

CARTA DE PRISIONERO DE FLORIDOR PÉREZ

Ana María Cuneo

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

I. El presente estudio tiene por objeto determinar algunos rasgos específicos de la poesía de Floridor Pérez¹. El corpus elegido para ello son los textos que conforman el libro *Carta de Prisionero*, editado en México en 1984 por Ediciones Casa de Chile. Hay una segunda edición realizada por LAR, sin indicación de lugar y fecha, que lleva la calificación de "Edición definitiva" y que es de 1985 en Chile².

Ambas ediciones tienen introducciones de contenido diverso. La Casa de Chile destaca la situación política en que el libro se produce y algunos datos biográficos. La segunda da antecedentes respecto del personaje Natacha, el destierro y la situación actual del autor. Ambas ediciones presentan rasgos diferenciales en lo que se refiere a la estructuración material del libro. La primera incluye copia facsimilar de documentos, no así la de 1985. La ordenación de los poemas se altera, incluyendo algunos no publicados.

Los diálogos que cierran las secciones del libro de 1984 inician las de 1985 a modo de epígrafes.

El primer documento inserto en el libro (edición 1984), y del cual deriva el título, es un comunicado oficial que precisamente se rotula "Carta de prisionero". Dice el autor en "Excusa de unas notas"³, "Confieso que el título del libro no es mío: lo tomé de los formularios entregados en el Regimiento de Los Ángeles para la correspondencia despachada a través de la Cruz Roja Internacional" (pág. 47). Una carta, por tanto, que el prisionero envía en forma absolutamente

¹ Autor incluido en el Proyecto de Investigación; "Referencialidad, contexto y tradición. La poesía chilena de la promoción del 60". Proyecto Fondecyt N° 126, 1988-1989, dirigido por la profesora Carmen Foxley, en el cual participo como coinvestigadora.

² Véase: Bianchi, Soledad. "Huellas de Realidad" en la poesía de Floridor Pérez. En: Narváez, Jorge. *La Invención de la memoria*, Pehuén Editores Ltda., 1988, p. 236. Cuando no se indique, se citará por la edición de 1985.

³ Homologando a Gabriela Mistral en *Tala*. Texto que cierra *Cartas de prisionero*.

despersonalizada, construida con fórmulas clichés preexistentes: “marcar con un círculo”, “nombre y apellido del destinatario”, “nombre del remitente”, “fecha, lugar...”. A continuación, un mensaje en abierta oposición con el tenor impuesto por el formulario. Lo que el prisionero necesita es ropa interior, un chuico plástico... y gotas para el corazón.

Libro dedicado “A Natacha / destinataria / y co-autora”. Natacha es el nombre de la mujer real del autor, mujer que lo acompañó durante su relegación en Combarbalá. El autor relata en *Quién soy* que ella surgió en su vida en “una visión tan clara como los antiguos profetas de Israel”⁴.

No sólo “destinataria” del libro, sino también destinataria intratextual de varios de los poemas. Calificada además de “coautora”, en cuanto hay textos dialogados en los que una figura denominada Natacha toma la voz para enunciar palabras de cartas reales recibidas por el autor en prisión. Cartas de las cuales el autor me muestra fotocopias en lectura conjunta realizada el 25 de julio de 1989. Coautora, además, de la versión del libro del año '84, porque los documentos que acompañan dicha edición corresponden a comunicados y recortes de diarios que ella conservó cuidadosamente⁵.

Estas aseveraciones apuntan a una de las características distintivas de la escritura poética de Floridor Pérez en lo que se refiere a la propiedad de sus actos de habla. El acto de habla del poema es, según el teórico Richard Ohmann un pseudo acto de habla, un acto ilocutivo imaginario. Su fuerza ilocutiva es mimética. A su vez Martínez Bonati había afirmado con anterioridad el carácter ficticio del lenguaje literario⁶. En los textos del autor en estudio los enunciados son lenguaje ficticio en cuanto los hechos se estructuran bajo una nueva forma que los de la realidad, pero conservan mediatamente la calidad de los actos de habla reales, preexistentes al texto literario. Actos de habla que la voluntad del escritor quiere conservar no sólo incluyéndolos en su decir en el poema, sino acompañándolos en la edición del '84 de documentos que ratifican su contacto con la realidad. Debo agregar, además, que el propósito del autor es, según me confidencia, aumentar

⁴Pérez, Floridor. *Quién soy*, Santiago, Nascimento, 1981, p. 33. Serie Quién es quién en las Letras Chilenas.

⁵Véase página 66, edición 1984.

⁶Ohmann, Richard. “Los actos de habla y la definición literaria”. En: *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco/Libros, S.A., 1987, pp. 28 y 29; Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

estos contextos en una futura recopilación de su obra que actualmente prepara. Contexto que además de documentos oficiales, comunicados, noticias de periódicos, contendría fragmentos de cartas de su padre, de Natacha y otro tipo de testimonios que enlazan el acto de escritura al acontecer real. Se trata de incluir la intrahistoria sin caer en la fácil denuncia panfletaria. El dar testimonio produce un predominio evidente de una enunciación en primera persona singular. Acto que corresponde a un personaje ficticio, un yo, que coincide, por las circunstancias históricas aludidas, con el autor real.

II. Para iniciar el estudio del libro me detendré en primer lugar en dos poemas contextualmente relacionados: “Buenas noches amor, no duermas, sueña” (pág. 10) y “Si tú fueras la patria” (pág. 32). Poema publicado de más reciente escritura: 11 de septiembre de 1983. Pese a ello no fue incorporado a la primera edición de *Carta de prisionero*, al igual que “Apelación”, “Coplas del regreso”, “Miedos”, “Del Cable”, “Largo tiempo sin verte” y el diálogo ¿Te torturaron?

Una de las marcas más relevantes en la poesía de Floridor Pérez es la superposición de sentidos diversos. No se trata normalmente de ambigüedad o polisemia, sino de la determinación de dos o más sentidos perfectamente acotados y rastreables en la totalidad de un poema. El caso más reiterado es el de la presencia de dos de ellos, de una bisemia que se integra en definitiva en una auténtica unidad⁷. Sin embargo, a la presencia de un doble sentido acotado se añade en ocasiones una multiplicidad que revela un trabajo notable sobre los textos y la exigencia a partir de ellos de construir la adecuada recepción.

“BUENAS NOCHES AMOR, NO DUERMAS, SUEÑA”

“Por la noche busqué
en mi lecho al que
ama mi alma: busquélo
y no lo hallé...”

Cuando extiendas el lecho, como un mapa
Cuando dobles la sábana en el sur
y en el norte organices tu cabello
cuando abras
el lecho de flores bordado
por tu mano

⁷Cuando señalo esto al poeta, me contesta: “Yo soy dos dentro de mí”. hay una cultura rural, un asumir la tradición y no un romper con ella; y, añade: “una característica del huaso chileno es no dar respuestas claras, sino ambiguas. Por ejemplo, a la pregunta

o
 cuando
 tu larga
 y
 an-
 gosta
 faja
 de de
 piel besos

No central en el valle
 como haciéndome sitio en el oeste
 oceánica pacífica chilena,
 tu isleño compatriota
 te busca lecho adentro
 a treintas— sin un faro—y no te halla
 y no te habla
 porque han apagado la luz
 y han tocado a silencio

en el presidio (págs. 10 y 11)

El epígrafe del *Cantar de los Cantares* apunta a la búsqueda infructuosa del amado. En una primera instancia de lectura, el poema despliega una situación acorde el epígrafe: se busca en el lecho propio a la amada y no se la halla. Sin embargo, hay una cantidad enorme de indicios que abren el sentido a una realidad diversa: “como un mapa”, “en el sur y en el norte”, “el lecho de flores bordado”. Mapa, sur, norte, preparan “el lecho de flores bordado”, cuyo evidente intertexto es “tus campos de flores bordado” de la Canción Nacional Chilena, y que corresponden a la patria del poema: “Si tú fueras la patria” que analizaré poco más adelante. Es así que “lecho” y “patria” son dos sentidos que se abren desde el texto, sentidos que no se anulan uno al otro, sino que se construyen dinámicamente adquiriendo existencia paralela sin producir ruptura en la unidad básica del poema.

