

II. NOTAS

LA POESIA DE MAURICIO BARRIENTOS: LA REPLICA EN *EL HOMBRE INVERTIDO*

Carmen Foxley

Mauricio Barrientos, un poeta de veinticinco años publica su primer libro, *El hombre Invertido*, Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.

El autor estudió Matemáticas en la Universidad Austral de Valdivia, donde conoció al filósofo Jorge Millas de quien fue secretario para un trabajo de Lógica. Terminó su formación en la Universidad Católica de Valparaíso, zona en la que se relacionó con el poeta Juan Luis Martínez junto a quien inició diversas lecturas. Entre los autores de sus preferencias menciona él a los poetas anglosajones, John Donne, Thomas Eliot, Wallace Stevens, Ezra Pound y otros, y entre los hispanoamericanos al peruano Carlos Germán Belli y a Borges. Yo le recuerdo a Oscar Hahn en el que pensé cuando leí este libro, porque los poemas de *El hombre Invertido* se vanaglorian de su propia sencillez y control formal, y exhiben una parquedad de palabras hasta la elipsis. Esto hace que los textos den mucha importancia a la actividad del lector ya que es él quien construye y desconstruye, sigue el hilo del juego imaginativo y llena los vacíos informativos desde la lectura. Pensé también en Gonzalo Millán de *Relación Personal*, con quien se vincula por la sonrisa de la actitud y por la lucidez de la mirada. Y por supuesto en Nicanor Parra, cuyo trabajo permite situar el de este libro en el espacio de la producción poética chilena. Por la actitud inquisitiva y risueña con la que esboza pequeñas escenas cómicas o grotescas, juegos de enigmas, parodias o ironías, evitando eso sí el facilismo de la imitación ligera. En contraste con la actitud divertida, distante y notoriamente decepcionada, sentimos desde la primera lectura la seriedad de la indagación poética, la que instituye una orientación prospectiva y cognoscitiva para el libro.

La escritura se desarrolla a partir de una serie de motivos mínimos, muy simples pero germinales, como por ejemplo el motivo del torbellino, del vacío, la prisa o la mentira de la ciudad, y en ella el hombre solitario, su estado de vigilia, la búsqueda de la propia imagen, de la belleza, del tiempo irrecuperable, el motivo del fracaso y sobre todo el de la actividad mental de un sujeto aislado en sí mismo. El motivo genera la indagación cognoscitiva, y quiere conseguir crear una imagen "que pudiera tocar en todo sentido", como dice un verso del poema de Wallace Stevens, "Primera Tibieza", al que remite implícitamente Mauricio Barrientos. Hacer tangible desde la palabra que se busca, la imagen y la palabra que pudiera tocar lo otro que no soy yo, que pudiera tocar el momento, la circunstancia y la mentira con una "Reproducción Parcial de la Verdad", como dice el título de uno de los poemas de este libro.

*Lo tibio que hace sentir la relación personal.
 Creí ayer encontrar un sustituto para levantarme,
 Entendiendo así de la tibieza de la palabra;
 Lo que cuesta ahora entender la circunstancia
 O el momento distorsionado por el leve capricho de ser:
 Defiéndete del fracaso (imaginativo) que viene,
 Tu fantasía te formó la idea de un poder superior
 O que sepan los demás;
 A ellos se les acusa de traficantes de mentiras:
 Mi palabra miente;
 Tú palabra miente;
 El miente a cada rato porque le gusta mentir,*

(Una reproducción parcial de la verdad)

