canto requerido por el objeto del deseo arrancado de toda verificación: en vez de ofrendas que se queman hacia el cielo, ofrendas que destilaban suelo abajo; en vez de la elevación del alma hacia Dios, el oscuro y doloroso descenso, *la catábasis*: me refiero a Gustavo Ossorio y Boris Calderón. Ciertamente parece una provocación que los cite acá, dado que la manera de entender el lenguaje como metaforización desbordante bajo el alero de una asimilación muy criolla de los recursos del surrealismo, está a las antípodas de los presupuestos teóricos que subyacen o se infieren de la poesía tal como es entendida o practicada por Rubio, Méndez, Romero y varios más. Pero la afinidad que creo ver entre la poesía de Onell y la de estos vástagos geniales y tardíos de la vanguardia criolla, no es obviamente por el afán experimental de hacer de la experiencia una ruptura iconoclasta de la estructura lingüística al uso y menos por mera provocación. Para nada. Es otra cosa, siempre es otra cosa: aquella pasión por traer a presencia en la poesía y por la poesía, el objeto del deseo que se escabulle hacia los rincones de la muerte –lo innominado–, y que en el símbolo que es Euridice, requiere de un Orfeo que vaya en su búsqueda. La poética de lo nocturno que en Onell es la sapiencia de la desesperación como forma, del dolor de la ausencia como forma, es en su monótono ritmo a modo de

mantra, un camino que como lectores debemos reconocer y recorrer. Creo que eso, más allá del evidente oficio de su escritura, es una de las cosas celebrables en este poemario que tiende puentes casi invisibles, pero certeros para aunar tradiciones diversas y aún contrastantes, como prueba de la sugerente síntesis con que aborda su trabajo.

Quilpué, verano de 2016.

III



Sobre *Jardín Japonés* de Eduardo Jeria Garay.

Oficio y una capacidad lingüística poco común, una sensibilidad atenta frente a los datos de la experiencia que son procesados con fascinación y distanciamiento: esas son entre otras cualidades, las que cualquier lector atento puede vislumbrar del libro que el poeta Eduardo Jeria Garay nos presenta en esta oportunidad. Para la mayoría de los aquí reunidos no es un secreto mi relación amistosa y de feliz compañerismo en la ruta poética que nos une, tanto a nosotros, como a varios amigos más, muchos de ellos presentes como lo son Gonzalo Gálvez, Jorge Polanco, Danny Núñez, Sergio Muñoz Arriagada, Rodrigo Arroyo y Claudio Gaete. Se comprenderá entonces que mi vinculación con este libro que ve hoy la luz pública no me es –no nos es– ajena. Por ello disculparán que mis palabras no sean imparciales y severas, pues esta presentación –breve por lo demás– se encuentra marcada por la lectura que de este libro he llevado acabo desde su origen mismo y del que, me atrevo a decir, conozco verso a verso, palabra a palabra. Una posición privilegiada que muchas veces puede volvérsenos en contra, por lo que se hace evidente mi renuncia a ser crítico. Sí, porque esta tarde lo que vale a mi entender es la celebración y no la distancia, la alegría y no la reserva.

Desde su título, este nuevo libro de poemas de Jeria Garay nos plantea una definición de principios, acaso una verdadera poética. *Jardín Japonés* creo, resume en lo exacto de su concepto, toda una

manera de entender lo poético, manera que nos lleva a reflexionar sobre algo que siempre he considerado fascinante: la idea, noción e imagen del “jardín”. La poesía universal está plagada de jardines. En las distintas culturas tanto orientales como occidentales, este *locus amenus* se convierte en una verdadera encrucijada borgeana al momento de buscar su caracterización. Desde el bíblico Jardín del Edén, pasando por los jardines colgantes de Babilonia que nos evoca Hafiz, hasta las villas de recreo romanas que presentimos en Horacio; desde el “jardín de amor” de la poesía provenzal, pasando por la poesía galaico-portuguesa, hasta la del *dolce stil nuovo* o la poesía española del Siglo de Oro, y desde el neoclásico gusto de un Chénier o un Juan Meléndez Valdés, pasando por los románticos de las más distintas latitudes (Novalis, Hugo, Leopardi, Pushkin) hasta el acerado y musical simbolismo de poetas como Stefan George, Paul Valéry, Alexander Blok o Juan Ramón Jiménez, el jardín es una palabra mágica que encierra una plurisignificación de sentidos que, por supuesto, no pretendo enunciar y menos agotar aquí, pero que en lo esencial nos remiten a una idea que le es cara al ser humano como parte misma de su conciencia de la mortalidad: el afán nunca resuelto de contraponer a la naturaleza salvaje, indómita y siempre amenazante –de la que no nos hemos apartado de modo tan radical como para que nos sea desconocida– una imagen de la naturaleza que fuese acogedora, aprehensible, solícita y humana en su disposición de amigable convivencia. Ello obedece tal vez a la permanente insatisfacción que tenemos para habitar esta tierra, no como algo que resultara ingrato, sino más bien penoso y marcado por el dolor y la duda. En nuestra época, la técnica es el testigo de ese afán de autoprotección que el ser humano se ha autoimpuesto para evitar precisamente recordar su pertenencia, dada su fragilidad

física y síquica a esa fuerza o energía que rotulamos como naturaleza y que creo, Arthur Schopenhauer caracterizó de modo genial en *El mundo como voluntad y representación*. El jardín es entonces una metáfora de un anhelo profundo de dominar y por ende conjurar aquello que nos supera.

¿Cómo puede esto vincularse con los poemas que Jeria Garay presenta esta tarde? Pues por el intenso afán de forma que caracteriza su escritura y donde afán de forma significa conjuro.

Así, la alegría que nos produce contemplar un poema es sinónimo del contento que nos proporciona ver organizado espiritualmente el mundo en una construcción mental y lingüística dotada de unidad lógica y apoyada de modo armonioso en sí misma: esa alegría y ese contento son siempre de naturaleza eminentemente estética: tienen el mismo origen que el placer, tienen el mismo origen que la satisfacción elevada y, en su último fondo, siempre serena con que nos obsequia la acción del arte, que hace abarcable y transparente con la mirada la confusión caótica de la vida. Qué duda cabe que ésta es el reino de los afectos y de la pasión que, desde siempre, ha estado hermanado al reino de la belleza. Es así que según una ley misteriosa que vincula el sentimiento a la forma, más aún, que le hace ser, en el origen, uno con la forma, según esa ley, una imagen del mundo concebida con pasión, una imagen del mundo vivida y sufrida con la totalidad del ser humano llevará en su exposición el cuño de lo bello; no tendrá en sí nada de la sequedad, del aburrimiento que produce a los sentidos la mera especulación intelectual. Y así como de acuerdo a una gracia y don antiguos, de acuerdo con un parentesco profundo que existe entre el sufrimiento y la belleza, el dolor se redime en la obra de arte mediante la forma, así la belleza garantiza su verdad.

¿Cuál será –me digan– más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distribuyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se registre y se goce, o un bosque rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles ni dejan entrada ni paseo a sus asperezas?

Estas palabras de Juan de Jáuregui, poeta español de fines del siglo XVI y que sirven de epígrafe al libro de Jeria Garay, no revelan un gesto culterano de cita rara y excéntrica, sino toda una actitud frente a lo que es para este poeta, admitido aún cronológicamente en la juventud, la poesía y el poema: un hacer enraizado en un lenguaje que aspira a transparentar la experiencia que funda su decir, transparencia que ya sólo como enunciado de un propósito, asombra y deja caviloso a quien frecuenta la poesía chilena contemporánea. Por ello la escritura de este joven autor responde a un planteamiento que no deja de ser un desafío: el intento de mostrar la inmediatez de la experiencia con un lenguaje que pretende ser transparente. Así, en esta poesía el jardín se vuelca metáfora de un orden que por ser tal se vuelve casi opaco. ¿Para qué? preguntará el lego. Y creo simplemente por lo enunciado líneas más arriba: para poseer un placer más intenso y concentrado que evite la dispersión y por ende, la pérdida. En este sentido la poesía de Jeria Garay es sabia: nos quiere hacer creer que no hay mediación para provocarnos la sensación de sabernos vinculados a la vida de modo tal que pensemos que ella es así, llegando incluso a la paradoja de creer identificarnos con ella de la manera más ingenua cuando en verdad lo que se despliega ante nuestros ojos es una forma, un poema que resume una concepción distanciada –y por ende meditada– de lo que somos o hemos vivido. Eso posee un nombre que encierra esa sabiduría que cualquier lector atento advertirá: ironía,

es decir, hacernos creer aquello que no es y no por una gratuidad desparpajada, sino por una profunda convicción autorreflexiva de la que esta poesía no puede escapar: su contemplación de sí misma contemplándose. Esto trae a mi entender varias consecuencias, de las cuales deseo enfatizar en esta oportunidad sólo una: que la lucidez de la trama formal de esta poesía se traduce en una sigilosa aventura de orden que no se agota en su propia gestualidad, sino que se articula para propiciar, aún ilusoriamente, un goce más duradero y pleno en total consonancia con esta época, donde escribir un poema es llevar a cabo un ejercicio de placer efímero. La peculiaridad de una actitud como ésta invita a revisar como contraste de saludable necesidad a parte de la poesía chilena actual, tal vez la más expuesta públicamente en los últimos años y que ha convertido la fragmentación, la dispersión y a un curioso antilirismo en banderas reivindicatorias de una sensibilidad que desea verse a sí misma como contemporánea. En relación a ésta, que despliega entre sus múltiples afanes la visceralidad y la inmediatez como límite del lenguaje en un quebrantamiento del poema en tanto artefacto retórico, la poesía de Jeria Garay es más cauta: desconfía de una discursividad que se pretende diferente, pero que instaura un autoritarismo en ese mismo afán diferenciador al desear asumirse como exclusiva administración de una sensibilidad epocal: creo que ahí el poema se traduce en documento, no en lenguaje significativo. La poesía de Jeria Garay muestra no obstante otra faz de aquella misma contemporaneidad y se ve enfrentada a los mismos acuciantes problemas: la negación a renunciar a la lucidez que sabe de su disolución en lo pasajero que implica toda lectura. Y para ello dispone de una voluntad constructiva que hace de las palabras, el andamiaje necesario para cimentar, en medio del desastre, la sere-

nidad de apariencia sensible que nos enrostra con su fina ironía, tal como el título de este libro sugiere y alienta. Los poemas de *Jardín Japonés* de Jeria Garay no sólo nos hacen recordar lo fugaz de la experiencia que mentan, sino que también nos hacen patentes lo fugaz del ejercicio poético mismo: el abandono de la pretensión de durar. *En verdad cantar es un soplo distinto, un soplo por nada, una onda en el dios, un viento.*

Valparaíso, primavera de 2006.

El ausente necesario: sobre la poesía de Francisco Vergara.

No sé si cultivar la impersonalidad o el sigilo al borde del anonimato es una constante entre los poetas de Valparaíso –como sucede con Ennio Molledo, Juan Luis Martínez, Rubén Jacob o Ximena Rivera por mencionar un puñado de ejemplos recurrentes– al punto de constituir una especie de *manera* o *modo* de identificación frente el establishment literario porteño o nacional o si en ello hay que ver más bien una actitud consciente de evidenciar un despojamiento de la escritura que conlleva el silenciamiento biográfico. Sea del modo que sea, el hecho es que la circulación de ciertos nombres, libros y poemas se efectúa en sordina, de mano en mano, como si de un secreto se tratase. Si bien en ocasiones he dudado de la efectividad de tal “política editorial” para con autores y obras que creo se merecen un público lector más amplio y variado, en otras me percató que tal “efectividad” es difusa y para nada aclaratoria: en un país como el nuestro con tan bajos índices de lectura y con aún más bajos índices de comprensión textual, ¿cuál es el sentido de divulgar a mansalva toneladas de papel impreso con poemas que nadie leerá y menos comprenderá? No me hago ilusiones al respecto, pero tampoco me entrego a un determinismo fatalista. Prueba de ello fue la recepción de la revista *Antítesis* que superó hasta mis más escépticos pronósticos, cosa que muestra a mi entender lo complejo y misterioso de todo esto, aún más cuando nos referimos a la poesía.

Francisco Vergara Gallardo (Valparaíso, 1977) pertenece sin duda a este tipo de poeta que he descrito aquí, es decir, a ese tipo de poetas del que apenas conocemos su rostro y que, sin embargo, han ido escribiendo a través de los años, un puñado de poemas notables, de lenguaje acotado, sin la necesidad de creer en la originalidad ni rindiéndole tributo a ninguna tendencia o capricho literario al uso y, mucho menos, transando con los gestos que nuestra sociabilidad literaria le solicita al poeta para mostrar su “vigencia” o “presencia”: lecturas públicas en algún bar o pub de moda o publicar el esperado primer libro en editoriales emergentes, pero ya prometidas al establishment cultural de nuestro país o, en otro frente, aparecer como poeta en reuniones sociales de la índole que sea. Si leemos los poemas de Francisco Vergara veremos que Pound y Kavafis planean a baja altura, pero donde pueden hallarse mucho más que meras referencias librescas: en sus poemas hay menos que nostalgia, más bien una evocación por ciertos estados crepusculares, una especie de añoranza por una plenitud perdida y que en los diversos *personae* que aparecen en lúcidos monólogos que forman lo primordial de su armazón retórica, van mostrando tanto una pertinaz reflexión sobre el oficio escritural, como una dosis de escepticismo ante aquel ejercicio evanescente que implica el poema. En textos tan bellamente logrados como “Ezra Pound medita al atardecer” o “Defensa del Ídolo”, por ejemplo, Vergara logra en un verso sintético –no superior nunca al endecasílabo– y con un ritmo adusto –sus adjetivación es de una austeridad espartana– una puesta en escena de una peculiar sensibilidad que no teme enrostrarnos la fragilidad máxima de lo que implica, en nuestra época, la quimera de la escritura del poema. Cito algunos versos de “Defensa del Ídolo”:
“(…) Dicen que dejarse llevar/por lo acentuado de la voz/ es cosa

ignota./ Pero si todo se resume/ a una cuestión de acentos,/ a un par de petardos/ para tratar de ocultar/ esa especie de vértigo/ ante el párpado de la noche/ entonces, tal vez, todo sea verdad/ excepto la propia voz (...).”

Para mi gusto lector, en los poemas de Vergara se vuelve singular un especial temple de serenidad ante la desolación más extrema y donde la escritura no transa con su propio rigor como si se tratase de un modo de conjuración suprema ante la precariedad máxima de lo que llamamos realidad. En esto, el gesto de Vergara me recuerda a poetas, en apariencia algo alejados de la sensibilidad de nuestro autor como pueden ser el argentino Horacio Castillo o el peruano Raúl Deustua, pero que, me parece, comparten con él aquella inclinación hacia el ensimismamiento, la pulcritud verbal, la porfía que busca el vocablo exacto y la carencia de prejuicios a la hora de utilizar el discurso de la cultura como repertorio de sus obsesiones como a su vez el acerado tono de aspereza melancólica que significa una poesía asentada en la reflexión. Quizás ese mismo rigor –que puede ser visto como una feroz e inmisericorde autocrítica– ha hecho que, salvo contadas excepciones como la inclusión de un par de poemas suyos en alguna antología de reducida circulación o la publicación casi clandestina de una pequeña plaquette, Vergara cultive la efigie de un poeta casi inédito, por no decir secreto y que amén de ser conocido por sus compañeros del Taller de Poesía de La Sebastiana, por donde pasó en 2003 y donde se me dio la oportunidad de conocerlo, en verdad su presencia no sea identificable en los listados que de tarde en cuando se yerguen administrativamente a manera de catastro, para saber, al menos el nombre, de las generaciones más jóvenes dedicadas a la poesía. Hasta donde llega mi información, Vergara ha reunido bajo el tí-

tulo de *Notas de extravío* lo primordial de su trabajo y es de esperar que más temprano que tarde, tengamos la fortuna de leerlo de un modo más amplio, más público, porque creo que una poesía como la suya se merece ganar más lectores.

Viña del Mar, otoño de 2009.

La producción desde el fracaso: notas sobre *Chilean Poetry* de Rodrigo Arroyo.

