

EL (DES)ORDEN DEL PEEP-SHOW DE SCHOPF

Walter Hoeffler

Escenas de peep-show se propone como una poética, como un balance y como nexo con la propia obra. (Cf. F. Schopf, *Desplazamientos*, Santiago de Chile, 1966).

La poética

Todo texto es ciertamente, ya por su programación, una poética, metalingüística. Aquí quiero sólo destacar una cita:

*“en que las palabras apenas sirven
para decir aquello que se ve
y no aquello de que se habla”.*

(EPS, p. 53)

El poeta se sirve de las palabras, aunque ellas apenas sirven (su insuficiencia becqueriana). Poesía es sólo registro de lo visto, una postura que viene de la fenomenología, postura además profundamente antimetalingüística. El habla no es sólo práctica verbal, sino la fuente de la metafísica (Cf. Derrida). Esta cita es manifestación explícita, relativizada quizás por el contexto de la cita, de los límites, voluntarios o inconscientes, de la poesía. Si hablamos de desmitificación debemos hacerlo refiriéndonos en primera instancia al medio, al lugar de la poesía, desprendida de toda trascendencia que no sea una disposición de simpatía, originada en una cierta piedad o tácita afinidad.

El balance

El libro es balance de una selectiva experiencia europea, de una relación axial, la relación cultural entre Italia y Alemania, que no deja de insinuar así también un interés político, un azar determinado por las necesidades del poeta.

Balance previo también al retorno de esa circunstancia nuestra que se llama exilio, aquí bosquejado como relación cultural, y no en su patética o dramática cotidianeidad, y si el exilio se tematiza es de modo casi abstracto, en los términos de una relación entre periferia y centro, de marginalidad y oficialismo.

Estos son también los principios de construcción. Así el peep-show y la enfermería son espacios acotados, cerrados, símbolos virtuales de la sociedad de consumo y de la sociedad industrial, pero no de sus apariencias sino de sus formas de relación: el sadismo, la alienación y el extrañamiento, los límites, la muerte, la cosificación de los sentimientos y otros repertorios casi tópicos de la sociedad contemporánea. La

enfermería y el peep-show gozan de cierto prestigio cultural a partir de figuras como Benn, Trakl o como Wim Wenders, *París-Texas*, con cuya perspectiva Shopf tiene más de alguna afinidad, como tensión entre una búsqueda expresiva, la función indagatoria de sus respectivos medios y cierta nostalgia de ternura, una sublimación de la pasión o del deseo. Pero estas afinidades se entienden en relación a un background común. Más decisiva me parece la intención de ruptura, de transgresión marginal, en un sentido que lo ubica cerca de Charles Bukowski, de Gottfried Helnwein, el correlato gráfico de muchos poemas (Cf. Gottfried Helnwein, *Helnwein*, Wien, Nicolai, 1984, p. 40 ss.), de la prensa amarilla y de la crónica roja (*Vea y Clarín*).

Leer un libro no es sólo leer el sentido de las palabras, de los poemas aislados, sino también leer su orden. Los poemas del peep-show y de la enfermería son adyacentes y se oponen en tanto mirada hacia un espacio cerrado a *Meditación sobre Roma y Siciliana*, en tanto ellos suponen una apertura tópica de la cultura alemana: el viaje a Italia, a la vez que Roma y Sicilia, se inscriben en la oposición centro/periferia; oficialismo/marginalidad, a la vez que son espacios que amplifican el efecto simbólico del espacio primero:

“Roma es el más grande peep-show del mundo”.

(EPS, p. 55)

Los poemas italianos de Schopf, al margen de la experiencia real, tienen un contratexto y un modelo genérico. En el primer caso hay una relación con *Cifrado en la Villa Adriana* de Waldo Rojas. Su modelo es en cambio la “poesía de paso” de Enrique Lihn, aunque Schopf elige el término filosófico meditación. Entendemos la poesía de paso como una función poética, poesía como registro viajero, bitácora, crítica o percepción cultural de lo ajeno. Lo curioso es que la mirada de Schopf parece más la mirada de un europeo central que busca sus fuentes mediterráneas, ¿quizás en esto reconocemos también una manera de ser chileno?