Pero, lo que más atrae en el libro es el peculiar modo de configurar la imagen. La imagen no se inscribe ni en la palabra aislada, ni en la frase individual, tampoco como soporte de una apariencia que se basta a sí misma. Ya Vicente Huidobro y muchos poetas actuales extienden los límites de la imagen a la proposición. Esto significa incluir al emisor y su actitud, la que no es necesariamente la del hablante, e incluir también el foco desde el que se escribe, desde el que se selecciona la imagen. Pero, extender el límite de la imagen a la proposición implica extenderlo también a las asociaciones entre proposiciones en el espacio del texto. A menudo esto engendra indeterminación y movilidad en los límites de la imagen, ya que la dinámica del mismo texto nos impulsa a cambiar de lugar los fragmentos, a buscar una coherencia textual que se escapa. Las imágenes valen aquí y allá por sustitución. Las intercambiamos tratando de fijar una significación que no termina de especificarse, aunque sí consiga la proliferación, el enriquecimiento y la dispersión de la significación. Sucede lo que a Susana del poema "Peter Quince al clavicordio" de Stevens: "Buscaba/ el toque de fuentes/ y halló/ solapados fantaseos", y la música, "Sólo dejó el irónico raspaje de la Muerte". La imagen vale sólo como un esbozo, un toque significativo provisorio que encubre el silencio con la máscara de la ambigüedad, y un estado de cosas del mundo con la máscara de una imagen mental inscrita en la proposición para dejar ahí sus huellas, o ¿el raspaje de la muerte? La imagen de este texto no es de ningún modo una copia o el equivalente metafórico de los modos de existencia de un sujeto o del estado de cosas del mundo, sino una imagen mental sustentada en sus propias bases, es decir en las facetas del significado del discurso proposicional, sean éstas cognoscitivas, intencionales, espaciales o temporales, bien visibles en la proposición misma, en la materialidad de la palabra. Eso es lo que atrae en este texto y lo hace valer como palabra poética. Exhibir los modos de percepción de la realidad, instaurar en la palabra las miradas que se posan sobre ella para configurarla, atrapar al vuelo y detener para hacer visibles las bases de su enigma. Es como poner el mundo al revés, o al hombre invertido para explicarse imaginativamente lo que puede generar el efecto de ausencia, inhibición y disimulo que producen los modos de existencia perceptibles en la imagen. Esto lo podemos ver desde la misma fotografía de la portada del libro. Importa más ahí el gesto y el movimiento, que la apariencia de la muchacha de la ventana, de espaldas al especta-

dor y reconocible por la pose, el gesto, el hermoso ademán que constituye ahí, en la fotografía, la única huella que permite rastrear su identidad.

Exhibir el gesto es desconstruir, y mostrar el principio de racionalidad interna que sustenta al mundo, aunque la imagen descubra en este caso, que lo que sustenta la imagen es un principio de irracionalidad rayano en lo grotesco, y por ello hasta atemorizante, si se piensa que esa es la energía condicionante de la imagen del estado de cosas desplegada en el libro. En el poema "Mi Padrino" por ejemplo, la imagen inscribe en la escena la descomposición del movimiento del abrazo y lo expande en sucesivos momentos arbitrariamente detenidos para hacerlos visibles, puesto que habitualmente están ocultos en la comprensión del fenómeno "abrazo", y reducidos por el concepto que lo nombra a la idea de rodear con los brazos. La irracionalidad del comportamiento y la desarticulación chaplinesca del movimiento permanecen ocultos en la percepción ordinaria de ese gesto y a causa de su automatización en la vida social. Se lo exhibe aquí en su jocosa e imprevisible ambigüedad.

*Mi padrino me viene a recibir con los brazos abiertos
porque yo le sonrío desde lejos.
Mi padrino me ama mucho porque yo lo amo mucho.
Mi padrino me viene a recibir con los brazos abiertos
Y me doy cuenta que me ama mucho;
Entonces voy a recibir a mi padrino
para que yo lo ame mucho.
Oh mi padrino lo amo mucho
Y lo voy a recibir con los brazos abiertos;
Mi padrino baja sus brazos
Y voy a recibirlo con mis brazos abiertos.*

Lo mismo ocurre en el poema "El hombrecito verde", cuyo pensamiento es desarticulado por las imágenes del texto, para hacer visibles las leyes que lo organizan a nivel intencional y cognoscitivo. En este caso específico el hombrecito verde despliega todo su discurso desde la arbitrariedad y la prepotencia. Cito nada más que un fragmento.