Hay cosas que no podemos olvidar o dejar en un suspenso amnésico. Por ejemplo, que el siglo XX nos enseñó que la poesía puede ser partícipe de la utopía tal como lo muestran Eluard, Neruda y muchos otros, contribuyendo a solicitar su presencia como realización histórica. Pero también la poesía ha mostrado ser la articuladora del desencanto o la negación cuando las expectativas soñadas o inventadas se difuminan, alejan o aniquilan. Aquí, mencionar nombres que subrayen aquello sería redundante, pero basta sólo con pensar en Celan o Vallejo para que tengamos una idea aproximativa de lo que deseo manifestar. Ese es quizás uno de los sinsos de la poesía en el transcurso del siglo recién pasado: saberse histórica queriendo acompañar, negar o contradecir la historia. En una época como la nuestra, antiutópica, descreída y *espectacular* —en la estela de Debord—, dispuesta al secuestro rentabilizador de cualquier discursividad que temerariamente no sólo se le oponga, sino que también pretenda darse el lujo de ignorarla, la poesía parece que acendra su actitud vigilante no sólo respecto a sus eventuales referentes —inventados o reales— sino de sí misma como un discurso que asimilado a la *cultura* concluye en su propio mutismo que, por supuesto, es una versión más de su cariz crítico. Lo que se ha desmantelado y deslegitimado en mi modesta opinión, es sobre todo la *manera* en que ese cariz crítico que le es inherente, se ve monu-

mentalizado como gesto, como autocomplacencia endogámica en el contexto de nuestra precaria sociabilidad literaria.

En el caso de la poesía chilena actual, aquella que podemos circunscribir cronológicamente escrita desde los años 90 hasta acá, puede decirse que muestra una invitación a un especie de *revival* de lo explorado en el siglo XX, pero con la conciencia de una *biblioteca*, donde la gestualidad desemboca en pretensiones de administración discursiva: maneras, modos, estilos y formas de asumir la escritura se vuelven no tan sólo búsqueda de una eventual legitimación en diálogo conflictivo con una “tradicción” de lo que es o sería la poesía chilena, sino también una manera de entender la rotura de la comprensión lingüística de lo que ha sido un concepto de poema. Ahora bien, sin lugar a dudas, esa manera ha devenido una especie de “ejercicio administrativo” de un imaginario semántico que otorga o niega parabienes de reconocimiento tácito en la justificación discursiva de cualquier poema. A falta de una preclara crítica literaria que sea solvente en su lectura y esclarecedora de los sentidos posibles de tales productos, esa más que virtual “administración” se devela en usos de lenguaje que fetichizan ciertas palabras –novedad, ruptura, riesgo, originalidad, *destino* al decir de algunos neocríticos que más parecen una mala versión de Joaquín de Fiore– volviendo en verdadero idiolecto su dispositivo semántico y, por supuesto, desterrando cualquier anhelo de cambio, cualquier anhelo de subversión y que se cristaliza en *moda*, esa palabra que no es más que el rostro de la muerte tal como nos advertía Leopardi desde el ya lejano Romanticismo. Tal vez la poesía sea una tentativa por abolir significaciones porque ella misma se presente como un significado último: destrucción y creación del lenguaje, pero también palabra que busca la palabra.

Creo que el libro *Chilean Poetry* –Ed. Fuga, Valparaíso, 2008– de Rodrigo Arroyo (Curicó, 1981), publicado en marzo de este año en Valparaíso, se inscribe en esa trama que he intentado describir y que en su inscripción lleva con creces la semilla de su propia superación. Intentaré en lo posible de clarificar las razones de ello en estas notas.

En primer término, el gesto tautológico que posee la escritura de *Chilean Poetry*, gesto que me hace venir a la memoria nombres y proyectos aledaños y que pueden ser vistos como filiaciones: Lihn, Millán, Martínez –el título y hechura del libro ya lo muestran con una ironía maestra en alusión tanto a *La nueva novela* como a *La poesía chilena* del poeta viñamarino, pero también en relación a lo que llamaría la *pasión objetual del lenguaje* en relación directa a Millán y el esfuerzo de transparentar los significados en la factura del poema, cosa ésta que de inmediato a cualquier lector atento le remite asimismo a varios instantes de la escritura lihneana en su carácter “situado”, ya no tanto de las circunstancias de lo real, sino también y sobre todo, en relación a una toma de postura ante una idea o noción de tradición de la cual cualquier discursividad poética pretende tomar distancia, cercanía y densidad–. Ahora bien, lo que me interesa de *Chilean Poetry* es justamente esa toma de conciencia de aquella “tradición” por llamarla así y que convierte la reflexión acerca de las posibilidades de existencia de la poesía, en una de sus características primordiales, conciencia que muestra no sólo un afán de continuidad u homenaje, sino lo que denominaría como una especie de intento por dilucidar o esclarecer una advertencia que nos dice, que nos cuestiona de verso a verso, de poema en poema y que podría ser formulada más o menos del siguiente modo: ¿es posible, ya no la poesía en sí, sino más bien la *inscripción*

que se niega al *decirse*? Y si eso acaso es posible, ¿cómo no ver en la tachadura un recurso retórico –es decir, historizado y por ende legitimado desde *La nueva novela*– que se volatiliza a pesar suyo, volviéndose superfluo en la emergencia que muestra esta escritura? La eventual respuesta a estas preguntas cargadas de retoricidad circunstancial no deben ocultar lo que desean zaherir: la existencia de la posibilidad en tanto ella misma se entronice, abolida la convención que estima lo que es o no es poético. Tal vez radique ahí la emergencia de *Chilean Poetry*, su estimulante desafío, su adusta presencia que habilita una verdad irresoluble, problemática y estimulante: los lenguajes nacen y mueren, todos los significados un día dejarán de tener significados. Crisis del poema. Crisis de la opacidad del poema. Y Rodrigo Arroyo, en una actitud, al menos para mí lúcida y escéptica, no transita el camino de la gestualidad corporal o de la experimentación formal con el lenguaje, ni el de la poesía sonora, ni objetual, ni nada que se le parezca. Distancia, que no prudencia. Más bien mirada crítica, desembozada y con recursos enmarcados en una tonalidad que no rebasa su propia ansia de significación. La conclusión lógica de aquello debería ser el silencio. Sin embargo, y lejos de todo misticismo, se nos antoja un silencio disonante y perplejo, un silencio a lo Edvard Munch: como grito que al enunciarse ensordece.

Todo esto nos lleva en segundo término a considerar otra cosa: cómo en *Chilean Poetry* se visualiza un sano distanciamiento crítico de cualquier retórica redentorista –de clase, minoría sexual, margen o *poéticamente correcta*– en donde el escepticismo frente al lenguaje que se manifiesta en la desconfianza referida a cualquier representación, no es asumida en ningún caso como un “optimismo” cómplice de un estado de cosas de todos conocido: ya sea de

una inventada vanguardia, postvanguardia o lo que sea que pretendió la administración de una escena –precaria, densa y compleja por lo demás– totemizando *experiencias* en vez de *logros de obra*, como también desconfianza de ver en el poema una instancia de conciliación a nuestra contradicción histórica. Para Arroyo, me da la impresión, el poema no se agota como documento histórico –es decir, datable y confiable cuando otorga información sobre una visión epocal–. Se trataría tal vez de apreciarlo como receptáculo de una *herida* que erige en su reversión de sentido, su propia significación o su mero hecho de existir, donde ese hecho se gana o se pierde al renunciar a toda pretensión de representatividad generacional. Esta actitud, por llamarla así, articula un desideratum que enunciaría del siguiente modo: el poema –asumido como fracaso– no se adelanta a su época, sino que siempre llega tarde y en esa llegada no puede, ni desea aprehender ni mucho menos administrar la utopía, sino más bien advertir que cualquier discursividad que se pretenda salvadora o emancipadora de lo que sea es ya un acto que violenta su posibilidad misma, una traición a su autoconciencia intrascendente. Pensar y decir el poema así, muestra en mi modesta opinión no sólo una honestidad poética –si es que existe algo por el estilo–, sino también un modo de comprender a la poesía, a la poesía escrita en castellano en nuestro país como una instancia que ha arribado a su consumación.

Tal vez para algunos eso suene a palabrería decadente a la luz de un aparente estado de buena salud que tendría la poesía chilena reciente, estado que se manifiesta en diversas publicaciones, revistas, conversatorios, encuentros varios, lecturas infinitas en bares o plazas de pueblos olvidados, antologías u otras instancias análogas. Eso, por supuesto puede otorgarse. Y sin embargo, *Chilean Poetry*

plantea la duda, la duda necesaria que toda poesía, asumida como discurso inalienable de su propia vigilancia, articula y *sufre*. Pienso que no se trata de convertirse en una especie de sociólogo de tercera categoría jugando con un puñado de posibilidades. No lo sé, creo sin embargo que vivir en una hiperfragmentación que es antesala del abismo del significado, en nuestra época, en nuestra sociedad actual, no es menos estimulante que vivir en épocas de pretendidas actitudes resolutivas que llaman a la acción, la calle o lo que sea. No hay contradicción asumida como mala conciencia. Hay cautela de parte de Arroyo, cautela que simplemente implica no comprarse el cuento... ni siquiera el cuento de la poesía y mucho menos de su flatulento glamour, parodia narcisista de ese glamour de tercera propio de nuestra enternecedora farándula televisiva. El llamado de *Chilean Poetry* es más distante y cáustico, desalentador incluso, pero no menos perentorio, una admonición para que advertamos lo efímero de nuestros ejercicios imaginativos y lo conflictivo que implica hoy escribir un poema. En ese conflicto radica la productividad de sentido que nos enseña *Chilean Poetry*. Una productividad que no teme vérselas con la nostalgia, la crítica, el desdén y la conciencia del fracaso de tantos proyectos estéticos que al devenir políticos mostraron y muestran su propia fragilidad. Por eso hemos llegado demasiado tarde, por eso escribir un poema ya es un acto rebelde más allá de una eventual estética de maquillaje postmoderno.

En tercer término, esto lleva a plantear algo no menos dificultoso y de difícil resolución: ¿cuál es la posibilidad, entonces hoy en día de una poesía *política*? Ciertamente, una pregunta que de ninguna forma es extemporánea y hoy más que nunca. Pero aún reconociendo su necesidad perentoria, parece ser que resolutivamente es una pregunta que para vérselas con su respuesta debe realizar

una serie de circunvalaciones que no son aclaratorias de inmediato. Porque una escritura como la de *Chilean Poetry*, pone en cuestionamiento la épica que tradicionalmente se asocia a una escritura comprometida en su necesidad de inmediatez y en su tentación de rectora conductual de lo sujetos que hacen o llevan acabo la gestión de lo político. Pero más allá de eso, *Chilean Poetry* evidencia el cansancio de articular al discurso como instancia real –como *creencia*– de transformación o cambio o mejor dicho que *a través o por medio del discurso poético no pasa ni se lleva a cabo esa transformación*.

Por todo eso creo, sin temor a equivocarme, que *Chilean Poetry* es uno de los libros más intensos, desolados y necesarios que se han escrito en la poesía chilena de los últimos años y que ciertamente reinventa una idea o noción de lo poético y de lo político como una tentadora salida al impasse al que ha visto reducida su resonancia cualquier discurso artístico actual que pretenda hacer del lenguaje fundamento de emancipación.

Valparaíso, otoño de 2008.



Palabras para *Nimbo* de Valentina Osses.

En la última década la poesía escrita por mujeres ha aumentado exponencialmente en diversidad y calidad. A los ya canónicos nombres de los años 80 como Verónica Zondek, Soledad Fariña o Elvira Hernández, se han ido agregando al repertorio indudables voces de importantísimo valor como pueden ser Nadia Prado, Malú Urriola y Alejandra del Río, entre muchas otras. Dentro de las generaciones más cercanas, aquellas que bordean la treintena, el circuito se amplía de modo vertiginoso: Paula Ilabaca, Marcela Saldaño, Ursula Starke, Julieta Marchant y así un suma y sigue.

En nuestra zona –este Valparaíso imaginario y transterritorial que no la mera ciudad de nostalgias ajenas–, aquel ritmo de aparición y producción se ve avalado con la misma intensidad que vemos desplegarse a nivel nacional: Ximena Rivera, Catalina Laffert, Ximena Escudero han escrito y siguen escribiendo lo que a mi juicio se constituye en una *obra* diversa, multifacética, multidis cursiva y sin temor a experimentar, visitar la tradición o explorar la sima subjetiva de la imaginación y el lenguaje. Pero sin tregua ni descanso, la avalancha de nombres y publicaciones se multiplica audazmente, encarnando en las escrituras de Karen Toro, Florencia Smiths, Marcela Parra y Daniela Giambruno, entre varias otras. Nadie hablaría de estancamiento o limitación, nadie se referiría a escasez o avaricia: la poesía escrita por mujeres ya es un dato de realidad, un espacio de respiración generoso y diverso y donde las

distintas moradas que ofrece, se manifiestan en una riqueza expresiva e imaginaria.

Pues bien, es en este contexto de pluralidad donde me parece que los poemas de Valentina Osses que comienzan esta noche su circulación pública, adquieren un relieve de significación adecuado. Perteneciente a una de las hornadas más interesantes de la joven poesía porteña junto a Andrés Urzúa, Natalia Rojas, Flavio Dalmazzo o Catalina Espinoza, Valentina se adentra en la aventura de la publicación de manos de una de las iniciativas más relevantes del último tiempo: Ediciones Inubicalistas. Así lo muestra la intensidad de su trabajo, el tesón de su propuesta, la calidad en tanto objeto de sus libros, su certera política de difusión de singular originalidad y con una conciencia crítica que les permite tomar distancia de los avatares más promiscuos del actual “mercado” microeditorial que se cierne en nuestra pequeña sociabilidad literaria. Es de esperar que Ediciones Inubicalistas, haciendo eco a su vocación juguetona y surrealista de aparecer “desapareciendo”, siga entregándonos textos de calidad y densidad siempre necesarios para los lectores interesados en la poesía como *arte* que no como mero pretexto de exposición de mal gusto.

Nimbo es el nombre bajo el cual Valentina reúne sus poemas, proponiendo al lector una encrucijada de sentido, avalada por los múltiples vericuetos de referencias que a modos de leit-motiv, recorren sus textos: poesía que se vuelca en un ejercicio reflexivo sobre su propia condición de escritura y que muestra en aquel gesto un arriesgado decir que se instala en las puertas de lo posible: “no puedo hablar de otras palabras porque nunca las hubo, sólo objetos en continuo ruedo”. Las palabras como objetos, no como repre-

sentaciones reflejas de realidad. En *Nimbo* lo que parece existir es una indagación sobre las posibilidades más que sobre las certezas asumidas. De ahí es que creo apreciar en la densa filigrana de su textualidad un esfuerzo, no para comunicar, sino para evidenciar la fractura de toda experiencia comunicativa, ¿silencio acaso?, Pienso que no, pues la alusión permanente en esta escritura a una riqueza lingüística de diverso cuño –opciones que se manifiestan en un repertorio léxico entre rastros de una textualidad teórica, con remedos de lo cotidiano y la asunción del cuerpo como espacio de configuración de una subjetividad fragmentada pero no menos *gozosa*– mostraría que ese silencio, tentador, pero inocuo, es más que una salida, la clausura de esa misma búsqueda de salida. Y con esto no se trata, pienso, de aventurar una visión a priori de lo que sería una decantación del sentido, sino más bien una especie de oscilación entre presencia metafórica y cuerpo en torno a la sed misma de realidad que estos poemas aceptan y ponen en entredicho una y otra vez. Ensimismamiento probablemente, pero que es productivo en la aceptación de toda artificialidad como marca de producción cultural: “Evidencia, insinuación, reescritura, condensan el lugar donde se aglutina el quiebre”.

Si no estuviera tan usada y tergiversada entre nosotros por sus usos y abusos, el concepto de *aura* que Walter Benjamin utiliza para referirse a una comprensión premoderna de la experiencia con los objetos materiales, sin duda podría sacarse un rendimiento interpretativo interesante al pensar en el título de los poemas de Valentina en relación al texto benjaminiano al que hago alusión. Es que es posible atisbar en estos poemas un intento de aprehender esa experiencia ya ida, ya difuminada, como queriendo traerla a lugar

en el sólo hecho de poder decir la representación, en el solo hecho de poder enunciarla: “El aire, ¿quién dijo que los signos significan el orden los signos? Vista ignífuga, el descenso del ojo”.

No pretendo cercar las ricas variables interpretativas que se desprenden de estos poemas. Me parece suficiente insinuar en estos apuntes, algunas marcas de posibles lecturas. Pero sin duda, Valentina con *Nimbo* hace una propuesta poética de alta densidad y riesgo: el querer trasuntar como escritura las posibilidades –precarias, agónicas, utópicas– de esa misma escritura en una época y contexto como el nuestro, ágrafo y espectacular.

Valparaíso, otoño de 2010.

El vuelo del ave en la intemperie: *Tordo* de Diego Alfaro Palma.

