

POESIA CHILENA DEL FIN DE LA MODERNIDAD

Grínor Rojo

Santiago, Ediciones Universidad de Concepción, 1993

Quizás uno de los análisis más significativos acerca de la continuidad del proyecto de la modernidad poética latinoamericana, lo constituya el breve estudio del profesor e investigador chileno Grínor Rojo, titulado *Poesía chilena del fin de la modernidad* o, si se quiere interpretar en “más de un sentido, poesía chilena del comienzo de otro ciclo” (5). En un libro anterior, *Crítica del exilio: ensayos sobre literatura latinoamericana actual* (Pehuén, 1989), Rojo ya había elaborado un panorama a fondo del doble fenómeno de la modernidad y de la postmodernidad, relacionando estos aspectos no sólo con la alienada posición del poeta exiliado (de su patria y de sí mismo), sino también abordando el conflicto de la poesía chilena última, poesía que se apoyó en una reconstrucción del presente a partir de una compleja percepción de la realidad como una experiencia particular.

En este sentido, la trayectoria poética del estudio de Rojo en *Crítica del exilio*, se continúa en *Poesía chilena del fin de la modernidad*, aunque en este caso la dilucidación reflexiva incumbe el carácter transicional de dos poetas chilenos cuyos textos se colocan dentro de la modernidad latinoamericana legada por Rubén Darío y más específicamente dentro de la “modernidad chilena”, que según este crítico cubre hasta la “vanguardia y la postvanguardia históricas”. La transición hacia otra cosa es el

fenómeno que Rojo estudia a través del análisis de los textos de los dos poetas en cuestión, Omar Lara y Manuel Silva Acevedo, quienes se valen de los procedimientos ulteriores de la modernidad para construir un sistema novedoso y que hasta cierto punto desconstruye a aquel que alguna vez existió con carácter hegemónico. Mediante la apropiación de los “últimos destellos de un arte que fue” (5), tanto la poesía de Lara como la de Silva Acevedo se ubican en los límites de una evocativa recreación del pasado, por una parte, y el retrato de la actualidad por otra, apelando en ambos casos a lo que Walter Benjamin ha llamado el *Jetztzeit del presente como momento de revelación*.

Pero, independientemente de la significancia de la modernidad como un esquema social y cultural, el aporte de los poetas estudiados por Rojo permite diferenciar tanto las lógicas estéticas como las configuraciones reflectantes que han surgido en Chile en los últimos veinte años en torno a la historia de la poesía. En cuanto a éstos, el crítico puntualiza en el prólogo a su libro que la diferencia que existe entre “la desintegración del lar teilleriano en el universo sureño de Lara y la esquizofrénica multiplicación de las máscaras en el santiaguino Silva Acevedo” (5), revela el carácter mediato de una tradición latente en la poética de ambos escritores y refleja por lo tanto “una desintegración de las formas canónicas de la modernidad” [sic].

El *corpus* de *Poesía chilena del fin de la modernidad* está dividido en tres capítulos. El primero, que se titula “Omar Lara o del *flanêur* sonámbulo y amante”, es un estudio del poeta transeúnte, que en un vagar eterno (ligado a Baudelaire), se desplaza sin rumbo, autoconsumiéndose en la experiencia misma de su andar. En ese ambular, lo poético es logrado a partir de las imágenes que desfilan ante la mirada fugaz del poeta aventurero. Juego continuo y fragmentado que simultáneamente establece signos que Lara “captura, archiva y reconvoca” (9), “habitante” de una cotidianeidad que se internaliza y se transforma en el nostálgico y contradictorio desacato del poeta “viajero”. Esta “contradicción entre transitoriedad y permanencia” (11), en la escritura de Omar Lara, es uno de los aspectos que Rojo examina al enfocar tanto la alternancia de “los mecanismos retóricos [...] como las filiaciones intertextuales” (10) con el fin de analizar la ambivalencia de los principios poéticos en las antologías producidas por Lara entre 1975 y 1992. En la última de ellas, *Memoria (Antología personal)* (1987), se reúnen los poemas de más calidad escritos por el “poeta *flanêur*” cuyas estrofas son interpretadas notablemente por el profesor Rojo.