"Soy la luz verde y todos los sucesos serán verdes". Hacerlo es desplegar el ademán mental bajo el que queda registrada la imagen del personaje del poema en el discurso, o en la memoria de quien escribe, el que desestabiliza el mundo en la indeterminación, fragmentación y elipsis, y se diluye a sí mismo bajo la forma de la conjetura, o la contradicción visibles en el discurso del cual él está ausente, aunque actuante a pesar de todo en el gesto de la réplica. En este caso una réplica cognoscitiva que rivaliza con las apariencias del mundo para descubrir lo imprevisible, y una renovación de las miradas que se posan sobre él.

Pero, *El Hombre Invertido* es antes que nada un texto sobre textos, un trabajo que opta por la reutilización y transformación de la poesía ajena y la propia, otra modalidad de réplica del libro. Elige ocupar con ello un espacio *entre* el antes y el después de la poesía, y decide intervenir a su modo en un diálogo que no empieza ni se detiene con él, sino que se abre al trabajo de los otros.

Entre las referencias implícitas más significativas está "La Víbora" de Nicanor

Parra, reescrito en "El collage del confidente" en un gesto de reutilizar "lo otro" del texto de Parra. Hay también remisiones a los poemas "El Sr. Apollinax" de Thomas Eliot, "Peter Quince al clavicordio" y "El hombre de la guitarra azul" de Wallace Stevens. Todos tematizan de algún modo el trabajo de la poesía, especialmente "El hombre de la guitarra azul" que dice: "La poesía es el tema del poema,/ De esto sale el poema y/ A esto vuelve. Entre las dos,/ entre ida y vuelta, hay/ Una ausencia en realidad/ Las cosas como son. O esto es lo que decimos".

Pero, ¿cómo se las arregla la poesía de este libro para enfrentarse al trabajo de apertura y contextualización?

Muy a menudo se suele *intervenir* los versos ajenos transformándolos. Por ejemplo el verso "se rió como un feto irresponsable" del "Sr. Apollinax" de Eliot queda en "ríe feto irresponsable", una manera de apelar exhortativamente al personaje de "La gran Película" de Barrientos. Otras veces se toman los títulos, pero se rehacen los temas. En el poema "Histeria" se reproduce el título de Eliot y se recupera la imagen paradójica de alguien a quien le parece poseer pero esté poseído por el objeto que él cree vigilar. En el texto modelo la imagen de la histeria consiste en que "Mientras ella se reía me di cuenta de que yo iba quedando envuelto en su risa y formando parte de la misma hasta que sus dientes sólo fueron estrella accidentales con cierto don para los ejercicios de patrulla", de un matiz posesivo, perturbador y aniquilante en el texto de Eliot, se transforma en el texto de Barrientos en

*Están arreglando una bicicleta.
El arrebato del observador se reduce a contemplar el arreglo
de la bicicleta, detrás de la ventana, disimuladamente.
Si él supiera;
Desde la calle la cortina impide ver el otro mundo;
El ejército de una ley inalterable.*

con un matiz paralizante, retenido y atemorizador producido por el arreglo de esa ambigua bicicleta, y revertido en el observador quien se transforma en potencial agente de "una ley inalterable".

En otro texto, "Cuerpos de Verano en la Playa" resuenan sin duda los versos de Stevens, "La belleza es momentánea en la mente:/ El fugaz trazado de un portal; Pero es inmortal en la carne./El cuerpo muere: la belleza del cuerpo vive".

Y por último, un fragmento de "En los Puntos Cardinales" de Barrientos.

*Me faltan manos para dirigir al hombre solitario
O con una, tal vez, podría improvisar
Pero da risa cómo se mueve
O me inhibe con otro movimiento
¿Hacia dónde se dirige la sombra?*

En este texto resuena con signo inverso el poema de Stevens, "Solitario, la sombra de uno aumentada", de "El hombre de la guitarra azul".

