

BIEN COMÚN

Jorge Montealegre

Editorial Asterión. Santiago, 1994. 91 págs.

Desde *Exilios*, publicado junto a Bruno Serrano (Tragaluz, 1983) y *Título de Dominio* (Tragaluz, 1986), el poeta Jorge Montealegre (1954) ha venido subrayando con agudeza las particularidades de una palabra poética conjugada a los avatares históricos de la modernidad.

Tanto en el título de su penúltimo libro como en este nuevo, se evidencia una preocupación por poner en cuestión, dentro del contexto cultural chileno, la noción de propiedad: la diferencia más visible entre uno y otro título estaría aquí determinada por el carácter excluyente que tal noción reviste en el penúltimo y el sesgo comunitario que el más reciente adquiere. En su ambigüedad, el título *Bien común* propone al libro, y los textos que lo constituyen, como un producto más de la tribu. El título, que pareciera teñirse, así, de una coloración referencial, solapadamente sugiere que la comunidad se escribe en los equívocos del lenguaje que el poeta –artífice de la paradoja– manipula para hacer patentes las perturbaciones violentas de una historia con mayúscula y con minúscula.

El libro está dividido en cinco secciones. La primera, “Puerta de escape”, compuesta por diez poemas, pone en un primer plano los productos de la cultura de masas tales como el cine, el discurso del cómic, y el mundo del espectáculo. Los textos exploran el entramado de inversiones psicológicas del espectador masculino respecto de las representaciones puestas en escena por la industria de las comunicaciones masivas. Destaca el recurso a las figuras de actores y actrices como Valentino, Brando, Negri, Dietrich, Schneider, propios de una filmografía de principios y mediados de siglo, como índices de una estética camp. Por esta razón, el texto sobre Andy Warhol (“La historia es una actriz con la pintura corrida”) ocupa un lugar relevante dentro de la sección. El poema “Maddonna” da un giro temporal para apuntar a una figura

contemporánea, revelando esa fuente de tensiones entre la artista como operadora de simulacros y las inversiones sadomasoquistas de la comunidad de espectadores.

En la sección “Musas al paso”, que cuenta con doce poemas, el lector encuentra textos metapoéticos que delinearán una descripción compleja del poeta y del poema. El poeta se presenta tanto participando de una comunidad de actores culturales (“Frutos del país”) como intensamente enfrentado a su otredad: se minimaliza humorísticamente como ratón (“La palabra”) y se traviste trágicamente en perra (“Creatura”). Por otra parte, el poema se vuelve el espacio de una encrucijada, donde múltiples diferencias –psicológicas, de género e históricas– asedian al sujeto de la escritura de manera fantasmática.

En “Asuntos civiles”, sección que cuenta con doce poemas, se pone de relieve la diferencia histórica que impregna la práctica del sujeto textual. El primer poema (“Fin de la historia”) sirve de puerta de entrada a una presentación irónica de la modernidad entendida como parálisis del cambio; los subsiguientes textos, cuyo entramado epigramático oscila entre la cultura trágica o cómica, complementan al primero en cuanto presentan desde diversos ángulos –la tortura y el exilio, por ejemplo– la cara autoritaria de la modernidad. El texto final (“Utopía”) demarca con sutileza la paradójica propuesta de una realidad socio-histórica diferente que se nutre de las desigualdades de “lo real”.

En la sección “Cargando cruces”, compuesta por doce poemas, el intertexto bíblico se entrelaza a una serie de anécdotas produciendo un tejido alegórico que retoma, en determinados momentos, el trauma histórico de la sección anterior. Textos como “Vigilia”, “Gallo”, “Pelicano” (que recuerda “El Albatros” de Baudelaire) y “Ad Honorem” recuperan el decurso trágico de la figura del héroe respecto de un entorno indiferente. El intertexto contribuye al rigor corrosivo con que se cuestionan las desigualdades violentas que saturan el pesadillesco escenario de los textos.

La última sección, “Niños de fin de siglo”, de quince poemas, encuentra en lo familiar –en el doble sentido de la experiencia del núcleo familiar y de aquel sentido común del que una comunidad histórica participa– una ocasión para plasmar inesperadas dimensiones maravillosas, fantasmagóricas y trágicas. La dimensión autobiográfica, que en las otras secciones deja sus huellas en diversos poemas (“Garuma de Chacabuco”, por ejemplo), se subraya aquí recogiendo con ello, además, una de las hebras que atraviesa el libro de principio a fin: la inscripción de la idea de fin de siglo y milenio que viene acompañada de un necesario traspaso generacional al interior de la comunidad en tránsito. El sujeto textual, que en esta sección, no menos que en las anteriores, pone en escena los dilemas de una siquis alterada, se deja entrever en el niño que juega “a borrarse del mapa” en “Goma de borrar”, que se mira en el “álbum imaginario” de “Curso”, o que queda excluido de la foto familiar en “Hijos de Dios”. Como se ve, el poeta explora la otredad que atraviesa las instancias más familiares y, en este sentido, su escritura va desfamiliarizándolas una tras otra. Esta estrategia adquiere una tonalidad diferente –humorística o erótica– en la sección “Musas al paso”, cuando el sujeto introduce el mundo otro de su pareja, y en esta sección ocurre algo similar cuando sus hijas, por ejemplo las “brujas” del poema “Durmientes”, le permiten enfrentarse a dimensiones insospechadas que podrían curar las fracturas que lo atraviesan: desde el padre de las “brujas” se desplaza hacia su propio abuelo en el último verso de este texto. Por lo anterior, el poema final, “Cachureos”, cuyo último verso incluye la frase que le da título al libro, calza como una pieza de relojería en el entramado total del texto. El poema, que se formula retóricamente como una carta o invitación a la escritura del padre a

una de las hijas, abre la posibilidad de compartir, en la diferencia, el legado común de una escritura latinoamericana todavía por escribirse.

OSCAR SARMIENTO

State University of New York, Potsdam