En la hornada de poetas sub-30 que empezaban a publicar en la década de 2000 siempre me pareció advertir cierto aire de familia que, por metonimia, era altamente tentador de apreciar como representación de un aire epocal que iba muy acorde con la pretensión de establecer una concordancia casi mimética y aún causal entre el lenguaje y su respectivo contexto y, casi siempre, con una urgencia de tono irrevocable. Aire de familia que hacía –y hace– del discurso de la precariedad su estandarte a ultranza, fijando su atención en el descalabro del paisaje urbano en tanto analogía del descalabro personal. Esto, sin duda, era –y es– un modo no sólo de leer, sino también de escribir, asunción de una actitud y no un mero recurso retórico según el decir de varios vates expuestos en la primera línea de nuestra compasiva farándula poética. Es de aquel modo que se puede entender, me parece, esa opción –legítima por lo demás– de poetizar desde una primera persona que no problematiza mayormente el lenguaje y prefiere dejar de lado cualquier opacidad de éste, enfatizando de una u otra manera, elementos paratextuales que, en su evidente exposición, desplazan o dejan en suspenso las eventuales ordalías que implican los devaneos textuales que en su transcurso se problematizan a sí mismos. Aquel proceder tan loable como insuficiente, implicaba la adopción de posturas críticas que ponían –y siguen poniendo– un especial énfasis en, por ejemplo, la presencia o el uso de elementos *massmediáticos* en la imaginación

poética o la performance de un habla que mimetizaría las voces de tribus urbanas en aras de explorar, descubrir o poner en circulación una subjetividad herida que, ante el espectáculo socio-político que nos ha tocado ver y vivir, se muestra furibunda, escéptica o transgresora.

Al final, han pasado los años, nos adentramos veloces en la segunda década de este siglo y aquel aire de familia o se ha diluido o se enrarece para cualquier lector que, como yo, ha superado los 40. Lo que hace un lustro parecía la reivindicación trasgresora de toda una nueva generación, se anquilosa o deviene inmovilidad imaginativa, reiteración expectante o silencio avasallador. No puedo dejar de leer eso a mi modo, es decir, como un dinosaurio de los 90 y por ende, con distancia y escepticismo ante todo anhelo mesiánico o redentorista que de tarde en cuando siempre asalta nuestras letras. Al final me quedo con poemas más que con gestos, aún más, con *poemas que son gestos* y donde esa subjetividad lacrada que todo poeta joven expone con el corazón en la mano, se retira bajo el silente saber que despierta el lenguaje más allá de toda queja a estas alturas, superflua o retóricamente imposible.

Al final pasan los años y en el recogimiento de esa marea febril que ha sido la “poesía joven chilena de 2000”, relumbran nombres y palabras que han permanecido en el oído y la retina, algunos que en su silencio no estuvieron en esa primera hora junto a otros que han persistido y entregan, hoy por hoy, una fruta más espesa en su densidad lingüística, emocional y experiencial y que hace 5 o 10 años era impensable. Simple maduración dirán algunos. Evidencia para mí de la vieja frase que expresa que el arte es largo y arduo y cuyos ritmos no siempre van acorde con los de la vida, más bien, son su antítesis poseedora de otro ritmo.

Es en este contexto donde aparecen en mi curiosidad lectora nombres y obras y donde el caso de Diego Alfaro me parece decidir: desde los poemas de *Piano de juguete* (2008-2009), llegando a *Paseantes* (2010) y ahora *Tordo* (2013-2015), lo que aprecio es tanto una búsqueda formal, como una amplitud de la experiencia. Digo esto porque Diego es un poeta que no va a la caza de novedades con poemas siempre distintos, sino más bien, obsesionado con un puñado de imágenes y palabras, reescribe paciente los mismos textos, en un gesto que podría recordar a Gonzalo Rojas, a Juan Ramón Jiménez o más cerca de nosotros a Sergio Muñoz Arriagada o Marcelo Guajardo Thomas. Así esa reescritura es tanto corrección por un poema imposible, como también, exploración de formas diversas en que encarna la escritura. Por ello, *Piano de juguete*, una breve plaquette, es la antesala de *Paseantes* y éste, a su vez, es una reelaboración de un conjunto previo –para nosotros como lectores, mayormente desconocido– como a su vez el actual *Tordo*, es la ampliación de *Tordo*, publicado en Buenos Aires en 2013. En ese vaivén, lo que aprecio es menos un experimentalismo que una serie de decisiones expresivas como son, por ejemplo, pasar del poema en prosa al poema en verso libre, del poema con pretensiones cuasi métricas, a poemas de un narrar más amplio, de poemas altamente concentrados en su economía lingüística a poemas más extensos de un aliento vertiginoso. Ese vaivén, es tal vez la consideración de esta poesía como un permanente *work in progress*, consideración que distingue en sus usos retóricos a Diego de otros poetas de su entorno y que hace que en estos años, haya ido creando su propio espacio de respiración, cosa que implica, ni más ni menos, la búsqueda de lo propio y característico, la indagación por lo que aparece transformándose en la imaginación que nos otorga lo permanente.

No pretendo acá, otorgar claves decisivas para la lectura de *Tordo*, sólo unas cuantas pistas que me llaman la atención y que deseo compartir con ustedes.

No me ha salido fácil abordar *Tordo*, pero más allá de la excusa de rigor, ¿en qué radica su dificultad? Tal vez en la apuesta heterogénea de su disposición formal que hace que el lector salte de un registro a otro en un ejercicio de gimnasia verbal e imaginativa. Ya de partida, eso me parece interesante: aquí no veo la pretensión de la obra total que haría del libro, una obsesión en tanto engranaje meticulosamente articulado de partes que se condicen unas con otras para otorgarnos una radiografía de un sujeto sufriente, una circunstancia socio-histórica contable o una épica del cariz que fuera. Esa obsesión, tan necesaria y también tan nefasta en su autoritarismo, ha sido no menor en tantos proyectos escriturales de antaño y hogaño como si el simple acto de reunir poemas en un volumen fuera evidencia de poco rigor, falta de una visión abarcadora sobre la realidad o cosa semejante. Felizmente, lo que yo creo ver en *Tordo* es más que nada la asunción consciente a la luz de su heterogeneidad formal, tanto una crítica implícita a ese dictum como también la evidencia de la impostergable fragmentación de nuestra experiencia, aún más, la imposibilidad de asumirla de modo más o menos coherente en el tapiz de la vida. Ahora bien, esa heterogeneidad, no implica a mi juicio, fragmentación ociosa o descuido inconsciente. Para nada, leo ahí más bien un tono rapsódico que nos abre diversas puertas en invitaciones a conocer y divagar. Pero no deseo en este comentario, ser abstracto. Deseo jugar a local. Pues veo ahí un sabio aprendizaje formal proveniente de la lectura provechosa que Diego ha efectuado tanto de la poesía de Ennio Moltedo como de la de Rubén Jacob. Me explico. No es que las

referencias textuales y hasta casi eruditas que salpican los poemas de Diego se limiten a la obra de estos dos poetas queridísimos en estos lares porteños. Para nada. Se trata más bien que en la escritura de Diego vislumbro procederes aclimatados desde la peculiaridad de la obra de los autores de *Concreto Azul* y el *The Boston Evening Transcript*. Por un lado, la decisión de escribir poemas en prosa. Por otro, el poema ya en prosa o en verso libre— como una variación, a modo de una deriva que se adentra en vericuetos geográficos, mentales, políticos y emocionales de cierta densidad expresiva.

El poema en prosa siempre ha sido la manifestación de un lenguaje de síntesis, es decir, en su esencia aparentemente contradictoria, integrada por planos disímiles, pero en última instancia, superpuestos, acaso como el medio perfecto para expresar la diversidad de lo que implica contar y cantar, en una simbiosis siempre problemática, pero que de ser bien resuelta, nos deja con relevantes particularidades. Así, en los poemas de Diego, participamos de alusiones extensas a situaciones de asombro, precariedad y lo que llamaría “exposición en los bordes de la catástrofe”. La reiteración bajo nombres distintos a diversas aves, hacen del sujeto que enuncia aquí, una especie de augur: martines pescadores, chercanes y tordos forman una espesura menos de clasificación zoológica, que símbolos puestos en la imaginería necesaria para *contar*. Pero, ¿contar qué? La propia desolación del presente, pero no en imágenes tremendistas de colapso urbano a las que nos tienen acostumbrados buena parte de los vates nacionales contemporáneos, sino más bien, en un registro de páramos fríos, costas heladas y ruinosas, atardeceres amplios y monótonos, ciénagas y en general, un ambiente de tundra acorde a esa imagen que nos hacemos de un pasaje frío, incluso polar, rocoso y escarpado, como en algunas escenas del

cine de Lars von Trier o en algunos poemas de Tomas Tranströmer. Pero también jirones de memoria, escenas rescatadas de la infancia como cuando en el poema “Madriguera” vemos la imagen de un chevy en el óxido del patio entre los juegos de los niños o como cuando en el poema “Relatividad general” el niño se oculta en un puente como símbolo del transcurso del tiempo y la luz. En los pequeños poemas en prosa de la primera parte de *Tordo*, lo que veo es un mosaico de microrrelatos que no renuncian al lirismo a pesar de relatar una intensa desolación que, curiosamente, no es equivalente a la desesperanza, sino más bien a cierto pasmo ante la corrosión del tiempo.

Pero sin duda la *piece de resistance* de *Tordo* es el extenso poema final del libro que conforma por sí solo toda su segunda parte. No es la oportunidad, ni hay tiempo para extenderme como quisiera ante este notable poema, poema que, a mi juicio, es hasta ahora el non plus ultra de Diego como poeta y, por ende, su logro expresivo más notable y logrado. Por eso, lo que aquí diga, son meras impresiones muy provisionales. Dividido en 10 partes o secciones, el poema articula una voz que divaga en una deriva que le lleva a regiones de la memoria, espacios físicos y lugares imaginados, de un modo tal que, como decía, nos recuerda el procedimiento de variaciones que Rubén Jacob consagró en su poema *The Boston Evening Transcript*. Pero no es una voz que se hace a modo de un extenso monólogo de una conciencia que se asedia a sí misma con parsimonia. Para nada: en todo el poema, vemos que el sujeto se dirige a un tú, una tú que apreciamos como presencia femenina y que se nomina bajo el nombre de Jean de Montreal, en un procedimiento de estructura para relatar ya célebre que el poeta vanguardista francés, amigo y contemporáneo de Apollinaire, Blaise Cen-

drars inauguró con su maravilloso poema *Prosa del transiberiano*. Pero la gracia del poema de Diego no es que se remita en su forma y contenido a emular simplemente los procedimientos retóricos ya de Jacob, ya de Cendrars, sino que lo que hay ahí es una aventura que ausculta en su transcurso una serie de recovecos espaciales y emocionales que hace de la pregunta su propia respuesta. Jean de Montreal, es muda, no la vemos hablar, no escuchamos su voz, pero nadie nos dice que puede estar susurrándole al oído del sujeto del poema, sus posibles salidas a terreno, sus admoniciones y sus recordatorios necesarios para hacer del gesto de quien ahí habla, un viaje que recorre diversas instancias. ¿Y qué se nos muestra en este viaje? Ningún paraíso artificial, ninguna serenidad ante la consumación del tiempo y la experiencia, sino más bien, una tensión que pone en entredicho la seguridad misma del sujeto que enuncia, seguridad que nos hacía creer en el poema como refugio ante la desolación del presente. Para nada. En este poema, lo que vemos o a lo que se nos invita es a recorrer la imposibilidad de todo asidero: la crisis de la imaginación, la precariedad de la responsabilidad humana ante la destrucción del entorno, la voracidad de la historia con su cruel violencia, los espasmos de la memoria para ver si aún hay puntos de referencia antes de la deriva total. Y nosotros, como lectores, a la intemperie ante una aventura como ésta. Para mí, este poema de Diego cumple la clásica exigencia de nuestro medio —que no por eso, la compartimos siempre— de que la poesía debe dar cuenta no sólo de sí misma en tanto poema que se autocritica en un ejercicio de reflexión metapoética, sino que también da cuenta de un gesto de protesta, de amonestación moral y hasta política, pero todo ello sin renunciar a ser poema, es decir, sin renunciar a concatenar imaginativamente un fraseo verbal que posee su propio

impulso rítmico. Como un panóptico que nos otorga la simultaneidad de visiones en su despliegue temporal, este poema muestra nuevamente lo conflictivo que significa el contar sin renunciar al cantar, en otros términos, el conflicto –siempre productivo– si acaso es dable, una épica desde la subjetividad lírica.

Con este libro, *Tordo*, Diego Alfaro da un paso respecto a su propia poética, un paso que reconvierte poemas del pasado en una escritura exigente de presente. Ese dinamismo, silente y persistente, es lo mejor que un poeta como él, nos puede regalar, un obsequio que agradecemos y que siempre estamos dispuestos a leer.

Quilpué-Valparaíso, otoño de 2015.

**La vida y el afán de forma.
Sobre *Pequeñas cosas* de Gladys González.**

En la convulsa, fragmentada y esquivada escena poética chilena de principios de siglo, cuando irrumpe intensa y polémica una generación de jóvenes autores que concibe como suya la vieja y novedosa exigencia de aunar vida y poesía –donde al parecer no basta el poema como condensación experiencial, sino como una explosión de lenguaje que pretende dejar caduca toda forma en aras de una singularidad vivencial– se hace imperioso invocar el instante y su rebelión contra todo aquello que huele a sistematización, categorización o equilibrio. La poesía como discurso juvenil, rupturista y disconforme. Menos una poesía de la experiencia que de una protesta por *poseerla*.

En esta escena la figura de Gladys González (Santiago, 1981) aparece con un vigor retórico e imaginativo personalísimo, siendo ella misma desde el principio: una efigie y una manera de mostrar la poesía en un maridaje indistinto que vuelve, en apariencia, difícil separar una de la otra. Sin duda que todo ejercicio poético que se precie, al menos desde que el poeta moderno posee autoconciencia en tanto sujeto adscrito a una construcción simbólica de sí mismo en la debacle de su contexto, inventa o al menos posibilita la construcción de su propio mito, de su propio relato mítico bajo las premisas epocales que le subyugan o provocan, no tanto para complacer o quedar en paz con esas mismas premisas, sino para criticarlas, subvertirlas o simplemente padecerlas en protesta por

la ausencia destructiva de lo que la memoria guarda fragmentaria, ya como pérdida paradisiaca, ya como nostalgia infernal. Si pensamos que ese relato mítico es una elaboración figurada, de cariz alegórico alrededor de algún acontecimiento o, asimismo, un sujeto que aglutina tanto elementos originarios de la realidad como otros procedentes del imaginario colectivo, puede tal vez comprenderse la poesía de Gladys González –como lo ha señalado la crítica de Cristian Gómez, Lorena Amaro y Martina Bortignon cuyos trabajos, a mi parecer, son lo más perspicaz que se ha escrito respecto de esta poeta– como una sugerente elaboración de un mito personal que combina elementos biográficos, ficticios e imaginados en una densa trama textual que hace del *personae* de sus poemas, un sugestivo protagonista que, de alguna manera, se adjudica registros de malditismo y una sensibilidad urbana muy característica.

Es así que, en una primera lectura, aquella *personae* establece concordancias temáticas, espaciales y hasta verbales con buena parte de lo escrito por los poetas de su misma hornada. En este sentido la poesía de Gladys González, como la de sus congéneres, pone el foco de su atención en el descalabro del paisaje urbano en tanto analogía del descalabro personal, obteniendo así lo mejor de sus logros expresivos. Y si bien aquello es rastreable para cualquier lector que efectúe un ejercicio antológico de los poemas habidos entre 2000 y 2010 –por poner un marco temporal arbitrario, pero reconocible–, esa aseveración podría haberse dicho de muchos/as jóvenes poetas de aquellos plazos sin mayor distinción y menos con alguna especial diferenciación. ¿Leemos entonces para constatar un sentir epocal –el Chile de principios del siglo XXI–?, ¿acaso como prematuro adiestramiento arqueológico de una pretendida sociología juvenil devenida, hoy por hoy, mera documentación, “fuente”,

“texto etnográfico” y, por ello, pasto para análisis culturalistas o sociológicos? ¿Cómo volver entonces a leer la poesía de un instante que registra a ese mismo instante sin hacer caducar sus referencias? Creo que la singularidad de la escritura de González, con el correr de los años, en vez de difuminarse, se ha consolidado de manera tal que mencionar su nombre y sus poemas, implica por antonomasia, referirse menos a esa *personae* que habita lo mejor de su escritura que a un estilo, a una forma, a un modo de aprehender el lenguaje y hacerlo brillar en la opacidad de las tragedias íntimas y hasta mínimas que hacen del cotidiano una ordalía de sobrevivencia en esta poesía.

Es por eso que la publicación en 2015 de *Pequeñas cosas* bajo el sello Libros del Cardo, viene a ser no tanto una recopilación total de los poemas de Gladys González –sus *collected poems*– ni tampoco una simple reedición de *Vidrio Molido*, volumen que en 2011 nos otorgó una primera recopilación de sus poemas, sino un acontecimiento significativo para la bibliografía de González y por añadidura, para su aprehensión lectora que nos ha permitido apreciarla en sus particulares matices de sentido. En *Pequeñas cosas* no sólo se reúnen los poemas de *Gran Avenida* (2005), *Aire Quemado* (2009) y *Hospicio* (2011), sino también se agrega el último breve volumen publicado en 2014, *Calamina*. Dada la escasez casi secreta de *Vidrio Molido*, la presente edición era más que necesaria: se volvía urgente.

