

I. ESTUDIOS

LO GROTESCO. LA BESTIALIZACIÓN Y EL AMOR. LA POESÍA DE MANUEL SILVA

Carmen Foxley

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

Mester de Bastardía es el sugestivo título para un libro¹ que abre inesperadas expectativas sobre la naturaleza del trabajo poético y sobre el lugar que pretende ocupar en el contexto de la literatura. Porque si se ha optado por ese menester o ministerio, por ese oficio o arte dedicados a la poesía, no es desde el lugar de la juglaría para reiniciar un oficio ambulante recitando poesía ruda y de contenido popular, ni es tampoco desde la clerecía, y para hacer una poesía exclusivamente culta o letrada, propia de quienes tenían acceso a la educación latinoeclesiástica y el dominio sobre el saber, como en los monasterios del medioevo². Lo que el texto hace es adueñarse de rasgos de ambos creando una mixtura de rudeza y cultura, para una poesía “que desdice o es indigna del estado u obligación” en el cual se inscribe o, si se quiere, “que degenera de su origen o naturaleza tradicional”³. El texto constituye así un lugar ligado a la tradición de la que se sabe deudor y continuador, pero desde una situación segregada, y convencido de “la inanidad de la palabra poética... una palabra... que renuncia a la corrección... a la eternidad... la duración... y al aura de la misma... a la fe o a la creencia (“el poeta ya no cree en nada”) y a la “dignidad”, fundada, es claro, en la privacidad y en el secreto farisaico (“me exhibo de cuerpo entero”)). A lo que el propio Manuel Silva agrega, el término “da cuenta de la situación del poeta en tanto tiene un oficio bastardo, porque no le es reconocida socialmente su capacidad de visión y vatic-

¹Manuel Silva Acevedo, *Mester de Bastardía*, Santiago, Eds. El Viento en la Llama, 1977.

²Juan Luis Alborg., Madrid, Gredos. 1966, pp. 37 y 92.

³*Diccionario de la RAE*, Madrid, 1984, p. 181.

nio"⁴. Por mi parte me inclino a elegir del diccionario el término "vela bastarda"⁵, y en él me sostengo para dar un envión a la comprensión de la travesía de Manuel Silva, orientada a la transformación del lenguaje de la poesía chilena de esos años. Desde ese lugar desmistificado, distante y prosaico, bastardo si se quiere, trabaja la parodia, la inversión y la alteración de ciertos códigos y tópicos históricos y otros artificios textuales, para intentar renovar el bagaje de recursos ya institucionalizados en la literatura. Y esto lo hace con un rigor no exento de humor, y una actitud lúdica que no es incompatible con el antiguo y apasionado "ministerio" de la poesía. Su singularidad reside en el intento de inscribir la conciencia colectiva sobre una experiencia humana e histórica que extiende e indetermina su horizonte más allá de la contingencia inmediata, de la que se rescatan las condiciones implícitas que la hacen posible, puesto que sólo desde ese nivel se vuelve significativa para el poeta.

Al recorrer el libro llama la atención la variedad de contextos referenciales en los que se inscriben los poemas, de modo que pasamos del contexto apocalíptico al circense, del de la vida cotidiana al de los informes policiales, del de historias de vampiros al de leyendas de palacio o fábulas de animales, del de los bestiarios a las historias de amor. Todo esto hace del libro un texto heterogéneo que encuentra su eje transversalmente, y va derivando, alternativa o simultáneamente, desde lo grotesco de la imagen, a lo grotesco de la actitud, y desde la reflexividad de la actitud enunciativa hasta la del trabajo del enunciado. Por eso he elegido estos dos ejes estructurales para leer un libro que no acepta una lectura lineal y cerrada, puesto que sabemos que algunos de los poemas ya hoy forman parte de otro libro, me refiero a *Desandar lo Andado*, en el que se incluyen⁶ transgrediendo el concepto de texto

⁴ Enrique Lihn, "La contrapartida de la inanidad de una palabra que se declara aplastada por la historia, está en la afirmación, más o menos explícita, de un cierto poder de la palabra y de su mágica vitalidad. Esta creencia (que no obliga a ninguna otra, compatible con el mayor nihilismo) subyace siempre a la creación poética...", "Poetas fuera o dentro de Chile 77", *Vuelta N° 15*, México, 1978. Y cfr. Entrevista a M.S. de Ana María Foxley en "Literatura y Libros" N° 57, *Diario La Época*, 14 de mayo de 1989.

⁵ Vela bastarda: la que se usaba antiguamente en navíos y galeones, *Diccionario de la RAE*, op. cit., p. 181.

⁶ Manuel Silva, *Desandar lo Andado*, Eds. Cordillera, Ottawa, Canada. 1988. Está constituida por las secciones "Terrores Diurnos", "Monte de Venus" y se reproduce la fábula "Lobos y Ovejas". La sección "Terrores Diurnos" reúne el poema "Las águilas" de *Perturbaciones*, (1967); seis poemas de *Mester de Bastardía*, (1977) (Esclerosis, Fausto, Pareja Humana, El ojo se festeja, Me aproximo a la estación del mediodía y ¿es mi madre la piedra?); 23 poemas de *Terrores Diurnos*, (1982) (Desde "mi palabra y mi sueño, p. 17

cerrado, y abriéndolo a una transitoria, móvil y dinámica disposición que enriquece los poemas y, por ende, los tópicos y temas tradicionales sobre los que se construyen.

En esta lectura me haré cargo de la manifestación de lo grotesco en términos de condicionamiento básico de la focalización textual, y particularmente, de la mezcla y alteración del orden de la naturaleza, de las convenciones culturales o del discurso, las metamorfosis de seres o cosas, de los excesos monstruosos en la manipulación del poder y dominio de algunos seres sobre otros, aspectos que se despliegan en los poemas en los ámbitos intercambiables de la palabra y el sueño, la realidad y la imaginación. Elijo, por otra parte, una lectura transversal, para sintetizar el modo de representación de los animales en los textos, deteniéndome, particularmente, en sus relaciones con los bestiarios tradicionales, y en las variadas formas de transformación del hombre en animal a manera de una grotesca bestialización. Me detengo, por último, en la imagen del amor y la mujer, para observar la situación del tema en el contexto de la tradición literaria, y porque es una faceta muy importante que se agrega al trabajo de lo grotesco, de la bestialización, y de lo erótico, como un recurso que permite explorar la complejidad de la experiencia de la conciencia y el comportamiento humano, cuando se trata de sus vínculos con el otro. Abordo levemente el tema de la reflexividad, para volver sobre algunos rasgos de la poética de la obra de Manuel Silva, ya estudiada por Enrique Lihn en el artículo citado, privilegiando ahora las condiciones de producción y recepción implicadas por el reciclaje del recurso de alteración grotesca de la realidad, y por el manejo de algunos tópicos y temas de la literatura.

Considerando que ésta es una obra importante y hermosa, y que no ha sido leída con la detención que requiere, opto por recurrir constantemente a la cita de los poemas, para amplificar así los rasgos que me interesa investigar.

Concibo lo grotesco como una categoría estética de carácter histórico, es decir, un concepto teórico que experimenta transformaciones semánticas a lo largo del tiempo⁷, y que depende de un particular

hasta "Desgaje del oficio", p. 39. Se incluyen también algunos poemas de *Palos de Ciego*, (1986), y otros nuevos. La sección *Lobos y Ovejas* (1976) se reproduce según la versión original. Sobre *Desandar lo Andado*, Ignacio Valente, "Silva Acevedo, un notable poeta", *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1988, Santiago. Jaime Quezada, *La Época*, en *Literatura y Libros*, 6 de noviembre de 1988, y Guillermo Trejo, *Fortín Mapocho*, Santiago, 23 de abril de 1988.

⁷Ya estudiado por Wolfgang Kayser en *Lo Grotesco*, su configuración en pintura y Literatura, Bs. Aires. Ed. Nova, 1957; y en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura*

modo de percepción del mundo y de las relaciones intersubjetivas. Por eso la categoría de lo grotesco condiciona no sólo la índole de las “estructuras y contenidos” de la representación, de las que nos habla Kayser, sino también las actitudes de producción y recepción, y los efectos de esa configuración grotesca y sus implicancias subjetivas. Hay que hacer notar de inmediato, que Kayser se refiere a lo grotesco como una categoría que concierne decididamente a aspectos de nuestro mundo⁸, para significarlo en sus rasgos más negativos, extraños o monstruosos. Lo que implica transgresión de límites entre diversos órdenes de la realidad, y la transformación de sujetos pertenecientes a un orden de la naturaleza en personajes u objetos de otro orden, incompatibles entre sí existencial o cognoscitivamente. En la percepción de lo grotesco no se privilegia la experiencia del límite ni una actitud de vacilación respecto al contexto en el que irrumpe lo extraño, como ocurre en el género fantástico⁹, porque lo grotesco supone una descarnada y fría percepción de la negatividad del mundo, o de su extrañeza. Y aunque lo fantástico y lo grotesco se asemejan por recurrir a los mismos motivos y ocuparse de la experiencia de los límites, difieren en la finalidad que persiguen. Cuando se trata de lo grotesco se pretende conjurar lo extraño¹⁰ lo monstruoso, lo incomprensible, lo demoníaco o lo negativo del mundo, al concretarlo en el objeto estético en sí, el que actualiza un gesto de liberación que brota de la negatividad. Por el contrario, cuando aparece lo fantástico se escenifica un proceso de traspase del límite, a modo de un simulacro de acceso, o adaptación, a lo que está más allá o parece extraño, enfatizando, en el caso de lo fantástico, la descripción “del paso de un estado a otro”¹¹.

La perspectiva de lo grotesco me interesa en cuanto manera de regular la mirada que se posa sobre nuestro mundo, y por el modo cómo influye en la actitud de producción de esa imagen grotesca. Observo la relación de la perspectiva en conexión al punto desde el que se habla, y la configuración de la actitud desde la que se proyecta y recibe la imagen del mundo cotidiano, que de pronto se presenta “fuera de quicio”.

Más que los motivos que concretan la experiencia cognoscitiva y

Española, Barcelona Ed. Crítica, 1983 en “La parodia idiomática y la invención grotesca, “de Emilio Alarcos García y Celina Sabor de Cortázar”.

⁸Wolfgang Kayser, op. cit., p. 16.

⁹Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*, Bs. Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972 (1ª1970).

¹⁰Wolfgang Kayser, *Lo Grotesco*, op. cit., p. 228.

¹¹Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica*, op. cit., p. 195.

perceptiva de lo grotesco, intentaré develar las estructuras semánticas de índole negativa o transgresora que ellos implican. Porque más allá de la identificación de animales monstruosos, inquietantes y, generalmente, nocturnos que reaparecen tanto en las formas de lo grotesco como de lo fantástico, los vegetales de apariencia extraña o impenetrable, los utensilios o artefactos técnicos peligrosos, toda suerte de máscaras, muñecas, espectros o apariciones monstruosas¹², prefiero rescatar el enfoque particular que implica lo grotesco a lo largo de la tradición, y en especial el modo de conocimiento, percepción y comprensión del mundo que nos orientan o desorientan respecto a los significados de la realidad.

Si lo grotesco privilegia la concreción de lo transgresor, lo desquiciante, lo perverso, o bien, la heterogeneidad, la mezcla y lo inexplicable, no es raro encontrar la presencia de figuras tales como personajes circenses, títeres, o experiencias de desdoblamiento de la personalidad, toda clase de excesos en las manifestaciones del poder y en el dominio que ejercen los seres entre sí, y respecto a la realidad¹³. Pero Kayser incluye, también, como manifestación de lo grotesco, el de la propia actividad del lenguaje, bajo las formas del humor negro, la pedantería,

¹²Wolfgang Kayser, *Lo Grotesco*, op. cit., p. 221 a 224 y Todorov, op. cit., p. 122.

