

SOBRE LA POESÍA DE FEDERICO SCHOPF (O DE QUIEN NO HA SIDO AMADO POR TODAS LAS DIOSAS QUE QUISIERA)

María Nieves Alonso

Universidad de Concepción

“Un mundo de voyeurs sabe que la
mirada es sólo un escenario
donde el espectador se mira en sus
fantasmas...”

Un mundo de voyeurs no mira lo que
ve, sabe que la mirada no es profunda
y se cuida muy bien de fijarla o
clavarla”.

Enrique Lihn

Uno de los signos de semejanza dentro de la heterogeneidad evidente de la poesía escrita en Chile a partir de 1976, es la de la particular fisonomía del sujeto lírico inscrito en ella. Los poetas que escriben en este período enfrentan y perciben una realidad en la cual predominan signos de muerte, deterioro, dolor, violencia y extrañamiento. “Los pobres símbolos huyen despavoridos” ante una realidad que obliga a buscar estrategias verbales diferentes a las del lenguaje poético tradicional, a encontrar un lenguaje capaz de dar cuenta del cambio ocurrido (Alonso, Mestre, Rodríguez, Triviños, 1989:35). La resistencia de esta realidad inédita a dejarse verbalizar y aprehender hace perentorio reflexionar sobre la producción textual y explica, en muchos de los textos de estos poetas, la presencia de una reflexividad intensa y polifónica. Es notoria, escribe Soledad Bianchi (1986:24), la múltiple preocupación de casi todos los autores por su labor literaria. Esta reflexividad que se percibe como “una puesta en escena del acto de escritura”, como una “declaración explícita del quehacer poético” y la comprensión de la poesía como amor a la verdad, camino (Mujica), lugar de vida (Trujillo), espacio del deseo (Schopf), unidos a la percepción de que la poesía moderna es la “otra voz” (Octavio Paz), la que se opone al racionalismo y al materialismo de la sociedad burguesa, marginalizan el discurso poético surgido en la sociedad chilena posterior al golpe militar. Debido a ello, los autores de este período asumen

la escritura como condena, como acto que expone al sujeto al dolor, a la negación, a la mala fe y a la peligrosidad del mundo. Sin embargo, la poesía es un llamado inevitable. Y la voz del poeta no puede callar (Alonso *et al.*, 1989:37-38). Así, desde la misma estructura reflexiva de los textos se nos indica que el sujeto, a pesar que los diversos rostros visualizados por la crítica (“dessujeto”, “yo personal”, “yo colectivo”, “punto de referencia”, “pájaro sin bandada”, “hijo abandonado”, “mutilado”, “quemado”, “narciso deteriorado”, etc.), conserva siempre un estatus básico, es siempre un sujeto violentado, definido por la pérdida, la carencia, la soledad.

La aceptación de estas características que aparecen especialmente marcadas en los autores de la promoción del sesenta, de la promoción llamada primero “emergente” (Waldo Rojas, 1967) y luego “diezmada”, “violentada”, “quemada” (Millán, 1985); la comprobación de estos rasgos, decimos, en los autores de la promoción que “no llegó a cumplir en Chile lo que podría haber sido su propio proyecto, (...) pues, se dispersó antes de que su propia comunidad llegara a establecerse como tal (Rojas, en *Espíritu del Valle*, 1985:40), convierte a Federico Schopf, joven poeta del 60 —y a algún otro—, en uno de los representantes más atípicos, inquietantes y atractivos del modo de hacer poesía en el Chile de los últimos años. Diferente no sólo por el modo manierista de instalarse en la poesía (y no aludo a la editorial de su libro de 1985), sino también por la tradición y cultura heterogénea, múltiple y fragmentariamente central a la que, explícita o implícitamente, refiere (Baudelaire, Rimbaud, Goethe, Passolini, Fassbinder, Wenders, Hesíodo, Parra, Lihn. Cultura germana, italiana, griega, hispana. Cine, pintura. Afroditas, mirones, prostitutas, exiliados. Hospitales, calles, puentes, hospicios), Schopf construye, quizá no al único, pero sí al más evidente sujeto posmoderno de nuestra lírica. Quien, además de la básica percepción anterior, conoce la casa del poeta, ambientada con deteriorados ángeles de iglesias, música gregoriana, cuadros de contenido irreproducible en estas páginas, larguísimas botas de mujer con infinitos botones (más de 365), quien ha sufrido la heterogeneidad de sus bromas y sabe de su vocación estética, de su carácter exquisito y elitista de su capacidad para apabullar con citas intelectuales y cuentos de sexo negro, quien sospecha de su romanticismo perverso, puede esperar que su poesía formule un gesto poético provocador, diferente y no siempre fácil de asimilar. Así, en esta poesía marcada por un cierto grado de esquizofrenia y por el rechazo de las gastadas utopías del presente y del futuro —pero que no excluye el deseo y la ilusión—, percibimos un sujeto lírico que raramente aparece en nuestra poesía. Este sujeto en conflicto consigo mismo, que no ha