El caligrama presente reitera la bisemia, transformando lecho en cuerpo de la amada. La confrontación de las versiones del '84 y '85 muestran en forma evidente el proceso de búsqueda de la forma de expresión más adecuada. En la primera versión, el caligrama se construye en el diseño de la tierra-patria, larga y angosta. La integración con el cuerpo de mujer se produce por medio del significado de lo dicho: la faja que no es de tierra como dicen los libros escolares de

¿cómo estuvo la fiesta?, responde: Mal no estuvo”. (Lectura conjunta realizada el 25 de julio de 1989.)

geografía⁸ sino “de piel” y “de besos”. La segunda versión es idéntica en cuanto a las palabras, difiere sólo en la conjunción “O” al inicio del caligrama. La figura caligramática, en cambio, es notablemente distinta. Ya no es la “angosta faja” sino la figura de un cuerpo de mujer dibujada o recortada en papel por un niño (cuya cabeza estaría representada por la letra “O” en mayúscula). La distribución versal, como consecuencia, se ha alterado. “Y angosta” se ha desplegado en tres versos: y/an/gosta. La imagen visual actúa reiterando lo dicho, la semiosis es total. Los seis versos primitivos son en la segunda versión diez. Los versos 9: “de, de” y 10: “piel besos” construyen el dibujo de los pies de la mujer. Sin la imagen visual estos versos prácticamente no serían tales.

La ubicación del caligrama difiere también en las dos versiones. En el texto de 1984 está más a la derecha, en el límite del texto. En el de 1985 se corre hacia la izquierda sin llegar a centrarse en el espacio en blanco. La distribución espacial al parecer irrelevante tiene como consecuencia una mayor lejanía de la amada en el primer poema. Sin embargo, lo realmente interesante es que la imagen visual coincide en ambos casos con lo enunciado en los versos siguientes:

“no central en el valle
como haciéndome sitio en el oeste”

El sitio se produce en el mar, porque el tú es “oceánica pacífica” y el sujeto de la enunciación es “isleño compatriota”. Isla en el océano; y no rodeado por la amada.

El enlace de los sentidos mujer amada y patria encuentra concreción en la expresión “oceánica pacífica chilena”. El tú (ella) es una identidad con el océano Pacífico que baña la costa chilena. Frente a esta costa y a la entidad mujer-lecho, el emisor se autocalifica de “isleño compatriota”. Perteneciente a la misma patria, pero en la soledad de la isla, rodeado por el océano que separa, el cual en un procedimiento de inversión, es también el tú que rodea (“oceánica”). Isla que en el contexto poemático del libro y en el biográfico es la Quiriquina donde el autor estuvo preso, y que simboliza además la soledad del hablante. “Lecho adentro” es transformación de la figura de uso mar adentro connotando lo lejano, nuevamente un estar solo, lo temible, la peligrosidad.

La última diferencia entre ambas versiones del poema, consiste en que el verso “y no te halla y no te halla” se ha fracturado en dos, con lo cual se ha introducido un silencio que subraya la desesperanza del

⁸Floridor Pérez fue profesor primario de la pequeña aldea de Mortandad y en Las Canteras entre 1965 y 1970.

encuentro. El procedimiento se semiotiza y reitera la situación: “a tientas-sin un faro”. Igual semiotización ocurre con los versos “y han tocado a silencio / en el presidio. A la palabra silencio hace eco el silencio versal y “presidio” ubicado solo, casi al margen, se torna aterrador.

En la segunda versión el poema se hace más dinámico. Unos otros han apagado la luz y han tocado a silencio. Tocar a silencio es una fórmula cliché. Las campanas o las trompetas lo hacen cuanto alguien ha muerto. Las trompetas tocan en las instituciones marciales al llegar la noche. Aquí suenan “en el presidio”, expresión nuevamente cargada de silencio por la ubicación que el acto de escritura le otorga.

Un tercer sentido surge a partir de los dos versos finales, sentido que se expande por la totalidad del texto. La imposibilidad de encuentro con la amada proviene de la situación real de emisión del discurso. El autor escribió el poema estando preso en 1973 ó comienzos del '74. La situación real penetra el texto lírico, hecho que ocurre constantemente en el libro y que manifiestan en forma explícita, la presencia de los documentos que testimonian y permiten verificar hechos históricos. Las cartas, por ejemplo, incluyen frases reales emitidas por su padre, por Natacha o por el propio autor⁹. Estos hechos permiten descubrir en esta primera etapa de acercamiento una de las constantes de *Carta de prisionero*: la inclusión de referentes reales en el hablar ficticio del poema. La bisemia patria-mujer se reitera explícitamente en:

“SI TÚ FUERAS LA PATRIA”

Te recorriera —¡ay sí!—
 Te recorrierarica - magallanes
 Te habitara - poblara - navegara
 por islas, archipiélagos
 pie
 piélagos
 si tú fueras la patria
 En los ojos del salado
 dulzor de tus lágrimas cuando llueves
 como una ciudad llorona del sur,
 yo te beso - besar - besaría
 si nadie más, si nunca, si ninguna
 y tú fueras la patria

⁹El proyecto del autor de una versión de su obra global contempla la inclusión de fragmentos de cartas, recortes, etc... todas ellas circunstancias que devuelven el poema al mundo de los hechos reales, porque la poesía nace como expresión de un modo de sentir el mundo. Véase en este sentido. Bianchi, ob. cit., p. 228.

Con tus temblores y tus
 ventisqueros
 ven, te quiero:
 Yo el amante ejemplar, heroico
 Yo el patriota que muere por la amada (pág. 32)

Este texto fue incorporado a la segunda edición (1985) de *Carta de prisionero*. Es el de más reciente escritura publicado por el autor, quien fija como fecha de composición el 11 de septiembre de 1983. Fecha que como contexto histórico juega un rol equiparable a la inserción de documentos en la edición de 1984.

“Si tú fueras la patria” reitera un título de *Cielografía de Chile* en la versión de 1987. El primer verso es idéntico y también los fragmentos: “Te recorriera (...) poblara”, pero la homología material no llega más allá de esto¹⁰, pese a ello, ambos textos construyen sentidos paralelos. Sentidos que ya el título enmarca como tales. Sobreposición de un tú mujer... la que puede ser poblada, tus lágrimas, te beso, temblores, amada, en el texto de *Carta de prisionero*. “De fino talle, fiel compañera / con tu cabellera al viento / como bandera, te poblara, multiplicara, ponga la mesa”, etc... en *Cielografía de Chile*. El acto de enunciación del poema es un acto de habla desirativo y condicional que se ilumina de un modo especial a partir del contexto biográfico. Un sí... entonces rige al poema desde la perspectiva semántica, sin embargo, el despliegue del texto instaura la realización de la condición deseada por medio de la superposición de la realidad “patria” sobre la realidad “mujer” y viceversa, sin llegar a una igualdad de situación para ambas objetividades.

El título y su eco en los versos 7 y 13 enuncian un hecho ambiguo: la patria es instalada en un ámbito propio de mujer; y, la patria sería otra si fuera como tú. El contexto biográfico señala a esta segunda posibilidad, porque el amor a la pareja es asumido como salvación para la conciencia estructurante del discurso poético¹¹.

Es la patria la que se recorre de extremo a extremo, pero a medida que el poema se despliega, también lo es la mujer. De hecho el poema se cierra con la muerte del héroe por amor a la patria y en el mismo acto muere por la amada.

Un intertexto, el de la cueca, se proyecta sobre el texto en la exclama-

¹⁰El autor me explica en lectura ya aludida que el poema de *Cielografía de Chile* fue escrito con ritmo de sirilla para un concurso de televisión. El poema elegido fue el de *Carta de...*, pero no era adecuado para musicalizarlo, entonces el escritor compuso otro más adecuado.

¹¹Bianchi, ob. cit., p. 233.

ción “¡ay sí!” y en la creación de la palabra compuesta “recorrierarica - magallanes”. El sonido de las erres retrotrae a dicho intertexto. Lo mismo ocurre en relación al ritmo fónico y las construcciones sintácticas. La expresión “arica-magallanes” proviene de la fórmula coloquial para referirse a los puntos considerados extremos del país.

En consecuencia, el procedimiento de superposición de sentidos vuelve a ser clave en este poema. Primeramente en los versos: “En los ojos del salado / dulzor de tus lágrimas cuando llueves”, donde la pérdida de las mayúsculas, el encabalgamiento, el oxímoron (“salado dulzor”) la transmutación de las lágrimas en lluvia y la derivación de las formas del verbo besar producen la dirección hacia mujer. A su vez patria se instaura como objeto poético en cuanto “ciudad del sur, navegara / por islas”. “Recorrer”, “habitar” y “poblar” la tierra se transforman en el posible recorrer el cuerpo de mujer o los metafóricos “habitar” connotando posesión física y “poblar”, tener descendencia de ella.

“Temblores” despierta también dos sentidos: los propios de la tierra chilena y los de la amada. En segundo lugar, la presencia del juego bisémico surge en “ventisqueros” que despliega la derivación: “ven, te quiero”. Y en “archipiélagos” que se transforma en “pie” y en “piélagos” estableciendo una tensión de relación triple de cada palabra desplegada desde el primer modelo lingüístico. Procedimiento que nos retrotrae al intertexto “Altazor” (Canto v) en cuanto juego de derivaciones.