¹³Wolfgang Kayser menciona los enfoques transgresores, desquiciantes o deformadores de la realidad, particularmente los procesos de "disolución, la mezcla de dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones naturales... la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico... (lo) inaprensible, inexplicable, impersonal... (lo que) no nos permite orientarnos y nos parece absurdo", p. 225. Retengo también, ciertas categorías semánticas mencionadas por Kayser para definir el cambio que experimenta el trabajo de lo grotesco en diversas manifestaciones artísticas, a lo largo de la historia. Por ejemplo el criterio de anulación, destrucción o desequilibrio de las ordenaciones del mundo que se manifiestan en el grotesco del siglo xv, según Kayser. Es interesante rescatar la idea de suspensión, eliminación o mezcla de lo que estaba separado, con las que caracterizó el grotesco del siglo xvi. Menciona, también, el aspecto macabro, al que se opone el efecto ridículo, extravagante o cómico con el que aparece el grotesco del siglo xvii al xx, al predominio de exageraciones, excesos, deformaciones y desquiciamientos. Y enfatiza la actitud de distanciamiento frío. Según él, se alternan el horror, la sorpresa, la congoja perpleja y lo cómico, "ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no encontramos apoyo alguno", p. 32. Advierte que en el romanticismo se enfatiza lo siniestro de nuestro mundo, pero en el siglo xx, el sin sentido, el vacío, la vanidad, los automatismos, el ajenamiento y la distancia desde la que observamos o vivimos nuestra realidad. Y agrega que esta actitud perceptiva y cognoscitiva nos lleva a detenernos en lo alterado, lo perverso, las incongruencias, las faltas de sincronización o unidad de ciertos aspectos de la realidad, p. 32.

y toda expresión de “lo caprichoso, lo exótico y lo demoníacamente animado”¹⁴. Sin que olvidemos la parodia de estereotipos, que muchas veces dan concreción a lo grotesco, los juegos de palabras y otros recursos estilísticos que acentúan los contrastes y la desmesura¹⁵.

1. ALTERACIÓN GROTESCA DE LA VIDA HUMANA

1.1. *Privaciones y deformaciones físicas y sensoriales*

La primera modalidad de lo grotesco es la alteración del orden de la naturaleza. En el poema “Esclerosis”, por ejemplo, el que habla está reducido a un estado equivalente al de la alteración física del título. Su voz parece sufrir algún embotamiento o rigidez que le impide manifestarse frente a la situación apocalíptica, que como personaje de la escena presencia en el momento en que habla. En ese contexto referencial se limita a señalar lo que ve, lo que todavía está en una escena asolada por algún cataclismo nuclear, “Este soy yo... estos son mis hermanos animales... estos son mis hermanastros minerales”. Se restringe a constatar el carácter negativo de una situación que se les ha infligido desde afuera, “no hacen más que comer. / No hacen más que comerse. / No hacen más que dormir y fornicar”, o se circunscribe a hacer algunas comparaciones, para destacar el contraste entre la escena apocalíptica descrita y la de la celebración de la liturgia de la Cena, en una evocación paradójica de un hábito perdido, meramente soñado tal vez.

Este soy yo, el antropoide.
 Esta es la multitud de mis semejantes,
 un follaje agitado por la suave brisa radioactiva.
 Estos son mis hermanos animales,
 mis apacibles hermanos del Reino Animal,
 el león y el gorgojo,
 el reptil y el ciervo volante,
 atravesados por el dardo letal que arrojan
 cerbatanas tierra-aire.
 Estos son mis hermanastros minerales
 extasiados en sus convulsiones silenciosas.
 Estos son mis parientes más cercanos.
 No hacen más que comer.
 No hacen más que comerse.
 No hacen más que dormir y fornicar.

¹⁴Wolfgang Kayser, op. cit., p. 189.

¹⁵Francisco Rico, op. cit., p. 624.

Esta es una bella pareja de semejantes míos.
Ríen, lloran, se han abrazado.
Tiemblan de miedo y nadie acude.
El espacio se llena de estampidos y colores.
Hay rostros que desaparecen,
que nunca más suelen verse en las cervecerías.
Hay flores de tintes extraordinarios.
Hay corolas de increíbles temperaturas.
cuyos pétalos se estropean en el barro.
Hay tallos y pedúnculos en carnes vivas.
Hay raíces como arterias al aire.
Hay proyectiles abriéndose paso.
Hay incineraciones fisiones desintegraciones.
Hay matorrales que parecen pájaros inmóviles.
Hay gigantescos árboles que avanzan hacia el cielo...
Hay poblados de provincia
donde a esta hora se celebra la liturgia de la Cena.

Desde luego que la coincidencia temporal del estado de cosas y el acto de describirlo contribuye al dramatismo de la acción testimonial —matiz que presuponemos a pesar del tono neutro e impersonal, del autocontrol y de la represión internas del hablante—, y esa posición enunciativa funda la ambigüedad reflexiva de una situación que no tiene un referente en la realidad externa, sino en el demostrativo “este” que la engendra autorreflexivamente. Por otra parte, la índole de este gesto constituye una alteración del potencial referencial del lenguaje comunicativo, pues lo hace autorreferir cerrado en sí mismo para presentar objetivamente¹⁶ y sin comentarios, la situación arrasada del mundo, y esos restos alterados y grotescos.

Tal situación de alteración se confirma en el epíteto que usa el hablante para nombrarse a sí mismo y al animal que se asemeja al hombre¹⁷. Por supuesto que esto implica una focalización negativa y regresiva del ser humano, al que vemos reducido a una transformación grotesca y a un estado de privación de los atributos singulares que lo

¹⁶Soledad Bianchi, sostiene que una poesía obtiva no significa una actitud indiferente, “desaparece el “yo” para dejar en su lugar una simple mirada, o un punto de vista o perspectiva que cambie rápidamente de enfoque y con frecuencia delate... por su sólo funcionamiento... la mecanización, la deshumanización y la soledad del mundo que revelan”, p. 20 en *Revista de Literatura-Lar*, N° 2-3, Madrid, 1984, Primer Encuentro de Poesía, Rotterdam, abril 1983.

¹⁷Antropoide: “dícese de los animales que por sus caracteres morfológicos externos se asemejan al hombre, se aplica especialmente a los monos antropomórficos” RAE, op. cit., p. 103.

hacen diferente y superior al animal. Animal entre sus hermanos animales privados también de sus atributos distintivos, en este “apacible” y degradado estado actual al que han sido reducidos. No más audacia, ferocidad carnívora ni valentía para el león, no más aptitud destructiva del gorgojo¹⁸, no más veneno del reptil, ni arrogancia indomesticable para el insecto ciervo volante. La doble degradación los hermana, pero no efusivamente, como solía ocurrir bajo la mirada amorosa de San Francisco de Asís, sino desde la ironía y azoramiento¹⁹ desconcertado ante el enigma de la mirada animal, y más aún, con cierta “congoja perpleja” propia de lo grotesco, una actitud y reacción pertinentes ante la pérdida de los atributos que hacían previsible para el hombre, el comportamiento animal. Desde luego que la índole de estas reacciones sólo se infieren teniendo en cuenta los presupuestos implicados en el uso de la focalización. Por otra parte, extrañas alteraciones y desequilibrios monstruosos se producen en los minerales, “extasiados en sus convulsiones silenciosas”, y los hombres aparecen reducidos, a un estado primario y vegetativo, no hacen más que...”, y a una situación de evidente perturbación emocional, “Ríen, lloran se han abrazado. / Tiemblan de miedo y nadie acude”, y otros acaban inexplicablemente desaparecidos, “Hay rostros que desaparecen, / que nunca más suelen verse en las cervecerías”. Por otra parte, la vegetación alrededor de ellos ha sufrido una portentosa transformación que

¹⁸Gorgojo: “Insecto coleóptero del suborden de los tetrámetros, de color pardo oscuro, cuerpo ovalado de unos tres milímetros de largo, que vive de semillas, dentro de las cuales se desarrollan las larvas, que son blancas y muy pequeñas. Como el animal se multiplica rápidamente llega a causar grandes destrozos, p. 695, “Ciervo volante; “Insecto coleóptero de unos 5 cms de alas y las mandíbulas lustrosas, ahorquilladas y ramosas, como los cuernos del ciervo”, RAE, p. 314.

¹⁹Según Pedro Laín Entralgo, *Teoría y Realidad del Otro*, Alianza Universidad, Madrid, 1983 (1961), cfr. p. 500. Desde un punto de vista objetivante, y desde la vivencia de tratar al animal, éste puede considerarse un “cuasi-yo” debido a su limitada capacidad de reciprocación, y su comportamiento “humanamente previsible”. Esto hace resaltar “la abismal y tajante distancia ontológica que hay entre uno y otro”. Por otra parte, nuestro trato con la bestia es “azorante” por el carácter “confuso, borroso, ambiguo que percibimos en el modo de ser de la bestia, por lista que sea”, p. 498. Los animales expresan en su mirada “el misterio (del mundo) en su prisión natural, esto es, en la ansiedad de llegar a ser. Sólo el animal conoce ese estado de misterio, sólo él nos lo puede entreabrir, porque tal estado puede ser entrevisto, mas no revelado (y) en su mirada hay una autorreferencia carente de yo... (un) enigmático esbozo del Tú o “umbral de la mutualidad”, p. 497. Por otra parte, quiero recordar la importancia que le da Jaime Quezada al tema de animales cuando presenta *Mester de Bastardía*, en la Revista *Ercilla*, N° 2197, 7 de septiembre de 1977, pp. 54 y 55.

altera su naturaleza, “tintes extraordinarios... increíbles temperaturas... pedúnculos en carnes vivas”. En esta situación hay también vegetales antropomorfos, y se establece un proceso de disolución y desintegración que produce deformaciones excesivas, “gigantescos árboles que avanzan hacia el cielo...”. Y en efecto, se describe un mundo en que se ha desencadenado lo grotesco del que se da testimonio desde un frío autocontrol emocional que deja ver apenas una indudable reprobación propia del visionario, que describe la escena apocalíptica desde el conocimiento de las condiciones que la hicieron posible. Esta actitud se refuerza en el ambiguo modo de mencionar la celebración de la Cena, una liturgia maquinal y ritualizada, o quizás imaginada y sobreviviente en otros lugares, en “poblados de provincia”, donde conjeturalmente aún se practicaría.

Además de la “transformación de la cualidad actual de una cosa” implicada por el fenómeno de la alteración²⁰, hay que agregar la que se opera en alguna facultad o miembro del cuerpo humano produciendo resultados grotescos en la conducta y en el orden del mundo.

En el poema “Para qué corregir estos versos”, el hablante privado de voluntad se pregunta con qué fin corregir “estos” versos, en un enunciado reflexivo que problematiza indagativo la justificación de la actual actividad de la escritura, y a la vez vuelve ambigua la referencia. En ese contexto, el personaje privado de voluntad se deja llevar “por los sobacos” a un espacio extrañamente indeterminado, el hospital o la cárcel, el “electro-schock” o el “lecho de espinas”, pero en ambos casos a una situación de dolor infligido que por su automatismo mecánico se torna grotesca, a lo que se agrega la inexplicable falta, o imposibilidad de resistencia, y el abismante desistimiento del sujeto. El paralelismo de las estructuras unido a los coloquialismos, “comparezco en calidad

²⁰Alteración: “Puede entenderse en dos sentidos: 1. Como transformación de la cualidad actual de una cosa; 2. Como transformación de una cosa en algo diferente. Por consiguiente... puede aplicarse a todas las existencias, aun cuando de un modo propio sólo convenga a la existencia humana... el resultado de la alteración no anula jamás lo que había antes de alterarse... puede entenderse como el devenir, en el sentido de un cambio en la realidad física y en el sentido de un cambio en la realidad psico-espiritual. La alteración concebida como salida a lo otro incluye alternativas: a) sumisión a lo externo como corriente ciega que destruye lo entrañable (enajenación, vivir desde lo “otro”); b) abandono a lo externo considerado como lo valioso, sumisión a lo que trasciende del propio ser, porque constituye un reino de esencias y de valores que deben reconocerse y realizarse, mas también, porque hay un fundamento último que religa este ser”, según Ortega y Gasset. A la salida a lo otro considerado como un valor puede proceder del ensimismamiento o la obsesión. cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Ed. Sudamericana, Bs. Aires, 1965, p. 116.

de bulto”, la precisión de los gestos de los personajes, y ciertas inversiones de atributos, las “camisetas albas” se transforman en “camisetas negras”, contribuyen a crear esa imagen siniestra, desesperanzada e impotente, que vuelve grotesca y degradada la imagen del mundo.

Para qué corregir estos versos
 Oigo sonar las sirenas de alarma
 Dos vigorosos loqueros
 con sus clásicas camisetas albas
 me levantan por los sobacos
 y me llevan ante el Primer Magistrado
 Comparezco en calidad de bulto
 Me proponen un electro-schock
 Me proponen un baño-maría
 Me arrojan de cabeza a un calabozo
 Oigo las sirenas de alarma
 Dos vigorosos loqueros
 con sus clásicas camisetas negras
 me levantan por los sobacos
 y me depositan en un lecho de espinas.

En el poema, “Me han roto el hueso más fino del oído” la privación de la facultad de oír deja al personaje reducido a su mirada y a una alterada percepción de la realidad. Esto crea la impresión grotesca de un mundo maquinal, mecánico y sin sentido, más bien, transformado en absurda escena de títeres.