logrado aceptar la condición de quien “no va a ninguna parte”, que vive en un mundo frío y tecnificado anhelando el roce de los cuerpos iluminados por el placer y en cuya vida predomina la irracionalidad, este sujeto posmoderno es, efectivamente, el configurado en *Escena de Peep Show* (Ediciones Manieristas, 1985).

El poemario de Schopf, cruzado por las contradicciones antes enunciadas, signado por un erotismo fetichista, en lucha con la porfiada insistencia del idealismo neoplatónico y regido por la fascinación de lo vulgar y cotidiano, la aspiración a lo bello, el desengaño y las máscaras es, por lo mismo, un artefacto posmoderno de indiscutible e híbrida raíz transnacional.

Abigarrado en su sencillez y frágil en su aparente cinismo, Schopf “tijeretea el mapa baudeleriano desechando lo más y guardando lo menos. Eso que tijeretea no es ninguna ciudad de las nuestras, obviamente, sino una de las del capitalismo avanzado, de las llamadas postindustriales, 2, desde el punto de vista económico, y posmodernas 3, desde el punto de vista cultural.

Tampoco es la ciudad posmoderna como un todo lo que a él le interesa, sino un barrio, la calle 42 de Nueva York o cualquiera de las demás “combat zones” en las siempre idénticas metrópolis del primer mundo dentro de ese barrio, le interesa una calle, y dentro de esa calle, una tienda y dentro de esa tienda, un pequeño cubículo: “un espacio a oscuras, de unos dos metros cuadrados, con una silla y un estrecho mirador frente a los ojos”, escribe Grinor Rojo (*Espíritu del Valle*, 1-3, 1988: 97), en una aproximación que privilegia las tres primeras partes del libro y desatiende las dos últimas. Aquellas que en su interrelación y diálogo con las otras permiten, precisamente, dar cuenta del proceso mostrado en el texto y muestran la evolución del poeta que no sólo es un poeta posmoderno.

Vamos por parte y volvamos por donde debemos. “Enfant terrible, Benjamín de la inteligencia literaria chilena de los sesenta” (Lihn), número importante del grupo *Trilce* de poesía, autor de un celebrado ensayo sobre la estructura del antipoema (1965), de un libro esclarecedor sobre la lírica hispanoamericana del siglo xx, (*Del Vanguardismo a la Antipoesía*, 1988) y de varios otros inteligentes ensayos y artículos periódicos, hasta su *Peep Show*, Schopf sólo había publicado un libro de poemas. El largo silencio entre este libro titulado. *Desplazamientos* (1966) y el que hoy nos interesa especialmente, significó un proceso de “decantación, meditación, acuciosidad crítica, autocrítica rigurosa” muy propios del poeta que en 1966 escribiera “Cansado de mi ignorancia / me hice viajero de la luz”. Es decir, *Escenas de Peep Show*, que “se propone como una poética, como un balance y como nexos con