Los últimos versos instauran su doble sentido en la transposición de las calificaciones para “amante” y “patriota”. El amante muere por la amada y es ejemplar y heroico, al igual que el patriota lo hace por su patria.

III. El libro se construye en torno a cuatro secciones.

1. Cartas sin corregir
2. Postales con fondo de mar
3. Retratos sin retocar
4. Contra Bandos

1. “*Cartas sin corregir*”

Sección que presenta los cambios generales ya enunciados anteriormente. Incluye un poema corto titulado “Apelación”, que es un texto muy antiguo según me refirió el autor y altera levemente el orden agrupando los poemas cuyos títulos son fechas correspondientes al año 1973. La sección se inicia con un breve diálogo:

“¿Se prohíbe cantar?
 ¿Oyeron?
 Se prohíbe cantar’

Qué buen título para una canción” (pág. 8)

Floridor Pérez me relata que los textos dialógicos que inician las secciones son transcripciones de discursos reales que se introducen en el libro de poemas. En el caso presente el emisor fue un Oficial de Guardia en el campo de prisioneros¹². Las comillas marcan la cesión de voz del sujeto del discurso, el cual pasa a ser un receptor que escucha; y posteriormente, comenta en forma irónica lo dicho, abriendo simultáneamente a una triple ambigüedad. Cantar una canción, cantar como denunciar y cantar como símbolo del canto poético. El segundo y tercer sentido surgen al poner este texto en relación con el que inicia la segunda sección y con el poema “5” de “Postales con fondo de mar”¹³.

El diálogo de la página 16 permite afirmar que el poeta es visto bajo la figura de uso del ave que canta, pero que en cuanto está preso no “canta en jaula”. Por tanto, “se prohíbe cantar” denuncia hechos que para los que detentan el poder debieran permanecer ocultos. El poeta-testigo y personaje se ve obligado a clausurar su capacidad esencial, la capacidad del decir. Para él, el silencio es obligatorio “¿y ha escrito sobre esto?” “Esto” lo que no se nombra, lo que no puede ser dicho.

Los textos de “Cartas sin corregir” corresponden a vivencias en los campos de prisioneros de la Isla Quiriquina y el Regimiento de Los Ángeles, donde estuvo el autor entre el 12 de septiembre de 1973 y el 12 de febrero de 1974¹⁴.

“Carta de Natacha”, al igual que otros poemas del libro, se sustenta en un mensaje emitido por un otro y cuyo receptor interno es el sujeto actual del discurso poético. El enunciado sostiene un segundo acto de enunciación enmarcado, que el texto distingue materialmente por medio de comillas. El título ilumina la procedencia del mensaje perteneciente a una situación comunicativa correspondiente a un pasado cercano. El emisor de dichas palabras es un personaje denominado Natacha, según se desprende del título y que corresponde a un sujeto histórico. La fórmula ficcionalizada por el poema es típicamente cliché. Es en el juego dialéctico del mensaje estereotipo y el comentario cargado de rabia e ironía del receptor que surge el poema como tal.

¹²En la nueva edición que el autor prepara, se explicita que el sujeto enmarcado es un Oficial de Guardia.

¹³Véase: Bianchi, ob. cit., nota 13.

¹⁴Pérez, Floridor. *Cartas...* 1984, p. 66.

Los contextos: documentos de la Cruz Roja y la "Excusa de unas notas", al actuar sobre la futilidad del mensaje cliché, lo cargan de dramatismo. El contraste entre la falta de originalidad de las palabras de una carta y la dolorosa situación en que se reciben es lo que sustenta en última instancia estos poemas. Lo creado es el contraste que surge del mensaje cliché ubicado en una situación absolutamente inadecuada.

La "Carta de papá" atrae al texto poético un discurso preexistente real de una carta de su padre. Nuevamente un mensaje del cual surgen sentidos opuestos, quedando ambos vigentes en el texto.

El comentario a la carta puede ser iluminado desde dos presupuestos: Primero, las cartas entre el autor y su padre siempre tuvieron un carácter curioso, un carácter no convencional. Segundo, el autor prologó la edición que realizara Quimantú al libro de Jules Renard: *Pelo de Zanahoria*, en el cual el señor Lépic es un personaje¹⁵. El comentario, que es una pregunta, alude a la circunstancia concreta del presidio.

La segunda "Carta de Natacha" (pág. 11) podría ser considerada como la continuación de la primera. El poema mantiene la estructura de diálogo. La respuesta del emisor actual es una pregunta en lenguaje coloquial.

Un segundo comentario amplía el campo de la situación comunicativa creada. Es una reflexión que se construye con puras estructuras mentales. Los textos hablan solos, estimulando al receptor a la completación del sentido. El paralelismo sintáctico de construcción opera sobre el sentido haciendo prácticamente transferibles las tres circunstancias históricas aludidas. Lo que hablante y receptor tienen, es su unidad de pareja, es el amor lo que se configura como única salida posible al ser humano. El amor se impone sobre cualquier circunstancia histórica.

El brevísimo texto siguiente apunta en su título: "Comunicado del incomunicado" a la negación absoluta de la posibilidad de comunicación. Esta situación se ha ido preparando en el transcurso del libro con procedimientos como los de los mensajes clichés que no provocan propiamente respuestas sino comentarios irónicos o sarcásticos respecto del contenido de lo dicho. Con este poema la situación llega a su clímax. Un comunicado implica un alguien que comunica algo, pero en el texto éste es un "incomunicado", es decir, un alguien a quien se le niega explícitamente la posibilidad de comunicarse.

La versión de 1984 se cierra sobre sí, la del '85 se abre a un receptor

¹⁵Datos que me proporciona el autor en entrevista ya citada.

indefinido, un ustedes amplio que no debe temer por la suerte del sujeto de la enunciación, sujeto que se frustra como tal, porque le es denegado el ejercicio de su condición esencial.

Lo dicho se refiere a una situación de máximo aniquilamiento, implica ser experto en situaciones de fracaso, no sólo en lo relativo a comunicarse. La antítesis de las palabras “éxito” y “fracaso” hiperboliza la negatividad del estado del sujeto.

“Apelación” es un poema escrito en 1962, con ocasión del despido de Floridor Pérez de la Escuela Normal. Pese a ello es un poema que encaja en forma perfecta en la estructura del libro de 1985. Concuerdo, en general, con las afirmaciones de Soledad Bianchi¹⁶ respecto a este poema, pero disiento de su explicación de que lo aludido sería la ley del silencio impuesto al prisionero de guerra. Dado que la fecha de escritura es once años anterior, la situación apuntada es mucho más universal; y, es además, algo que se reitera en la vida del hombre de hoy... burocracia, masificación, etc... traen como resultado la hostilidad y la despersonalización.

Una vez establecida la imposibilidad de la comunicación (“Comunicado del...”) el presente poema oculta el mensaje, establece un mensaje vacío de contenido semántico gracias a la sucesión de fórmulas clichés. Un poema que da testimonio del silencio del hombre, que es pura función conativa, desprovista de contenido. No hay nada que se pueda decir, ni nada que pueda salvar. El temple del poema es el de la desprotección máxima, marcada desde el comienzo por la fórmula lingüística “Lo que pasa es que yo...” propia del hablar de un niño, o del que quiere dar una explicación, pero que sabe desde el inicio que ella no tendrá validez alguna. Apelación judicial que será denegada. Las fórmulas clichés, los tópicos de falsa modestia se suceden y el mensaje se queda en una suerte de puro estereotipo de lenguaje coloquial.

Los textos “Septiembre 23, 72”, “Diciembre 24, 27” y “Diciembre 31, 73”, están contruidos básicamente con el procedimiento de choque de situaciones opuestas y con la mantención del doble sentido de algunas de sus palabras claves.

Los títulos son fechas de cartas, diario o memorias. El primer poema no entrega indicios para resolver la ambigüedad. El segundo y el tercero permiten, en cambio, inclinarse por el género cartas. Hay la presencia de un tú apelado y pertenecen a la sección del libro “Cartas sin corregir”. Luego, “Apelación”, “Comunicado...” y “Buenas no-

¹⁶Bianchi, ob. cit., p. 233.

ches...” son concreciones particulares de dicho género en su sentido amplio.

“Septiembre 23, 73” se despliega a partir de una fecha histórica, la muerte de Neruda y su difusión como noticia. El hecho real cambia su estatuto en cuanto el poema consiste en la interpretación que del hecho hace el sujeto de la enunciación. Así se afirma: “Un receptor dispara a quemarropa”, lo cual establece como presuposición la posibilidad de muerte violenta. La contraposición “Poema 15” y “Bando 20” son intertextos históricos que atraviesan el poema.

El personaje elíptico: Cabo de Guardia, sujeto de las afirmaciones de los epígrafes, es ahora objeto enunciado.