Recorrer las páginas de *Pequeñas cosas* es recorrer por un lado, una especie de biografía ficcional de una *personae* enmarcada en una estética de la precariedad que nos insta a contemplar espacios, acciones y, sobre todo, peculiaridades de un sentir que no podemos identificar sin más como “urbano” o “citadino” entre avenidas

alumbradas con luces de neón, bares extraviados, veloces e inciertos viajes de madrugada en taxis casi fantasmales o viejos wurtlizers como mudos y anacrónicos testigos de un abandono cruel y melancólico: espacios, seres y enseres que dibujan una trama lacerante y juvenil, pero también de cierto esteticismo *décadent* que a ratos evoca una herencia simbolista o aún modernista a lo Paul Verlaine o Pedro Antonio González, pero sin aquel glamour del prestigio arrumbado de querer saberse a sí mismo un discurso literario. En los poemas de *Pequeñas cosas* la realidad, al menos en sus manifestaciones más álgidas, quebradas o afligidas se ha vuelto fiera y no desea, paradójicamente, ser identificada como ficcional, sino que, por el hecho mismo de plasmar sus crueles recovecos, desea mostrárnos como una experiencia de primera mano donde el abandono, la soledad, el dolor y la muerte se convierten en un gesto que nos indica lo brutal de la vida que atrapa, pero que también engolosina con su vértigo. Poemas como “Trozos de mercurio”, “La chica más linda”, “Pavimento”, “Manual de instrucciones”, “Vidrio molido” entre un puñado de textos tomados al azar, muestran ese vaivén que poseen los espacios de la noche como ángeles tutelares de la desolación, donde al parecer toda inocencia ha caducado, todo arraigo se ha desvanecido y donde la *personae* que habla, transita y padece, muestra un pertinaz espíritu autorreferente en su ascensión sacrificial del dolor propio y ajeno. Una buena parte de la crítica que ha abordado la poesía de Gladys González ha hecho énfasis en algunos de los aspectos recién enumerados. Y ciertamente el vigor de su plasmación verbal, ha hecho también que esta poesía sea admirada, leída y vista como una referencia relevante de lo escrito en los últimos quince años en nuestra escena poética nacional. Tal es su poder evocador y la sugestión de su retórica.

Pero por otro lado y de forma simultánea a todo esto, pocas veces nos detenemos como lectores a apreciar las cualidades no sólo evocadoras de significados posibles que esta poesía nos propone. Me refiero especialmente al modo en que somos capaces de desentrañar, aún en mínima medida, la configuración material con que esta poesía logra sus triunfos expresivos más relevantes. Es indudable que al leer lo mejor de *Pequeñas cosas* asistimos al acto en que esa misma biografía ficcional que tanto nos atrae con su empatía, avatares y vivencias se articula feliz de poema en poema y de palabra en palabra, encarnando un lenguaje que se acerca sutil en estocadas cada vez más punzantes con un delgado, pero incisivo arsenal lingüístico que no sólo representa a esa estética de la precariedad antes enunciada y que, ciertamente, anhela mentar como experiencia, sino que se manifiesta como tal en un manejo de lenguaje que posee una sabiduría rara vez vista en la poesía chilena actual.

Vida y lenguaje son inseparables: uno es al otro como el cuerpo al espíritu, como la voz a la boca, como el sonido a los oídos. En poesía aquello es de Perogrullo, pero a veces olvidamos aquel lugar común tan redundante y sin embargo primordial. Como nos recuerda Wittgenstein “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida”. Y las formas de vida, imaginadas en *Pequeñas cosas*, son posibles en tanto el lenguaje con que aparecen, adquiere densidad y configuración por la propia virtud de su enunciado. Si leemos sólo a nivel léxico, por ejemplo, los poemas de este libro reflejan una austeridad como pocas. Rara vez aparecen sustantivos imaginarios o abstractos, por el contrario la primacía son aquellos sustantivos que muestran una materialidad explícita y convincente: botellas, cenizas, agua, cama, calle, vidrio, acera, huesos, escarcha, ampolleta, mesas, noche, llave, navaja, calamina, papel, etc. Por

otro lado las eventuales familias semánticas que pueden rastrearse en los poemas permiten deducir ámbitos de cierta inmediatez documental, sin duda, pero también una pasión por los objetos, por los pequeños objetos cotidianos que forman parte sustancial de la peculiaridad del poema según el caso. Una especie de minimalismo si se desea, pero no con el afán de mostrar al objeto en sus coordenadas como una preciosista naturaleza muerta. En absoluto. Esto permite, asimismo, apreciar una diferenciación radical respecto a los usos que una poeta como Gladys Gonzalez hace del lenguaje: su proceder se encuentra a las antípodas de cualquier redentorismo o anhelo mesiánico. Las grandes palabras –aquellas cargadas por la historia y el deseo– se muestran esquivas en esta poesía. La grandilocuencia extática es ajena a los procedimientos que vuelven únicos a los poemas de *Pequeñas cosas*. Más aún en esta poesía las cosas, los enseres cotidianos mentados en lo sustancial de palabras conocidas y tenues, tienen como fin mostrar una humanidad cercana y asequible en su dolor, humanidad que nunca se halla ajena a un sentir derivativo y mucho menos autónomo: en estos poemas la expresión verbal no se regodea en sí misma, está siempre acompañando, circunscribiendo, señalando o indicando los límites de la experiencia, permitiendo más bien que ella se plasme como real, pues no existiría fuera de las palabras. Ahora bien, esto, desde otra perspectiva, evidencia algo muy llamativo: la maestría de la adjetivación que nunca exalta hacia horizontes irreales al referente al que caracteriza. Esto me parece singular, pues esta poesía hace de la economía metafórica una de sus riquezas expresivas más certeras: la vida puede ser “tranquila”, el espejo puede estar “empañado”, el temblor de la piel ser “intermitente”, la habitación estar “vacía”, el rostro humano ser “brillante”, la cama estar “tiznada”, etc. Estamos

lejos de la afectación verbal que atraviesa a una parte no menor de nuestra poesía en su afán de mostrar en su patetismo, el fantasma de la verosimilitud. De aquel modo, *Pequeñas cosas* carece de una retórica estentórea que se habría tentado con gestos altisonantes si hubiese deseado hacer de una sintaxis abultada o resquebrajada su expresión primordial. Acá, menos es más como en toda poesía genuina y de hábil fuerza vital.

Sin duda a nivel léxico, semántico y adjetival, la poesía de Gladys González trabaja con conciencia fina y puntillosa: su forma de verbalizar también asume como consecuencia una elección cuidadosa de las acciones que configuran su mundo. En el mundo de *Pequeñas cosas*, lo que acontece es muy puntual, donde los verbos que se reiteran una y otra vez, indican, la mayoría de las ocasiones, una acción contemplativa, pero para nada pasiva en su accionar: “observo”, “sentada”, “espero”, “respiro”, “dibujo”, “veo”, “busco”, “escondo”, “oigo”, “deseo”, “pienso”. Por un lado, son verbos adscritos a un sujeto que habita por lo general el poema como su protagonista. En otras ocasiones advertimos verbos que personalizan la materialidad de los espacios. Así hay “habitaciones”, “bares”, “patios”, “casas” o áreas interiores indefinidas donde la acción descansa en la caracterización de esos mismos espacios atribuyéndoles dinamismo o expectación.

Me parece que todo lo anterior es relevante para un lector que desea navegar en la interioridad de los poemas que lee. Pero no se trata de hacer meras enumeraciones a nivel morfológico. Aquello es puro pretexto para indagar con un poco más de fundamento la voluntad constructiva de estos poemas. Y cuando me refiero a eso, pienso, sobre todo en la versificación que articula *Pequeñas cosas*, pues el material con que trabaja, nos permite apreciar el tipo de

verso que elabora: un verso breve que rara vez supera el endecasílabo, donde tenemos una alternancia interesante entre versos solitarios en frases autónomas con un sentido completo, como a su vez, el uso reiterado del encabalgamiento, cosa ésta que permite hilar un ritmo que se desenvuelve llano, incluso pulcro, con pocos ripios y que seduce con su música conversacional para nada fatigosa y carente de pretensiones naturalistas –la tentatio de reproducir el “habla” para marcar énfasis que muy rara vez es un procedimiento eficaz–. Acá no encontraremos nunca voces tomadas del natural: todo lo contrario, hay una artesanía versicular que, si bien es cierto, no rememora la tradición más convencional del verso medido, hace del ritmo natural de la voz su flujo sinuoso, donde cada palabra y cada adjetivo posee una tarea específica, una función rítmica y alusiva. Esa misma función permite apreciar que en buena parte de estos poemas, nada sobra o muy escasamente, por omisión, pero nunca por el error fatal de la expresión desmedida. Leer en voz alta los poemas de *Pequeñas cosas* es un ejercicio que se vuelve fundamental. Cada verso en su cesura, pone sus propios límites, sus propias fronteras no sólo léxicas, sino también de sentido y eso contribuye a no asfixiarse con la carencia de signos de puntuación. Lo que en la métrica tradicional es la sílaba y el acento, en poemas de verso “libre” como éstos es la peculiaridad rítmica de las palabras en su concatenación del fraseo junto a su orden acentual. En esto, debemos aprender a conocer lo importante de la enseñanza del blues en la poesía de Gladys González, pues no es un añadido gratuito o de mero marco “cultural”: es más bien una parte fundamental de sus recursos para entender los recovecos menos evidentes de su escritura. Por ello, oír a Ella Fitzgerald o a Billie Holliday nos indicarían el camino hacia la comprensión del significante de esta

poesía. Su materialidad fónica de aquel modo no es mera reproducción: es una reminiscencia de atmósferas y de ese sentir tan caro a una sensibilidad melancólica –es decir pensativa y sufriente– que los alemanes tan magistralmente denominaron como *sehnsucht*.

Creo que lo más valioso de la poesía de Gladys González es que aborda esto como sólo ella sabe hacerlo: en sordina, como un sutil bosquejo, pero con detenimiento y maestría. Así, una poesía como ésta no es relevante por solo evocar una situación epocal que se explicita gracias a sus referentes, sean estos históricos, sociales o circunstanciales, sino también es significativa por su propio modo de decir, por su peculiar modo de enunciar. En esto, como quería Lukács, la vida es forma en tanto se quiere como arte. Así la poesía de Gladys González es forma en grado sumo, voluntad constructiva, pero también evocativa. Y eso, sin duda, la diferencia, enhorabuena, de parte relevante de su generación.

Quilpué, otoño de 2016.



La autorreferente representación de la crueldad. Sobre *Hysteria/Histrión* de Fanny Campos Espinoza.

Un teatro mental. Un teatro mental que a su vez es un teatro de cámara y un teatro de la crueldad. Pero asimismo un teatro que no es un teatro, sino un largo monólogo dramático donde prosa y verso se intercalan con ligereza y promiscuidad. Pero a su vez un monólogo que no es tal, sino una textualidad fragmentada que reúne a jirones restos de experiencia o más bien, una experiencia que se resta de sí misma hacia la asunción placentera y desvergonzada de su propio artificio, quedando en pura pose, en puro gesto. Un gesto artificial. Y por ende retórico y saturado de imágenes, referentes de la cultura letrada y de la cultura pop, entremezclados de forma indistinta y autorreferencias de un “yo” que se enmascara bajo eso y muchas otras cosas. Una sensibilidad que no teme hacer del *kitsch* buena parte de su fuerza expresiva a la hora de vérselas con su propia disolución imaginativa.

Publicado por Balmaceda Arte Joven Ediciones a mediados de este año 2015 *Hysteria/Histrión* no es la primera publicación de la autora. Partícipe de varios talleres y de varias antologías, Fanny Campos había publicado un adelanto de este libro en 2013 *Castillos medievales en la ciudad*, título que ya mostraba sus derroteros imaginativos y opciones estilísticas que el presente libro no desmiente para nada. Mas, ¿en qué consistirían esos derroteros y esas opciones?

Si apreciamos el libro que tenemos entre manos, advertiremos

que, formalmente, se articula en tres actos, cada uno precedido de una breve introducción en prosa que nos sitúa en un interior donde una voz indeterminada –una tercera persona en tono displicente y descriptivo– nos lleva a presenciar un espacio que puede ser una habitación, un dormitorio, un pequeño loft, un vestíbulo o lo que fuera. A continuación una serie de breves fragmentos a modo de versos entrecortados, la mayoría de arte menor y varios de carácter elíptico y con una disposición en la página que no parecieran seguir un ritmo específico –a pesar que algunos versos son reiterados al final de cada pequeña “estrofa” a modo de salmodia o mantra– ni tampoco sugerir de forma explícita una secuencia predeterminada. A manera de montaje, los versos van sucediéndose y hacen que busquemos su eventual continuidad por asociaciones que la propia imaginaria que los sustenta va concatenando y no necesariamente en la narrativa de un despliegue sintáctico de ordenamiento lógico. Al final del Tercer Acto, un apartado titulado “Notas de la autora”, enumera con grafía romana diecisiete notas o fragmentos que se asumen como explicativos de varios de los versos o secciones precedentes, en una especie de emulación biográfica y sentimental del recurso utilizado por T.S Eliot al final de su poema *La tierra baldía*. A continuación de estas “notas” y sin título alguno, se suceden una serie de imágenes: el retrato de Erzsébet Báthory de Ecsed; la pintura *Ofelia* de John E. Millais; la fotografía de Jules Bonnet en la que aparecen Lou Andreas Salomé, Paul Ree y Friedrich Nietzsche; la pintura *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi y, finalmente, la pintura de Eugene Delacroix titulada *La muerte de Sardanápalo*.

Ciertamente nos encontramos ante un texto de una complejidad semiótica que no puede ser leído ni despachado con nuestros

habituales hábitos lectores que a veces requieren a un poema como una especie de doble dócil y apromblemático de aquello que llamamos “experiencia” o aun “realidad”; hábitos que asumen que no hay mediación entre el lenguaje y lo que éste menta, pensando que esa relación es llana, directa y hasta transparente. El libro de Fanny Campos es un mentís a esa primaria y primeriza idea –o prejuicio más bien– pues lo que nos indica este libro desde un principio es que su disposición formal, su tono de enunciación y los recursos expresivos a los que apela no son otorgados con “naturalidad”, sino todo lo contrario, es decir su propia concepción se concibe como un juego artificioso que huye como de la peste de cualquier referencialidad con la así llamada “realidad”, mostrando a ésta como una experiencia hiperbólica y hasta desmesurada. Porque lo que hay detrás de esta verdadera puesta en escena, me parece que no sólo son una serie de recursos tomados de las artes visuales o de una intertextualidad literaria de herencia gótica o sangrienta, ni tampoco una mera adaptación escenográfica en la disposición material en que los poemas deben ser leídos –tal como lo ha sido en la presentación pública del libro donde su autora ha puesto un esfuerzo multimedial en marcha a modo de un espectáculo con música incluida– No, no sólo se trata de un barroquismo que aturde –o indispone– los sentidos del espectador/lector. Se trata, creo, de un gesto que pone en obra una sensibilidad que, de manera muy precisa, una autora como Susan Sontag ha descrito con maestría: el *camp*.

Al identificar el *camp* como una expresión de sensibilidad y no como un movimiento o tendencia artística, Sontag lo rescata de cualquier historicismo percible y, por otro lado, nos permite leer a Fanny Campos con un prisma que le hace rendir simbólicamente más allá de cualquier encasillamiento generacional o algo así.

De aquel modo, la ensayista estadounidense, nos indica que lo que hace al *camp* ser lo que es como tendencia sensible es su profundo amor a lo no natural, es decir, al artificio y a la exageración. Asimismo, se le puede entender como un fenómeno urbano donde es posible advertir una manera de ver y sentir que implica, ni más ni menos, una manera de mirar el mundo como fenómeno estético, pero donde el establecimiento de esta sensibilidad no se otorga en grados de belleza, sino en el grado de artificio o estilización que posea. El *camp* no se configura exclusivamente o relega a los objetos residuales de la producción industrial –vestidos, juegos, publicidad–, sino también abarca o subsume en una peculiar absorción mimética, elementos de la así llamada antaño “cultura superior” donde imágenes, sonidos y palabras se otorgan bajo la gracia de su reproductibilidad técnica, generosas y cotidianas. En ese sentido, muchos ejemplos de *camp* los constituyen cosas que, desde un punto de vista “serio” son mal arte o *kitsch*. A su vez, al ser parte de su esencia la exageración, puede apreciarse que lo más cercano a su estilo o puesta en escena se acerca al *art nouveau*, pero bajo el prisma de una cultura de masas que ya no cree en la exclusividad de su propia manifestación. Pero hay un ámbito donde lo *camp* adquiere cierto estatus de peculiaridad y se vuelve una variación postmoderna de lo siniestro: en su pasión por la crueldad como ingenuo juego de cansancio y que hace de la mascarada y el travestismo su propio non plus ultra en tanto amaneramiento andrógino.