la propia obra" continúa, amplía y diversifica la exploración iniciada en *Desplazamientos*. Una exploración, más bien una reflexión, no sólo por lo personal, sino "también por un espacio poético de Berceo a Rimbaud, de Eliot, por cierto a Neruda, tamizado en el horizonte obligado de la antipoesía" (Hoefler, 1986: 209). Esto es, la metapoesía posmoderna que observa al sujeto creador, al objeto lírico y a las palabras que "apenas sirven / para decir aquello que se ve y no aquello de que se habla" (*Peep Show*: 53). Schopf realiza, así, un viaje (señalado por Calderón y Hoefler) que tiene mucho de histórico y de poético, de personal y de colectivo, en un libro que aparece como continuación y síntesis; pero que también es evolución y búsqueda de un nuevo lenguaje que traduzca aquello que demasiado impunemente llamamos realidad.

Dividido formalmente en cinco secciones ("Variaciones para despertar sentimientos convencionales o de la enfermería", "Las edades del hombre", "Escenas de Peep Show", "Meditación sobre Roma", "Siciliana") de evocadora plasticidad, *Escenas de Peep Show* huye del didactismo y de los mitos, devela mucho de lo que en el hombre produce horror, de lo que el hombre pone entre paréntesis y evidencia la imposibilidad de realizar un proyecto escritural que consista sólo en jugar con el lenguaje y la información que nos llega del mundo exterior, tecnificado y deshumanizado. Por esto, aunque es una defensa de la poesía como "mentira" y "ficción" termina, en sus aspectos más notables, componiendo una frágil memoria compartida y reasumiendo la recuperación poética del tiempo.

Las diversas "escenas" de las tres primeras partes muestran un mundo (do)minado por el dolor, la máquina, el interdicto; "Meditación sobre Roma" y "Siciliana" recrean el espacio del deseo y la nostalgia por un mundo luminoso, en el cual el sujeto pudo ser amado por todos los dioses que hubiera querido. A través de ellas, la escritura terminará negándose, tanto a reiterar el gesto de diferir lo monstruoso y ocultar lo perverso como silenciar las voces del deseo, las voces del cuerpo. Expulsar máscaras y disfraces para dar espacio a la mutilación, la carencia, el deterioro, con palabras que sostienen "la patria, la nostalgia/, la verdad, la mentira en el exilio/ de ellos de los otros y de mí mismo" (*Peep Show*: 53).

Las mutaciones del voyeur protagonista de las primeras escenas, el paso de la descripción de la falta de luz, de la ausencia de contacto a la percepción de la precariedad del yo, del poeta es, así, en más de un sentido, la materia misma del libro de Federico Schopf, del libro que, ya decíamos, explicita la imposibilidad de mantener el discurso poético en el espacio de lo lúdico o del mero registro de lo visto. En este sentido,

la ausencia de los signos singularizadores del hablante se convierte en presencia cuando se advierte que diferirla significa postergar también su comprensión crítica. De este modo, la desaparición del poeta dentro del opaco universo de la posmodernidad (y seguimos aquí a Grinor Rojo) no fue su muerte, sino su disolución aparente en el cuerpo de la muchedumbre, en el sujeto anónimo que acude al Peep Show y que reaparece en los poemas que intentan el gesto comunicativo con quien tampoco dejó de existir, con el otro, la mujer, el lector. Con ellos existe “Algo, algo como un puente roto”, “lo estrictamente tolerado”, en todo caso, por los rasgos de la posmodernidad.