Una nueva oposición dramatiza la situación explicitada en el poema: “busca algoailable” “sigue el ritmo con la metralleta”. Lo cotidiano se ve invadido por el horror de la situación.

La intertextualidad literaria opera a través de dos versos entre comillas “Oda al mar” de Neruda, versos que sacados de su contexto señalan la situación de presidio del hablante en la Isla Quiriquina “aquí en la isla (...) y cuánto mar”. El sujeto cede la voz y en una enunciación enmarcada, el texto fija un mensaje estereotipo del discurso radial. Mensaje que pertenece a otra situación comunicativa ficticia: la del poema “Oda al mar”.

A continuación el texto se despliega por medio de fórmulas clichés: “un minuto de silencio”, señal de respeto frente a la muerte de alguien, y, no poder “sacar la voz”, que es el efecto del impacto que produce en el hombre la grandeza de algo o el miedo experimentado en grado máximo. Las formas verbales en presente dan cuenta del estado interno del yo que registra en un tiempo estático la situación: “Pienso... pero tardo horas”. Escena fijada como en una imagen cinematográfica que conserva el acontecer y que penetra al personaje-narrador. “Un minuto de silencio”, que es la fórmula preexistente, da cuenta de la gravedad de los hechos al transformarse en “horas y horas” de silencio como resultado de no poder “sacar la voz”. La palabra “silencio” es el modelo lingüístico que rige el despliegue del poema y que se hiperboliza en la relación “minuto”-“horas y horas”.

“Diciembre 24, 73”. Presenta ya en el título a través de números una oposición dramática: 24 de diciembre, noche de paz en la tradición, noche de buenos deseos, de amor entre los hombres, y, 1973, año que en el contexto histórico despierta connotaciones opuestas. Una fecha que es en sí misma y en el contexto de la obra un verdadero oxímoron. Por otra parte, existe la tradición de que en Navidad los hombres de frentes enemigos se acercaban y cantaban juntos canciones navideñas. Hay relatos en este sentido de hechos ocurridos durante la Guerra de

1914, en la cual las barricadas enemigas estaban espacialmente cercanas, incluso visibles a simple vista.

Los que cantan en el texto no son hombres de tropa que luchan por un ideal, sino “prisioneros” de sus propios hermanos de patria, según es posible concluir de las circunstancias de escritura del libro y del contenido semántico de sus enunciados. La palabra “prisioneros” no se condice con lo cantado: “Noche de Paz”.

No sería aventurado afirmar, dado el entusiasmo de F. Pérez por la poesía mistraliana, que “Ronda de la paz” del libro *Ternura* de Gabriela Mistral sea un intertexto resonante en el poema de análisis. Pero es un contexto situacional concreto el que dio origen al poema: la autorización a Natacha de una visita de veinte minutos con ocasión de Navidad, en un lapso de cinco meses de prisión.

La expresión coloquial “no abro la boca”, que normalmente apunta a guardar silencio, pierde el carácter figurativo y refiere al hecho real de no abrir la boca para conservar en ella el beso de la amada. La figurativa se traslada a la predicación verbal: “huya tu beso”.

Una nueva fecha llena de resonancias titula el último poema de la sección: “Diciembre 31,73”. Noche de festejos transformada en suceso trágico. Un nuevo poema que se origina en un contexto de tradición preexistente. La transmutación se produce gracias al cambio de situación discursiva, el fragmentarismo, la alteración del sentido ordinario y las oposiciones. Así, los fuegos artificiales iluminan, pero en el texto lo iluminado es la celda. Un versímil, pero contrastante. Son los niños los que “disparan / petardos, cuyo estampido nos *asusta*”¹⁷. El sentido se fija desde una contraposición del significado corriente, desde la trasgresión del cliché: “Feliz Año Nuevo”, a su opuesto Las doce de la noche un momento especial en que el hombre vive en forma consciente el paso de la temporalidad y junto a ello el sentimiento de estar más solo. Una vez más la enunciación de hechos ordinarios actúan como pivote desde donde surge lo dramático. La soledad de estar prisionero es hiperbolizada por los fuegos artificiales y la fecha. Noche en que el hombre se hace consciente de su ser en transcurso, de su ser en camino a la muerte en una situación concreta de alegre celebración.

2. La segunda sección se titula “Postales con fondo de mar”. Sección cuya fecha de escritura es también la de la prisión en la Isla Quiriquina. La forma de expresión coincide con la de la primera sección en cuanto las postales son medios de comunicación. La tarjeta postal consiste en

¹⁷El cursivo es mío.

una fotografía de algún lugar desde el cual se escribe. Los cuatro poemas iniciales de esta sección son escenas más bien neutras. El autor me explica que estaba en su deseo el que el libro no fuese un "lloradero", ni un panfleto. En los tres últimos el sujeto de la enunciación retorna a la actitud testimonial de dar cuenta de una situación negativa que debe ser denunciada.

La sección, en la edición de 1984 incluye una carta poder, fechada el 30 de octubre de 1973, en la cual Floridor Pérez, autor real, otorga a Natacha Aguilera, receptora también real, dicho poder. El documento actúa sobre el sujeto de la enunciación, quien es el correlato ficticio del autor. Lo mismo ocurre con el receptor de las postales.

La edición de 1985 se inicia con un diálogo que reitera emisor y receptor del que abre la primera sección.

— "¿Y ha escrito sobre *esto*?"

— No

— ¿Por qué?

— No sé

No seré ave que canta en jaula".

Esto es estar prisionero, hecho que se soslaya por medio del uso del neutro que oculta. Pese a ello, el haber subrayado en el texto la palabra, llama la atención sobre ella y sobre el hecho a que se apunta ambiguamente.

Al brevísimo diálogo sigue un comentario del autor, juicio general que apunta a dos sentidos: el poeta ave que canta; y, el prisionero, ave en jaula, por tanto, condenado al silencio; a no escribir sobre *esto*¹⁸.

El poema "4" describe lo que el yo *no es*, el mar no lo devora, es decir, no lo saca de la situación en que se encuentra. El "5" reitera el procedimiento bisémico: Quiquiriquina, isla y canto del gallo. Canto que se transforma en *cantar* delatar en un interrogatorio lo que no se quiere o debe decir. El interrogado "les dirá qué / pensando en quien / cuando los gallos al alba canten". Pero el texto no dice canten, sino que reitera el grito que es canto de gallo y nombre de isla. Un intertexto es atraído a la mente del receptor por el juego bisémico: Pedro niega a Jesús cuando al alba canta el gallo¹⁹.

¹⁸De ahora en adelante comentaré sólo algunos poemas de cada sección y destacaré la presencia de las constantes que el texto ha ido marcando.

¹⁹Al llamar la atención sobre este hecho a F. Pérez, me comenta que es verdad lo que digo, que él no lo había pensado. La intertextualidad no es un recurso utilizado necesariamente en forma voluntaria, puede surgir de algo que está latente en el entorno cultural.

El poema “6” es el testimonio trágico de que los hombres no son capaces de hacer lo que la naturaleza. Ésta, a diferencia del hombre, es un ser amparador. Un texto además que se instala en el ámbito de ruralidad que opera como contexto biográfico y que da cabida a lo coloquial: “Las gaviotas cagaron los candados”, “no pudo contar con nosotros”. Los hombres que eran libres como aves, que estaban hechos para el vuelo y canto “nacieron en las celdas”. La naturaleza había destruido el ámbito cárcel, pero son

“cientos de prisioneros
rehaciendo la cárcel en desuso
desde la última dictadura”. (p. 21)

El numeral indica número muy grande, indeterminado. Unido al gerundio de acción mantenida, provoca la angustia de la condición humana que es un salir y un volver a entrar a situaciones de dolor y tragedia. El gerundio “rehaciendo” está en sí mismo cargado de connotaciones positivas, de recuperación, de salvación, pero lo que se rehace es cárcel. “Desde la última dictadura” implica las que siempre ha habido y las que habrá.

“Partida inconclusa” cierra esta sección:

Blancas: Danilo González (Alcalde de Lota)

Negras: Floridor Pérez (Profesor de Mortandad)

1	P 4 R,	P 3 A D
2	P 4 D,	P 4 D
3	C D 3 A,	P X P
4	C X P,	A 4 A
5	C 3 C,	A 3 C
6	C 3 A,	C 2 D
7	...	

mientras reflexionaba, un cabo gritó
su nombre desde la guardia.

—¡Voy! —dijo— pasándome el pequeño Ajedrez
magnético.

Como no regresara en un plazo prudente
anoté, en broma: *abandona*.

Sólo cuando el Diario *El Sur*, esa misma
semana publicó en grandes letras la noticia
de su fusilamiento en el Estado Regional
de Concepción, comprendí toda la magnitud de
su abandono.