El viaje, en su dimensión simbólica general, es en ésta, su particularización: el viaje a Italia, un topoi (Curtius) de la cultura alemana (Cf.: *Las elegías romanas* de Goethe y sus acuciosas anotaciones del diario (J.W. Goethe, *Italienische Reise*, Bd. 1-3, Frankfurt/M., 1976).

El topos se implementa con algunas polarizaciones básicas: presente/pasado; sombra/luz; o norte/sur y sus respectivas correlaciones históricas y estéticas, algunas de ellas insinuadas en sus citas recurrentes: “a las ruinas de Itálica famosa”, su antecedente hispano, o “el país donde florece el limonero”. El interés tópico se centra en las ruinas y en el sol mediterráneo, el reino de la luz y la fertilidad. (Cf. esto con Gabriela Mistral, que si bien vivió en Italia no tuvo ojos para el país, en cambio escribe allí *El poema de Chile*. Tampoco Neruda o Lihn se ocuparon preferentemente o siguiera de Italia).

Aquí las ruinas no son el testimonio de la grandeza del pasado, sino la correlación de la destrucción presente, un camino que conduce a la meditación postrera junto al Mediterráneo:

*Ahora no sé dónde están sus huesos
su fino espíritu cuando la resaca
me trae su recuerdo*

*a medida que se borran sus huellas
a la orilla del mar Mediterráneo
pensando en los despojos de un amigo
poeta como yo.*

(EPS, p. 68)

Meditación elegíaca que coincide con la perspectiva también elegíaca de Goethe, pero que manifiesta otras expectativas:

*“Viste aquí desarrollarse un mundo, viste
después un mundo en ruinas
y de las ruinas nuevamente, un mundo
todavía más grandioso”.*

(Goethe, *Goethes Werke*,
Bd. 1, p. 82. Trad. mía.)

Aunque la perspectiva elegíaca es en su negatividad más radical que la de Goethe no es irremediamente trágica, ella es neutralizada por una recurrente y desmitificadora ironía y por una suerte de epifanía buñuluesca que consiste en el escamoteo de cualquier apogeo pasional:

*De regreso sorprendo
una sirena de largos cabellos ensortijados
y oscuros ojos fijos en la lejanía
en que hubiera podido sorprender mi destino”.*

(EPS, p. 65)

El libro como nexo

Entre éste y el primer libro de poemas hubo un largo silencio: decantación, meditación, acuciosidad crítica, autocrítica rigurosa, un intento de renunciar al arte como Duchamp o una lenta maduración reflexiva al modo de Valéry.

Ese primer libro era una exploración: “cansado de mi ignorancia y de inútiles búsquedas interiores, / me hice viajero de la luz”... “alimentado por el telescopio y el microscopio”... pero “más que nada por la piedad a mí mismo y a mis semejantes”; exploración también del espacio poético, de Berceo a Rimbaud, de Eliot, por cierto a Neruda, tamizado en “el horizonte obligado” de la antipoesía de Parra.

Un programa aquí todavía vigente y cuya vinculación efectiva, denotada, pareciera darse en los poemas llamados “Las edades del hombre”, únicos poemas fechados: 1966, 1968, 1984, en un arco que cubre esa distancia, ese silencio. Tienen un afán totalizador, titular, una supratemporalidad referida a la mujer, a su materialidad visible, topografía fotográfica de la destrucción y del desgaste, como un correlato internalizado de su acento general, de su aspecto y perspectiva, deudores de la fenomenología y del “nouveau roman” en su variante más ortodoxa (Robbe Grillet).

Floridor Pérez señaló respecto del libro inicial de Schopf su disposición retrospectiva, contraria a la disposición lineal que ordena de lo primero a lo cronológicamente último.

Aquí nos encontramos casi frente a una espiral que se recoge hacia dentro, una disposición cóncava que reproduce formalmente el peep-show, por ende también a Roma, se reencuentra en la imagen del coliseo y finalmente a orillas del mar Mediterráneo, como un coliseo natural, a la vez una apoteosis de la luz, a la vez una imagen macrocósmica de una tumba.