Los diferentes poemas de los libros escogidos aparecen en el texto que comentamos por secciones y, además de ser analizados desde el punto de vista estético e ideológico, también el crítico se refiere a menudo a la situación existencial del poeta mismo. Por ejemplo, en la denominación que Rojo le asigna a Lara como “*flanêur*” y sonámbulo”, el crítico despliega su noción acerca del continuo papel del poeta dentro del marco de las sociedades europeas y, sobre todo, dentro del contexto de la contemporaneidad latinoamericana. Con este fin, analiza textos representativos y poemas específicos, tales como “Cuarto”, que aparece en *Los buenos días* (1972), “Bajamarea”, de *Oh, buenas maneras* (1975), y “Obstinado viajero”, de *Fugar con juego* (1984). Además, algunos fragmentos de poemas que no aparecen en *Memoria*, tales como “La primavera de Chile” y “Apunte para un retrato general”, son introducidos por Rojo en su comentario y comprenden el discurso poético del testimonio político. Lo mismo ocurre con ciertos poemas escritos en la cárcel de Valdivia, entre los que destacan “La tarde antes de su muerte”, “Camila” y “Hoy he visto a mis hijos”, pertenecientes todos a *Crónica del Reyno de Chile*, de 1976.

Por otra parte, la voz alternante del hablante lírico aparece en poemas como

“Pájaro de paso”, que Rojo interpreta tomando en cuenta no sólo la visión del poeta que camina sino también la aspiración moderna a la trascendencia, que Lara desarrolla paradójicamente desde la perspectiva incierta del retorno a un origen en el que el ser se reconoce otra vez en aquello que fue en un principio, en la “vieja nostalgia y su cáscara verdadera”, como se lee en el verso diez de dicho poema.

“Calles sucias” y “Los centros de la tierra” también constituyen textos claves que reflejan la condición del poeta en la ciudad moderna y donde el “poeta defiende como puede las formas ya en repliegue de una conciencia cuyo estatuto es anterior a los mandatos de ambos órdenes históricos” (12). Según Rojo, el “poeta *flanêur*” surge por primera vez en el *Azul* de Darío, a partir de las “absortas ensoñaciones” de un “*promeneur solitaire et pensif*” (13), pero el elemento de la “*flânerie*” no se impone con decisión sino hasta el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* y el Neruda de la primera *Residencia*. Más tarde, de acuerdo a este crítico, el motivo del viaje se manifiesta en la poesía de Enrique Lihn. Sin embargo, Rojo señala que es específicamente Jorge Teiller quien le proporciona a Lara esa doble perspectiva en una poesía en la que el *flanêur* construye y ruptura desde su alienada subjetividad. En un constante movimiento que lo orienta hacia la inevitabilidad de la condición del sujeto, “el *flanêur* rompe el vaho del encantamiento mediante la apelación a un factor heterogéneo, desfamiliariza la escena y [sugiere] de paso el tema de su diferencia” (15).

Al estudiar el carácter sonámbulo de la poética de Omar Lara, Rojo afirma que éste es un aspecto clave y simultáneo de la “profesión del *flanêur*” y que constituye el núcleo de la experiencia creadora. Para esto, el crítico hace referencia a la relación que elabora Freud de la actitud sonámbula con la creatividad y menciona también los estudios de Gaston Bachelard, quien “retomó y fenomenologizó la tesis freudiana[...] poniendo énfasis[...] en la naturaleza peculiar de la *rêverie*” (25), el elemento esencial de la etapa del proceso creador que es anterior a la “contemplación”. Rojo afirma que ese estado del poeta, entre “un soñar que es y no es el del sueño”, corresponde a una posición intermedia entre “el concepto y la imagen”, “el inconsciente y la razón”, “la aventura y el orden” y, finalmente, entre “el orden simbólico y el orden imaginario”. Su ambivalencia pone al poeta moderno en los umbrales de la marginalidad, la misma que conforma el centro de la visión teilleriana ya que es un factor que no sólo antecede a la condición sonámbula sino que es el elemento que contribuye a que la expresión poética se exteriorice.