Veo trotar los percherones de un carro funerario
 en silencio absoluto
 Veo un caballero que mueve los labios
 y no le entiendo nada.
 Veo a un pariente mío conteniendo la risa
 en la sala de baño.
 Veo un traje vacío colgado del ropero.
 Veo una banda de músicos sepultada en la nieve

En el poema “En el fondo del mar” un fenómeno semejante produce diferentes resultados. Ahí el impedimento auditivo separa a los seres y los vuelve hieráticos y sumergidos, “como un naufragio de plumas”. Hermosa y grotesca comparación para concretar la imagen irreal de los sobrevivientes de una escena de pasión amorosa, o de cataclismo, en la cual el fondo del mar se torna espacio habitual del hombre, para realzar la distancia, tensión y disolución de la pareja, y la transgresión al orden del mundo.

Tú y yo estamos en el fondo del mar.
Apenas oigo lo que dices.
Te ves lejana como un paisaje
Hago un gran esfuerzo para oírte.
Se interponen fragmentos de canciones
como campanadas
Doblan a maremoto, a cataclismo
y sin embargo pareces quieta
como una estatua blanca sumergida
como un naufragio de plumas.

Y en el poema “Diluvio Universal” que cierra el libro, la ciudad está privada de sensibilidad para percibir la inminencia de la catástrofe que sobreviene. La naturaleza, por el contrario, se mantiene alerta al menor síntoma. La ciudad interpone “Los reflejos de las luces que no dejan ver el cielo / y el estruendo de los motores a explosión”, y “las palomas cancerosas” y los “gorriones roedores”, “volando en desatino”. La ciudad está con ello grotescamente privada de toda facultad de presentir la lluvia diluviana que ya viene, a pesar de los anuncios luminosos que estando ahí no “anuncian nada a nadie”, y tampoco lo hace ese trozo de papel manuscrito arrastrado por la tormenta, “que el agua y el lodo desleen poco a poco”. El texto construye así una grotesca y desquiciante imagen de la inutilidad de los anuncios y la privación de sensibilidad, en una ciudad enferma y depredadora. Esas señales son tan inútiles como la poesía, “documento inútil / título de propiedad de la nada / credenciales de la oscuridad / de mi pobre mente humana”. Es una extravagante afirmación que no deja de ser grotesca por la alteración que significa respecto a lo que tradicionalmente se espera de la palabra poética, es decir, ser un lugar privilegiado para el conocimiento y la revelación.

En otro lugar del texto, un personaje se declara desesperanzado, en un acto de exhibición excesiva y grotesca de la amargura por oposición al valor de la esperanza, y frente a la expectativa, según el orden de lo natural, de un futuro abierto.

Qué me importan los tiempos venideros
Ni tú ni yo estaremos para verlo y contarlo
Qué me importan los tiempos venideros.

En “Pareja Humana”, recurre a la exhibición de la imagen de un hombre privado de un miembro, quien en pose grotesca y degradado a condición animal, busca su cabeza, “en cuatro pies”, y su testa “se agita como la cola de un lagarto”. Y de modo poco convencional el hombre, bestializado e indefenso, muestra grotescamente su impotencia y emo-

ciones en el contexto de un espectáculo circense que irrumpe, imprevisto, a pesar de las expectativas de concretar una escena de agresividad bélica, como se sugería al comienzo del texto.

Al hombre le vuelan la cabeza con una cimitarra
 El hombre en cuatro pies busca su testa
 La mujer llora por el hombre
 El hombre llora con su propia cabeza bajo el brazo
 La mujer y el hombre decapitado se abrazan se palpan
 La mujer da de mamar a la cabeza de su compañero
 El cuerpo del hombre sin cabeza
 se agita como la cola de un lagarto.
 La multitud vocifera delirante
 La mujer acuna la cabeza en su regazo
 La fusta del empresario silba amenazante
 La mujer y el hombre sin cabeza hacen una venia
 Y la luz los señala en el centro de la pista

En el poema "Rojo entre amarillo" se exhibe un cuerpo "masacrado" en una escena de alteración monstruosa en la cual se enfatiza lo grotesco. "Tú entre los cardos / criatura podrida aureolada de moscas... cuerpo en crepitación / vientre y lengua más procaces / que el sol sanguinolento / entre los álamos... mi Semejante, mi hermano masacrado".

Y siempre en el ámbito de las transformaciones del orden de la naturaleza hay que destacar la alteración producida en los efectos de las acciones humanas, ya sea a nivel espacial o temporal. Remito entonces al poema "Muchacha de circo" en el cual el efecto de la mirada del espectador parece provocar la caída de la trapecista, y el grito de la multitud es un estallido que hace que "la boca me reviente en sangre", en ese inesperado espacio circense. Hay sangre aquí y sangre allá, en una extensión grotesca de las potencialidades de las facultades humanas —miradas y voces— de la causalidad y de la ubicación espacial de los fenómenos. En uno de los poemas titulados "Contra Natura", los efectos del amor experimentados en la juventud pueden extenderse y potenciar el tiempo de la vejez. Potenciar el espacio más allá de sus límites y hacerlo con la temporalidad es un privilegio abismal del discurso grotesco, y lo es del discurso literario desplegado en función estética, el cual instaura aquí la presunción de ser más real que lo real desde su actividad demiúrgica y clarividente, según proponía Enrique Lihn al definir esta poesía.

Ven y toca, me dijo la vieja
 y me ofreció los pechos

Ayer un hombre reclinó en ellos su cabeza
y los llamó rosas, jazmines, coronas de espinas.

Incluimos en esta sistematización de las transformaciones del orden de la naturaleza, la radical alteración en el trato con los pájaros, a los que vemos soportando monstruosos comportamientos usuales entre los humanos en ocasiones extraordinarias y crueles²¹.

En la espesura interrogan al estornino
La rosa luce su horrible calavera
A la fuerza hacen cantar al jilguero
Aquí yace una amapola acribillada
La loica ensangrentada se precipita a tierra
Con poderosos reflectores
revisan el follaje nerudiano
y el Árbol de Neruda estalla en llamas.

1.2. *La Bestialización: La máscara y el monstruo.* *La agresión y la víctima*

Pero la transformación más notable del orden de la naturaleza es la de la bestialización de los humanos. Me detengo para observar su manifestación en *Mester de Bastardía*, y más adelante haré un corte transversal que registre sintéticamente los rasgos de la bestialización en el resto de la obra de Manuel Silva.

El fenómeno de la bestialización se enfoca como alteración en su acepción de “transformación de una cosa en algo diferente”, y en esa perspectiva vemos a una mujer que engorda “como un chinche”, a una “mujer mamífera”, y a una “garza manchada de escarlata”, para referirse a una mujer asesinada, y a unas “vampiresas”, que “no me dejaron una gota de sangre”. También a un nuevo Fausto, a quien se le “cayeron las alas” y se le “desprendieron todas las escamas”. Y otro personaje que se rinde al Dios del Aburrimiento, “sin armas, desplumado”²².

Pero la bestialización se da también como una relación de objetividad, y en ese caso los seres transformados en objetos aparecen en

²¹No hay dudas que junto con aludir a *Arte de Pájaros* de Pablo Neruda, *Obras completas*, Bs. Aires, Ed. Losada, 1968 (1957), p. 673 el texto refiere, de modo ambivalente, a la sospecha de la que fue objeto el poeta con posterioridad a 1973, y debido a su compromiso político de izquierda.

²²Ver los poemas, Incidente con crack y vampiresas, He pensado en mandarte una carta, Rosas rojas, A ti Lunes, Fausto, Abel, Contra Natura, etc. en *Mester de Bastardía*, op. cit.

situación deshumanizada. En ese caso se los percibe como entes numerables, cuantificables y adicionables, y no cualitativamente incomparables como ocurre cuando se trata de personas²³. En el poema "Malthus", por ejemplo, hombres y mujeres se congregan en grotesca mezcla, en "un gran entrevero de codos, brazos, pechos, piernas, pelvis y zapatos". En esa situación el transeúnte "sufre de insomnio de angustia/sufre de piorrea/sufre de calvicie/sufre lo imposible por abrirse paso". E incluso, ciertos objetos de nuestro mundo adquieren una apariencia bestial, "los automóviles parecen animales / Las bocinas parecen bramidos de reses camino al matadero, Los focos parecen ojos de bestias hacinadas". En este caso se alude a la mirada del animal "que expresa el misterio (del mundo) en su prisión natural, esto es, la ansiedad de llegar a ser"²⁴. "El poema despliega una situación grotesca en la que el hombre y las cosas se vuelven equivalentes por causa del hacinamiento bestial que los reúne en ese universo malthusiano, donde el número de los hombres crece y el espacio disminuye, donde se sufre de "hemiplejia" y de "angustia", y de excesiva ideologización política y de violencia. Es la parodia de un contexto híbrido, cuantificable y deshumanizadamente distante, azorante como la mirada de los animales en la que se observa "una autorreferencia carente de yo", según Pedro Laín Entralgo. Por otra parte, a las enumeraciones caóticas se agregan a las ironías constituyéndose en los recursos textuales privilegiados para la construcción de una visión grotesca del mundo.

Manifestantes de todas las tendencias
 chocan en la vía pública
 y se propinan feroces garrotazos con sus pancartas
 en pro de la Paz.

El poema "Muñecas" es una versión de un universo maquinal y automatizado en el que las muñecas mudas fingen dormir "como crisálidas en sus capullos", pero son "hermosas bestias en estado hipnótico" que

²³La relación de objetividad o la mirada objetivante transforma al otro en un ente abarcable y acabado. Cuenta con que el otro es patente, y si algo latente y compresente hay en él "podría serme presente con sólo cambiar yo de punto de vista". El otro es, también, una realidad numerable y aditiva, es cuantificable, pero no es nombrable ni cualitativamente incomparable, como ocurre cuando se mira a alguien como persona. El otro es exterior al sujeto, y por eso "meramente probable", y desde esa perspectiva, mi vinculación con él no pasa de serme indiferente, porque "su desaparición o ausencia no son irreparables". "El otro es siempre "el", nunca "tu", para quien en su respuesta lo objetiva", afirma Pedro Laín Entralgo en *Teoría y realidad del otro*, op. cit., p. 551.

²⁴Ver Nota 18.

sincopadamente podrían alzarse al ritmo de las trompetas del Juicio Final, “es cosa de paciencia”, comenta irónico el hablante, a la vez que concreta una nueva forma de relación de objetividad al transformar al otro en un objeto, y en ente maquinal y automatizado. Con ello las despoja de la categoría de persona y las transforma en “nadie”, mero objeto de propiedad, uso, dominación o goce, predecibles y disponibles en cuanto espectáculo o instrumento de “pérfida” seducción. Son entes de doble faz, máscaras que ocultan una identidad individual que las haría transparentes, y muestran, en cambio, esa apariencia maquinal y bestializada que las vuelve opacas, un obstáculo y un peligro potencial. Pues ellas retienen tras su estado hipnótico una amenaza latente, que acecha solapada en un universo que sobrevive a la espera de la inminente irrupción del Juicio Final. La actitud con la que se describe impersonalmente este universo maquinal y amenazante, ya no es el de la simple perplejidad acongojada sino de una horrorizada y sarcástica burla.

Muñecas que dicen papá y mamá
y lloran y se orinan
y simulan dormir
y entreabren los ojos
como pérfidas hechiceras
mudas bellezas de loza fría
hermosas bestias en estado hipnótico
como crisálidas en sus capullos de muselina
ya atrona la trompeta del Juicio Final.
Levántate y anda, Clarivel
con los bracitos a tientes.
Y las destroncadas, las mancas y las cojas
y hasta las tuertas
desnudas como la calumnia
también se alzarán...
es cosa de paciencia.

Por otra parte, epítetos animales sirven para la apelación intersubjetiva, por ejemplo, “contéstame gusano”. A la poesía se la llama “perra caliente”, y también, “gran danesa, dálmata o afgana / me da lo mismo si de aguas / Siempre que perra suficiente”, reiterando la sospecha relativa a la supuesta insuficiencia e inutilidad de la poesía, como se ha insistido en afirmar en el contexto de una reflexión metapoética.

A continuación y siempre en el marco de lo grotesco, reviso la bestialización humana en *Monte de Venus* (1979) y *Palos de Ciego* (1986), obras en que se privilegia el tema amoroso, y en *Terrores Diurnos* (1982), en la que además de radicalizar los aspectos degradados de la relación

amorosa, en cuanto síntomas de las relaciones en la sociedad, se la sitúa en el ámbito del sueño y se la proyecta, también, al contexto de la reflexión metapoética²⁵.