Entre estas múltiples referencias, los poemas de Fanny Campos creo que encuentran un marco de significado posible que permite leerlos más allá de la anécdota ingenua de una “onda” gótica de tribu urbana mal asimilada. Estos poemas, ciertamente son mucho más que eso: son un juego ingenioso –que no ingenuo– de

una sensibilidad cansada, de un erotismo con pretensiones malditas y con un no menor talante de sofisticación psicológica que apela constantemente a una biografía entre ficticia y apócrifa para justificar sus devaneos imaginarios. Poemas que se vuelven una y otra vez autorreferentes en el placer de su propia enunciación, poemas que se regodean en su propio narcisismo entre cruel y lúdico, pero siempre haciéndonos saber que su “crueldad” es una puesta en escena de una mente tras la que habita un vacío mucho más aterrador que las imágenes que intentan su efímero conjuro a semejanza de ese pavor que nuestros bisabuelos modernistas sintieron al descubrir el artificio que implicaba escribir un poema. Es de aquel modo que en los poemas de Fanny Campos advertimos la queja de la representación: para tocarnos y remecernos, ésta debe ser hiperbólica, pues de otra manera no nos causa daño alguno o lo que es peor, nos evidenciaría a nosotros mismos en nuestra obcecada indolencia. Algo parecido a lo que experiencias límites como las que proponen Bataille y Artaud, arguyeron con todo su ropaje filosófico y estético ante el fracaso de la promesa vanguardista que el surrealismo puso en circulación durante la primera mitad del siglo XX. Guardando las proporciones, los poemas de Fanny Campos no temen caer en el juego de una violencia textual que no tiene, en su paradoja, de su parte una trasgresión sintáctica flagrante, más bien una adocenada histeria de hacernos llamar la atención bajo el ropaje de imágenes crueles, sangrientas y hasta sádicas. Pero todo dentro de un espacio privado —el loft, el pasillo, la alcoba, el baño— que se ha vuelto patas arriba en su seguridad simbólica. No hay seguridad en los espacios que describen los poemas de Fanny Campos, hay más bien un jugueteo desplazamiento de toda certeza, desplazamiento que hace tambalear al poema como refugio de un significado unívoco y

posible. Es por eso, tal vez, que la necesidad de este libro por mentar en su hibridismo textual, los recovecos de la experiencia que se ha hecho trizas. De ahí es que las notas en prosa, y las imágenes finales, posean un peso específico en la concatenación del eventual sentido del libro como totalidad.

Podemos estar de acuerdo o desacuerdo en el modo en que en estos poemas se articula una retórica entre *naif* y *kitsch* que no a todo lector puede satisfacer o interesar. El riesgo de un texto hiperbolizado como éste es siempre eso, un riesgo. Pero más allá –si acaso algo así fuera posible– de esa eventual retórica que nos embelesa o nos causa repulsión, los poemas de Fanny Campos ponen sobre el tapete algo no menor: que todo poema que se precie debe hacer circular dentro de su propio marco de referencias, su propia retoricidad hasta llegar a su anulación. Y eso, de alguna forma tiene un nombre: crisis. Y en el contexto en donde Fanny Campos escribe sus poemas, eso se agradece, pues crisis implica lucidez y autoconciencia de límites para saber poner en entredicho el sentido de la representación.

Quilpué, invierno de 2015.

IV



**La violenta instauración de la inocencia.
Acerca de la antología *Cantares: nuevas voces
de la poesía chilena* de Raúl Zurita.**

I

Durante los últimos quince años, aproximadamente, el escenario de la poesía escrita en Chile ha sido testigo de la aparición de un número significativo de antologías de la más diversa índole, pero en especial ha existido una amplia generosidad para con las así denominadas “antologías de poetas jóvenes”. En un listado que no pretende ser exhaustivo se puede ver la riqueza y variedad de este subgénero “etario” y que de ninguna manera es definitivo. Es posible mencionar, entre otras, *Ciudad poética post* de Oscar Galindo y Luis E. Cárcamo, Ed. Instituto Nacional de la Juventud, Stgo. de Chile, 1992; *Poesía menor* de Roberto Merino, Ed. Fco. Zegers, Stgo. de Chile, 1992; *Códices* de Javier Bello y Rolando Carrasco, Ed. RIL, Stgo. de Chile, 1993; *22 voces de la novísima poesía chilena* de Carlos Baier y Cristián Basso, Ed. Tiempo Nuevo, Stgo. de Chile, 1994; *Aldebarán* de Andrés Morales, Ed. RIL, Stgo. de Chile, 1994; *Lucarna* de Andrés Morales, Ed. RIL, Stgo. de Chile, 1995; *Poesía chilena para el siglo XXI* de Tomás Harris y Floridor Pérez, Ed. DIBAM, Stgo. de Chile, 1996; *Genetrix: antología de poesía joven* de Francisco Leal, Pablo Barceló y Samir Nazal editores, Stgo. de Chile, 1999; *Antología de la joven poesía chilena* de Francisco Véjar, Ed. Universitaria, Stgo de Chile, 1° ed 1999, 2° ed 2003; *Círculo Infinito*, Al Margen Editores, Stgo de Chile, 2002; *(Sic)* de Elvira Hernández, Valente Editores, Stgo de Chile, 2004.

Tal listado quedaría incompleto si no mencionásemos algunas antologías regionales, entre las más relevantes, por ejemplo: *Palabra inaugural* de Jorge Torres, Ed Barba de Palo, Valdivia, 1991; *Zonas de emergencia: poesía-crítica* de Bernardo Colipán y Jorge Velásquez, Ed. Paginadura, Valdivia, 1994; *Antología Clepsidra*, San Felipe, 1997; *23 escritores jóvenes de Valparaíso* de Nancy Fuentes, Ed. Casa de la Juventud, Valparaíso, 1998; *Antología insurgente: la nueva poesía magallánica* de Pavel Oyarzún y Juan Magal, Ed. Municipalidad de Punta Arenas, Punta Arenas, 1998; *Poetas chilenos jóvenes* de César Valdebenito, Ed.LAR, Concepción, 1998; *Treinta jóvenes poetas*, Ed. Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, 2003; *Señales de Piedra* de Alejandro Pérez y Paula Pascual, Ed. Corporación Balmaceda 1215, Valparaíso, 2003; *Antología de la Nueva poesía de San Felipe de Aconcagua*, Ed. La piedra de la Locura, San Felipe, 2003.

En tan amplio espectro –que deja sin mencionar el trabajo efectuado en numerosas revistas de diversa periodicidad como son *Vértebra*, *Plagio*, *Aérea*, *Pensar* y *Poetizar*, *Trilce*, *La Calabaza del Diablo*, *Rocinante* y muchas otras, como pueden ser asimismo revistas electrónicas que por su moroso listado sólo dejamos insinuadas– sin embargo, es posible percatarse de dos formas o maneras de comprender el ejercicio recopilatorio que les es característico. Por un lado tenemos las antologías que postulan ser visualizaciones de carácter global con un fuerte cariz de diferenciación generacional, ya con un afán programático o como elaboración de un mapa de autores y poemas de pretendida representatividad. Salvo excepciones, todas ellas son llevadas a cabo desde el circuito santiaguino lo que trae una consecuencia implícita: una eventual articulación de carácter nacional y por ende con afanes representativos en el sen-

tido de manifestar lo que acontece en el aquí y ahora de la poesía “joven” chilena. Por otro lado, tenemos antologías que en términos generales podrían ser catalogadas de regionales de dos maneras: en primer lugar, aquellas que pretenden ser representativas de la ciudad, zona o región del país en que han sido publicadas y en segundo lugar, y más escasamente, las que pueden ser comprendidas en su afán recopilatorio y organizativo, como una lectura de la totalidad nacional desde una perspectiva que de modo consciente o azaroso se articula a manera de descentralización, periferia o provincia frente a la capital o centro, queriendo instaurarse como una opción válida de comprensión general del fenómeno poético y no como un mero rastreo o clarificación de un lugar o zona determinada del país.

Escudriñar y esclarecer fehacientemente tal dialéctica sin las ya tradicionales denostaciones de subvaloración a que los poetas participantes en estos textos se someten mutuamente de tarde en tarde, implica no sólo superar el ámbito restringido de las valorizaciones parciales o de los enrostramientos de dudosas virtudes o defectos que enuncian, sino que implica apreciar algo que, sin duda, posee mayor fuerza significativa y de lo que cualquier lector de mediana atención se percata: que la variedad expresiva, estilística, temática y de modos de abordar el fenómeno poético es abrumadora, pudiendo apreciarse además que tal variedad no es posible remitirla a sí misma, autonomizándola a la manera de un discurso solipsista carente de referentes, sino que en ella se evidencia la pluralidad del discurso poético contemporáneo que muestra así, su pleno desenvolvimiento, permitiendo a su vez, advertir su historicidad en el siguiente sentido: que lo que en la actualidad acontece en materia poética, a inicios del siglo XXI, no es en absoluto una

excepción a la luz del despliegue de la poesía chilena del siglo XX desde los poetas del novecientos como Pedro Prado, Carlos Pezoa Véliz, Gabriela Mistral y otros. Y justamente esto es posible de rastrear y examinar gracias a las más diversas antologías que, partiendo desde *Selva Lirica* de 1917 hasta las más recientes recopilaciones, dejan entrever a la poesía escrita en nuestro país como una de las más densas y diversas en lengua castellana. Tal diversidad se ejemplifica no sólo en los proyectos poéticos fundacionales de nuestra modernidad estética que comúnmente incluyen a Huidobro, Mistral, Neruda y De Rokha, ni asimismo en los proyectos de los miembros de la denominada Generación del 38 (Anguita, Rojas, los poetas de *Mandrágora* –Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres–, *los poetas de la claridad* –Oscar Castro, Luis Oyarzún, Tomás Lago,–) o de la antipoesía de Nicanor Parra o las exploraciones de Enrique Lihn, Jorge Teillier y Juan Luis Martínez, sino que se puede vislumbrar en una serie de proyectos poéticos ya personales, ya grupales que contribuyen a la constitución de nuestro imaginario poético con una complejidad lingüística llena de contrastes, versatilidad y cuestionamientos. Es posible aventurar que este escenario aún no clarificado como totalidad, se convierte para el lector atento en un espacio centrífugo que se articula ad libitum y que, ante su pluralidad discursiva, sería impropio de caracterizar como unívoco o de continuidad histórica en cuanto progreso, siendo sin lugar a dudas, más que una tradición reconocible, una *antitradición pluralista* nacida de configuraciones contrastantes. Ello no significa, ciertamente, negar una ordenación nacida desde la lectura del corpus poético existente, sino, todo lo contrario, se trataría de pensar con una nueva adecuación los conceptos operativos con los cuales el estudio de la literatura y

la teoría literaria al uso en los recintos universitarios y en los medios de opinión (revistas, notas, prólogos y documentos análogos) lleva a cabo el análisis de un cuerpo en movimiento, tal como lo es la poesía escrita entre nosotros en los últimos cien años. Por lo demás, periodo tan breve no justifica por ejemplo, la aplicación de constructos generacionales de rigidez formal, ni tampoco el afán instaurativo de la originalidad como prejuicio romántico instalado como exclusión. Por eso, tal vez, una de las maneras que poseen los poetas (y por ende, cualquier lector crítico) para dar cuenta de los procesos valorativos y creativos implícitos en corpus tan vasto, sea el ejercicio de la lectura comparada, entendiendo a ésta como la posibilidad de rastrear filiaciones, no sólo estilísticas o de fuentes a la hora de confirmar su particularidad, sino también como oportunidad dialógica y genealógica que la productividad textual exige desde sí misma.

II

Lo enunciado anteriormente no tiene otro propósito que el de intentar situar la aparición de la antología *Cantares*, recopilada y articulada por Raúl Zurita como un discurso dentro del desenvolvimiento histórico que le es natural: el de las antologías de poesía chilena de los últimos años rotuladas como “antologías de poetas jóvenes”. Y esto, a nuestro parecer, es relevante a la hora de manifestar alguna opinión crítica que no quede encapsulada en la mera polémica periodística. Sin duda, ello es necesario y puede vislumbrarse a través de aquel ejercicio de lectura comparada que se sugería líneas más arriba. No obstante, sigue en pie la manera de abordar esta antología, es decir, el modo de propiciar una lectura

que posibilite su valoración en cuanto asumir su comprensión, cosa que puede traducirse en la siguiente pregunta ¿desde dónde leer *Cantares*? Quizás eso pueda ser respondido a partir de dos perspectivas probablemente ilusorias que, en su desencadenamiento, propiciarían una desarticulación de sentido que, a la postre, correría el riesgo de convertirse en un gesto vacío, pero que sin duda podrían asumirse como complementarias. Por eso, no es redundante entender que toda lectura es siempre un riesgo y más aún cuando apunta a responder preguntas nacidas de sí misma.

De aquel modo, una lectura posible sería aquella que incluyera en su aprehensión configurativa al prólogo de Raúl Zurita, pues en aquel breve texto se enuncia algo que puede descubrirse como un gesto que conlleva la condicionalidad de esta antología a una eventual coherencia programática que utiliza la diversidad de formas, maneras y estilos que posee, como testigo de las argumentaciones del mentado prólogo. Aquel algo es sin duda la violenta inocencia neofundacional que es posible advertir como tesis, cosa que, con un tono perentorio, insta a movilizar la recepción de esta antología como totalidad. En otros términos, el prólogo del poeta de *Purgatorio* se convierte en un lente que impone una teoría de la lectura y de la recepción poética. Vale la pena preguntarse ¿y en qué consistiría esta teoría?

Al parecer, interpretando de manera muy suya lo que Octavio Paz manifiesta en *Los hijos del limo* acerca de la “tradicción de la poesía moderna” en cuanto tradición de la ruptura, Zurita comprende el discurso poético como una permanente interrupción del desenvolvimiento histórico en el sentido de linealidad: zaherir ese desenvolvimiento —que ha sido denunciado en diversas oportunidades como opresión, violencia y desdoblamiento alienado del sujeto que

padece la historia— se convierte en norte y destino, lo que desemboca en interpretar a la poesía escrita en Chile durante el siglo XX, como una verdadera irrupción de la imaginación y el lenguaje en el tejido histórico y social. Como una pedrada violenta e inocente de la Palabra en el estanque de rutinarias y oscuras aguas que es la historia de nuestro país, la Poesía ha provocado impensables círculos concéntricos de inusitada belleza e intensidad creadora, insospechables en la adormecida profundidad del estanque y que lo agitan a pesar suyo. Tal movimiento no es continuo, sino más bien, como deja en claro el prólogo, esporádico y por ende excepcional. De aquella manera se nos quiere dar a entender que el discurso poético no sólo es una excepción que interviene y fractura el desenvolvimiento histórico, sino que, a partir de esa misma categoría, le sería inherente una noción adánica de univocidad que se autocrea a sí misma: los círculos expansivos al ser irruptivos no saben uno del otro, ligándolos en esencia su propia naturaleza de irrupción repentina que es asumida como libertad y acción concéntrica, instancia que no deriva en pos de un desplazamiento hacia el círculo anterior o a la eventual pedrada que inaugure otro. Escasa es la prodigalidad de la excepción, pues al decir del prólogo, ella se ha brindado en contadas ocasiones, la última, reconocible históricamente, en la antipoesía de Nicanor Parra. Y justamente, cuando las serenas y oscuras aguas del estanque creían en su imperturbabilidad, acontece lo extraordinario: la aparición de un grupo de poetas que apenas superan los treinta años con una poesía que era inesperada en el más amplio y exacto sentido del término, es decir, una poesía que cumplía nuevamente la ley misteriosa de la pedrada de la Palabra en el autosatisfecho estanque de nuestra historia poética.

Una teoría de la lectura de semejante calibre y que pone en

radical cuestionamiento la parsimonia de nuestra estructura de recepción a nivel institucional, quizás posee la literal virtud de “mover las aguas” de un estanque de “democrática” autocomplacencia. Como *boutade* que tiene una ironía anti-histórica es posible aceptarla y hasta celebrarla con sonrisa generosa que no se condiga con el sarcasmo. Sin embargo, el modo en que el prólogo está escrito devela un inquietante desmentido: su intensa seriedad y tono avasallador y sincero hace que cualquier interpretación que desee apelar a esa sana dosis de ironía recién planteada (ironía en cuanto distanciamiento crítico de su propia enunciación) colisione con su decir. Y si se trata de tomar aquel decir como contenido de verdad, entonces es inevitable apreciar una carencia de rigor especulativo de primer orden y que se muestra, a nuestro entender, en algo primordial: en una escasa comprensión de la tensión dialéctica entre la particularidad de los poemas y el concepto de historia que se deriva del prólogo, tensión que puede quedar restringida a una mera inmediatez: el peligro cierto que la presente antología sea leída sólo como documento de lo excepcional, cuando ésto, ciertamente, ha devenido una estrategia que, desde las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, ha perdido su rango de shock para revertir su propia provocación volviéndose parte de la sospecha misma que desea zaherir. En otros términos, la estrategia de comprensión que propone el prólogo de Zurita para aprehender la antología como articulación de sentido no puede ser asumida con la inocencia con que pretende ser fundada, pues lo que instaura no es sino su misma violencia que anula cualquier posibilidad dialógica del proceso poético.