Las semejanzas y las diferencias entre Jorge Teiller y Omar Lara son enfatizadas por Rojo a través de poemas que tematizan el fenómeno de la memoria y la evocación. Según dice, “la producción poética [de Lara] es un fenómeno *post factum* que tiene lugar [...] mediante la recuperación de lo ocurrido a través de la memoria” (38) y constituye también un dato de los escritos de Teiller y por ende común a ambos poetas. Por otra parte, tanto Teiller como Lara utilizan en su producción el motivo del espejo que da cuenta de un sujeto ajeno tanto a sí mismo como al poeta que se ubica del lado de allá de la reflexión. Esto implica la creación de un sujeto poético que, según Rojo, produce “una síntesis de ‘choque’ entre “El Doble y El Otro (no el otro lacaniano), pasado [e] inconsciencia [y] presente [y] conciencia” (43). Sin embargo, la diferencia que existe entre ambos poetas, de acuerdo a este estudioso, radica en la indiferencia de Lara hacia la poesía mítico-religiosa. Si Lara la utiliza, es sólo con un fin poético productivo.

Por último, gran parte de la poesía amatoria de Omar Lara aparece en su volumen

titulado *Serpientes* (1974), y es analizada por Rojo desde el punto de vista de la oposición genérico-sexual entre lo masculino y lo femenino. “Los viejos boleros latinoamericanos de los años cuarenta” sirven de complemento para la construcción de un sustrato poético superpuesto por la complejidad de un lenguaje en el que el discurso paródico de la canción popular aporta al masoquismo, el cual se conecta con el “ennoblecimiento del dolor abyecto que es [precisamente] la marca de fábrica del bolero” (30) y al cual Rojo le dedica el último capítulo de su ensayo.

En el segundo capítulo, titulado “Manuel Silva Acevedo o del pastor a dentelladas, aullador de estrellas”, el crítico chileno estudia a otro poeta de la misma generación de Omar Lara, el santiaguino Silva Acevedo. El espacio poético de Manuel Silva se destaca por su carácter *regresivo* y su *visión apocalíptica*, así como por un “deseo de significar”, deseo que es puesto “continuamente en jaque por un contrapeso pesimista, dubitativo y autoirónico” (52). Poesía de contradicciones, que surgen en poemas como “Quien se aparece”, en donde lo sacro se satiriza y en el cual el poeta se desdobra en “El Amo” dentro del poema y “El Otro” que pasa a ser un “habitante de un paisaje desolado y en ruinas” (53). Conviene notar que el arte de significar es utilizado por Silva no como un elemento textual en sí, sino como un manifiesto de autocritica irónica. Con este propósito, y según Rojo, Silva Acevedo “se apropia y recicla los residuos semióticos que regurgita la garganta de la gran ciudad [y para lograrlo] prueba y reprueba, desintegra e integra” (54).

Pero el punto de partida de este “escribir sin ilusiones”, de acuerdo al crítico, tiene su precedente en la producción poética de Enrique Lihn, quien fue “el primero en distinguir la existencia de una poética similar a la suya en la obra de Silva Acevedo” (55), lo que queda de manifiesto en el prólogo que Lihn elabora para *Terrores diurnos* (1982). A partir de aquí, el texto en estudio muestra el desarrollo de la visión poética de Silva Acevedo desde su primer libro, *Perturbaciones* (1967), y establece una analogía que enfoca más que todo la función de un patrón significante del lenguaje en los textos. Por ejemplo, en las selecciones de Manuel Silva, *Mester de bastardía* (1977), *Terrores diurnos* (1982) y *Desandar lo andado* (1982), el uso de la palabra produce un efecto paródico al “alterar, transgredir, subvertir y sabotear” (56).