Los primeros poemas del libro *Monte de Venus* reviven una relación en el momento de su pérdida, e intentan retardar “la partida inexorable” con el humor suficiente para vacilar a cuál de los protagonistas de la historia entregar “el galvano del desprecio”. El libro continúa con el relato de diversas experiencias berlinesas, para terminar constatando la mortalidad de la vida, la poesía y el amor, incluso si perviven bajo la forma de la obsesión pasional o el extrañamiento²⁶. Precarias actitudes que se despliegan entre lo posible y lo irremediable, entre la ausencia y el deseo”. En estos versos —declara el poeta— vuelve a hablarse del tema del amor, pero desde el punto de vista del sobreviviente... Se trata de una visión neorromántica, en la que la mujer es buscada y no se encuentra, y pareciera que fatalmente el sujeto de los textos estuviese condenado a la soledad”²⁷.

La bestialización humana se manifiesta moderadamente en los primeros poemas del libro, en epítetos tales como “perra pequinesa” (Galvano), “cierva asustadiza” (Estos muros) y “miserable paloma” o “gallina blanca” (Buenos Deseos), pero se desencadena después en hermosos poemas, donde el deseo erótico es una obsesión letal, posesiva y ardiente que extravía a los amantes en un espacio cósmico y en llamas, e impulsa al macho a gestos bestiales, carnívoros y depredadores que quedan grabados en la violenta imagen del “oso extraviado y con hambre”.

Te estoy oyendo y tocando con los ojos
esperando que entreabras
las húmedas carnosidades de tus labios

²⁵El término metapoético deriva de la función metalingüística, tal como la concibe Roman Jakobson, es decir, reflexión sobre el lenguaje desde un segundo nivel, jerárquicamente subordinado al primero, el que es su objeto. Llamo reflexión metapoética al movimiento autorreflexivo del lenguaje poético, dirigido a exponer o problematizar las propias formas y funciones del lenguaje poético canónico —institucionalizado, en la tradición literaria o en la cultura—, o bien a parodiar, o exhibir las formas significantes del propio texto.

²⁶Obsesión en el sentido de desatender lo externo para volcarse en la selva interna del deseo erótico y de posesión del otro. Ver Nota 19.

²⁷Declaraciones de Manuel Silva a Hernán Lavín Cerda, en “La poesía que hoy se escribe en Chile”, *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, p. 27. Simposio de Literatura Chilena Contemporánea. Universidad de California, 1982, Ediciones de la Frontera, Los Angeles, California, 1984.

para clavarme en ti como una lanza
como un dardo ardiente y letal
Te inyecto, viciosa
como una droga me apodero de tu sangre
y acoplados como naves espaciales
rodamos por el universo
entre aerolitos y cometas en llamas
Rasgo tu blanca piel de arriba a abajo
con zarpazo de lobo extraviado y con hambre
Te destripo de manera cabal, figurativa
deliciosa dama.

El poema es hermoso, salvo el tercer verso bastante manido, porque entrega una sorprendente imagen que fluctúa entre la sutileza y el exceso, entre la concreción y la desrealización de una fuerza avasalladora y desbordante, que no aspira a ocultamientos ni disimulos. Sólo a la potenciación y revitalización del movimiento hacia el otro a quien no puede verse como persona susceptible de entrar en el horizonte de una relación intersubjetiva, sino como objeto conflictivo²⁸, como un obstáculo y una atracción, como una fuerza seductora, y odiosa que aviva el instinto destructivo y letal. Por eso asume sucesivamente tres tipos de máscaras²⁹ bajo las que se concreta en la historia, diseminada fragmentariamente en el libro, la energía pasional reprimida, frustrada o

²⁸Según Pedro Laín Entralgo, *Teoría y Realidad del Otro*, op. cit., cuando el otro es visto como objeto, es decir como una realidad acabada que no podrá mostrar nada cualitativamente nuevo ni original, puede transformarse en un obstáculo que queda a merced del sujeto como objeto de operación transformadora. Una mirada defectiva como ésta opera inspirada por una mixtura de amor y odio, y desde los abismos de la naturaleza humana, y tiende a aspirar a que el otro no sea, inclinándose a aniquilarle movido por el deseo, que se transforma en agresión. cfr. p. 567.

²⁹La máscara es cualquier objeto no humano que manifiesta una voluntad humana de expresión o de ocultación... "oculta la individual personalidad del enmascarado y expresa la voluntad de éste de "parecer" a los demás... en ocasiones también a sí mismo... lo que la máscara representa "p. 487". Cuando predomina la voluntad de ocultación, el otro... es el puro "otro", sin más concreción que la genérica realidad de éste... "Cuando en la máscara predomina la voluntad de expresión... manifiesta que un hombre quiere mostrar, sin ser identificado, un modo de ser... lujuria, sadismo, altanería, sarcasmo... más o menos reprimido en su alma cuando los otros reconocen su real identidad... puede dejar en libertad su parte secreta y profunda, sus pasiones. Las cuales, por cierto, suelen ser las mismas en todos los humanos, y por eso casi todas las máscaras proceden con gran monotonía en sus orgías y bromas", p. 488. Por otra parte, el enmascarado no me deja, como ocurre con el animal, vivir la nostridad dual, me deja recluido en el ámbito de la nostridad genérica... me fuerza a no salir del puro alerta, que la vivencia de la nostridad genérica... suscita", p. 489.

imposible, a causa de la distancia que permanece obstinadamente infranqueable entre el que ama y el otro. Se asume entonces la máscara de instrumento de daño para el otro, por ejemplo la de “lanza” o de “dardo ardiente y letal”, o bien, la de vampiro que se alimenta y crece de la sangre del otro, a quien se adjudica la parte de la víctima, y por último, la máscara bestial del “lobo extraviado y con hambre”, quien a zarpazos destruye al otro en un acto sexual enajenado, y en el arrebatado del impulso pasional.

El poema es hermoso, además, porque erotiza y potencia el lenguaje poético desautomatizándolo, revivificando las imágenes ya tan usadas y codificadas como “los daños del amor”. Se construye una estructura discursiva autorreferida a base de los paralelismos que sostienen la forma, a las reiteraciones que operan una especie de frotamiento potenciador a nivel semántico, reforzado por las comparaciones que nos orientan hacia el contexto de los usos tradicionales con que el lenguaje literario ha imaginado el amor. El discurso textual se apropia de las imágenes de los daños del amor para recontextualizarlas, transformándolas en acciones que ocurren en el espacio discursivo, creado por la atención auditiva y visual, fascinadas y enajenadas en su objeto.

Y así proliferan desmesuradas comparaciones para describir a los amantes. Ella tiene “una alimaña” que la divide, aunque, “se expande como boa, se agiganta” (Gemines). Él promete, “cuando entre en ti / entraré como el jabalí enardecido / y habrá boda y banquete / y los reyes amantes / caerán borrachos bajo la mesa” (Bajo qué techo). El exceso de la pasión se matiza en ese poema trasladándola al contexto de la leyenda de palacio, lo que se hace a menudo en los textos de Manuel Silva y también en los de Waldo Rojas, recurso que la retrotrae a un ámbito individual y privado, le quita, en parte, su irradiación social amenazante y la hace aparecer, discretamente, como situación de excepción³⁰.

Por último, el poema “A la manera de Apollinaire” el objeto del deseo es un absoluto contradictorio, y en ese sentido neorromántico, y

³⁰Leyendas de reyes... en ellas el concepto de estado está ausente... el rey lucha como persona, como parte de una familia. En el plano regio no ocupa otro lugar que el de jefe de familia del primer grupo de su tierra, p. 67, y en general en la leyenda, según André Jolles, el mundo se estructura como una familia... según el concepto de la estirpe, del árbol genealógico y de la consanguinidad... p. 73. Es curioso que tanto en la primera poesía de Waldo Rojas como en la de Manuel Silva los poetas recurran a ese referente y lo incluyan en su imaginario, para concretar una imagen de nuestro mundo social, pues en esa percepción el universo no gira mucho más allá del medio familiar, restringido horizonte en el que se nos sitúa. *Las Formas Simples*, Santiago, Ed. Universitaria, 1972.

el compendio de todo el potencial de vicios y virtudes. Ella no es un nombre, sino un número de atributos abstractos que se concretan en la figura de un animal. Recurrir a este tipo de manifestación del modelo tradicional del Bestiario³¹ presupone que se percibe a la pareja femenina como un animal más del mundo natural, clasificable junto a otros objetos en el thesaurus de bienes y objetos de este mundo. Con esta visión consigue desmitificar hermosamente, e ironizar el ansia amorosa, y hacer patente la imposibilidad del deseo de absoluto que late en toda atracción romántica. Este efecto se consigue por mediación de la saturación acumulativa de estructuras paralelística, y por la ruptura del sistema de significaciones en el orden secuencial del discurso, y haciendo de la mujer más una figura monstruosa que humana, o incluso, que inocentemente bestializada, volviéndola heterogénea, contradictoria y degradada, desde una perspectiva erótica muy alejada de cualquier imagen ideal de la mujer o del amor. La mención a Apollinaire establece los límites de un emplazamiento situacional en el contexto de la literatura, y abre un gesto reflexivo metapoético que patentiza la se-

³¹Bestiarios: Son obras “pseudocientíficas moralizantes sobre animales existentes y fabulosos”, a los que se agrega el conocimiento de pájaros y minerales, p. 7. Un ejemplo de ellos es *El Fisiólogo*, un bestiario que se redacta en Alejandría entre los siglos II y V, del que se discute si las alegorías moralizantes le pertenecen o son agregados de la Edad Media, porque en esa época la ciencia tenía sentido, para “demostrar el poder y sabiduría divinos”, lo que por un largo período limitó el interés por la observación directa de la realidad, y a lo sumo se transformó en una actividad tesaurisadora (por ejemplo las obras de Boecio, San Isidoro, Casiodoro, el venerable Beda, Alcuino de York, los que dependieron de la ciencia clásica, especialmente de Plinio, Euclides, Nicómaco, Tolomeo y Aristóteles, cfr. p. 9). Sólo a partir del siglo XII, el conocimiento científico tiene una connotación laica y experimental, y se funda en los factores esenciales de la ciencia moderna, observación y síntesis. El concepto de Bestiario se enriquece, antes del siglo XII, con las narraciones sobre animales de los eremitas, y en ellas los animales son la representación de virtudes o rasgos abstractos relativos al comportamiento de la humanidad. Las principales derivaciones de los bestiarios científicos son los bestiarios de amor, en los que los animales representan virtudes y actitudes de los enamorados, las que aparecen, también, bajo la figura humana con máscara de animal, o con la mitad de su cuerpo representando rasgos bestiales. Por otra parte, de los primitivos bestiarios deriva el trabajo escultórico de la arquitectura románica, en la que el escultor se libera muchas veces de la alegoría, para dejarse llevar por su capricho, y crear figuras fabulosas o grotescas cuya función es admonitoria, o síntoma de una mentalidad apocalíptica. Lo que las hace aceptables, y no “contra naturam”, es el criterio que todo lo que se produce en la naturaleza se hace contando con la voluntad del Creador... (de modo que) los prodigios son, no contra la naturaleza sino contra la naturaleza conocida. cfr. *El Fisiólogo*, Bestiario Medieval, Eds. Universitarias, Bs. Aires, 1971. Introducción de Nilda Gughielmi. Y con agradecimientos a la Profesora M. Eugenia Góngora quien me facilitó valiosa información al respecto.

mejanza y diferencias con el modelo del cual toma los recursos surrealistas, que tuvieron mejor desarrollo en Francia que en Chile³², pero para hacer de ellos otra cosa. El énfasis se pone en la ironía y la negatividad, en la reflexión y la distancia frente a los estereotipos formales o de pensamiento referidos a seres y comportamientos humanos. El poema es bello porque mezcla el dramatismo que conlleva el imposible, con el gesto de lucidez que implica reconocerlo irónicamente. Y junto a una inmensa ternura implícita en la declaración de amor, y en el ansia, y la esperanza de aproximarse al sentido que promete el enigma y la situación inédita del otro, “mi signo mi dibujo mi libro recién impreso”. El otro es el llamado al que hay que responder, la inteligibilidad que hay que descubrir desde la locura de la pasión, pero también desde la lucidez inútil del sabio, “te quiero con locura de sabio / empecinado en sus cálculos inútiles... te quiero”. El poema es bello por la imprevisible recuperación de la emoción en un contexto de racionalidad analítica y descriptiva, y por “el reconocimiento de la necesidad de una fuente de inspiración ying, femenina”, sea ésta una entidad independiente, o se cultive como el contrario necesario y no contradictorio que puede desarrollarse en el interior del poeta³³.