En los once textos de “Variaciones para despertar sentimientos convencionales o de la enfermedad, sección inaugural del breve y, para mí, bello libro del Peep Show, domina la ya mencionada voluntad despersonalizada de quien sabe que no hay actos sino gestos y la descripción escueta, cortada, fotográfica (“sonríe /y se abren sus mandíbulas / más allá de sus labios”). El voyeur describe sin horror —con “apatía emocional”— los gestos perversos de seres distantes, pero que, a pesar de ello, son perturbadores. Mutilaciones, pesadillas, vendas, jóvenes violadas, cigarrillos que queman las yemas de los dedos, señalan un erotismo despojado de su violencia natural y revestido de una criminalidad sexual tecnificada. El erotismo cínico, posmoderno que hay en esta zona del texto, instala escenas sádicas, regidas por la presencia ominosa de objetos penetrantes y desgarradores. Una pupila lúcida y despiadada, la del poeta que no es precisamente un voyeur ingenuo, fija con su retina cinematográfica la sucesión de cuadros en los cuales cuchillos, penes, agujas o bisturíes convierten a enfermos, niños y mujeres en sujetos mutilables, en sujetos violables. La expulsión de los signos del yo (detrás del cristal, siempre), la inmovilidad de la mirada que describe, el predominio de instrumentos punzantes, conforman un espacio de gritos en silencio, de gestos sin destinatario aparente y un distanciamiento provocado no sólo por la falta de contacto físico, sino también por la decisión de un “cronista” que elimina los sentimientos de su escritura pretendidamente objetiva.

En la segunda sección, titulada “Las edades del hombre”, que incluye poemas fechados en 1966, 68, 84, la carencia de los signos del yo es aún notoria. Sin embargo, un cierto grado de ternura por lo observado, particularmente la figura femenina, y un desarrollo más amplio de los textos, atenúan la frialdad descriptiva del anterior grupo de poemas. La diada luz / oscuridad actuando sobre cuerpos de mujer hace percibir la visión desencantada, irónica del sujeto que aparece incluido en algunos versos de la sección (“...sólo los ojos / —y los anteojos en que brilla el fuego fatuo / de las necesidades y pasiones propias de la

especie / antiguamente insatisfechas" (*Escenas de Peep Show*: 37). Una intensa sensualidad registra los signos de un cuerpo que "se reúne, se dispersa, se disgrega" y es presencia deseada.

Curiosamente, es en *Escena de Peep Show*, tercera parte del libro, la que le da título y conecta las otras unidades, donde el huidizo sujeto de la enunciación se hace presente. Los pronombres "yo", "ellos", "tú" y el nombre "poeta" se instalan en el espacio de la separación y del (im)posible contacto. Imágenes como la de un puente roto, la espuma en un vaso de cerveza o la de las muchachas que danzan y se cimbran azotadas por un sol artificial y la repetición de palabras que indican lo inalcanzable, son rasgos evidentes de la marginalidad del sujeto que mira y se aleja. Son signos del condenado a ser voyeur de un mundo que no le pertenece y en el que no tiene "ninguna esperanza en la mesa de las negociaciones". El espacio poetizado aquí tiene mucho de "pozo séptico" y el poeta bastante de "container a la vera del camino". No obstante, la decisión de no repetir el rito de voyeur incapaz de atravesar la escena que se exhibe ante sus ojos se torna urgente e indiferible. El camino (textual) hacia el desenmascaramiento está expedito. Un sujeto "lateral a la escena de los héroes y poetas / que sostienen la patria, la nostalgia / la verdad, la mentira de los otros y de sí mismo" / asume resueltamente el discurso y se instala en el texto que hasta entonces postergó su presencia. "Entre la angustia y la serenidad" —"también más viejo"— este sujeto expresa conocimiento y desconocimiento e intenta retener ciertas experiencias, aunque se reconozca extraño y disidente en el centro del peep show. También revisa crítica, precaria y nostálgicamente los aspectos de una vida, allí donde se "abre el ojo de la verdad" —o de lo que se tiene por tal— y la luz hiere los ojos.

La asunción de una mirada inquisitiva y personalizada permite al poeta, desprendido ya de las máscaras distanciadoras, admitir con ironía que no ha sido amado por los dioses ni por todas las diosas que quisiera, descubrir que Roma —metonimia del deseo, el espacio de lo bello y eterno— es también el lugar del terror y la muerte, del terror y el deseo: "el más grande peep show del mundo". Pero, sobre todo, le hace reconocer su rostro en el polvo que su propia respiración dispersa hacia la nada. Por eso aquí —dice Walter Hoefler— las ruinas no son el testimonio de la grandeza del pasado, sino la correlación de la destrucción presente, un camino que conduce a la meditación... (1986: 210) y al conocimiento.