En este punto, Rojo pospone el estudio de la significancia de la “intención meta-poética”, para analizarla más adelante, ocupándose entretanto de la capacidad creadora de Silva Acevedo, basada en una “dialéctica de la existencia, el sexo y la escritura” (83), elementos que, según el crítico, conforman el “funcionamiento del imaginario” del poeta.

Rojo examina a fondo *Desandar lo andado*, texto que mediante la adquisición de una “conciencia del tiempo”, torpedea dicha conciencia para “concluir eliminando cualquier amago de historicidad” (56). *Desandar lo andado* forma una recopilación de la poesía de Silva Acevedo que el autor reúne a partir de libros como *Terrores diurnos*, *Monte de Venus*, *Palos de ciego* (1986) y de *Lobos y ovejas* (1968). El procedimiento que el poeta utiliza en esa recopilación consiste en un ejercicio regresivo: “pasa revista al conjunto de su obra hacia atrás, desandando lo andado” (57), con el fin de establecer un panorama de su propia existencia. En relación a ésta, la perspicacia crítica de Rojo se pone de manifiesto cuando relaciona la visión regresiva de Silva con el fenómeno psicoanalítico y al pie de la página nota que “el volver *post factum* sobre la propia obra, más aún si ésta es una obra poética, y recapitularla regresivamente, equivaldría a hacer con ella lo que el psicoanalista hace con los sueños y, si hemos de creerle a Freud, con los mismos designios” (57).

No obstante, la opinión del crítico sugiere que ese orden regresivo se frustra cada vez que el poeta se ve frente a otro orden, de ahí que el “viajero del que habla la poesía de Manuel Silva es un falso viajero; que la parálisis constituye su esencia recóndita y que por consiguiente el desplazamiento que él efectúa por el espacio del texto carece de principio y de fin” (59). Esta inconstancia sugiere, por otra parte, la utilización de una máscara que opone “el optimismo de la adolescencia al pesimismo maduro”, significaciones éstas entre las que se mueve la pluralidad de las máscaras poéticas elaboradas por Silva.

En el transcurso de su estudio, Rojo establece diversos análisis de selecciones poéticas en las cuales las imágenes, los arquetipos y la unidad temática revelan “los aspavientos de un poeta cuyo barco se debate aún entre las contradictorias borrascas de la modernidad” (63). La descripción de la poesía como un “objeto de arte moderno” es analizada en “El ojo que festeja”, selección que refleja a través de la mirada del poeta que observa, “la reproducción de una reproducción” del espectáculo de la modernidad. Esa reproducción no constituye más que el objeto de arte mismo, aquel que ha perdido su “aura” o “la imagen ‘natural’ producida por medios artificiales” (66).

En cuanto al tono apocalíptico en la poesía de Silva Acevedo, Rojo señala que ese carácter predice el futuro de la especie humana que habita las ciudades de la modernidad siendo la angustia el resultado del espíritu de la época ante “los modernos espacios de la civilización” (68). Esta tensión caótica aparece bien ejemplificada en uno de los mejores análisis que Rojo elabora, análisis de un poema largo, compuesto por veintidós fragmentos, los que representan una alegoría del carácter precario de la condición humana. El título de este poema largo es “Lobos y ovejas”. Para Rojo, el gran tema de esta selección lo forma “la existencia de lo diverso en lo unitario, de lo heterogéneo en lo homogéneo” (85), elementos que surgen en una figura yuxtapuesta que “también [es] el indicio de la desaparición del uno en (con) la aparición de ese otro” (86). Pero la sección que el crítico considera más valiosa del poema es el fragmento quince, que por su construcción guarda semejanza con los “desfiles medievales y barrocos, de la *‘hostes antiqua’* o del *‘theatrum mundi’* [los cuales aluden a] una convergencia de la visión del hombre histórico en el espacio concreto (y de concreto) de la urbe moderna y la visión de la humanidad proyectada contra la gran panorámica de su destino esencial” (93).