³²Enrique Lihn opina: “La presencia del surrealismo, de ciertos surrealistas, en la línea abierta por Apollinaire, es palpable en Manuel Silva. Voy a nombrar, simplemente, a Benjamín Péret o a Robert Desnos, y referirme a quienes, dentro de la corriente o en sus márgenes practicaron, junto con el humor (heredado, también, de Alfred Jarry) un lenguaje desenfadado, legible y comunicativo, incluso “popular”, entremezclando los lugares comunes del habla y los de todas las retóricas. Según él, “El surrealismo chileno, derivado, discipular, no gozó de esas libertades. Padeció, en general de un sobreexceso provinciano de ortodoxia culteranista; fue literaturesco y afectó una gravedad enigmática...”, p. 18, en “Poetas fuera o dentro de Chile” *Revista Vuelta*, N° 15, México, 1978.

³³Entrevista a Manuel Silva de Ana María Foxley, op. cit. El poeta afirma la necesidad de integrar en el interior de cada persona los aspectos femeninos y masculinos. “Pienso que la Musa que es amada y perseguida por los poetas, es la búsqueda del amor en sí mismo, en mi interior, no en el exterior. Cardenal también lo dice: “Las muchachas hermosas... son sinopsis de Dios” son como anticipos de la belleza suprema que sería el encuentro de Dios en uno mismo, un equilibrio en este Paraíso que uno puede encontrar al interior de sí mismo”. Por el contrario, en sus poemas apocalípticos, como *Terrores Diurnos*, “no de una manera literal y obvia... doy cuenta de lo que está ocurriendo en Chile y a nivel planetario: de una crisis muy profunda. Sus poemas tienen un carácter como de profecía; a veces son apocalípticos, dejan al descubierto las bases en las que la sociedad ha estado fundada. Bases estrictamente racionalistas, masculinas, autoritarias y una rigidez que lleva la sociedad al colapso”. En ese libro se construye una imagen deformada de la realidad en la cual el aspecto masculino del ser humano es puesto de relieve de forma exagerada y grotesca. Sobre *Monte de Venus*, ver Jaime Quezada, *Ercilla*, 19 de septiembre de 1979, Eduardo Anguita, *El Mercurio*, 31 de enero de 1982 y Hernán Lavín Cerda, op. cit.

Así te quiero
paridora como coneja
criminal como víbora
tiránica como abeja
inescrupulosa como hiena
voraz como la rata de afilados dientes
pequeña como el piojo de la harina
impertinente como los cuervos de las fábulas
sabia como la más necia de las criaturas
obvia como el cielo
rapaz como la garra de la búha
ardiente como la loba en celo
sigilosa como las bacterias
venenosa como ciertos hongos
impaciente como la cigarra
rápida como la lengua del basilisco
triste como la lluvia
humilde como la cabeza entre las manos
fugaz como las estrellas fugaces
permanente como el silencio
alba como las estrellas multitudinarias
frágil como una moneda
desnuda como las estatuas y más que las estatuas
abierta como las flores abierta hasta el delirio
colmada como colmena en el verano
profusas como las primeras letras
confiada como las golondrinas en los cables eléctricos
desconfiada como los sepultureros
sagaz como las nutrias
dramática como las manos del mudo
sonora como la música en la cabeza del sordo
adorable como la costa para el naufrago
increíble como las puertas abiertas de una cárcel
celestial como las llamas crepitantes
infernial como la quemadura de la nieve
cruel como yo
te quiero con locura de sabio
empecinado en sus cálculos inútiles
mi signo mi dibujo mi libro recién impreso
pequeña ola de río
quilla rompiendo mis espumas
te quiero.

En el libro *Palos de Ciego*, el recurso de la bestialización pasa por el epíteto descriptivo para caracterizar situaciones negativas y degradadas. Y así, la pareja masculina “vuelve al redil de las bestias uncidas” (p.

11), completamente sometida y prisionera de su deseo, y el “otro”, que es ella, es una amenaza, vana y sin sustancia, alguien que se malogra o fracasa, como los “huevos hueros”, según la afirmación prosaica que la asocia a la gallina.

La mujer avispa zumba terribles amenazas
 La vaca pasta en terreno ajeno
 la perra da feroces tirones a la correa
 la gallina pone huevos hueros

Estas mujeres bestializadas son “como una fruta mordida de gusano”, por oposición a esa otra mujer “gratis como el sol y la luna” a la que se podría soñar como inspiradora de esos versos.

La que sostiene con su olor y su carne
 estos versos que vienen desde el fondo de la tierra (p. 13)

Ciertos epítetos la describen, por otra parte, desde la espera golosa, desde los preparativos de un ritual culinario en el cual la mujer es el alimento de una comida corriente, “la adobo como un puerquito” antes de hacerla el objeto de una pasión irrefrenable, construida por una fantasía exaltada, aniquiladora y destructiva en el corazón mismo de la nada, y al ritmo del deseo, desde el que se recorren todos los extremos de la lujuria, perversa y ensañada hasta el vicio. Tal fantasía se sustenta en diversas formas de toma de posesión del cuerpo reducido a objeto de exploración, conquista, caza, enfrentamientos bélicos, lúdicos, eróticos y depravados, fundados en el dominio y el rebasamiento aniquilador de la voluntad del otro, a quien vemos sometido por tan excesivo asedio. Sospechamos que esta imagen de deseo enajenante por la “musa araña” intenta hacer visibles “las bases en las que la sociedad ha estado fundada”, es decir los principios autoritarios que hacen del poder sobre el otro lo único que cuenta, y que está llevando a la sociedad al colapso, según opina Manuel Silva. Y así el personaje del texto declara, “la delinco con premeditación y alevosía”, la asalto, la horado, socavo, desbordo, embosco, muerdo, la “paso a cuchillo”, la fusilo, quemo, unto, la rindo, humillo y exhibo “de cuerpo entero”,

como una esclava como una perla rara
 y alzada desde la ignominia
 y elevada a la más alta condición
 de ronca musa araña ave del Paraíso. p. 17

En ese mismo contexto de bestialidad grotesca se describe a la pareja, “buitre sobre buitre / jamelgo sobre jamelga” p. 21, “me desparramo en su piel / como un hormiguero” p. 22, y se menciona “la grupa en

posición bestial”, y “el capricho mal disimulado de gritar cosas animales” p. 25.

Y finalmente, con algo más de humor se describe la ansiedad erótica con matices de locura caricaturesca. Esto se consigue con la saturación del recurso paralelístico y los contrastes entre diversas máscaras bestiales, las que forman un conjunto grotesco a la manera de una fauna, más zoológica que salvaje, más ridícula que amenazante, en la que se despliega la misma actitud burlesca que anima otros textos.

Corro como un dogo
salto como un gamo
río como un mono
rebuzno como un burro
masticando violetas
Revoloteo como un cuervo
sus hondonadas
Rujo gruño grazno
bramo de ganas
gimo de gozo en sus verduras
Todo mi zoo se festeja. p. 18

En *Terrores Diurnos*, los epítetos de bestialización van desde la nominación a la descripción de atributos negativos que coartan, mutilan, reducen, o encadenan³⁴ a la pareja masculina, hasta el extremo de desencadenar la violencia sexual, y someter a la pareja femenina a la violación, crueldad, vejaciones o perversión de matices sádicos. En esta segunda faceta de la bestialización erótica y grotesca se describen síntomas indudables de transgresión de los límites del erotismo. En el contexto de excesos e inversiones, insensibilidad general y cataclismo apocalíptico inminente se menciona “una bestia hermafrodita botada en el suelo/ en el grotesco ademán de fornicar consigo misma”... “una última señal y otra más: una lengua muerta / colgando sobre el pecho del mundo / una sibila loca de remate tratando inútilmente / de pro-

³⁴Dámaso Alonso en “La correlación en el petarquismo” de *Seis Calas en la Expresión Literaria Española*, Madrid, Gredos, 1963, sistematiza las facetas del tópico “los daños del amor”, dentro de la imaginería de Petrarca, en la que se concreta y transforma una tradición clásica que viene desde los griegos. En esos textos el amor hiere con flecha, arco, saeta, dardo, etc.; el amor abrasa con fuego, llama, chispas, etc. y aprisiona con lazo, nudo, red y cadena, cfr. p. 8. De modo que “las metáforas de herida, incendio o prisión para designar los daños o las armas del Amor son uno de los rasgos... que descubren hasta el siglo xvii (y más allá) la huella petrarquista. Y veíamos el tópico en Ariosto y Dante y continúan, después de Petrarca, en Garcilaso, Gutiérrez de Cetina, Acuña, Aldana, Cervantes y todo el siglo de Oro Español.

nunciar el más mínimo sonido articulado” (Última Señal), o bien, “paralizado el abrazo vacía la mano de / el mar habrá de arder como si fuera sangre / la sangre habrá de arder como si fuera lava” (Habrá de arder).

Y así se llega a los extremos de la violencia —“garras ceñidas sobre un jirón de carne femenina / y el espejo oval haciendo lo imposible / por devolver la imagen invertida de una violación furiosa...” (Vemos desaparecer....)—, y de la perversión. En efecto, en el poema “Por ahí” se despliega una escena de sádica crueldad que ambigualmente se confunde con una de tortura de esa mujer que resiste incorruptible.

los anillos de un reptil impávido
que comienzan a apretar apenas
una irregularidad casi imperceptible
pero ahí
la mueca despavorida
dejándose caer como una pringa
sobre la sonrisa incorruptible de la mujer.

Sistematizo, finalmente otras escenas de manifestación del poder, dominio y agresividad de los seres entre sí. En estos casos la alteración consiste en situarse frente al otro considerándolo un obstáculo eliminable, en un mundo donde está ausente la comunicación intersubjetiva, y en el que el otro es considerado un objeto y no un interlocutor o copartícipe³⁵. En los poemas “Incidente con crack y vampiresas” y en “Rosas rojas”, al observar el fenómeno de bestialización nos topamos con la referencia al vampiro y al hecho de chupar la sangre del otro para dominarlo hasta la aniquilación. En “Danubio Azul” los animales se devoran entre sí y al hombre, “apretó en su puño al ganadero / y luego lo engulló”. Y así lo hace también la hiena con el orangután y el gusano con la hiena, quedando aunados, en el mismo comportamiento depredador, hombres y animales. En el poema “Abel” se describe cómo el cuerpo se convierte en “arma certera... en la espada Real / para entrar en su cuerpo pálido” y se agrega, “me convertí en daga ante la ligera pendiente / de su cuello”³⁶.

1.2. *El Bestiario y El mundo al revés*

Una segunda modulación del tema de animales se da en la recuperación de la idea de los Bestiarios, género de discurso de larga tradición

³⁵Ver nota 27

³⁶Ver, también, los poemas “Fakir”, “El amor mío se muere”, “El ojo se festeja”, “El

histórica³⁷, en relación con el cual se sitúa e invierte su modo de tratamiento. Hemos visto que en lugar de describir a los animales por sus cualidades particulares, como en los catálogos pseudocientíficos de la Edad Media, se los enumera privados de sus atributos distintivos, como ocurre en “Esclerosis” y en “El Árbol de Neruda” en que los pájaros están sometidos a vejaciones. O invertidos y neutralizados en “Mi palabra y mi sueño”, poema en que se los ve “en mansedumbre todos, rapaces y viperinos... Toda mi confianza sea en ellos / hermanos herbívoros, carnívoros, y omnívoros / ovíparos, vivíparos, vertebrados con alas, / invertebrados, mortales como yo, dulce compañía”.

La idea de organizar bestiarios se concreta, a veces, en la forma tradicional de la fábula de animales³⁸, en cuyo contexto se ponen de relieve no los atributos ejemplarizadores, que pudieran ser utilizados con fines moralizadores o didácticos, sino sus funciones depredadoras y grotescas, y el instintivo destructivo latente en nuestro mundo.

Lobos y Ovejas (1976) es una fábula fragmentariamente escrita en 1972 que recoge, en el contexto del tópico del mundo al revés³⁹ la

árbol de Neruda”, “Decadencia de la dinastía”, “Rojo sobre amarillo”, “Pareja Humana” de *Mester de Bastardía*, op. cit.