Otra lectura posible de *Cantares* sería intentar una caracterización de las particularidades de los poemas que la constituyen

con el afán de establecer entre ellos redes de sentido para, de esa manera, dilucidar su peculiaridad retórica y de significación, intento que por su propia naturaleza aparece deseable y desmesurado. En estas líneas, modestamente, nos limitaremos a una apreciación general que, esperamos, no peque de una parcialidad excesiva.

Lo primero que llama la atención es el modo en que surge la disposición organizativa de la antología. Siguiendo un criterio cronológico que tiene en vista la edad de los poetas que incluye, se advierte en ello un desequilibrio que no colabora, precisamente, a su legibilidad. Tal vez organizar un texto así desde categorías preestablecidas (edades, obras publicadas, participación en diversas iniciativas, tales como talleres o grupos, por mencionar algunas u otras de índole temática o estilística) al parecer habría sido coartar la espontaneidad selvática que se erige dominante y que, sin duda, se encuentra amparada en la disposición cronológica de los autores como representación de esa idea o noción de fundacional inocencia antes mencionada y en que no es posible hallar ningún claro desde donde articular una singularidad interpretativa. Si eso fuese así, la necesaria diferenciación que un lector crítico solicita para establecer mínimas coordenadas de ordenamiento interpretativo, al no existir, debe procurar inferirlas. Por ello, partiendo de lo más externo y obvio, es posible apreciar poetas que sostienen sin dilación un proyecto de obra consistente, proyecto que han desarrollado, eventualmente, en los últimos diez años (Javier Bello, Germán Carrasco, Andrés Anwandter, Cristián Gómez, Alejandra del Río, Christian Formoso y Rafael Rubio por nombrar algunos de los más interesantes) y que, al ser incluidos en la presente antología, la enriquecen en tanto propuestas poéticas que ya no necesitan buscar la validación pública como certificado de relevancia lo que no

significa, por supuesto, su aceptación infalible. Estas propuestas junto a las de otros autores que, en los últimos seis años aproximadamente, han ido, asimismo, consolidando la particularidad de su discurso (como pueden ser, entre otros, Leonardo Sanhueza, Alejandro Zambra, Kurt Folch, Damsi Figueroa, Cristián Cruz, por ejemplo) muestran una gran variedad de estilos, formas y modos de dar cuenta de la experiencia poética. En las propuestas de todos estos autores, cuyas edades van desde los 29 a los 34 años, en lo que implica una idea o noción de lenguaje, sujeto y aprehensión interpretativa de aquello que llamamos realidad, se puede advertir que si bien, en todos, su valoración se encuentra en proceso de articularse con el rigor que para tal efecto se requeriría, es posible establecer que el conjunto de sus propuestas —en cuanto poética— se hallan dispuestas para una lectura ya no tanto descriptiva, sino más bien para una lectura más minuciosa que les indique su falibilidad, eventuales descubrimientos o fracturas de visión general lo que implica situarlas con otras propuestas análogas del continente, como con las de la poesía escrita en nuestro país en las últimas décadas. Además, no es menos atractivo (y productivamente problemático), apreciar un empeño de cuidadosa pulcritud a la hora de articular sus estrategias retóricas que se guardan de caer en la expresión subjetiva de simple inmediatez o en la búsqueda de un idiolecto solipsista sin intercambio con la poesía escrita en los más diversos registros (poesía en lengua inglesa, alemana, poesía española de los años 70 y 80, por ejemplo). Todo esto obedece a nuestro parecer, a un intento de individualización discursiva que es posible rastrear en la mayoría de estas propuestas y donde el poema puede ser entendido como sistema y por ende, como su destino y su tragedia: la escritura llevada en grado absoluto como comprensión del torrente

de la vida. Estas observaciones no significan, ciertamente, catalogarlos como poetas “consagrados” a pesar que varios de ellos en los últimos años, han logrado un reconocimiento público (premios, becas, publicación en editoriales poseedoras de una red distributiva de relativa importancia, comentarios apreciativos en la prensa y en algunos círculos académicos, etc.) que, por supuesto, no condice y menos condiciona sus elaboraciones textuales, sino de manera más sencilla implica ver, en sus disposiciones retóricas, un filtro de recepción de la realidad que no es dable leer como complacencia, sino como fuerte cuestionamiento.

Los poetas recién nombrados y otros omitidos en esta sucinta enumeración, con una obra que se consolida paulatinamente, entran, gracias a la antología que les acoge, en diálogo con las propuestas de un grupo de autores un tanto más jóvenes y algo más numeroso que, en su variabilidad, pueden ser apreciados como legítimos, pero de ninguna manera exclusivos representantes de una poesía de registro diverso que apela a una idea de contemporaneidad, no sólo como instancia de ubicación temporal, sino como una eventual reivindicación de un aleatorio conjunto de nociones que, por ahora, podemos rotular como propias de la inmediatez experiencial en las que es posible circunscribirlas. Es como si en estas propuestas el énfasis se dirigiese más hacia un intento de conceptualizar una idea de poesía que de poema, una idea de expresión más que de elaboración del material lingüístico, a una búsqueda —o abandono— más que a una colonización del sentido. Es lo que puede desprenderse de la lectura de los poemas de Héctor Hernández Montecinos, Paula Ilabaca, Gladys González, Rosario Concha, Pablo Paredes, Diego Ramírez, Claudio Gaete y Felipe Ruiz, entre los que se pueden considerar más llamativos o que son mediática-

mente más recurrentes. Lo problemático, al menos en algunos de los poemas que esta antología muestra de ellos, es la sintomática administración de la experiencia como exposición de la subjetividad, exposición que, a nuestro parecer, posee rasgos performáticos en un escenario que se yergue ante un foro que espera o aguarda lo que debe ser (re)presentado: a tal edad, tal actitud; a tal actitud, tal toma de posición; espiral que es posible desglosar en nociones de dudosa aceptación como pueden ser, por ejemplo, que al poeta “joven” se le solicite una connatural “rebeldía” respecto a la precariedad existencial y social en que le toca estar inmerso, derivando desde ahí, hacia una manera que en sí misma no es descartable (es cosa de vislumbrar el desenvolvimiento de la poesía, no sólo en Chile, sino universalmente como despliegue de una serie de variaciones ad libitum de ciertos *topos* en la configuración del significado), pero que no puede desear ser comprendida sin mediación, si es que no realiza antes y, en primer término, procesos de concientización de su propia retoricidad. Y ahí es posible encontrar, a nuestro juicio, el mayor peligro que acecha a estas propuestas y que pueden menoscabar sus logros reales: la reducción del efecto que les es inherente, a un acuerdo que no logra fracturar la comprensión apropiativa del poema, cosa que puede devenir en que las producciones en que se concretiza el cúmulo de experiencias con las cuales son sustentadas esas mismas producciones, tambaleen en tanto objetos estéticos incapaces de revertir su propia reivindicación de la precariedad a la cual delatan y que, por otro lado, hábilmente custodian, es decir, la latente posibilidad que poemas de estas propuestas devengan *documentos*, periclitados inmediatamente después de su constitución. Esto, que no puede ser asumido con las tradicionales nociones valorativas de lo “bueno” o lo “malo”, implica reflexionar

sobre algo que ahí se encuentra implícito: la rotura o al menos el cuestionamiento de un concepto de poema y de un concepto de lectura que de ningún modo es menor y mucho menos recién descubierto y cuyos antecedentes es posible rastrear en varias propuestas de poetas de los años 70 y 80 como las llevadas a cabo por Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira, Armando Rubio Huidobro, Rodrigo Lira y Eduardo Llanos Melussa, principalmente, pero que en absoluto es certificación de originalidad, inocencia o adanismo fundacional.

III

Con lo expuesto hasta acá, no se trata de comprender a los poetas participantes en esta antología como contrapuestos de modo irreconciliable a la luz de los dos grupos en que pueden ser apreciados. Además, como todo texto que se plantee a manera de un mapa descriptivo del “estado de cosas” de la poesía chilena contemporánea, es inevitable advertir exclusiones que no permitirían apreciar a este tipo de texto con pretensiones de totalidad y, por lo mismo, imposible de dilucidar con estrategias interpretativas que fomenten una evaluación de estas producciones en sentido histórico. El listado de poetas con una obra interesante que debiesen estar es, a nuestro parecer, bastante amplia. Y si bien una de las virtudes de *Cantares* es la inclusión de poetas y poemas escasamente presentes en selecciones masivas (como pueden ser por ejemplo la feliz inclusión de Christian Formoso, Damsi Figueroa y Cristián Cruz) faltan, siempre faltan esos poetas que están desarrollando una escritura poética, al menos interesante: Malú Urriola, Felipe Hernández, Yanko González, Armando Roa, David Preiss, Marcelo

Pellegrini, Jorge Velásquez, Enoc Muñoz, Antonia Torres y varios/as más como también otros un tanto más jóvenes como Marcelo Guajardo Thomas, Raúl Hernández, Alejandra González Celis, Eduardo Jeria, Gonzalo Gálvez, Florencia Smith, Karen Toro, Francisco Vergara y un listado infinito. En ese sentido toda antología –y esta no escapa a ello– es provisoria, pues mientras la leemos, existe la posibilidad real que otra esté en trance de articularse con otros presupuestos interpretativos y que otorgará una nueva visión de este escenario siempre movible y de despliegue inusitado. Como lectores y poetas, caemos al parecer en el afán de ver en cada nueva antología una repetición de ese milagro que fue la antología de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita, pero ese tipo de textos que sí son excepcionales (por cuanto su aparición acontece cada cien años), no deben, en nuestra opinión condicionar selecciones de poemas y pretensiones de recepción.

Ahora bien, varios de los poemas de los autores incluidos en *Cantares*, poseen las particularidades que les hacen ser textos únicos y, por lo demás, irreductibles a la hora de imponer una comprensión totalizante que oculte las divergencias que tienen. No obstante eso, otra de las virtudes de esta antología es de circunscribir en un solo conjunto a esa misma diversidad que necesita ser entendida a nuestro parecer, dialécticamente: su aclaración mutua que pondría en cuestionamiento la tesis de agrupar a los poetas y a su productividad en generaciones contrapuestas o en poco rigurosas especulaciones finalistas. Tal vez, teniendo como referente próximo el Bicentenario, sea posible apreciar que todos ellos pueden quedar circunscritos a una eventual ordenación que no aplaque ni minimice sus logros expresivos. Ahí radica a nuestro parecer una primera instancia: la lectura comparada de los poemas de esta antología

entre sí con el afán de comprenderlos no tanto como fenómenos epocales, sino como contraposiciones de sentido. Por otro lado, se va haciendo cada vez más necesaria una tarea de lectura que debiese vincular a esta publicación en un diálogo crítico no sólo con las antologías de “jóvenes” contemporáneas, como las enunciadas en el primer apartado, sino con las que pueden ser consideradas como “históricas”: *Selva lírica* (1917), *Antología de poesía chilena nueva* (1935), *Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957), por mencionar algunas de las más relevantes en el contexto de la poesía escrita en Chile durante el siglo XX. Ciertamente que tal tarea precisaría de un mecanismo de análisis que, al parecer, hoy no tenemos o no deseamos tener: siempre la ácida polémica periodística es más relevante para articular un posesionamiento y menos para meditar la incidencia de la poesía en nuestro tejido social. Sin embargo, hacer hincapié en la comprensión de lo histórico no como una linealidad progresiva, sino como una asunción sintética de autores y obras es, quizás, la manera más adecuada que un lector futuro sería capaz de poseer para dar cuenta de un diálogo crítico a través del cual, se puede insinuar la posibilidad de articular una “historia de la poesía escrita en Chile” desde el género antología como un método de trabajo.

Valparaíso, otoño de 2005.



La demolición de la esfinge: observaciones sobre los poetas chilenos de los 90.

Hacia marzo o abril de 2000, el poeta y crítico Cristián Gómez Olivares que aún no se radicaba en EEUU, me invitó a participar en un ciclo de lecturas y conversatorios que estaba organizando y que tenía a uno de los salones de la Biblioteca Nacional como escenario y a una pared tapiada de libros como bellissimo telón de fondo. Si mal no recuerdo, la idea era efectuar una lectura de a dos poetas para, posteriormente, responder las inquisitivas preguntas de Cristian y así abrir un diálogo con el público asistente. Recuerdo que en aquella oportunidad me tocó leer mis cosas junto al poeta Julio Carrasco y entre escéptico y risueño, inquirir al escaso público que, para variar, se mostraba poco ocurrente con su silencio forzado. Como para constatar en los hechos la diversidad de la poesía chilena contemporánea, Cristian enfatizaba “lo distinto” de las propuestas estéticas de Julio y la mía, cosa que a simple vista, se mostraba como algo de todas formas muy evidente. No dejó de ser gracioso en medio del casi parsimonioso y teórico discurso de Cristian, la intervención de Julio matizada con su risa tan característica: “¡Ya poh Cristian!, si ya cachamos que el Ismael y yo escribimos distinto”.

Esta pequeña anécdota siempre la traigo a colación a la hora de querer pensar un poco en la tan traída, llevada y vilipendiada “generación de los 90” llamada también, con simpleza, “los poetas de los 90”. Porque creo que, a pesar de todo lo que se ha querido

decir y manifestar, aclarar y fustigar, cuesta aún armarse una idea relativamente clara –por no decir definitiva– de lo que este grupo, promoción o escena poética ha traído y sigue trayendo bajo el brazo desde que nos ha tocado vivir la llamada “vuelta a la democracia”. Porque, ciertamente, ¿qué de común podría haber entre la frondosa verbalidad de cariz surrealista o barroca de un Javier Bello con las agudas filigranas lingüísticas que han rozado el enmudecimiento tan propias de Andrés Anwandter y los verdaderos montajes de esos fragmentos de lenguaje que articulan el ejercicio poético de Yanko González? ¿Y qué de común entre este último y las exploraciones formales y versiculares de un Rafael Rubio o de un Juan Cristóbal Romero?, ¿y qué decir de Armando Roa y sus poemas, verdaderos palimpsestos que desafían todo afán de lectura que se precie de esclarecedor o de ese vuelco a veces onírico, a veces hermético, pero cifrado de memoria y sentido que es posible advertir en los mejores poemas de Marcelo Pellegrini? ¿Y acaso hay algo de común entre todas estas propuestas, enumeradas a prisa y el trabajo de revisión y traducción que efectúa en sus poemas alguien de talento indesmentible como Germán Carrasco? ¿O es posible establecer puentes interpretativos entre todos ellos y la reconversión de lo conversacional que acontece en la poesía de Héctor Figueroa, o el aliento primario, casi primitivo de las vivencias preñadas de nostalgia hecha arraigo que puede rastrearse en los poemas de Cristian Cruz y la imaginativa y no menos densa experimentación en lo escrito por Gustavo Barrera, junto a la trama en pos de la memoria que articula lo mejor de la poesía de Leonardo Sanhueza? Nombres, nombres aparecen, deudores todos de un poema, de un puñado de poemas que tienen y han tenido su tiempo, nombres que cada día que pasa los veo junto a varios otros como puntales de una archi-

tectura siempre rotativa, siempre móvil y que me parece aún no ha agotado sus recursos. Nombres –y poemas, hay que decirlo– que configuran una constelación que, en su desplazamiento, dibujan y transcriben un lenguaje que no se presta para ser reducido a meros órdenes clasificatorios ni para ser despachados en la liviandad de la no-lectura.

¿Generación?, ¿escena?, ¿grupo? La conceptualidad al uso para dirimir pertinencias grupales en el contexto de una sociología literaria, ha tenido en nuestro país, qué duda cabe, un movimiento espasmódico entre la autoridad de modelos categoriales –como el propuesto por Goic en la estela de Anderson Imbert y Henríquez Ureña y que hace del concepto de “generación” su principal recurso– y la aprehensión de nociones de raigambre intelectual “post-moderna” y que hacen de Foucault, Lipovetsky, Lyotard y otros, el santo y seña de una pretendida sofisticación analítica que, sin duda, en su despliegue teórico, muestran una solvencia a todas luces irrefutable, pero que no necesariamente se prestan con adecuada prolijidad al momento de efectuar una visión de conjunto para explicitar tendencias y formas en un contexto siempre dinámico. A sabiendas de la debilidad teórica que ello implica, me inclino a pensar que más –o menos: eso depende del rigor de aceptar tal o cual nomenclatura de análisis– que una generación o una pretendida escena, en los años 90 del siglo recién pasado a lo que asistimos fue a una articulación grupal distendida –que no uniforme ni unívoca– de una serie de poetas de registro diverso y con varias coincidencias históricas, humanas y poéticas. Justamente en aquella década, se llegó a configurar un grupo de jóvenes poetas por medio de la publicación de sus primeros y segundos libros, la aparición de algunas revistas, antologías varias, un puñado de

actividades públicas –lecturas, encuentros– y la maduración paulatina de sus creaciones, entendiendo todo esto como un fenómeno cultural visible y cierto.