Al concluir el capítulo, lo único que queda por comentar es la selección de poesía erótica o amorosa de Silva Acevedo. En el estudio de ésta, Rojo considera algunos poemas del libro *Monte de Venus*, el cual contiene “seis textos del volumen del mismo título, dos de *Mester de bastardía* y diecisiete de *Palos de ciego*”. Las articulaciones eróticas de los poemas estudiados incluyen diversos modelos temáticos que van desde la “alianza entre el amor y la muerte”, en “Prisa por nacer”, poema que muestra el paradigma que según el crítico “ilumina la textualización del erotismo que Silva lleva a cabo en su poesía” (71); “el reconocimiento y apropiación del cuerpo femenino”, en “Musaraña”; la presencia de una “abyección retórica” obscena, en “Infernáculo”; y el “remedo del caos, a través de la transformación del “signo abstracto” de la rosa en “La flor de la carroña”.

La última parte de este estudio contiene una “apostilla sentimental”, que Rojo titula “Anejo: Los fueros del bolero”, y que está dedicada al ayer, a lo que fue y ya no es y quizás nunca más será, expresado así en la lírica del bolero latinoamericano, que constituye ante todo la máxima manifestación de la nostalgia. El crítico examina “la

estructura de la comunicación: quién habla en las letras del bolero, a quién le habla y cómo le habla” (99). Afirma, por otra parte, que los papeles del emisor son “reversibles genéricamente”, de acuerdo a la particularidad de la canción. Con todo, y según Rojo, el yo masculino sigue estando presente en los boleros clásicos, aunque aparezca “disfrazado, travestido y deseoso de que así lo vean (o lo escuchen)” (100). De acuerdo al crítico, el “resentimiento” conforma las palabras de los boleros y la dulce venganza del rechazado se traduce en “una victoria ‘secreta’ [...] y ‘perenne’ [...] sobre la superioridad [...] del despreciante”.

En fin, lo que parece interesar más al investigador chileno en este tercero y último capítulo, es que el bolero, discurso reflectivo de la cultura popular, permite no sólo expresar una insatisfacción a nivel colectivo sino también crear, a semejanza de la novela, un “espacio privado” y “fantasioso”, el cual le otorga a un receptor el privilegio de escuchar “lo que no debe oír”: la lírica de una sugerente sexualidad. De ahí que el bolero ofrezca al receptor tanto el disfrute propio, a costa de la “historia íntima” del otro, como los “sentimientos” o (sufrimientos) de ese otro que también nos pueden servir de modelo para construir los boleros de nuestras vidas.

En resumen, *Poesía chilena del fin de la modernidad* se sitúa entre los estudios más sugerentes en torno al problema de la “entrada” de la postmodernidad en la historia de la literatura latinoamericana. Para aquellos interesados en los aspectos significativos de la poesía chilena después de los sesenta, el valioso texto de Rojo ofrece un notable material de referencia en el que el análisis teórico se combina con una conciencia de estilo propia del ejercicio crítico del investigador chileno. La interpretación ideológica de Rojo se destaca por su agudeza analítica, su sinopsis innovadora y su originalidad explicativa, condiciones que hacen de *Poesía chilena del fin de la modernidad* un ensayo excepcional que estimula el ejercicio autorreflexivo tanto del lector como de aquellos críticos dignos de recrear la experiencia de los “dientes y cuchillos”, los “diccionarios” o las “citas respetables” de la “Oda a la crítica” de Pablo Neruda, poema que sirve de epígrafe al perspicaz texto de Rojo.

EDITH DIMO
Universidad de California
Riverside