³⁷Ver Nota 30

³⁸El género de la fábula de animales había sido trabajado paródicamente en *Lobos y ovejas* (1976), escritas en 1972. Este texto ha recibido la mayoría de los comentarios de la crítica por su carácter anticipatorio y metafórico de la situación histórico-social post 1973. Sin embargo, Pedro Lastra y Enrique Lihn enfatizan el carácter erótico sadomasoquista del texto, y la paradójal situación de “un ser desgarrado entre la realidad y el deseo, entre la libertad y la opresión”. Y al referirse a la lectura política que permite el texto afirman, “se diseña una situación de bloqueo en la relación dominadores/dominados, que junto con inducir a la ensoñación heroica la disipa con los hechos”. “Lectura de ciertos poemas chilenos”, selección y notas de Enrique Lihn y Pedro Lastra, *Hora de Poesía*, N° 51-52, Barcelona, 1987, pp. 31 a 33. Ver, también. Ignacio Valente, *El Mercurio*, 3 de octubre de 1976.

³⁹Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, op. cit., p. 63038. El mundo al revés es un tópico muy usado en el medioevo, pero proviene de la “enumeración de imposibles” de origen antiguo. Se encuentra en Arquíloco, “el eclipse solar del 6 de abril de 648 le hace pensar que nada en adelante será imposible... Nadie se asombre, dice si los animales del campo cambian su alimento por el de los delfines”. El tópico se encuentra, también, en los *adyunata* Virgilianos: “Un pastor abandonado por su amada dice que no se asombraría ya de contemplar un trastorno completo del orden natural: “que el lobo huya de las ovejas por su propia voluntad, que las encinas produzcan manzanas doradas”. El orden de las cosas se invierte, “Orfeo puede guardar ovejas y Tifino gozar de los placeres de la corte”, en general, bajo la figura de la acumulación retórica, “que ocurra esto y lo otro, que las gallinas conciban cabritos, que las cabras pongan huevos”. En el siglo XII, Píndaro y los satíricos romanos usan el tópico del mundo al revés para la crítica del mundo presente, para censurar y lamentar las costumbres de la época. De modo que,

historia de una oveja negra que sufre del sentimiento de depreciación o menosprecio de su propia naturaleza, y de la experiencia dolorosa de la escisión interna que no encuentra conciliación. La oveja renegada, la oveja descastada aspira a ser la loba que internamente es. Sueña con integrar su naturaleza contradictoria, y conjetura la posibilidad de cambiar de piel, de activar su fiereza, y sacar a luz el lado oscuro de su ser. Una violenta escena sado-masoquista entre lobo y oveja patentiza la transgresión transformadora abriéndose con ello para la oveja-loba, un horizonte de liberación interior y de amor, de misericordia, y de fortaleza en la actitud de rebeldía contra la servidumbre a la que el hombre la tiene sometida. El hombre parece ejercer una extraña tuición sobre ella destinada a velar por su sumisión, mansedumbre y rutinaria existencia, y la de todo el rebaño. La oveja-loba, en tanto, es observada por alguien, "yo lo estaba viendo", quien desde su mirada o personal punto de vista, puede dar testimonio de tan extraños, desquiciantes, y en cierta medida, monstruosos sucesos. Perspectiva que alterna con la de la propia oveja exaltada, quien desmiente al pastor y anuncia proféticamente la nueva situación que podrá ocupar en el futuro, un lugar conflictivo y peligroso al que avanza con decisión.

Ya tengo un lugar entre las fieras.
 Ampárate pastor, ampárate de mí.
 Lobo en acecho, ampárame.

Lo que era un sueño se ha convertido en realidad, la escisión interna ha integrado sus contrarios, desarticulando con ello la previsible reversión que sobrevendría de mantenerse el criterio del mundo al revés. Pero el proceso no termina aquí, sino que se abre una nueva dimensión no interna, pero situacional y contingente en la que los actores podrían ocupar lugares inversos en la estructura social, a pesar de la imposibilidad que pesaba sobre esa reversión en el pasado. De modo que la fábula inscribe la visión de un conflicto ambiguo de índole privada y social, centrado en la problematización de lugar que ocupa el poder, y en el conflictivo predominio de ciertas actitudes excluyentes. Se enfrentan, por ejemplo, amor y misericordia por oposición a vigilancia y represión, los amos a los siervos, los pastores a las ovejas, y en el interior

"de la enunciación de las *impossibilia* surge el tópico del mundo al revés, que deleitaba también a los griegos como parodia del viaje homérico al Hades". Como tal aparece en Lucano, en quien más tarde se inspiró Rabelais. cfr. pp. 144-145 en Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, F.C.E., 1975 (1955), Tomo 1, y en Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, "La poesía satírica", Ana María Snell, Carlos Vaillo y Pablo Juralde Pou, op. cit., p. 603.

de cada uno se desencadena el conflicto entre la primacía de las naturalezas opuestas que luchan por el dominio del sujeto sin encontrar integración.

2. ALTERACIÓN GROTESCA DE CONVENCIONES COGNOSCITIVAS, DISCURSIVAS Y DE COMPORTAMIENTO SOCIAL

Todos los aspectos que ya he revisado se refieren a las diversas modalidades de transgresión al orden de lo natural, y se concretan en las imágenes grotescas no sólo de *Mester de Bastardía*, sino de gran parte de la obra de Manuel Silva. Paso a sistematizar a continuación la alteración grotesca de ciertos marcos de conocimiento discursivo, las inconsecuencias de coordinación textual, diversas alteraciones de locuciones estereotipadas del habla, y ciertas incongruencias frente a normas de comportamiento social.

Pienso que la reversión de ciertos marcos de conocimiento cultural es un rasgo sistemático de esta poesía. Por ejemplo, al referirse a la caída del fruto del árbol, “vi el fruto en la sazón caer del árbol / y el instante siguiente / ascender con amor hasta la Rama... (Gran angular), en una escena de regresión, sintomática del fin del mundo. O refiriendo a la huida de Sodoma se invierte el marco de conocimiento cultural afirmando, “al volver la cabeza / vi a la tierra / convertida en estatua de sal” (Contra natura). Y en una escena que menciona el Juicio Final los cadáveres se ponen de pie y bailan el Danubio Azul. Son los mismos personajes que acaban de ser engullidos por bestias salvajes en una escena de depredación y muerte grotescas (Danubio Azul). Y en una escena circense, la multitud pide la muerte del fakir y la libertad del tragasables en una parodia de la elección entre Barrabás y Jesús en el Evangelio. Hay que agregar el poema ¿es mi madre la piedra? en el que se alude al poema “Cordillera” de Gabriela Mistral, para desmentir el atributo de caminante de la cordillera, “madre que anda”, y suponer conjeturalmente

¿Es mi madre la piedra que siempre reverdece?
Si como yo la roca vuelve al polvo
¿no es mi hermana talvez o mi consorte?

Y en lugar de luchar contra la inercia de los días Lunes se dice, “a ti me rindo”. Y en los poemas llamados “Sueño” se trasgrede la consecuencia causal entre enunciados, haciendo que el texto despliegue evidentes muestras de inconsecuencias en la coordinación textual, en un intento de crear la sobrenaturalidad.

Soñé que un automóvil arrollaba a un hombre
Hoy abrí el diario
y vi la foto de un hombre arrollado por un automóvil...
En ese instante me tocaron el hombro y al volverme
alguien dijo: ¡acompañeme a la policía!

Por otra parte, derivar una escena concreta desde la literalidad de una frase hecha, es otra forma típica de transgresión grotesca⁴⁰ a las convenciones comunicativas, pues en lugar que el estereotipo sirva de instrumento transparente para representar y transmitir una información, ésta se deriva y concreta en el lenguaje mismo, se la materializa y hace tangible e imaginable en el texto. Se dice, por ejemplo, “me exhibo de cuerpo entero” y a continuación lo hace, al denunciar su propia cobardía y ausencia, “Pasen señores a ver / al poeta que aspira algodones empapados en éter. O también, de la frase “no opondré resistencia” y “cúmplase su voluntad” se deriva una escena de entrega y claudicación: “dónde debo firmar el finiquito / que nadie se haga cargo de mis cosas, / todo se borrará conmigo...”. O en el poema “Fausto”, cuando se dice “me desmembré a brazo partido”, y se detalla, “Perdí el pelo, perdí dientes y muelas / se me cayeron las alas una por una / ...se vaciaron todos mis humores”.

Saltan a la vista, por último, las alteraciones a ciertas normas de comportamiento convencional. Por ejemplo, aquella del orador que “estalló en vómitos, risas y sollozos...”. O esa otra por la cual la repetición mecánica de una frase convencional de cortesía y la hipercodificación del discurso, lo hacen aparecer banal y deshumanizado sin contribuir a la adecuada manera de comunicar el duelo, más bien lo vuelve inconveniente e impertinente, en una palabra, una circunstancia de la muerte de un ser querido, bajo la forma de un informe policial precedido por una fórmula ritual de cortesía, “ayudándola a sentir”, y entonces, el funcionario agrega, “según los expedientes a fojas trece / su señor esposo alquiló este cuarto / se tendió en esta cama / se introdujo ese revólver en la boca / y gatilló”. No hay duda del humor negro de la escena, al que se agrega la alusión a ciertas condiciones que fueron habituales en la cotidianeidad secreta y grotesca de cierto período histórico, el que ya no deseamos recordar. Es grotesca también la imagen del pretendiente preguntándose cómo mandar una carta de amor,

⁴⁰Francisco Rico, op. cit., p. 630.

He pensado en mandarte una carta
He pensado mejor en despacharte una encomienda
una caja lacrada, un bulto sospechoso
talvez una pierna o una oreja.

(He pensado en mandarte una carta)

La escena del caballero en una sala de baño es también grotesca. Se dice de él, "es una rosa blanca recién acabada de arrancar", lo mismo ocurre con el galán que al estrechar la mano de su novia, inesperadamente declara, "esta aguda extremidad prenda querida / se estrechará en su cuello", en "El amor mío se muere", en una muestra más de humor macabro que bordea lo abismal.

3. LA IMAGEN DE LA MUJER Y EL AMOR

Un aspecto muy interesante y hermoso de la poesía de Manuel Silva es su tratamiento literario del tema del amor y la imagen de la mujer. Digo hermoso no porque esa imagen lo sea necesariamente, sino por el acertado y sorprendente modo de retomar y renovar, los mismos motivos que han dado concreción y plasticidad al vínculo hombre-mujer a través de la historia y la tradición de literatura.

Los rasgos contradictorios en el carácter de la mujer y los desacuerdos de la pareja⁴¹ son aspectos que se privilegian en *Monte de Venus*, para poner de relieve la atracción-seducción que significa la relación amorosa. Pero en este libro el amor es, también, conflicto y amenaza de destrucción a causa de la bestialización de los amantes en "Gemines", y por las alternativas del juego amoroso en "El mar". Es una lucha mortal bestializada, como veíamos en el poema "Tridente", y a la vez el escenario de una guerra en "campo minado", con "las estrellas por testigo" y el "corazón retumbante de la tierra / lecho de los amantes y los muertos", en el cual el amante se aniquila "como los novos y los quásares". Y ella sigue siendo la "diosa de la guerra", "la reina desnuda", "campo de amarte" en cuyo tránsito se accede a una zona en que las edades mueren y comienzan, una y otra vez (Campo de Amarte). El escenario de esa guerra tiene rasgos apasionadamente cósmicos e históricos, y se construye como una imagen híbrida que mezcla dimensiones heterogéneas provenientes de códigos diversos, el del enfrentamiento

⁴¹Obligada referencia, cuando se trata del tema de la desmistificación de la imagen de la mujer es el poema "La víbora" de Nicanor Parra. Junto a él, podemos pensar en la desmistificación de la pareja, que emprende cierta poesía femenina. Por ejemplo, ver los poemas de Hedy Navarro Harris y de Leonora Vicuña en Juan Villegas, *Antología de la Nueva Poesía femenina chilena*, Santiago, Editorial La Noria, 1985.

bélico, el de la fiereza salvaje, el choque cósmico de planetas fuera de órbita, a la que se agrega, inesperadamente, como otro polo contradictorio, una nueva versión de la poesía idílica y bucólica. Ésta transporta a los amantes a zonas transitables de la naturaleza en un recorrido que los lleva a la experiencia de la posesión. Basta con escuchar los sonidos del campo y beber de un golpe “un vaso de fresco vino blanco”, para acceder a este tránsito fascinado por zonas del amor.

Pongo la mano en el vientre
de una núbil doncella pueblerina
El viento trae lejanos gritos del campo
Los cazadores azuzan a las bestias
el sol alumbra
Sin quitarme la vista
ella bebe de un golpe
un vaso de fresco vino blanco
Pongo la mano y espero sin apuro:
vástago de los dorados ardores
yo sé que llegaremos con paso vacilante
como los forasteros.

Pero a la mujer se la ve, también, como parroquia y fortaleza de campanas resonantes, y es posible “mojar los labios / en la fuente soleada de su plaza”, refugio cálido en el que se duerme abrigado, una casa “blanda de lanas”, según la nueva versión llena de júbilo y ternura del poema “Estos muros”.