Hoy por hoy, más allá de la aceptación individual y pretendida legitimación de alguno de ellos –invitaciones internacionales, traducciones, premios, juicios laudatorios de críticos prestigiados–, se ha querido ver como conjunto en la obra de estos autores y de varios más, la indiferencia o el rechazo a la emergencia epocal, enrostrando la predilección que estos poetas y sus escrituras han poseído y poseen por una serie de opciones de producción y lectura que, en muchos casos, se intercambian y confunden con inusitada prestancia y destreza –tales como la revisitación de la tradición poética chilena del siglo XX con un marcado énfasis, pero no exclusivo, en torno a figuras tales como Rosamel del Valle, Eduardo Anguita, Mandrágora, Carlos de Rokha por ejemplo; el ejercicio de traducción, en lo fundamental desde el inglés; la configuración del poema como espacio gravitatorio del sentido y, por ende, la factura artesanal del texto en un entendido oficioso y alejado de alicaídas posturas mesiánicas y, por ello, un distanciamiento de cualquier espontaneísmo traducido como sospecha de toda inmediatez que identificara de modo irreflexivo, poema y contexto en la ingenuidad de borrar la mediación para así constatar el carácter intransitivo de toda escritura.

La práctica de la poesía en los poetas de los 90 es y era un oficio que se adquiere, un oficio que se ejercita y se transmite, un oficio que se discute y se medita porque, ni más ni menos, la hipoteca del lenguaje establecida por el contrahecho blanqueamiento del contexto socio-político en que nuestro país firmaba y constataba sus contratos de exclusión y alienación, hacía perentorio volverse

hacia los fundamentos constatables de idealidad que radicaban en la conciencia de las palabras en un gesto entre ascético y crítico, en un gesto a fin de cuentas, necesario: más que los hijos del arco iris, éramos y somos, los hijos del escepticismo, los hijos de la traición de la utopía concertacionista y del fin de una sensibilidad épica. A fin de cuentas éramos y somos al decir certero de Javier Bello, *náufragos* más que miembros de un oscuro apostolado mesiánico, militante y justiciero.

Tener presente eso y la diversidad de proyectos escriturales que se han configurado en estos poetas y en varios otros más, se vuelve un verdadero desafío crítico, un desafío que la escasa bibliografía al uso –artículos, reseñas, prólogos– no ha podido o no ha querido esclarecer y que ha cristalizado, salvo excepciones, en opiniones generalizantes, de escaso tacto analítico y de lecturas apresuradas y superficiales.

A modo de bosquejo mínimo, me parece que una lectura eventual de los poetas de los 90 debiese, entre otros elementos, hacerse cargo de dilucidar algunas coordenadas como las siguientes que, en todo caso, se entremezclan entre sí, fundiéndose una, alguna o todas en buena parte de la escritura de estos autores.

En primer término, esclarecer un asedio a la memoria que dibuja la apropiación de un imaginario –no sólo literario– que fue devastado por la dictadura y que en su gesto de aprehensión es posible advertir como un gesto político de reinención tanto *poiética* como cultural. No es gratuito, ni azaroso el rescate, la lectura, la discusión y la apropiación de una serie de poéticas y posturas estéticas que ayudaron no sólo a un proceso identificatorio de los poetas de los 90 en tanto cohesión grupal, sino más bien en advertir que en tal apropiación lectora lo que había era un esfuerzo por inquirir,

un esfuerzo por tender lazos y comprender la necesidad de obviar por espurias las pretensiones neofundacionales de los agentes dictatoriales y sus adláteres en lo referente a inaugurar o instaurar una sensibilidad no conectada con el pasado, visto éste como algo malévol y equívoco en sí mismo. De alguna manera, el “sentido de tradición” de la poesía chilena del siglo XX, en los poetas de los 90, no es una recuperación monumental de íconos de una supuesta representatividad, sino más bien un esfuerzo por esclarecer una genealogía, un contacto vital y no amnésico y menos museal con poéticas tales como las de Rosamel del Valle, Mandrágora, Carlos de Rokha, Humberto Díaz-Casanueva, Boris Calderón, Gustavo Ossorio, entre otros.

En segundo término, una desconfianza hacia el confesionalismo que regía en cierto sector de la poesía nacional que venía desde los años 80. Esa desconfianza, nacida por un lado como contrapunto estilístico ante la necesidad de diferenciación epocal, era también una desconfianza más profunda ante la irregularidad del texto como receptáculo o amalgama de la “vida” y la “escritura”. Desconfianza por identificar al sujeto del enunciado con el sujeto de carne y hueso, desconfianza de identificar lo mentado en el poema con la realidad misma –si algo así era o es plausible– y, por ende, desconfianza ante la tentadora y poderosa ilusión de inmediatez comunicativa de la experiencia que todo lenguaje, en primera instancia, pretende poseer. Asimismo era y es posible rastrear en buena parte de los poetas de los 90, un cauteloso y crítico repliegue del “yo”: con diversos instrumentales teóricos –Barthes, Blanchot, Foucault, entre otros– se pone en entredicho justamente la validez de la figura autorial como ente activo en el desenvolvimiento de la “voz del poema”: quien habla ahora ahí es un sujeto descentrado,

apartado o mudo en su identificación perentoria. Pero ello no significa una anulación del sujeto en tanto protagonista del poema. Es una lección aprendida y heredada, sin temor a equivocarme demasiado, desde al menos tres perspectivas: por un lado desde la recepción de ciertos supuestos neovanguardistas referidos a este tema y que, me parece, hacen de la “lectura” de *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, amén de la aprehensión de textos de Carlos Cociña y Gonzalo Muñoz, puntos de referencia altamente significativos al momento de dilucidar el repliegue del “yo”. A eso agregar cierta lectura de Enrique Lihn y Gonzalo Millán, por un lado aquel Lihn de extremada autoconciencia crítica en torno a sus recursos expresivos y que desemboca en un gesto de cuestionamiento agónico del sujeto del enunciado y que, me parece, tiene a *La musiquilla de las pobres esferas* y a *Diario de muerte* como dos de sus pilares fundamentales, como por otro lado, la impresión indeleble que un texto como *Virus* de Millán podía provocar para dar cuenta de la más que necesaria reflexión en torno a la aporía que implicaba la escritura como posibilidad de significado. Pero también, sin duda, es hallable en el ejercicio de traducción y en la lectura de diversas tradiciones poéticas, otro de los elementos más característicos de los poetas de los 90 que permiten vislumbrar ese tono impersonal de los diversos enunciados de buena parte de los poemas que escriben: aparecen distintos *personae* que asumen a modo de ventrilocuo las disposiciones y modulaciones existenciales y experienciales en los poemas, como a su vez, la escritura se densifica con un cúmulo de referentes culturales, literarios y filosóficos que hacen del pastiche, la traducción, la paráfrasis y el collage, sus vehículos favoritos de expresión. El viejo dictum mallarmeano de que la poesía está hecha con palabras y no con sentimientos, se actualiza de modo inusitado

en buena parte de la escritura de los poetas de los 90. La textualidad del poema se complejiza, se densifica en múltiples significados y referentes, se hipostasia y se vuelve un verdadero palimpsesto.

En tercer término me parece que asistimos en buena parte de los poetas de los 90 a la articulación de una especie de “teoría de la traducción”. Ciertamente en la poesía chilena, al menos del siglo XX, la traducción de poemas desde otras lenguas nunca ha sido algo raro o escaso. Pero la sensación de desarraigo epocal, la sensación de desarraigo vivencial en un contexto socio-cultural de desolación y desamparo ante el descampado de un Chile en procesos vertiginosos de desmarque y destrucción de su propia memoria histórica y ante el auge cierto del neoliberalismo, es altamente probable que todo ello propició la búsqueda, en la traducción, de un camino identitario en pos de un “lenguaje” que fuera lo suficientemente espeso y abarcador en su experiencia signifiante, como para ver en ese proceso, una instancia de interiorización verbal e imaginaria altamente decisiva como para hacer de la traducción, un ejercicio más en la despersonalización del discurso poético que la mayoría de estos autores ha llevado y lleva a cabo en el contexto general de la desconfianza ante la identificación no mediada entre realidad y lenguaje. Aquella identificación, políticamente sospechosa, mediáticamente fantasmal en su transparencia, sin duda que sirvió de estímulo para llevar a cabo por parte de los poetas de los 90, las exploraciones y las traducciones que consideraron necesarias para sus propias búsquedas expresivas. En ese sentido, no es posible aún calibrar en toda su vasta densidad, las consecuencias que pueden advertirse en las poéticas y en la producción misma de autores tales como Germán Carrasco y su lectura y traducción, entre otros, de Ashbery y Oppen; de Armando Roa y su lectura y traducción de

Browning y Pound; de Andrés Anwandter y sus lecturas y traducciones de Valerio Magrelli y Mark Strand; de Marcelo Pellegrini y sus versiones de Shakespeare, Michael Palmer y Czeslaw Milosz; de Leonardo Sanhueza y Juan Cristóbal Romero y sus diversas versiones de los poetas clásicos latinos como Catulo, Horacio y Virgilio; de la “intra/traducción” que Rafael Rubio efectúa de la poesía del Siglo de Oro Español, etc.

Ciertamente estas son algunas coordenadas que la crítica actual, entre varias otras, debiese tomar en cuenta a la hora de intentar caracterizar de algún modo, la producción de los denominados “poetas de los 90”. Triste o preocupante sería que no lo hiciese: el arsenal teórico está disponible, no hay escasez de talento analítico, las obras de estos y otros autores de los 90, circulan con relativa regularidad, al menos no son “incunables”... pero.

En toda sociabilidad literaria que se precie de su sanidad intelectual y espiritual, todo esto seguiría el curso de lo necesario y hasta de lo natural. El no efectuarlo o desdeñarlo, demostraría, en mi modesta opinión, que el esfuerzo verbal, vital e imaginario de todos estos poetas sigue, paradójicamente, vigente: contra lo que se opusieron y distanciaron, contra lo que han criticado y levantado sus ídolos –y por ende con sus errores y aciertos– contra lo que consideraron sospechoso, adulterado e inauténtico, contra todo eso, pues sigue vigente su actitud, su gesto: contra la destrucción de la memoria histórica, social e imaginaria que nos mantiene aún entumecidos y pasmados entre el grito y el silencio.

Viña del Mar, primavera de 2012.



I

Tal vez las palabras que sigan no sean más que la breve exposición de una historia personal de lectura. Creo que es lo único valioso cuando deseamos indagar sobre la configuración de un lenguaje que se sabe en tránsito al encontrarse, gracias a su constante paradoja de ser y aparecer, abierto para permanentes posibilidades de búsqueda, asombro y placer.

No podría referirme a las influencias como angustia, sino como una especie de diálogo exploratorio, no exento en su goce, de una responsabilidad que se enraíza a la memoria. Además sería demasiado pretencioso autoexaminarse cual análisis que devela una eventual totalidad articulada. Para aspirar a eso, quizás sea preciso haber muerto y no saber de lo escrito por nunca jamás. ¿Qué resta? Pues creo que la conjugación intensa de tres verbos intercambiables entre sí: leer, escribir, corregir. Y como estamos convocados a mi entender al desciframiento del primer verbo, vayamos a su encuentro.

No es lugar común aseverar que la primera impresión de algo que suscita embelesamiento, marca de modo indeleble la actitud anímica con la cual nos vinculamos a la Poesía y por ende, al mundo y a nosotros mismos. Después de leer entre los 15 y 17 años dos o tres antologías de poesía chilena y escribir malas copias de Anto-

nio Machado, el verano que va desde diciembre de 1990 a marzo de 1991 fue un comentario al verso de Guillaume Apollinaire: “la estación violenta”.

Efectivamente, con la violencia cegadora y casi extática de lo que nos supera, tres mundos, tres visiones, tres silencios... tres Poetas revolucionaron lo que creía y creo que es la Poesía, su ejercicio, su aceptación, su incertidumbre, su desconsolada elevación: Novalis, Rilke, Hölderlin.

Cada uno en su tono, en su poder invocatorio, fue un descubrimiento y me atrevería a decir, una instancia para plantearme por vez primera la validez de todo mi quehacer y la relación de aquel quehacer con ¿la vida?, ¿los otros?, ¿lo Invisible?, ¿el mundo de los sueños?, ¿la presencia del cuerpo?

Los Himnos a la noche, El libro de horas, Como en un día de fiesta y Pan y vino eran y son constelación, pregunta perpetua, ensimismamiento solitario y plenitud hacia algo, imposibilidad de una lengua perfecta que se busca perfecta y la conciencia de saber guardar silencio cuando éste adquiere significación sobre todo lo demás. Estas impresiones de lectura no sé si estarán en los versos que hasta hoy he escrito y si serán realidad si sigo escribiéndolos. Sólo es posible aceptar la negación al abandono, es decir, no renegar de las sensaciones primerizas que fueron asombro, traicionando a la memoria. Porque en aquella traición a mi entender, radicaría el exilio del exceso que transfigura a la página en blanco como cuerpo plagado de signos hacia la búsqueda desazonadora de un lenguaje realmente plasmado. En el poema *Recordación* (Andenken) dice Hölderlin:

“El mar destruye o da la memoria.”

Firmente creo que estar en la playa tocado por la fuerte brisa es erguirse a temer y aceptar las ondulaciones de aquel mar ignoto que, en su seno, guarda las imágenes de lo que creemos posible: porque los recuerdos tomados como fulguración de una presencia ida, son buenos y dables hasta que nos hacen sentir su vértigo abismal. Parafraseando a Malte Laurids Brigge: hay que saber buscarlos, pero también olvidarlos y alejarlos, pues su sola voz sería capaz de destruirnos. Eso quizás signifique encontrarse en aquella playa y apostar por una brisa quemante, pero que por sólo apostar a ella, nos aproxima al exceso transfigurador.

De pronto, como eco de aquella transfiguración, aparecen otros poetas que se han ido convirtiendo en los desafíos de lectura más intensos de los últimos años, poetas hacia los cuales me he sentido sustraído. En mi historia personal de lectura Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita son la segunda tríada en la cual me reconozco, que han dicho lo que he querido decir, que en su ejercicio oracular revelan esa intensa combinación de delirio y efusión, de vertiginosa inteligencia y llanto descendente. No sé si será sólo una predilección personal o una búsqueda que comparten otros de mis congéneres, pero creo no equivocarme que leer a esos poetas y a otros de su estirpe (Omar Cáceres, Gustavo Ossorio, Jorge Cáceres) es la deuda a nuestra memoria ya no personal, sino colectiva que debe ser saldada. Saldada en la medida que históricamente todos conocemos, pues durante casi veinte años se nos negó sentir la arena en nuestros pies y la brisa del mar parecía un espectro que algunos, casi niños, nunca vimos, apenas tardíamente.

Orfeo, Réquiem y *Venus en el pudridero* son, respectivamente, el paradigma del viaje, la queja y el maravillamiento destructivo

que en estos breves años han configurado no sólo un descubrimiento estético, sino en la medida de lo posible, una instancia que va hacia la hermandad anímica de una ética poética: con un pudor extremo efectúo aquella asociación que podría significar una vinculación, en mi experiencia, no sólo del eco lacerante que esas palabras ejercen cual llamarada en el desenvolvimiento de la escritura, sino también la indagación que estos poemas manifiestan como exploración metafísica. Creo que esa exploración en última instancia es el diálogo problemático con una memoria asediada que necesita ser replanteada una y otra vez en una actualización que permita, cuando menos, establecer un registro de sí misma y su interrelación con la poesía de otras latitudes. Ciertamente esos poemas son para mí la metáfora de uno de los ejes sobre los que se instala la labor poética desde Pedro Prado y Gabriela Mistral hasta nuestros días. No me atrevo a hablar de tradición, pues como todo asunto concerniente a la naturaleza del ejercicio artístico, aquel término necesita una clarificación que no debe quedar solamente enclaustrada en lucubraciones teórico-lingüísticas, sino en la gama de filiaciones de lectura comparada que los poemas dan unos de otros: una especie de pantextualismo que no renuncie al asombro ingenuo, al placer asociativo ni a la genealogía que los propios poemas pudieran suscitar.