Por otra parte, la descomposición, tema de los poemas iniciales, según Ignacio Valente (1986), es reemplazada en las dos últimas secciones del libro por otros asuntos que resultan perfectamente tradicionales en poesía. Amor, muerte, paso del tiempo, aparecen en estos

poemas en los que ya no sólo se observa y describe, sino que se medita y, especificándolo, se amplía y universaliza el mundo mirado. Los “poemas italianos” de las últimas secciones del texto son mucho más extensos y sus estrofas se singularizan por la proliferación de símiles, metáforas y símbolos de clásica factura antipoética. En este sentido, estamos ante la recuperación de lo tradicional efectuada ya por el posmodernismo español que, de otro modo a través del “pastiche”, el “formalismo depurado”, el lirismo finamente “renovador” la confesada “imitatio”, la actualización del soneto, exhibe con placer “el uso de posibilidades formales a las que sirve con mimo o les pierde el respeto” (Amorós, 1989: 65).

Los poemas, caracterizados especialmente por la presencia del yo, son aquéllos en los cuales el sujeto se reconoce igual a otros. En “como todos nosotros”, el poeta recuerda a un par de amigos igualmente desesperados (“también ellos se ahogan en su propia carne / en algo más cierto”) y en “A orillas del mar Mediterráneo” piensa en los despojos de un amigo poeta como él. Este amigo “tan ajeno a este mundo que lo creía propio”, la figura de “este cisne sin Leda que creía / ver en cada imagen de mujer el paraíso perdido, esfumándose en la distancia” no es sino la (pre)figuración de la soledad, extrañamiento y pérdida del propio poeta, a su vez espejo de otros, que recuerda a medida que se borran sus huellas en las orillas del mar Mediterráneo.

“Meditación sobre Roma” y “Siciliana” reiteran el efecto de mirar desde afuera y muestran al sujeto como un individuo marginal no sólo del mundo tecnificado y automatizado, sino también del mundo que se creía propio. En Roma como en Taormina, en la enfermería o en el peep show, se camina hacia el último orificio y el contacto de los cuerpos no se produce nunca, “pues aunque ella canta en la noche y la tormenta espera una luz que no llegará, y es el canto de una sirena que no se ve por ninguna parte lo que llega hasta él. El sol hiere la vista acostumbrada a otras sensaciones, y el tiempo en el cual reconocer su destino parece haber quedado lejos. Lo que se ve desborda nuestro orden y desorden, parece decirnos: adelántate a toda despedida” (*Peep Show*: 65).

Todo lo anterior aparece entregado a través de un discurso corrosivo en su ilusión de transparente objetividad y con un lenguaje intencionadamente directo y referencial, pero nostálgico en su lirismo del deterioro y estética del narciso que reconoce su rostro en una fuente vacía.

En *Escenas de Peep Show*, aparece, pues, una poesía que se distancia y permanece dentro de una tradición artística amplia y heterogénea. No