Se había formado en las minas del carbón

pero no fue el Peón oscuro que parecía
condenado a ser, y habrá muerto con señoríos
de *Rey* en su enroque.

Años después le cuento esto a un poeta.

Sólo dice:

—¿Y si te hubieran tocado las blancas? (p. 22)

Como título atrae a la imaginación múltiples posibles, pero en el contexto el sentido se cierra a partida de ajedrez y partida hacia la muerte. Nuevamente dos sentidos sobrepuestos, una bisemia que se mantiene en todo el despliegue del texto. Inconclusa por abandono del juego: “abandona” e “inconclusa” por vida no vivida, (comprendí la magnitud de su abandono”). Abandona, término propio del juego y el abandono superlativo que significa el dejar la vida.

Las versiones del año 84 y 85 difieren, notablemente: En el primer texto la forma de expresión corresponde en el trazado de la página, a una forma de poema con pausas versales y distribución estrófica. La segunda versión se acerca a la expresión coloquial y presenta características de texto narrativo. Aparece el nombre del contendor de la partida de ajedrez: un personaje, una figura que es correlato del autor y homónimo de él.

Las palabras “peón” y “rey” en letra cursiva del texto del 84, aparecen marcadas por mayúsculas en el del 85, lo que les otorga valor de nombres propios. Además están subrayadas. “Abandona” en cursiva es un abandona subrayado en el texto más reciente.

En relación a la diversa distribución versal de las palabras el texto del 84 aparece definitivamente versificado, hecho que se atenúa en el texto del 85.

Un hecho notable y que se reitera a través del libro es que la situación real se introduce en el texto poético por medio de: nombres reales de los contendores de la partida, indicación de sus respectivos quehaceres, la noticia dada por el Diario *El Sur*, diario real y noticia igualmente cierta. El lugar del fusilamiento y la inclusión de un diálogo con un poeta. Diálogo también efectivo según me relata F. Pérez, indicándome el nombre de su interlocutor: el poeta Jaime Quezada.

A continuación de la enunciación de los contrincantes de la partida, el texto despliega con la nomenclatura propia del ajedrez las seis jugadas iniciales, indicándose en el texto el vacío de la séptima jugada. Hecho que marca el número 7 como la no realizada retrotrayendo tal vez a las etapas de la creación. Simbólicamente el 7 es número de completitud de perfección y el 6 número de fuerzas malignas.

Leídas las jugadas en voz alta se establecen en una curiosa forma de letanía: Peón cuatro rey, Peón 3 alfil dama, etc...

Es así que, cuando Danilo González reflexionaba su séptima jugada: “un cabo gritó / su nombre desde la guardia”. Las palabras peón y rey mantienen en el texto la instalación del doble sentido, “peón oscuro” el hombre que trabaja en labores manuales y el peón negro del ajedrez. De igual modo cae con “señoríos de rey”, dignamente, con grandeza, pero también como el rey en su enroque, en la posición de defensa. La grandeza del que muere se esboza con mayor fuerza en la transformación de estas palabras en nombres propios por medio del uso de las mayúsculas.

El hecho es relatado por medio del poema al receptor posible de él, pero también lo es al interior del texto mismo por el sujeto de la enunciación a un receptor determinado. El sujeto es alguien que se define como el que cuenta y lo contado es un testimonio de lo vivido o lo presenciado. El receptor es a su vez calificado como poeta, un alguien cuyo quehacer es el decir. La realidad penetra a través del diálogo, el cual en forma indirecta plantea la angustia de ser para la muerte... de nada depende estar vivo o muerto... de algo tan azaroso como jugar un juego con piezas blancas o negras.

3. *Retratos sin retocar*

Un retrato reproduce a una persona u objeto, fijando su imagen de modo que en algún sentido el ser retratado es sacado del transcurso, de la temporalidad. La especificación “sin retocar”, implica que dicha reproducción conserva al ser tal cual es.

El diálogo que da inicio a esta sección (en edición 1985) está construido de juicios generales no miméticos que despliegan la fórmula habitual y reiterada de la pregunta que se hace a quien sale de presidio por causas políticas. La respuesta arrastra una ambigüedad ¿cuál es el origen del dolor del sujeto? Hay múltiples respuestas posibles, pero no hay en el texto indicios que permitan elegir una en especial. En la edición de 1984, el contexto “Carnet de atención” testimonia la situación de indigencia en que vivió el autor y su familia en la relegación en Combarbalá.

A la autotortura espiritual aludida sucede la dolorosa situación que se hace texto poético en el primer poema de la sección: “Natacha” Un poema publicado en la revista *La quinta rueda* en el año 1971; y, que enlaza en forma perfecta con el documento oficial de la primera edición y con la situación que se desprende del diálogo en la segunda.

El poema fija una situación de comunicación lingüística ubicada en el pasado, lo que algunos indefinidos habrían dicho a Natacha. Lo dicho es un cliché del lenguaje popular para calificar a alguien que no

tiene dinero, o que es incapaz de ganarse la vida... por lo tanto, alguien no deseable para constituir pareja: “no tendrán dónde / caerse muertos”. La contrapartida es en el sujeto de la enunciación, la promesa de tener “todo el mundo”, un ámbito de amplia libertad de vida, expectativa promisorias para el cumplimiento de un destino. Pese a que la composición del poema es anterior, en el contexto en que está inserto se carga de fuerza trágica.

La tercera sección no presenta unidad a nivel de contenido, ni de forma de expresión (como ocurría en las otras secciones analizadas) “P D” es un resto, un fragmento, es decir, exactamente lo que es una postdata en la escritura de una carta. Algo que se añade, porque se había olvidado o tenía menor importancia. El autor me explica que es el primer cuarteto de un soneto que también quedó fragmentario. Muy interesante en este brevísimo poema es la hiperbolización: “doscientos cuarenta y ocho mil quinientos veinte las chilenas”, un tipo de número que recuerda las exageraciones rabelaisianas. En cuanto a lo dicho, el discurso corresponde al de la disculpa amorosa.

“Sueño” presenta tres momentos. El primero abarca los tres primeros tercetos en que el sujeto de la enunciación relata un sueño en cuyo ámbito se incluye un segundo sueño. Dos veces: “y despierto” (v. 3 y 8) es la expresión que permite establecer una ambigüedad fácilmente reductible para el receptor gracias al establecimiento de un nuevo plano del acontecer que es la situación de estar “amaneciendo en el presidio”.

En la cuarta estrofa:

“Soñar soñando y soñar
que en sueños se despierta
¡pura literatura, cuento viejo!”

El propio sujeto de la enunciación califica lo ocurrido, la mimesis cede lugar a la reflexión metapoética. El emisor reconoce al interior de su texto una situación que no es original, sino reiteración de un hacer en literatura. El movimiento propio del receptor de mediana competencia literaria, será relacionar el texto actual con *La vida es sueño* de Calderón y algunos difundidos cuentos de Borges. La última afirmación apunta a un fuerte escepticismo y una gran ironía del emisor del discurso respecto de su propio quehacer como vía de liberación de una situación real:

La quinta estrofa:

“¿Pero cuándo mierda
acabará este mal sueño
y despertaré en tus brazos?”

es la violenta vuelta a la realidad vivencial: el mal sueño es estar preso. Un nuevo plano del soñar intenta exorcizar la realidad presente en la expresión de un sujeto real que se introduce en el texto literario y cuyo decir son juicios no miméticos sobre la situación en que se encuentra. El eslabón que conecta ambas situaciones, la ficticia y la real son las formas coloquiales del habla popular (“cuándo mierda”, “mal sueño”).

Las “Coplas del regreso” 1 y 2 son textos posteriores. Lo hace evidente el contenido del enunciado y también me lo confirma el autor. Título, forma, métrica, etc... despiertan la reminiscencia de la “Coplas” de Jorge Manrique; y, en el caso de la segunda copla, el discurso de Cristo ante de la pasión relatado en el evangelio de Juan.

A continuación me detendré en el poema “Miedos”, poema en el cual la intertextualidad cobra una vigencia total.

“MIEDOS”

“Yo no quiero que a mi niña
astronauta me la vuelvan.

Se hunde volando en el cielo
entre OVNIS que la acechan
y cuando viene la noche
a mi lado no se acuesta.

Yo no quiero que a mi niña
astronauta me la vuelvan.

Yo no quiero que a mi niña
la vayan a hacer modelo:

¿Cómo la estrujo en mis brazos
metida en trapos ajenos?

Y cuando creciera el niño
arruinaría el diseño.

Yo no quiero que a mi niña
la muestren en sus vitrinas.

Y menos quiero que un día
funcionaria la conviertan

La pondrían en un kárdex
que no leen los poetas,

calcularían sus besos
archivarían sus sonrisas.