En mi parecer, ahí se da la otra faz de aquel diálogo exploratorio y que, creo, cada uno de los que pretendemos asumir este oficio con su exigencia y sencillez, debe tentar a su modo y con las posibilidades de talento que le fue concedido. Mi lectura de Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita, significa atisbar la aventura individual que permita crear la búsqueda de elementos expresivos, pero también la responsabilidad de situarla

con no sólo el quehacer que uno intenta, sino con una génesis que, si bien, tal vez no nos devuelva la plenitud de una memoria desgarrada, al menos sea propicia para su advenimiento fragmentario.

Creo que en todo esto radica cierta fidelidad que se instaura como promesa aún no adivinada y que es invitación permanente a tentar en otras lecturas. Porque justamente el acercamiento constante (diría amoroso, es decir con plenitudes y desiertos) a lo que estos tres poetas representan, viene a ser, en mi historia personal de lectura, el continuo escarbar en otros autores leídos desde la adolescencia y a los cuales se les abren en mí, hoy por hoy, las puertas de una comprensión que ha ido ganando en significados. Cambia la posición de los astros, el universo se expande y lo que desdeñaba como efusión sentimental cobra nuevo aliento. En este sentido la relectura de Rubén Darío durante mis procesos actuales de escritura es la sorpresa mañanera más excitante que implica el sí fluvial al placer encarnado en formas casi perfectas. Porque en Darío es evidente la consumación del goce artístico per se, presente análogicamente, dentro de mi percepción, en el Rilke de *Los Nuevos Poemas*, en el oscuro decir del Novalis del quinto himno nocturno y en la lira órfica tañida por Rosamel del Valle. Esta amalgama asociativa no sé hasta dónde encuentra su consolidación en lo que escribo. Pero indudable es que este giro, yendo desde lo actual hasta la figura de Darío, posee implicaciones que necesariamente uno se plantea de continuo en su ejercicio particular.

Así, es posible intentar/tentar una genealogía y trazar un mapa del fundamento primigenio que es interrogante abierta una y otra vez. Una interrogante que concluye hasta este momento, en nuestro desarrollo, en la enigmática figura, para mí al menos, del poeta de Azul.

No poseemos el poder adivinatorio para saber cuáles serán nuestras fidelidades futuras, ni mucho menos si tendremos la entereza de aceptar con sencillez el llamado de la Poesía con todo lo problemático que ello implica como conducta.

A nosotros, que apostamos por una presencia que se exterioriza como ausencia, nos resta algo muy humilde: extender un diálogo exploratorio con nuestros poetas del pasado y leerlos en su exigencia presente. Quizás ahí se encuentre la clave para atisbar un futuro que se muestra siempre incierto.

II

En la primavera de 1999, los poetas Alejandra del Río, Javier Bello y Verónica Jiménez organizaron bajo el alero de la Universidad de Chile y con el auspicio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, el Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes *La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas*. Característica esencial de esta actividad fue la lectura, por parte de los poetas invitados, de una breve ponencia que explicitara lo que podría denominarse el universo de lecturas con el que entraba en diálogo la obra de los participantes y que tomaba como referente y título el nombre de un famoso y polémico libro del crítico norteamericano Harold Bloom. Las líneas anteriores, apenas modificadas, fueron mi contribución para aquella oportunidad y las otorgo mitad como testimonio, mitad como inicio de la presente reflexión. Ahora bien, como en casi todo acontecimiento de nuestra sociabilidad poético-literaria, cierta dosis de escepticismo y un pequeño amague de polémica no fue ajeno al desarrollo del Encuentro que, por lo demás, permitió a sus participantes intercambiar experiencias, lecturas y opiniones en

torno ya no tanto a lo acertado o equívoco del título que propició nuestra confluencia, sino más bien para reconocer ciertas afinidades que podrían caracterizarse como comunes a la mayoría, en primer término, la circunvalación de lo que denominaría el fenómeno Rosamel del Valle, presencia poética de impronta indeleble en varios de los poetas ahí presentes (Javier Bello, Cristian Formoso, Roberto Merino, yo mismo). En segundo lugar, la constatación, al menos por parte nuestra, de cierto temple que por no encontrar un término adecuado, pienso que podría ser el de “cosmopolita”, dado que los afanes de lectura y filiación que muchos de los que participábamos en el encuentro propiciaba y hacía suyo, mostraba un abanico de posibilidades que abarcaba desde la poesía del Siglo de Oro Español, hasta la queja lacerante de Paul Celan y que convertía al Surrealismo francés y español, a la poesía de Constantino Kavafis y la legión de estirpe anglosajona (Williams, Eliot, Pound, Stevens y varios más), en sus asentamientos más evidentes o explícitos. Tal aglomeración se convertía en Babel si no se olvida la invocación de la poesía escrita entre nosotros desde la Mistral y Neruda, hasta Lihn, Teillier y Juan Luis Martínez y sin olvidar a Paz, Lezama Lima y a la Pizarnik entre muchos otros.

Como toma de pulso a lo que acontecía en el universo lector de un grupo importante, pero no único, de poetas chilenos contemporáneos, aquel encuentro, a la luz de los breves años transcurridos, siempre me pareció un atractivo remate de reconocimiento y autorreconocimiento respecto a los denominados poetas de los 90 –reconocimiento iniciado, según mi parecer, en el Encuentro de la Biblioteca Nacional de fines de 1996– y que era en cierto sentido la culminación, al menos pública y por ende con visos de polémica, de la consideración totalizante del poema como centro gravitatorio

de las distintas experiencias escriturales de los presentes en aquella ocasión con un tono entre pasional y escéptico (pero siempre con notables intentos autoconscientes, en el afán de verificar fuentes y explicitar las filiaciones de nuestros ejercicios)

El cambio de siglo ha traído, ciertamente, una fluidez cada vez mayor acerca de la presencia pública de un variado grupo de poetas que, por supuesto, no obedecen a las directrices de opinión esclarecidas o más bien, puestas en circulación por los participantes en aquel Encuentro de 1999. Tales actividades, si bien efímeras en su presencia real dentro de una escena siempre movible, se convierten en interesantes oportunidades para conocer o dialogar con los pares e intercambiar experiencias fecundas para la particularidad de los proyectos individuales. Tomar conciencia, cercanía o distancia de los contemporáneos de uno ha sido labor primordial de todo poeta en proceso de formación. Y si no sonara un tanto forzado, y siguiendo una sugerente idea de Octavio Paz, cualquier poeta es contemporáneo de otro en el ejercicio de la lectura. Quiero decir, en otros términos, que mis contemporáneos en la primavera de 1999 eran, por supuesto Javier Bello, Cristián Formoso y David Preiss por mencionar poetas afines por amistad o escritura a mis propias obsesiones, pero también eran (y siguen siéndolo) mis contemporáneos, por el temple que se desprende del fulgor palpitante que habita su poesía, Díaz-Casanueva, Anguita y Rosamel del Valle quienes, junto a la presencia de Rubén Darío –mañanero descubrimiento que perdura más allá del instante– conformaban el círculo mágico de las adhesiones deslumbrantes. Hoy, cuando he renunciado voluntariamente –y por el peso de la evidencia– a ser “poeta joven” al doblar la treintena y próximo a la dantesca edad que solicita el arte mayor, pienso de forma retrospectiva la posibilidad de

una evaluación de los fervores que marcan ese diálogo exploratorio que nunca concluye. Y esa evaluación no puede ser sino problemática y siempre abierta: problemática porque más que apaciguar al interior de un supuesto orden, las obsesiones que atosigan la búsqueda poética de la que somos deudores, un eventual listado de influencias demuestra no tanto un gesto de vanidad, común a cualquier poeta y ser humano, sino más bien una seria ausencia que, hoy por hoy, me parece inexcusable: me refiero a la experiencia de la música como proceso subjetivo y como prueba ineludible de los límites del lenguaje. Lo curioso de tal reflexión, me vino dado no solamente por el hecho físico de oír música con su invitación especulativa que es siempre desbordante, sino por el recuerdo de un testimonio que hacía notar Humberto Díaz-Casanueva acerca de Rosamel del Valle: que leer al autor de *La visión comunicable*, era tomar razón de la misión elevada que atrae hacia el trasmundo y que todo poeta genuino trae a presencia como aliciente en los momentos de mayor abandono o cuestionamiento acerca de su propio destino. Gratuidad o azar, aquella idea la unía del modo más arbitrario con otra vivencia: la de la lectura del soneto “Yo persigo una forma” y que siempre ha significado para mí, las fronteras que un lenguaje que se sabe en posesión de su riqueza, no puede o no quiere franquear ya que el valor último de su ser resulta inapropiado, carente o superficial. Por eso, es probable que Orfeo ya no cante. Pero sin duda, el poeta Eugenio Montejo dice esto mucho mejor que yo:

Orfeo, lo que de él queda (si queda)
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿a qué piedra, a cuál animal enternece?
Orfeo en la noche, en esta noche

(su lira, su grabador, su cassette),
¿para quién mira, ausculta las estrellas?
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),
la palabra de tanto destino,
¿quién la recibe ahora de rodillas?

En esta estrofa del poeta venezolano, creo que se ve representado un destino, uno que invita hacia una comprensión más humana del silencio ¿Acaso fracaso del lenguaje? Es probable, pero ello significaría también, un fracaso del poema. Nuestra contemporaneidad sabe muy bien de ello. Y los poetas actuales asumen el desafío apelando a maneras que desborden la palabra que aparece hoy abandonada y hueca como un monedero vacío. En la vivencia de lo fragmentario, Orfeo ya no entenece a los animales. Pienso que hoy sólo una *voz de ceniza* nos quema los labios en el balbuceo que a ningún dios en su silencio, puede estremecer.

Valparaíso, verano de 2005.

Pensar la crítica literaria como una escritura en movimiento: ya desde su objeto de deseo –otra escritura– ya desde si misma hacia sí misma.

Pensar la crítica como un desplazamiento permanente que va en busca de esa presa única y huidiza: la lectura. La búsqueda paradójica de algo que escapa una y otra vez cuando tiene lugar esa experiencia operativa que es fijar los ojos en la página. Extrañeza radical: la crítica como constancia de lo que no somos y no podremos ser, el registro de lo que hace un instante estaba allí, pero que luego, ya se ha desplazado: recovecos, pasadizos, laberintos de sentido o ausencia de éste. Extrañeza radical: la escritura como extrañeza: momentos de mirada alzada para contemplar una presencia que ya ha huido. Paradoja de querer fijar la ausencia. La crítica como escritura de la lectura.

Pensar la crítica como el registro de una o varias lecturas que nos hacen pensar y nos dejan dando vueltas en el limbo de las significaciones. Paradoja de ir a la zaga de una extrañeza ajena para reconocernos extraños. Lo ajeno como legitimación de lo propio. Fisura de toda conciencia de separación: asunción de un gesto que se ve condicionado por su propia semejanza y que se abre a la ilusión de verse representada en palabras que hace un instante eran otras.

Pensar la crítica como suspensión de la lectura, siendo la inscripción de la misma lectura. Una inscripción que se arriesga en la operación de autoanularse para lograr su propia significación.

Pensar la crítica como imposibilidad comunicativa. Como gesto inútil de luz artificial en un día de campo. Sospecha, pero también goce. Memoria, pero también desfallecimiento ante lo que abrumba. Promesa que atestigua su propia entrega cuando deja de reconocerse en tanto identidad.

Pensar la crítica como deseo, es decir, como estilo, es decir como intensidad que desemboca ante un horizonte de imágenes que se precipita a un abismo donde habitan las ruinas del lenguaje. En verdad, una autobiografía culpable.

Quilpué, otoño de 2015.

Referencia de los textos

Entre las cosas y el azul: dos momentos en la obra de Ennio Molledo.

En este ensayo se reúnen dos notas escritas por motivo de la publicación de *Las cosas nuevas*, Ed. Altazor, Viña del Mar, 2011 y *La línea azul*, Ed. Altazor, Viña del Mar, 2014. El primer texto apareció publicado en la revista electrónica www.60watts.cl en mayo de 2013 y el segundo fue publicado en el portal electrónico www.letras.s5.com en abril de 2015.

En el deshojado corazón del hombre. Notas a la poesía de Rubén Jacob.

Ensayo inédito.

Poesía e identidad: breve aproximación a la poesía de Sergio Muñoz

Arriagada. Una versión bastante breve y preliminar de este texto se publicó en la revista *Pensar y Poetizar*, N° 4/5 del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso el segundo semestre de 2006. Aquí se publica ampliado y modificado.

El héroe de una lírica en la era del vacío: observaciones sobre la poesía de Sergio Madrid. Texto modificado de una conferencia que fue publicado en el libro *Poesía y pensamiento. Ensayos reunidos del Festival de Poesía a Cielo Abierto*, Ed. Fundación Balmaceda 1215, Valparaíso, 2012.

Heterodoxia. Marcelo Pellegrini. Ensayo publicado originalmente en la revista electrónica www.plagio.cl en agosto de 2006. Reproducido en www.letras.s5.com en enero de 2007.

Apuntes para una poética de la luz. El doble veredicto de la piedra de Marcelo Pellegrini. Reseña publicada originalmente en la revista *Alpha*,

N° 37, Universidad de los Lagos, Osorno, segundo semestre de 2013. Reproducido en www.letras.s5.com en enero de 2014.

La escenificación de la experiencia: Espejo de enemigos de Marcelo Rioseco. Reseña publicada originalmente en la revista *Acta Literaria* n° 45, Facultad de Humanidades y Arte, Departamento de Español, Universidad de Concepción, segundo semestre de 2012. Reproducido en www.letras.s5.com en enero de 2013.

Sobre 2323 Stratford Ave de Marcelo Rioseco. Ensayo publicado originalmente en la revista electrónica www.60watts.cl en agosto de 2013.

El Agón de Armado Roa Vial. Sobre Ejercicios de filiación. Poesía (1998-2008). Reseña publicada originalmente en la revista *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas*, n° 49, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, segundo semestre de 2011.

La visión abierta: Pájaros lágrimas de Enoc Muñoz. Reseña publicada originalmente en la revista INTI, segundo semestre de 1996.

Dónde iremos esta noche de Cristian Cruz. Ensayo publicado originalmente en el sitio electrónico <http://lacallepassy061.blogspot.cl/> en diciembre de 2015.

El instante evocado por el gesto: Los días de Roberto Onell. Palabras leídas en la presentación de *Los días* en Sala Estravagario de la Casa-Museo La Chascona, Fundación Pablo Neruda, Santiago, enero de 2016.

Sobre Jardín Japonés de Eduardo Jeria Garay. Palabras leídas en la presentación de *Jardín Japonés* en la Sala Viña del Mar en diciembre de 2006. Publicado posteriormente en el portal electrónico www.letras.s5.com en enero de 2007.

El ausente necesario: la poesía de Francisco Vergara. Ensayo publicado en el portal electrónico www.letras.s5.com en junio de 2009.

La producción desde el fracaso: notas sobre Chilean Poetry de Rodrigo Arroyo. Palabras leídas en la presentación de *Chilean Poetry* en la sala Rubén Darío de la Universidad de Valparaíso en marzo de 2008. Reproducido en www.letras.s5.com en abril del mismo año.

Palabras para Nimbo de Valentina Osses. Texto leído para la presentación de *Nimbo* en el pub La Piedra Feliz, Valparaíso, abril de 2010.

El vuelo del ave en la intemperie: Tordo de Diego Alfaro Palma. Texto leído en la presentación de *Tordo* en Sala E, Librería Metales Pesados, Valparaíso, mayo de 2015. Publicado posteriormente en el sitio electrónico <http://lcallepasy061.blogspot.cl/> en mayo de 2015.

La vida y el afán de forma. Sobre Pequeñas cosas de Gladys González. Ensayo publicado originalmente en el sitio electrónico <http://lcallepasy061.blogspot.cl/> en abril de 2016.

La autorreferente representación de la crueldad. Sobre Hysteria/Hysterión de Fanny Campos. Ensayo publicado originalmente en el sitio electrónico <http://lcallepasy061.blogspot.cl/> en septiembre de 2015.

La violenta instauración de la inocencia. Sobre la antología Cantares nuevas voces de la poesía chilena de Raúl Zurita. Ensayo publicado en la revista Mapocho N° 58, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, segundo semestre de 2005.

La abolición de la esfinge: observaciones sobre los poetas chilenos de los 90. Ensayo publicado en el portal electrónico www.letras.s5.com en agosto de 2012.

Intentar una genealogía. Ensayo ampliado e inédito del texto leído en el “Encuentro de poetas jóvenes: la angustia de las influencias, los poetas leen a los poetas”, Universidad de Chile, Santiago, octubre de 1999.

Epílogo crítico. Fragmento del texto inédito leído en el Seminario de Crítica Literaria “El Circo en Llamas”, Valparaíso, octubre de 2015.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de octubre del año 2016,
en los talleres de Gráfika Copy Center,
Santo Domingo 1862, Santiago de Chile.