es difícil percibir su relación con el arte alemán contemporáneo (cine, pintura, poesía), su cercanía con la estética peninsular novísima y prenovísima especialmente, Gil de Biedma (narciso), Pere Gimferrer (viaje a Italia), Félix de Azúa (espacios: hospitales, manicomios). Es posible anotar las conexiones del símbolo del viaje con un "topoi" de la cultura alemana (véase Hoefler, 1986), relacionar ciertos enunciados con la tradición española ("Las ruinas de la Itálica famosa", por ejemplo); pero, sobre todo, es posible determinar su afinidad con la ética de la ironía proveniente de Nicanor Parra (a quien también parece deberse el uso frecuente de cierto anaforismo) y la poética del deterioro, especialmente desarrollada por Enrique Lihn, y perceptible en la poesía chilena actual. También, dialoga con la "poesía de paso" del autor de *París, Situación irregular, con Villa Adriana* de Waldo Rojas y, en su cierto esteticismo exquisito, con la poesía de Oscar Hahn. Mezcla de lo falso y lo verdadero, defensa de la poesía como artificio e intento de conocimiento, poesía de la ciudad industrializada, mostración de la imposible huida hacia mundos heroicos y ancestrales a través de una fantasía que exhibe el soporte de lo visual, la poesía de Federico Schopf, con algunos problemas en los cortes de versos y en el uso de las subordinadas, reinscribe en su interior un programa ya presente en *Desplazamientos*. Sin embargo, demasiada "sangre ha corrido bajo los puentes" —también el tiempo, es cierto— y en *Escenas de Peep Show* encontramos una poesía de la experiencia y un texto y un poeta que asumen la condición de no ser sólo viajeros de la luz, sino también de un sueño que no conduce a ninguna parte, que envía fundamentalmente hacia ellos mismos. Todo, a pesar o porque en el regreso se sorprende a "una sirena de largos cabellos ensortijados y oscuros ojos fijos en la lejanía en los que hubiera podido reconocer un destino ideal, pero engañoso".

Esperamos los próximos libros del poeta para saber si lo escrito es verdad y no mera alucinación de la crítica que aquí (se) escribe. Para saber si el desencanto posmoderno no significó tanto la pérdida de la ilusión como la desconstrucción de las utopías al revés y la adquisición de un lenguaje poético capaz de revelar lo que está más allá de la impune realidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. ALONSO, MESTRE, RODRÍGUEZ, TRIVIÑOS. 1989. *Las Plumas del Colibrí*. Santiago, Cesoc.
2. AMORÓS, AMPARO. 1989. "¡Los novísimos y Cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que cofiguran la poesía de los años ochenta". En *ínsula* números 512-513, Madrid.

3. BIANCHI, SOLEDAD. 1983. *Entre la lluvia y el Arcoiris* (Antología de jóvenes poetas chilenos). Holanda, Ediciones del Instituto para un nuevo Chile.
4. CALDERÓN, ALFONSO. 1986. *Escena de Peep Show*, *Apsi*, 10 al 13 de marzo, p. 52.
5. HOEFLER, WALTER. 1986. "El (Des)orden del Peep Show de Schopf". En *Revista Chilena de Literatura* números 27-28, pp. 209 a 212.
6. LIHN, ENRIQUE. 1986. "Federico Schopf. Escenas de Peep Show". *Cauce* número 55, Santiago, pp. 37.
7. ROJO, GRINOR. 1987. "Schopf o de la modernidad". En *El Espíritu del Valle* números 2-3, Ediciones Cordillera de Ottawa, Canadá, pp. 97-99.
8. SCHOPF, FEDERICO. 1985. *Escenas de Peep Show*, Valparaíso, Ediciones Manieristas.
9. SCHOPF, FEDERICO. 1984. "Texto de homenaje a los 50 años de Enrique Lihn". En *LAR*, Madrid, mayo 1984.

ABSTRACT

Este conjunto de poemas —Escenas de Peep Show— comunica la experiencia de un sujeto marginal expulsado al centro mismo de la sociedad postmoderna. El "peep show" es aquí el fragmento de la ciudad que parece representar las restantes partes de la sociedad actual. Los poemas finales componen una frágil memoria compartida y reasumen una recuperación poética del tiempo como fundamento de la existencia. Aunque lírica del deterioro, Escenas de Peep Show, retiene, sin embargo, la esperanza que da la más intensa sensualidad y deseo del otro.

This group of poems —Escenas de Peep Show— presents the experience of a marginal subject expelled into the very center of post modern society. The "peep show" here is a fragment of the city which seems to represent the remains of actual society. The final poems form a fragile shared memory and reassume a poetic recovery of time as a reason for existing. Although Escenas de Peep Show is poetry of deterioration, it nevertheless retains the hope that gives deepest sensuality and desire for the other.