¡Sólo quiero que mi niña
compañera se me vuelva”. (p. 31)

Este poema se basa, naturalmente, en el poema “Miedo” de Gabriela Mistral (p. 47), Floridor Pérez se reconoce a sí mismo como un mistraliano. La nota al título explica que la palabra proviene de la unión del miedo de Mistral y del propio miedo. La dedicatoria: “A ti, a ella”, tan

breve y abierta en el ámbito del sentido, encuentra su definición en el contexto de la obra, en cuanto el tú es una Natacha contextual y el intertexto mistraliano es el que origina y dirige el despliegue del poema a modo de matriz preexistente. Las alteraciones que presenta “Miedos” respecto de “Miedo” hace necesario establecer y especificar la relación entre ambos textos.

Lo primero que salta a la vista es la actualización (en el sentido de traer al tiempo actual) de la situación. Sin embargo, esta actualización se constituye en verdadero contratexto del texto preexistente. La inversión golondrina —astronauta, es modernización, pero es también la ruptura con las connotaciones culturales tradidas del término. A partir de Bécquer la golondrina integró “el patético sentido irreversible del tiempo”²⁰, sentido que no es aventurado atribuir a la golondrina mistraliana.

Si la niña es transformada en golondrina, el sujeto de la enunciación queda expuesto a la pérdida del objeto de su amor y amenazado por la soledad. Las posibilidades de pérdida se producen bajo la imagen de golondrina, princesa y reina, situaciones de alejamiento definitivo para el sujeto emisor en un contexto histórico post-romántico y post-modernista. En el texto de Floridor Pérez las amenazas deshumanizantes que se ciernen sobre el ser amado provienen del ámbito científico, frívolo-consumista y burocrático. Pese a ello, las situaciones negativas no tiñen el poema de tono dramático, sino de ironía y sarcasmo: “entre OVNIS que la acechan”, “modelo / ¿Cómo la estrujo en mis brazos / metida en trapos ajenos”, niña que con su embarazo “arruinaría el diseño”. Vitrinas que juegan el rol de estereotipos de la superficialidad consumista. En la tercera estrofa, “funcionaria” (...) La pondrían en un Kárdex / que no leen los poetas”... besos calculados, sonrisas archivadas.

La denuncia de los males del mundo moderno, la ironía, el contratexto mistraliano, la desacralización, permiten definir este texto de Pérez como un antipoema. Pero, lo realmente notable es que lo desacralizado no es el contratexto, no es el poema mistraliano. La ironía y destrucción apuntan a las modalidades del mundo y del hombre contemporáneos.

Una interesante diferencia entre ambos poemas radica en que “Miedo” de Mistral se cierra en el deseo de no perder lo que se ama y “Miedos” de Pérez, con la explicitación de aquello que pondría fin al

²⁰Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1981, p. 219.

estado azaroso: en un acto de habla desiderativo se expresa el deseo de que la niña se vuelva compañera. Palabra que despierta dos connotaciones posibles (bisemia) la bíblica y la de ciertos grupos políticos de avanzada en el tiempo de la escritura.

La forma de expresión mantiene la estructura paralelística que sustenta el texto mistraliano. Paralelismos fono-morfo-sintácticos y semánticos en el concepto de Levin²¹.

“Miedos” es un poema que establece relaciones contextuales con “Hombres de poca fe” (p. 43), poema en el cual el contexto evangélico está explícitamente señalado por el autor: Mateo 6,28. En una serie aparentemente analógica de acciones que los lirios del campo no necesitan realizar, saltan las situaciones contrastantes de calcular costos, eludir impuestos, despedir laboriosas abejas. La analogía con “Miedo” se produce en cuanto se actualiza una situación de otro contexto histórico. La alogicidad del despliegue de la serie trae como resultado a nivel del sentido una actitud de rechazo. Los actos de habla son los propios de la réplica.

Otra analogía se produce respecto del sujeto que enuncia. En el primer caso, el sujeto pertenece a la tradición literaria, por tanto, es ficticio; y en el segundo, a la de los textos bíblicos en que el emisor es un personaje histórico de nombre Jesús. Ambos sujetos traspasan la primera situación temporal en que iniciaron su enunciación.

La trágica denuncia de “insepultos pudriéndose” detiene el despliegue de la ironía o sarcasmo que se insinuaba en los primeros enunciados. Hecho que suspende para “Hombres de poca fe” la calificación de antipoema.

4. La cuarta sección se titula “Contra bandos”, el sentido bivalente del nombre de la sección puede ser: 1) oposición a los bandos de la dictadura chilena, y 2) fonéticamente, “como contrabando, es decir, cualquier cosa que hay que ocultar por no ser de curso lícito”, o, en este caso preciso por estar censurada por la autoridad militar²². El mismo procedimiento es usado en “Allá no miento” (p. 46) y “ventisqueros” (p. 32), que fonéticamente permiten la transformación en “allanamiento” y “ven, te quiero”.

La sección se inicia, como ocurre con las anteriores, con un diálogo. Nuevamente sus personajes son el Cabo de Guardia y escritor. Del diálogo se desprende la preocupación y un cierto respeto que produce

²¹Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1974.

²²Bianchi, ob. cit. nota 14, p. 238.

“el bicho raro”²³ que es el escritor. Preocupación que nace precisamente de su posible rol testimonial.

“La Autoridad”, tiene como fecha de escritura el año 1965²⁴, dicha fecha produce, al igual que ocurre con el poema “Apelación”, la ampliación desde el ámbito celda, al ámbito vida humana. La vida es prisión. Poema ecónico, en el cual la segunda estrofa es el espejo invertido de la primera, acto de habla de súplica, que carga el texto de una fuerte connotación irónica, respecto de aquello que se concibe como autoridad. La primera estrofa es un cliché cultural que se destruye en la segunda. El procedimiento de ruptura y la ironía hacen de este poema un texto que admite con propiedad la calificación genérica de antipoema.

La edición de 1984 incluye una ficha del Servicio Nacional de Empleo, correspondiente al ejercicio del autor de su calidad de profesor en junio de 1975 en Combarbalá. Nueva interrelación de arte y vida. La ficha pasa a formar parte del texto poético, la situación real se entromete en la obra de arte. De dicho estatuto surge uno de los caracteres específicos de estos textos: denunciante y testimonial no caen jamás en el panfleto fácil.

El poema “Vivir” es un divertimento, un contratexto de la conjugación verbal del presente de indicativo. El cambio de los verbos conjugados establece un juego semántico con rasgos de hipérbole.

La primera persona “vivo” se despliega en “envejecemos” marcando el deterioro que amenaza a toda vida humana. En la tercera persona “suda” se transforma en “mueren”. Derivación que se incluye en la situación original del hombre relatada en el Génesis. El hombre infiel a su creador habrá de ganar el pan con el sudor de su frente y se transformará en ser para la muerte.

La segunda persona da cuenta de la injusticia que siempre acosa a la vida humana. Injusticia concreta en un “tú” que engorda y en un “vosotros” que “enriquecéis”. Tensión siempre manifiesta que da testimonio del modo de estar el hombre en el mundo.

“Del cable”, un texto de 1965 no publicado en la versión de 1984, está construido con clichés del habla periodística y política. Ej.: “numeroso público”, “conocido agitador”, “retorno de la paz social”, etc... Lo enunciado es la muerte injusta antes y ahora. La denuncia recorre los veinte siglos del cristianismo en los cuales nada ha cambia-

²³Calificación de Floridor Pérez en lectura conjunta del 25-julio-1989.

²⁴Dato que me proporciona el autor.

do. Más aún, la Iglesia de hoy es acusada de lo mismo que en el siglo I se acusó a Jesús.

Escrito en 1965, el poema tiene un carácter premonitorio notable, puesto que fue especialmente durante la dictadura que la Iglesia chilena jugó el papel de denunciar lo injusto y amparar al perseguido.

“RETRATO CON CUENTA REGRESIVA”

3

El modelo en el banquillo
y unos cuantos manchones en el lienzo

2

El retrato tiene ojos
que están mirando al modelo

1

Ya el modelo en el banquillo
tiene cara de angustia en el retrato

0

Y yo no había pensado nunca
qué fácil es agarrar un hombre
y borrarlo

Un breve poema compuesto por nueve versos distribuidos en tres dísticos y un terceto. Ya esta forma de expresión establece una armonía profunda con lo enunciado: los dísticos despliegan un relato por medio de la más apretada forma de expresión. Tres instantáneas fotográficas fijan el desarrollo de la situación. El terceto fractura la figura establecida produciendo un cambio de status del enunciado. El desarrollo de la acción narrada cede el paso a un juicio general no mimético que es el comentario que sucede a la tragedia. Tragedia que paulatinamente se va configurando en el despliegue del texto. “Banquillo” y “cara de angustia” son dos indicios suficientes para potenciar la transmutación del sentido.