Me gusta tu voz como de enojo
mi torreoncito
lleno de palomas pávidas y hinchidas
Me gusta la parroquia de tus muslos
y sus cánticos y sus procesiones
¡Repiquen ya tus campanas!
¡ábranse tus puertas
que huelen a encinares
y a incendios de setos de boj!
Voy a mojar mis labios
en la fuente soleada de tu plaza
voy a dormir bajo tu blanda bóveda
abrigado por el fuego de los soles
que te viajan en la noche de norte a sur
de polo a polo
de aurora a aurora boreal. (Campanadas)

Si a una versión se opone la otra lo es tal vez, porque el amor es muchas cosas más, es un naufragio, un maremoto y un cataclismo (En el fondo

del mar), “una colisión de nubes/arrebatadas de tempestad” (Amantes dolientes). El amante puede sentirse un convicto, y desde luego el amor puede ser visto como una enfermedad, imagen en la que se ha insistido desde los griegos⁴². Una enfermedad infecciosa e incurable en términos más modernos, que se desea contraer porque es otra forma de lucha contra “la ciudad maligna”. De modo que la “cólera”, ¿irritación o plaga? que impregna su pañuelo, deja “tibias soldaduras” de huellas de la vida luchando por la vida, en esa escena de amor en la que acecha agazapado el poder excluyente de la ciudad.

Contágame con tus besos afiebrados
 pobre huérfana mía
 mi desdichada enferma de amor
 No importa que nos aíslen como infecciosos

⁴²El tema del amor se puede encontrar en los destrozados fragmentos de la lírica griega arcaica. En Arquíloco y en los epitalamios de Safo, en Anacreonte. El deseo de amor y el cortejo, el rechazo de la amada al hombre viejo, el dolor por el abandono y la añoranza son los temas más frecuentes. En general se da en el contexto del tema de la boda, otras, en relación con la hetaira, en que aparece el motivo del placer en términos impersonales, pero como invitación al amor ante que se acabe la dulce juventud. De modo que el tema aparece a menudo ligado al tema de la muerte, porque “el fin del amor y la juventud significan la llegada de la vejez y de la muerte”, p. 123. Lo que es importante rescatar es que el amor es “el efecto que sobre el hombre ejercen ciertas divinidades”, porque el amor viene de fuera, del mundo divino, y se implanta en el ánimo o corazón, el que resulta de ello enloquecido y sufre. “El amante es una víctima, sus miembros se debilitan y tiembla como sacudido por un viento, su corazón se agita, palidece, está poseído por algo más fuerte que él... es algo debilitante... dominador”, p. 125, y aún más, el amor es “una densa niebla sobre los ojos, debilita los miembros y trae terribles dolores”, p. 136. De modo que en este contexto se asocia la idea de amor y a la de enfermedad, la que encontramos bellamente ilustrada, también, en la novelita griega del siglo I, *Dafnis y Cloe* de Longo, cuya función, entre otras, es la de la educación sexual de los jóvenes. Desde luego que una vez sufrida la crisis de locura o enfermedad, el amor puede llegar como fuerza cósmica que renueva la vida y une todas las esferas, la vida humana, la vegetal y la animal. Por eso no es raro encontrar una imaginería bestial en los cantos rituales, los que en Manuel Silva se concretan invirtiendo el modelo tradicional, para configurarlo en su potencialidad negativa. Los rituales genesíacos de la boda y la fiesta, recurrían, a menudo, a la identificación del amado y la amada con elementos de la naturaleza, o con prototipos divinos, por ejemplo, con el guerrero por Ares, con el artesano por Hefaso, con la cazadora por Artemis, con la tierra cultivada por Démeter y con la amante por Afrodita. cfr. p. 126. Sólo en la expresión del amor homosexual comienza a desarrollarse una visión más individualizada y personal del amor, unida a la mistad, el magisterio, y la fidelidad. El resto es el sexo sacralizado por la boda, origen de nueva vida, o visto bajo la óptica del placer en unión al vino y la música en el banquete. cfr. p. 133. Francisco Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Universidad, 1981.

si en nuestro pabellón de incurables
 la vida lucha por la vida
 con mi pañuelo seco tu sudor
 con mi rojo pañuelo de cólera
 y la lluvia lava la ciudad maligna
 mientras lloro en tu pecho
 tibias soldaduras. (Con mi rojo pañuelo)

El amor es también una amenaza de extinción y de muerte, y un ardiente modo de luchar contra ellas. “No conozco otro fuego / que el de nuestro deseo / ni más infierno / que la fiebre de nuestras bocas / empeñadas en besarse / más allá de la muerte” por sobre el devastador” soplo del estío / que hará cenizas de tu carne / y polvo de mis huesos” (No conozco otro amor).

Es un goce intenso que se bebe de una sola vez, “muerte ya la manzana / que los cielos depositan en tu mano / Agota este minuto inagotable / Bébelo de una vez” (Invoco). Hay que gozarlo “antes que el delirio de la resaca / me barra en su torbellino” (Bebe un poco de mi vino) exclama no ocultando el motivo tradicional del *Carpe Diem*⁴³, en esta poesía que canta tan intensamente a la vida como un modo de lucha contra la muerte y contra toda amenaza de extinción o restricción del ámbito vital y cultural.

Ella es “diosa de la tierra”⁴⁴ y “alfanje vacío” disponible para recibir al amante, quien es lanza, dardo, daga. Ella no hiere, “reposa a mi costado / como el estuche oloroso de un alfanje”. Y cuando se pierde el amor sólo quedan “habitaciones muertas y muertos los muros”, y “un beso de tijeras heladas”, o “esta marcha fúnebre” al lado de acá de las tapias. Por eso en gesto incontenible el amante irrumpe en gritos y “voces de júbilo”, en un ademán que pudiera propiciar la recuperación de la vida y el amor, y a la manera de un gesto de protesta y de exhortación, o como una forma de conjuro e invocación, que pudiera tener la fuerza de cambiar la realidad.

⁴³Carpe Diem: tópico que exalta el goce de la vida en el contexto de su pérdida o brevedad. Famoso es el soneto de Garcilaso, “En tanto que de rosa y azucena...”, y el de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”, en particular el verso, “goza cuello, cabello, labio y frente/antes que lo que fue en tu edad dorada...”.

⁴⁴En la mitología griega Gaia “era la tierra considerada como elemento primordial, del que todo cuanto existía había salido, la base, el origen y el fundamento de todas las cosas. Rea era la tierra considerada como generadora, como madre... fuente de vida, y Démeter es la divinidad de la tierra cultivada, de los campos fécondos y prósperos, p. 212-213. Juan Bergua, *Mitología Universal*, Madrid, Eds. Ibéricas.

y llamo y grito y doy voces de júbilo
 agito mi consigna como un abanderado
 o caigo de rodillas rezando, ardiendo, blasfemando
 o me atraco a las tapias, embozado
 porque ya viene el sol
 y es la hora de desatar los nudos
 y reventar los diques
 y abrir paso a las corzas con su oleaje de carnes.

(Refuto a la tristeza)

Y así, gradualmente, un incontenible canto a la vida se acrecienta y explota para conjurar la tristeza de la despedida y la pérdida del amor. Con ello *Monte de Venus* renueva el tema de la vida y del amor, sin ocultar las complejidades y aspectos oscuros de esta experiencia apasionada y contingente, que instintiva nos sobrepasa e impulsa al desborde vital a fin de vencer el poder latente maligno de la muerte, que ensucia la ciudad. *Monte de Venus* es, sin duda, una elegía a la vida y al amor en cuanto exalta los poderes del amor y la vitalidad incontenible, justo en el momento de su pérdida. Es un elogio y testimonio vivo de la existencia del amor romántico, idílico y pasional, y a la vez, su problematización y parodia burlesca desde la perspectiva del abandono y de los poderes aniquilantes de tal forma de amor.

Palos de ciego es otro libro de Manuel Silva que aborda el tema del amor. Se abre como un poema grotesco destinado a desmitificar la figura de los amantes privándolos de los atributos tradicionales de la hermosura. Ya no más “dientes de perlas”, sino una “desdentada” y un “galán sin dientes” se besan sin pudores a la vista del lector. “El galán perfecto / le da un beso con lengua a la desdentada / el galán sin dientes / le da un beso perfecto a la deslenguada / Se acuestan dos veces en el mismo lecho / el galán perfecto y la descarnada” p. 7. El poema parodia el paradigma de perfección de los amantes, y el de la inevitable progresividad del tiempo. De modo que la imagen del río de Heráclito se revierte y posibilita, irónicamente, la recursividad.

Por otra parte, las mujeres son “nada más que mujeres”, “mordidas por la noche en el costado” y “colocadas en la tierra al acaso”. En esa situación degradada y contradictoria siguen siendo “diosas de roca viva”, a quienes, tal vez, con desvergüenza se atreva a tocaren el espacio del sueño en el que ellas se han introducido sin ruido. p. 9. Y el cuerpo femenino “en cuyas órbitas damos vueltas y vueltas” es una amenaza para el amante, pues en lugar de “jardines ingleses” son “selvas enmarañadas”. Y en un final paradójico muy propio del trabajo de la antipoesía de Nicanor Parra se afirma, “pueden abrir y cerrar todas las puertas / con sólo dejar los senos a la vista”. Sin embargo, a pesar de esas

declaraciones espectaculares, la mujer es sólo una figura ficticia, un imposible, una imagen soñada “que sostiene estos versos” en los que no se olvidan los atributos negativos, que sí pueden definirla en la realidad. Pero el hablante declara, “yo quiero a otras / magníficas como una manzana a la redonda / recónditas como napas subterránea desbordantes como una vuelta alrededor del sol adheridas como el fuego al tronco / rodeadas de espesa vegetación / enredadera pero no enredadoras / permanentes como ríos en su profundo lecho / abrigadoras como puertos fluviales / totales como la muerte / absolutas como la sed / recién lubricadas y puestas a punto”, p. 12 en una nueva mistificación de un sueño que sólo es real en la palabra. De hecho en la lectura, la atención vuelve una y otra vez a los juegos de palabras, los que autoseñalan el lenguaje en su materialidad e indican que es ahí mismo donde se hace viva y presente ese imposible. Lo que no evita por cierto que la imaginación del soñador se desborde en excesos inconfesables, y éstos, más allá de la represión, se hagan públicos en el texto bajo la forma de la bestialización. Los sueños excesivos podrían derivar de alguna pasión retenida, y tienen como efecto el ejercicio mental de toda clase de invasiones y vejaciones, muy parecidas a un desborde de sadismo o toma arbitraria del poder. Desde esa situación límite se pretende elevar a la mujer “a la más alta condición / de ronca musa araña ave del paraíso”, p. 17, la inspiradora de todas las fantasías del hombre, la potencial sustentadora de todas las apariencias y roles en un juego infinito en el que ésta se vuelve el paradigma de la atracción erótica. Y el hombre el que motiva su invención y hace de ella una ilusión, mero objeto del deseo y la imagen misma de la seducción multifacética y diabólica⁴⁵.

Usted la favorita
de mis crímenes inconfesables
Usted la secuestrada
por la que no exijo otro rescate
que la moneda de oro
que se va por la hendidura
entre la vida y la muerte. p. 19

⁴⁵Seductora diabólica: “Entre las diversas funciones que una mujer puede desempeñar en una relación amorosa, la literatura ha modelado, en un esquema creador de tradición, aquel que confiere a la mujer un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, mediante los cuales ella no sólo vincula consigo eróticamente al hombre, sino que también, lo desvía de sus intereses y tareas superiores, socava su moral y casi siempre lo hunde en la desgracia. Sin embargo, esta vinculación no siempre es de índole puramente negativa, sino que, con frecuencia, es ambivalente, ya que ella depara al hombre

En este libro el amor es una experiencia de los límites. Esto se manifiesta en el ejercicio escritural de percibir y nombrar ciertos atributos negativos excluidos por las normas de comunicación estética, en soñar la posesión del otro a modo de compensación erótica que permita liberar la energía destructiva y el instinto de muerte, bajo la forma de la lujuria, “Ensúciense ahora / tenga su lodo / tan fatigosa tan dolida / muriéndose conmigo”, p. 28, o por mediación del código conflictivo de la guerra, terrenal o galáctica.