En fin, muchas son las resonancias de otra poesía en la propia, y no parece posible sostener para este tipo de textos el criterio de originalidad, salvo como trabajo de reutilización. No parece tampoco sostener la inocencia como actitud sino la lucidez y como trabajo de desconstrucción.

Hay que agregar que el libro no es sólo un texto sobre textos, sino un texto inscrito sobre otros códigos, por ejemplo el código retórico que configura la imagen. En esta breve presentación quisiera mencionar al menos las frecuentes anáforas, contrastes, reiteraciones, asociaciones fónicas y juegos de palabras, cuya función es crear un sistema de coherencias internas que den permanencia al mensaje. En este momento recuerdo el contraste entre las expresiones *no ser* y *no hacer* del poema "El ser y la nada", o bien el contraste entre l-una y dos en el poema "La luna", en el que se suceden el antes y después del estado de la luna. "La luna tenía dos besos de Julieta/el primero impulsado por mi/ El otro por Galileo". Pero en la situación siguiente, "La luna tenía sólo un beso/después fue de Galileo". La idea de posesión no excluyente de esos dos besos impulsados a la luna, se opone a la de posesión excluyente de la imagen de la l-una y un beso, puesta de relieve en ese contexto marcado por la idea de "cambio".

Están, además, las inserciones de palabras en inglés para ilustrar la sutil intervención de otros códigos en el texto. Estas desencadenan una serie de sobreentendidos relativos a los criterios eficientistas angloamericanos, y se perciben como abruptos textuales de un tono decididamente burlón, en el que puede escucharse la risa juvenil del autor.

*Hago un esfuerzo de no sé qué para vérmelas frente a un espejo
Encerrado en esa maldita autoimagen de ser something
O en el aire o en la ciudad pero no
Como a todos les sucede la tierra es el lugar perfecto
O imperfecto para creerse semejante movie...*

Quisiera decir algo también respecto al código icónico que interviene a veces como condicionante de la imagen. Pensaba en el modelo icónico del juego del laberinto que se viene a la memoria al leer el poema "En los puntos Cardinales", en el que se lo reactualiza bajo la forma de una verbalización que sólo se resuelve, en cuanto enigma, si tomo lápiz y papel, y dibujo el recorrido hacia la salida según las instrucciones del juego insertas en el texto. El problema es que la solución de salida depende a la interpretación que demos a las reglas del juego: si se opta por una solución, la salida se cierra, si se opta por la otra se desemboca en una nueva alternativa. Irrisoriamente, el modelo del juego del laberinto inscribe en sí y patentiza el mismo enigma del poema, ¿Hacia dónde se dirige la sombra o qué camino tomaría la esperanza?

*¿Tomaría el norte?
¿El norte en dirección oeste?
¿El oeste hacia el sur?
¿El este o el oeste?
Y si tomara el camino inverso, ¿lo haría?
¿Haría el sur en dirección este?
¿El sur en dirección oeste?*

De modo que, también en el caso de la inserción de códigos ajenos, el texto reduplica al texto, los significantes se autoseñalan entre sí e imitan el gesto de la réplica, al desplegar una nueva imagen que compite con la primera a partir de su diferencia. La réplica no cierra el diálogo entre los textos sino le da un nuevo impulso. Y

aunque la réplica no sea una respuesta a las preguntas que abría el texto, las subraya y demuestra su existencia en tanto que problemas que en realidad son, y quieren aparecer siéndolo en el texto y para el lector.

Con estos antecedentes creo que basta para afirmar que esta poesía no sólo despliega una función estética, que de suyo en estos textos es muy valiosa, sino desarrolla también una significativa función cultural e histórica que consiste en querer situarse en relación con la literatura y las modalidades discursivas anteriores, en un ademán de apertura y participación en un contexto colectivo de creación poética.