Este poema reitera la presencia de situaciones que se entrecruzan. Dos sentidos que se mantienen vigentes para clausurarse con el predominio de la situación dramática desplegada. La bisemia está presente desde el título en la palabra “retrato”. Retrato es lo que reproduce la imagen de un hombre u objeto. Algo que fija y pretende parar el tiempo a un ser temporal. Pero, también, algo que puede ser borrado. “Cuenta regresiva” implica la negación de la posibilidad de superar lo temporal. El título es un verdadero oxímoron como imagen. Lo dicho es negado en forma absoluta por el modificativo. “Cuenta regresiva” apunta a una situación temporal en desarrollo que tiene un fin perfila-

do de antemano. Cuenta regresiva para el lanzamiento de un cohete, en la descarga de explosivos... pero en el contexto es cuenta regresiva para dar muerte a un hombre. Hecho que se reitera en el texto del poema por medio de los números que preceden a las estrofas: 3-2-1 y 0. Semiotización total de los procedimientos usados.

Lexicalmente el poema se apoya en tres palabras: "modelo", "banquillo" y "retrato". "Modelo" está explícito en los tres dísticos, "banquillo" en el primero y último y retrato en el título y las estrofas 2 y 1. Ya el título apunta ambiguamente al cambio de sentido, pero es la palabra "banquillo" la que en el primer verso potencia dos semas de sentido diverso, dejando vigentes a ambos: "banquillo" el lugar donde se puede sentar un modelo para ser retratado (diminutivo de banco), pero "banquillo", prioritariamente, asiento en que se coloca al procesado ante el tribunal según el *Diccionario de la Academia*. Significado que en el uso ha pasado a designar también el lugar en que se sienta el hombre que va ser fusilado, o lugar de tortura. Es esta palabra, por tanto, la que posibilita la bisemia.

La fractura del hombre en su cuerpo prepara el hecho final de su muerte. Primero es sólo esbozo, "manchones en el lienzo", luego "ojos" en el retrato. El retrato se torna activo y mira en lugar de ser contemplado. Es así que el modelo está siendo amenazadoramente observado desde el retrato. En el tercer momento se aísla "cara de angustia" no del modelo, sino del modelo retratado.

El comentario del sujeto que enuncia, se establece desde una fórmula reiterada en el lenguaje coloquial: "yo no había pensado nunca". La bisemia del tercero se funda en las palabras "agarrar" y "borrarlo". "Agarrar" es amenazador, no es simplemente coger, es tomar con fuerza. "Borrar" es hacer desaparecer, borrar algo escrito, un retrato, pero es también borrar, suprimir de la faz de la tierra. Agarrar y borrarlo se intensifican recíprocamente en el nivel fónico. No se borra con un solo movimiento, sino que la acción de borrar es resultado de una acción reiterada.

"In memoriam" está dedicado a un campesino de Mulchén, tiene carácter narrativo y se integra al libro en cuanto da testimonio de la situación de los presos políticos. Enuncia la interrogante del misterio de la muerte. Puestos dos hombres en iguales circunstancias ¿por qué muere el que pareciera tener más condiciones para vivir? pero... pregunta más grave aún ¿por qué no fui yo quien murió?

"Sembraron al sembrador" se relaciona en el sentido a "Comunicado del incomunicado". Lo sembrado es un alguien cuya tarea es sembrar... un campesino muerto que es enterrado bajo tierra al igual que él enterrara las semillas que habrían de germinar. Como

intertexto surge el poema "Retrato" de Machado, pero el sentido de la muerte cambia de signo: "la sombra agobia".

El huerto adquiere caracteres de personaje: "insomne", porque se siente "roer". En el huerto es cavada una fosa... pasos y disparos, palabras que resuenan fónicamente y que semánticamente significan ruidos semejantes (ta-ta-tá). La versión de 1985 transforma la expresión caligramática ya presente en el texto del 84 en una verdadera cruz. Cruz formada por las palabras "donde" y "yace". Cruz en el huerto que ha recibido el cuerpo del hombre asesinado. Las letras de la palabra "yace" se desgranán hacia el suelo que queda sembrado con la vida de un sembrador.

"RECONCILIACIÓN SEGÚN SAN MATEO"

Al teniente K.

Su diestra
arrancaba mechones
rompía pómulos
diestra
Su diestra
quemaba con cigarros
hería con agujas,
siniestra
Tiempo después
—noticia siniestra—
con una granada
se voló la diestra.
Si ahora cristianamente
yo le pusiera mi otra mejilla
usted tendría que golpearme
con la otra mano

Intertextualidad y bisemia son los procedimientos que rigen el desarrollo de este poema. Las palabras del texto potencian dos lecturas posibles y opuestas en lo esencial. Una que se relaciona positivamente con las palabras de San Mateo; y, otra que las ironiza y deniega, que rompe con ellas y se establece como contratexto. Esta segunda lectura permite considerar "Reconciliación..." como un antipoema. No hay marcas textuales suficientes para inclinarse en uno u otro sentido, por tanto, el texto queda abierto.

La intertextualidad opera de tres modos diferentes:

a) El evangelio de San Mateo

- b) Los llamados de la Iglesia Católica Chilena a la reconciliación; y,
c) Fórmulas cuajadas del lenguaje coloquial.

El texto evangélico aludido es el de Mateo 5, 38-42, el cual dice “Habéis oído que se os dijo: Ojo por ojo y diente por diente. Pues yo os digo: no resistáis el mal; antes bien, al que te abofetee en la mejilla derecha ofrécele también la otra; al que quiera pleitear contigo para quitarte la túnica déjale también el manto; y al que te obligue a andar una milla vete con él dos. A quien te pida da, y al que desee que le prestes algo no le vuelvas la espalda”.

Texto insinuado en el título y reiterado en el verso 14. El cambio de sentido se produce a través de la palabra “según”. Es, según San Mateo que es así, pero ello no implica que sea ley universal. La mano que golpeara fue volada por una granada. Este hecho es la restitución de la antigua ley de Talión que el texto evangélico propone abolir: “Ojo por ojo...” Ley que el decir popular conservó bajo la forma del proverbio: “el que a hierro mata, a hierro muere”. La transformación en el poema consiste en que no es el hombre el que toma venganza por su propia mano, hay una especie de destino por el cual opera el castigo a la acción injusta.

La “reconciliación” proviene de múltiples textos generados en la Iglesia chilena promoviendo a la unidad, justicia y perdón. No sólo textos fijados en cartas pastorales o documentos, sino también mensajes orales de la predicación, de la reflexión de los cristianos, etc...

Respecto de la presencia de fórmulas coloquiales de la comunicación lingüística, destaco: “arrancaba mechones”, “rompía los pómulos” “quemaba con cigarros” “noticia siniestra” “se voló la diestra” (volar por explotar, estallar).

La bisemia y en algunos casos la pluralidad de sentido surge de las palabras “diestra” y “siniestra”. Una especie de juegos de significaciones se va operando en el texto. Cada una de estas palabra es como un prisma que reflecta sus múltiples acepciones según sea su situación contextual. Así: “diestra”, mano derecha y “diestra”, porque realiza actos de tortura con pericia; es decir, en la acepción del Diccionario de la Academia: “hábil, experto en un arte u oficio” “Diestra” desde de la cual se despliega polarmente la palabra “siniestra” de la segunda estrofa, la cual opera con varias acepciones: mano izquierda, avieso y mal intencionado, propensión o inclinación a lo malo y, por último, infeliz, funesto, aciago. A nivel de lo dicho es posible distinguir en el poema “Reconciliación...” tres momentos: El primero, en un pasado no definido, pero que contextualmente corresponde, sin duda, a los tiempos de prisión del autor. Se describe con detalles las formas de tortura a que

se sometía a los presos por parte de un sujeto: teniente K²⁵. Momento que corresponde a las dos primeras estrofas del texto.

Un segundo tiempo instalado en un pasado más cercano es el de la justicia ya que el torturador pierde la mano con que torturaba por explosión de una granada. La noticia es calificada de “siniestra” por parte del emisor del discurso. El adjetivo introduce la ambigüedad. Dos sentidos se abren: Noticia siniestra, porque un misterioso designio de justicia cae sobre el torturador; 6, “siniestra”, porque el hablante en una actitud de perdón y reconciliación califica el hecho como algo terrible.

El tercer momento (cuarta estrofa) es el hoy que abre a un posible futuro de acciones correlativas: “Si (...) pusiera mi otra mejilla / usted tendría que golpearme / con la otra mano”. Afirmaciones no miméticas, reflexiones del autor posteriores a su testimoniar la tortura y la seguridad de que la justicia caerá irremisiblemente sobre el malvado. De hecho la reconciliación es algo difícil de aceptar para quien ha sido herido en su propia persona o en alguien muy cercano.