Sin embargo, el amor reprimido y soñado no sólo toma la forma de la lujuria, sino la del caos, de la locura, de un silencio amordazado de besos y la de un veneno mortal.

reconociendo el caos con las manos
como un sonámbulo
con mi mordaza de besos lunáticos
y mi lazo de mordeduras
venenosas y lentas. p. 21

En síntesis, en *Palos de Ciego* el amor es un impulso erótico hacia la irrealidad, la locura, el sueño, los excesos, los conflictos y la destrucción, en una palabra, hacia la nada, porque es una imposibilidad deseada pero ligada al dolor y la muerte. Es una pasión infinita que los hombres llevamos con nosotros, y que en períodos de máxima represión o impedimento puede adoptar una forma negativa, canallesca y bestial, como ya lo hemos visto. O al menos la forma de una obsesión que no cede, o la de una pesadilla dolorosa que se aproxima a los extremos de la experiencia de la muerte, con la que se asocia la idea del despeñadero y el naufragio, una fuerza implacable, una energía libidinal que brota del “atolladero” del deseo de amor imposible.

¿No ve que voy al ojo de la muerte?
¿No se da cuenta que surjo y sumerjo
en el vaso de mi atolladero?

Y aún más, el amor es visto, finalmente, como una forma de “deshabitación”, es una experiencia mental de la que no quedan más que despojos abandonados. Es un paso por una zona de muerte, de transgresión de un límite, de contemplación distante, problemática y precaria, de los restos de aquello que no se puede alcanzar.

seducido un maximum de satisfacción amorosa”, p. 337. Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980 (1976).

Abro los ojos en esta habitación
 ¡Falso!
 abro los ojos en esta deshabitación
 expuesto a la luz falaz de estos despojos
 —vuelvo a rectificar—
 Abro los ojos como si volviera de la muerte. p. 28

Sin embargo, en algún momento el hablante conjetura utópicamente, si el amor-muerte pudiera significar un diferente modo de nacer, entonces sí iría al sacrificio, sí iría a esa comunión ritual “venenosa y letárgica”, en una transitoria afirmación esperanzada que encubre una pregunta, una indagación que se abre por mediación del sacrificio ritual de la mujer y el tratamiento del tema del amor en el libro. Y así lo sugieren algunos poemas posteriores.

....
 La mujer se arrodilla junto al hombre
 El hombre saca un cuchillo de sus ropas
 Mecánicamente apuñala el aire alrededor de la mujer
 que tiembla como un niño destetado
 La montaña se dirige al hombre con voz estentórea
 El hombre inclina la cabeza en señal de respeto
 La montaña extiende su brazo de fuego y azufre
 que aniquila a la mujer
 El hombre lanza un grito
 y se estrella contra la montaña
 La montaña se traga al hombre de una sola mascada. p. 31

CONCLUSIÓN

La poesía de Manuel Silva ha desconcertado a los lectores. La prueba es que cierta crítica ha opinado refiriéndose a *Mester de Bastardía* “los poemas no son más que gritos desarticulados para salvar la pureza o esencia de la poesía... el cosmos se transforma en caos, donde el lector se ahoga en una desagradable sensación de no haber leído nada, sino de haber presenciado un espectáculo circense de suicidas, asesinatos y una que otra metáfora que altiva emerge para decir, es poesía... Su poesía mezcla mundo, hace irrumpir lo sorprendente en lo previsible, de manera ruda y grotesca. Sus poemas dejan el amargo sabor de haber visto derrumbarse una vez más la posibilidad de penetrar en un ámbito poético verdadero”⁴⁶. Últimamente, sin embargo, Ignacio Valente afirma: “Debo retroceder bastante en la memoria para recordar —fue-

⁴⁶E.C. Revista *Qué Pasa*, N° 340, Santiago, agosto, de 1980.

ra de los nombres ya consagrados— una obra poética de la intensidad y fuerza que posee ésta de Manuel Silva Acevedo” —se refiere a *Desandar lo Andado*, destaca —“la vocación por explorar el dominio de lo monstruoso”, “el inesperado carácter de espectáculo masivo, circo o cine,.. (y) el carácter paródico así sugerido... (lo hacen) doblemente horroroso... los seres todos de este bestiario viviente brotan en los poemas... como exudaciones fantásticas de la materia primordial, como creaciones de pesadilla... pulsando la cuerda del horror existencial... —y agrega—, se notará la facilidad con que el autor pasa de estas imágenes onírico-fisiológicas al tono de sabiduría remota y ascética que es su reverso...”⁴⁷.

Pienso que la obra de Manuel Silva es potente y una de las más lúcidas, cultas, y desmistificadoras que haya leído, comparable a la de Enrique Lihn y Oscar Hahn, a los que ya se lo ha asociado. Quisiera mencionar también, por ahora, a Waldo Rojas, alguien cuya fuerza y capacidad de elaboración mediadora, sensibilidad y agudeza lo llevan a operar por sobreimpresiones sucesivas en la imagen, para distanciarse de la realidad, y actuar sobre ella estética, social y culturalmente sin limitarse a su representación mimética. Sin embargo, en Manuel Silva se incluye el humor con un grado de intensidad mayor que en los poetas mencionados, y parece estar destinado a hacer soportable el horror, paciente el escepticismo, y guardar las debidas distancias frente a la realidad. Cierta prosaísmo y el trabajo sistemático de la mirada grotesca contribuye a la desmistificación, junto con el “excéntrico” interés por hacer pública la experiencia privada del despertar instintivo, sentimental e intelectual frente al amor, la mujer y los otros. Éstos son objeto de una observación impersonal, como si se tratara de un espectáculo ajeno, pero en el que se inscribe una activa mirada inquisitiva y analítica mediatizada por la perspectiva en la que se concreta la reprimida reacción. Por otra parte, el trabajo del lenguaje opera con imprevisible eficacia en la mezcla de códigos o tópicos heterogéneos heredados de los griegos, el medioevo, el barroco, a los que se agregan los de la técnica y la era espacial contemporánea con sus mecánicas, automatizadas, inexplicables o abismantes consecuencias para nuestra visión del mundo, y comportamiento social. Quisiera enfatizar el interés de esta poesía por observar el comportamiento humano en sociedad, y por conseguir una integración discursiva a partir de materiales heterogéneos. Esto lo consigue por la intervención sistemática de una

⁴⁷Ignacio Valente, “Silva Acevedo, Un notable poeta”, en Diario *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1988.

mirada que permite poner de relieve las particularidades deformadas o excesivas del comportamiento social, en especial a nivel de la pareja humana, en cuyo escenario se proyecta una perspectiva de conocimiento que de paso ilumina otras dimensiones del estado de cosas de nuestro mundo, y pone en evidencia las condiciones que sustentan el trato social.

La sistemática exploración que implica el trabajo de Manuel Silva saca a luz, no sólo lo grotesco de las apariencias de esa realidad, sino de las actitudes que la hacen posible. Por eso, lo interesante, desde un punto de vista estético y lírico, es la actitud con la que el poeta, o autor implícito describe y pone en escena nuestro mundo, y hace actuar a los personajes de esas pequeñas historias privadas a las que los poemas nos permiten acceder. No es importante la presencia del hablante sino en su ajenamiento, extrañeza o ironía, muy levemente acotador, en general distante e impersonal. El hermetismo de su voz nos exige preguntarnos, ¿qué es lo que se hace en el discurso por el hecho de mostrarnos el mundo de esa manera?, ¿cuál es la actitud con la que debe tomarse lo descrito? De modo que la parquedad del hablante es la condición que nos obliga a interpretar el matiz subjetivo, el tono desde el que hay que entender lo dicho. Para ello el texto cuenta con los conocimientos prácticos y cotidianos sobre los hábitos de comportamiento social, y con otros presupuestos que orientan la lectura a un juego informado y culto de reciclaje de tópicos y temas históricos de la literatura, además de hacer de la lectura una diversión.

La poesía de Manuel Silva es hermosa e intensa por su coherencia y sistemática integración de la imagen de mundo desde la perspectiva de lo grotesco, la que en *Mester de Bastardía* muestra un mundo arrasado por algún cataclismo apocalíptico, en el que los seres están reducidos a un estado primario o vegetativo, regresivos, transmutados y sometidos a fuertes desequilibrios. Ocurren desapariciones inexplicables, disoluciones, deformaciones y privaciones físicas, sensoriales y emotivas. Los sujetos, hieráticos o sumergidos, degradados en pose grotesca, o sometidos a condición bestial, masacrados y tan alterados que les es imposible actuar con adecuación respecto a una ubicación espacial y temporal, o a partir de alguna lógica cotidiana.

En definitiva, ¿cuál es, sintéticamente, la actitud específica con la que se pinta ese universo catastrófico y se lo hace actuar ante nuestros ojos, determinando cómo debe tomarse lo que contemplamos imaginativamente? En algunos poemas se enfatiza la congoja perpleja propia de la mirada del grotesco, en otros se infiere un azoramiento desconcertado e inquisitivo, a veces sabiamente reflexivo, como reacción que

deriva del acto de constatar, extrañado, lo monstruoso imperando en el mundo. A esta actitud y reacción se une la autoexigencia de comunicarlo como lo haría un profeta admonitorio, no para anunciar el futuro sino para conjurar el presente. En otros poemas, se pone de manifiesto una actitud burlesca derivada de las condiciones irrisorias que fundan el trato social y el comportamiento humano, exhibidos como un espectáculo circense, en el que todos usan máscaras para ocultar o develar un inédito rol funcional, y una situación en la que el otro es reducido a objeto de placer, goce o dominación, o es el obstáculo que impide el resurgimiento de la vitalidad, la energía y el amor. En otros casos, el autor implícito adopta la actitud perversa e inquietante del iluminado capaz de adivinar o imaginar los hilos grotescos que mueven a la sociedad como a títeres, y a comprender intuitiva y racionalmente las condiciones que regulan la convivencia degradada.

Monte de Venus, en cambio, es un libro sobre la relación amorosa descrita desde la actitud de elogio elegíaco, el humor tremendista, la apasionada nostalgia de un deseo imposible, y desde la parodia del imaginario histórico que ha pensado el amor. Me refiero a las concepciones barrocas y románticas cuyos supuestos se invierten en el trabajo de Manuel Silva, para construir lo grotesco. Con ello se burla nostálgicamente de lo que aún aspiramos como un deseo imposible, el amor, de cuyo sueño y expresión real no se eliminan, en el trabajo de esta poesía, ni los excesos ni las contradicciones, tampoco se esconden las depravaciones que se instauran, como en tierra de nadie, en un escenario asolado por el abandono y la sobrevivencia degradada. Tal visión, actitud y conocimiento del mundo se despliega en los libros *Palos de Ciego* y *Terrores Diurnos*.

Sin embargo, toda la obra de Manuel Silva se trabaja desde una perspectiva eminentemente ética, y adquiere un carácter ejemplificador y didáctico en *Lobos y Ovejas*, admonitorio, reflexivo y burlesco, en otras. Pero, sobretodo expande una imagen de mundo desquiciada desde una actitud impertinente, —en el sentido de conciencia crítica y de “no venir al caso—”, que no hace nada para ocultarse sino, al contrario, se refuerza y exhibe bajo la perspectiva de lo grotesco. De modo que ya sea la objetividad en la descripción del desquiciamiento del mundo, la perplejidad acongojada, azoramiento o burla de la actitud, no pueden sino sonar como un despropósito, una acción fuera de lugar o excéntrica debido al rigor de su mirada crítica. Inaceptable tal vez para una recepción estrecha basada en prejuicios sobre las apariencias que debería adoptar la poesía para ser verdadera.

Para terminar quisiera citar, por el contrario, una interesante síntesis apreciativa que define mejor, hasta ahora, el libro *Mester de Bastar-*

día. Es una proposición iluminadora susceptible de proyectarse a la comprensión del resto de la obra de Manuel Silva,

“La imaginación es burlesca en *Mester de Bastardía*, se sabe literatura, texto; pero de ahí, también, una euforia de lo imaginario. Una realidad abominable debe ser exorcizada por un lenguaje terrible (en el sentido de “los niños terribles”) que juegue con ella con lo absurdo, que trasponga al lenguaje la irresponsabilidad de un mundo de “icineraciones fisiones desintegraciones”.

Hay en *Mester de Bastardía*, en lo sustancial, no la negación de lo real por parte de una poética idealizante centrada en los cómodos valores eternos supuestamente incontaminados por el discurso de la historia; en este libro, la poesía produce en el lenguaje su propio diluvio universal, pero también lo combate con el ritual de la palabra, lo distancia con el humor negro, le opone una catarsis verbal y, hasta cierto punto, una creencia que se confunde con la imaginación como distanciamiento y con la simpatía, en el humor”⁴⁸.

⁴⁸Enrique Lihn, “Poetas fuera o dentro de Chile, 77”, op. cit., p. 17. Este trabajo forma parte del Proyecto, Carmen Foxley, Fondecyt. N° 126, 1988.