

DOS POEMAS EROTICOS DE ANDRES SABELLA

por Mauricio Ostria

JUSTIFICACIÓN

A VECES los poetas se asustan del estudioso obsesionado por la literatura: temen la frialdad del bisturí sistemático, la paciencia fatídica que se enfrenta al poema como si tuviera delante un crucigrama o un rompecabezas. A veces los poetas no entienden que el estudioso quiere ser honrado, que su afanosa búsqueda tras el misterio es la única respuesta coherente con su humilde vocación de relojero: la poesía nos deslumbra como el universo al físico. A veces los poetas nos reprochan el que, preocupados por descifrar lenguajes y desnudar estructuras, olvidemos a la madre del engendro: el poeta. Sin embargo, yo creo que el mejor tributo al creador es el interés serio y el tratamiento respetuoso al objeto que salió de sus manos. A veces los poetas olvidan que sólo a ellos corresponde ejercer el sacerdocio de la palabra: el camino que ellos cubren con un salto es para nosotros puntual jornada minuciosa, paso tras paso, intento siempre burlado por la intuición del más allá, la otra orilla de la poesía.

Así, nuestro homenaje al poeta¹ no consistirá en un hilván de frases laudatorias (qué merecidamente ha recibido tantas veces), ni en semblanzas que pinten sus rasgos generosos. No; no vamos a hablar de Andrés Sabella. O quizás, vamos a hablar de él de la mejor manera que sabemos: escudriñando en dos de sus poemas la almendra significativa que imprime en ellos el carácter autónomo del arte.

¹Andrés Sabella publicó su primera obra, *Carcaj*, en 1929.

DOS POEMAS EROTICOS

Siempre que se habla o se escribe acerca de la poesía de Andrés Sabella, se insiste —y con toda razón— en su 'nortinidad', amor entrañable a su ciudad y región, motivo constante y fecundo en su ya copiosa lírica².

"En el Norte Grande es Andrés Sabella el que ha insitado con más vigor y talento en esta vena lírica. Muchas de sus poesías muestran su amor, su agradecimiento, su admiración y su ternura hacia la tierra. Cada rincón y cada reducto crecen en sus palabras hasta adquirir, junto a lo poético, su verdadera exaltación". (Mario Bahamonde, *Dieciséis Poetas Nortinos*, Antofagasta, Imprenta del Liceo de Hombres, 1960.) "En sus páginas se presenta la alegría y la tristeza de la pampa nortina". (Francisco Santana, *La Nueva Generación de Prosistas Chilenos*, Ensayo, biografía y referencias críticas, Santiago, Nascimento, 1949, p. 65.) "Sabella saca motivos de la naturaleza mineral, llenándola de fantasías y transfigurando poéticamente el medio circundante..." (Milton Rossel, cit. en Andrés Sabella, *Hombre de Cuatro Rumbos*, Antología del Norte Grande, Santiago de Chile, Orbe, 1966, p. 31.) "Poemas cuyos texto esencializa su fervor por el hombre de la pampa". (César Díaz-Muñoz C., "Casi sembranza de Andrés Sabella", *Orillando Faenas*, Antofagasta, Ediciones Mar del Norte, 1963, p. 48.) "... uno lo siente tan identificado con su tierra, que da la sensación de que las sales y los metales del desierto forman su estructura física. Sabella parece escribir con el único fin de expresar algo telúrico". (Salvador Reyes, cit. en Andrés Sabella, *Ob. cit.* p. 69.) "Andrés Sabella tiende su vida hacia las historias que cuentan los hombres y las cosas de Antofagasta. Le entran por los ojos y por cada poro, le invaden y conquistan, no puede eludirlas, están con él, en él, y siente la necesidad de hacerlas escuchar..." (Hernán del Solar, cit. en Andrés Sabella, *Ob. cit.*, pp. 69-70.) "De la armoniosa conjunción entre el hombre y el poeta surgen sus versos, fuertes como la tierra que los nutre y sustenta" (José Isaacson, cit. en Andrés Sabella, *Ob. cit.*, p. 70.) "Sabella quedará como el intérprete fiel de un hombre pampino, de una naturaleza bravía, que no puede ser interpretado sino a través del ritmo multitudinario que él ha sabido dar a este cúmulo de vivencias tan humano y bello". (Francisco Dussuel Díaz, cit. en Andrés Sabella, *Ob. cit.*, p. 71.) "Alienta en él un sentimiento de inmediatez inocente, un proceso de arraigo, un sentirse vitalmente ligado a la tierra, transformándose casi en su misma materia... En el lirismo de nuestro generoso Andrés Sabella palpita ese íntimo experimentar todo el peso amoroso del suelo nortino, desde los más tenues latidos del corazón, desde sus más inponderables y delicados sentimientos. Es un algo especial que nutre su experiencia lírica y que bruñendo toda su poesía, inunda todo su espíritu... Su amor por la tierra lo conduce por los cauces más delicados y la más adecuada expresividad: "Y la pampa cabe entera en mi mano". A la más viva impresión: "El misterio de las algas recórreme por los huesos". Sabella es, pues, poeta y sentidor inmediato de su tierra, al punto de que a cada instante nos hace experimentar cómo se reconstruye el ser al contacto medular inmediato con ella. El está en sus cateadores cuando afirma que "vivían en realidad con sólo dos órganos, ojos y corazón. Ojos para abarcar el círculo gigan-