El poema como he afirmado sugiere como posible lectura una ruptural en relación al texto evangélico y a las proposiciones de la Iglesia chilena; y podría legítimamente ser calificado de antipoema. En esta línea de recepción la dedicatoria pasa a ser un signo opuesto a lo que lo fueron en la tradición. Las dedicatorias se refieren normalmente a alguien que se ama o admira y aquí sería la concreción en una persona de ser instrumento del mal.

Un poema testimonial que con gran finura responde al diálogo que inicia la tercera sección ¿Te torturaron?... , pero que no promueve a la venganza que se toma por propia mano, sino que confía en otra forma de justicia no manejada por los hombres, sino por fuerzas poderosas capaces de restablecer la equidad.

“Pronósticos de septiembre” despierta, al igual que la mayor parte de los poemas un doble sentido. Aquí un sentido ecológico y uno histórico que se desarrollan entrelazados.

Florecimiento puro y simple que se opone a cultivo, comercio y explotación. Tijeras de podar transformadas en tijeras de amputar producen la bisemia ecológica y política. Despertando, además una tercera significación que proviene del texto supersticiones populares.

²⁵La inicial no apunta a un personaje kafkeano, sino a la primera letra del apellido de un teniente real que tuvo a su cargo a los prisioneros entre los cuales estaba Floridor Pérez.

Debo la aclaración al autor.

Las tijeras “son dos espadas en cruz” lo cual alude a poner las tijeras en cruz sobre el techo de la casa para espantar al diablo o los maleficios en general.

El despliegue continúa en “mercaderes” del fruto natural, que se transporta en cajas y encajonadores ya no de frutos sino de hombres muertos (“funerarios”).

La voz que enuncia es una voz profética “Yo profetizo” y su profetizar adquiere caracteres bíblicos en la fórmula usada “sólo a los pájaros del cielo” (nuevamente Mateo 6,28). Lo profetizado es la salvación posterior al bombardeo de los fumigadores, expresión en que se une el bombardeo del 11 de septiembre de 1973 y la destructiva fumigadora agrícola en lo relativo al equilibrio ecológico.

El poema, en su última estrofa, mantiene la bisemia. No se produce como en otros casos la ambigüedad que impide la clausura textual. En el caso presente hay dos sentidos determinados que permanecen vigentes. Indicio de ellos son el uso de la expresión “la patria” en lugar de la tierra y “huele a flores de manzano”.

Con la intención de corroborar la importancia del acto de recepción: “el detonante es el lector” (“Allá no miento”, p. 46) en los textos de Floridor Pérez. Actitud que se ha ido reafirmando en este largo recorrido, cito las palabras de Soledad Bianchi a propósito del poema “Allá no miento” que cierra la edición de 1985: “Allá no miento”, que en tres palabras es casi un calco (lingüístico y fonético) de allanamiento (acción de la que se habla en el poema), explicita la concepción del lector que tiene el poeta y la importancia que le concede al proceso de recepción. No es casual que este texto finalice la sección “Contra bandos” y clausure la publicación chilena. En este poema, sin apelar al lector, el hablante le confiere un función básica: la de otorgar sentidos. De este modo, se le incita a completar las situaciones que aquí pueden sugerirse (...). Al lector se le exige que (co) labore con el texto, entre otras razones, por estar frente a un testimonio que es, además, literatura por separarse de lo que Floridor Pérez llama una tradición negativa... de la poesía política... que no sirvió como panfleto, ni quedó como poesía”²⁶.

IV. CONCLUSIÓN

Carta de Prisionero es un libro publicado en 1984, cuando su autor tiene 47 años. Los poemas en él incluidos corresponden a un lapso de 18

²⁶Bianchi. Ob. cit. p. 232 y ss.

años de escritura que se extiende desde el año 1965 y 1983 (desde los 29 a los 46 años del autor).

Un libro, por tanto, que permite un acercamiento amplio a la instancia de producción de un período. Etapa que puede ser considerada, por otra parte, como la toma de conciencia plena del hecho de ser un escritor. Es cierto, que las fechas son relativas, pero llamo la atención sobre ellas por dos razones: Primero, porque Floridor Pérez (en lectura conjunta) muestra especial cuidado en destacar las fechas de producción de sus textos. Y, en segundo lugar, porque en dicho período de tiempo el autor vive determinadas experiencias que quedan registradas en los textos.

La penetración en el mundo literario ficticio de hechos que provienen de la vida concreta es una de las constantes textuales que se configura como característica de la obra del autor. Los actos de habla ficticios y reales, la relación entre literatura y acontecer de la vida real establecen una relación dialéctica que en muchas ocasiones se torna conflictiva.

Un segundo rasgo que se reitera, relacionado con lo anterior es la presencia de la intertextualidad. Los textos, gracias a este recurso, se abren a un espacio histórico y cultural amplio. Las experiencias fijadas por el sujeto de la enunciación pierden en ocasiones sus límites y se tornan experiencias humanas universales.

El tipo de textos que atraviesa la escritura de *Carta de prisionero* es de gran variedad. Hay intertextos bíblicos, ecológicos, literarios, del saber popular, coloquiales, etc... pero el predominio se produce a nivel de situaciones históricas y circunstanciales del tipo de las que se recogen en periódicos y cartas.

La intertextualidad en la obra de Pérez opera de dos formas en su relación con los discursos previos. Se integran con el sentido original, o son transgredidos y producen textos que pueden ser calificados incluso dentro del género antipoema. La transgresión opera por las vías normales de la ironía o el sarcasmo. Por supuesto que la transgresión no desemboca necesariamente en un texto de estricto carácter antipoético.

Un tercer rasgo es la superposición de sentidos perfectamente acotados y rastreables en el contexto de un poema y en el del libro total. Sin embargo, se produce en uno o dos casos que el fenómeno de multiplicidad de sentidos torna al poema ambiguo. Ejemplo: "Reconciliación según San Mateo".

En el presente trabajo se ha usado la palabra bisemia para referirse al fenómeno del doble sentido. La consecuencia lógica de esta característica de la poesía de Pérez es la importancia que adquiere el acto de la

recepción. Acto que para ser adecuado a la potencialidad textual debe hacerse cargo de los sentidos que a partir de él se proponen.

No sólo la bisemia es la forma de multiplicación del sentido. Hay casos en que se produce una polivalencia que tiene como consecuencia la necesidad de intensificar al máximo la capacidad receptora del lector. La polivalencia puede resolverse, determinando los entrecruzamientos de sentido que finalmente pueden quedar abiertos. Sin embargo, hay ocasiones en que ello no es posible y el poema se construye en definitiva como un texto abierto.

Intertextualidad y bisemia son procedimientos directamente orientados a privilegiar el papel del lector en su tarea de actualizar, de hacer acto las proposiciones del texto. Esto no es un mero juego constructivo, sino que se relaciona con otro rasgo especificador de esta escritura cual es, el dar testimonio.

Denuncia y carácter testimonial, surgen en ocasiones en forma explícita; en otras, como presuposiciones. La poesía de Pérez no es comprometida en el sentido vulgar del término, ni panfletaria. Es una poesía que ve, y que da cuenta de lo que ve. Incluso, el silencio presente en los textos, la brevedad de la mayor parte de ellos, los hace adecuados al deseo de sugerir al lector para que tome conciencia de una circunstancia real del hombre en el Chile del momento; o, del hombre en el mundo moderno. Unido a esto no es extraño que se reiteren en los textos las actitudes y actos de habla que corresponden a la réplica.

—Una aprehensión marcada por el existencialismo como forma de visión de mundo se asoma claramente en algunos poemas. La vida apunta a la muerte, pero para el autor, la muerte no es claramente la nada, sino un misterio.

—El amor es el valor positivo que compensa la limitación del mundo; y, que en este libro es representado bajo la forma del amor de pareja. Es en el amor en que se alimenta la fuerza para resistir al infortunio, al límite, a situaciones de indigencia extrema.

—Hay también actos de habla profetizadores de situaciones positivas posibles para el hombre y el mundo, sin abrirse nunca a una esperanza trascendente.

Las últimas características surgidas del análisis de los poemas que quisiera destacar son:

1. la presencia de caligramas que se semiotizan para dar resonancias visuales al sentido y que son, además, vía de transmisión de una notable ingenuidad y ternura;
2. la presencia de la hipérbole como figura; y

3. la incorporación del lenguaje coloquial incluso en sus formas más vulgares.

Carta de Prisionero es un libro de poema que entrega numerosas claves del quehacer de unos hombres cuyas vidas y cuya escritura se pueden ubicar en esa misteriosa zona que se despliega entre luces y tinieblas.