Nosotros quisiéramos explotar una veta distinta, menos extensa —un poco oculta entre otros valores y no observada, que nosotros sepamos, por la crítica—, pero suficientemente sugestiva: el amor erótico. En los *Poemas de la Ciudad Donde el Sol Canta Desnudo*, que han motivado estas líneas, hay sólo dos poemas, de los treinta y dos que componen el libro, en que el deseo erótico, como expresión primaria y elemental, aparece dominando claramente las solidaridades semánticas: "El Pulpo" y "Olor de Mar". En varios otros poemas pareciera mezclarse lo erótico con diversas sensaciones y sentimientos, diluyéndose en alusiones supuestamente despojadas de líbico: "Lengua de Erizo", "Balleto Azul Marino", "Poema con Gallardetes", "Suite Marcela". Se expresa en éstos, más bien, una sana alegría natural, comunión con la tierra, vida elemental, ingenuidad despreocupada. El resto —la gran mayoría— confirman la opinión general de una poesía arraigada amorosamente a la tierra y a los hombres: verdaderas odas elementales; así como de una lírica saudadosa y mágica. Claro está que los poemas que hemos elegido para nuestro análisis no escapan a la temática general: se trata más bien de señalar rasgos temáticos distintivos, específicos, dentro de una tonalidad estilística que constituye, en cierto modo, una norma genérica, rasgo de estilo de toda la poesía sabbelliana.

"EL PULPO"

He aquí el primer texto:

El Pulpo

Camino a Coloso

*¡Qué sol de lascivias en tu mano!
 ¡Qué sol desmelenado! Sonreía
 el mar. Y en la opulencia del verano
 era otro pulpo loco tu alegría.
 Pulpo el roquerío, el agua, el viento.
 Pulpo el aire de huesos transparentes.*

tesco de la pampa. Corazón para impulsarse contra las tentativas desgraciadas y las aperturas cada vez mayores" (Mauricio Ostria González, "Andrés Sabella: Bodas del poeta y el desierto", *Boletín Informativo de la Universidad del Norte*, Antofagasta, Año II, N° 10, octubre-noviembre-diciembre, 1962, pp. 7-10).

*Pulpo tu corazón sin un lamento.
Pulpo yo, de la voz hasta los dientes³.*

Poema breve, conciso y, sin embargo, exuberante. Sensaciones condensadas nos atropellan con impetuosas exclamaciones: "¡Qué sol de lascivias en tu mano! / ¡Qué sol desmelenado!". El poema —una especie de soneto trunco: dos cuartetos endecasílabos, ritmo trisilábico dominante, rima estricta— es un modelo de economía expresiva. Ya conocemos la materia prima con que trabaja Andrés Sabella: 'sol', 'mar', 'viento', 'piedra', 'aire' y... mucho corazón. Toda la producción literaria de nuestro poeta es un diálogo con lo elemental de la tierra y el hombre. Aquí los signos confluyen para comunicarnos una viva sensación de calidez veraniega (ambientada referencialmente por el epígrafe: "Camino a Coloso"): fuerzas jugosas de vivir con ganas. Más estrictamente, los versos evocan, mediante una notable concentración expresiva, la intensidad breve del acto amoroso.

¿Por qué todo esto? Quizá la potencia de la comunicación radica en la brevedad, la textura compacta de los signos ricamente funcionales, economía polivalente que concentra relaciones como en el choque de electrones producido por un reactor. Por ejemplo, el verbo abrazar no aparece por ningún lado y, a pesar de ello, nos asalta constantemente la sensación de abrazo. Sabella ha descubierto un muy eficaz signo de indicio: ese pulpo anafórico que alarga sus tentáculos por todo el poema hasta metamorfosear al sol, el roquerío, el agua, el viento, el yo y el tú en una multitud de brazos que se abrazan. El pulpo se convierte entonces —por una suerte de alquimia poética⁴— en imagen cósmica de Eros: "Sol de lascivias". Nótese, de paso, el valor evocativo que cobra la aliteración de fricativas (sensación de frotamiento) y laterales (que también se producen por fricción)⁵.

³Andrés Sabella, *Poemas de la Ciudad Donde el Sol Canta Desnudo*, Antofagasta, Colecciones Hacia, 1963, p. 21.

⁴"Lejos de ser una descripción de los fenómenos objetivos, la alquimia es una tentativa de inscripción del amor humano en el corazón de las cosas". (Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del Fuego*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 89).

⁵Cf. Bertil Malmberg, *La Fonética*, 3ª edición, Buenos Aires, Eudeba, 1968, pp. 53-54 y 56-60.

El desesperado deseo erótico de Rubén (¿será necesario decir que nos referimos al 'yo-poético, al yo-literatura' de Rubén Darío?), motivo dominante de su lírica —"ámame mar y nube, espuma y ola", tiene en "El Pulpo" una versión positiva, una contrapartida, en la simplicidad irreflexiva del abrazo elemental.

Todo el poema transmite una euforia sencilla y sensitiva. En la primera estrofa brincan las sinestesias entre exclamaciones y encabalgamientos:

*¡Qué sol de lascivias en tu mano!
¡Qué sol desmelenado! Sonreía
el mar. Y en la opulencia del verano
era otro pulpo loco tu alegría.*

Se han roto las fronteras de la referencia unívoca: el sol es más que sol, la mano más que mano; sol-mano, mano-sol; mano-sol-de-lascivias, mano-sol-desmelenado-de-lascivias. Por virtud de un oportuno encabalgamiento —"¡Qué sol desmelenado! Sonreía/el mar. . ."— las fronteras sintácticas amenazan también con desaparecer: ¿la sonrisa es del 'sol desmelenado' o del 'mar'? Añadamos a ésto la interiorización que supone toda creación lírica y los contornos se borran definitivamente: todo es una sola gran palabra, palabra caliente, abrazadora; palabra tentacular, potente, capaz de significar la felicidad del encuentro amoroso. Sabella juega hábilmente con el símil 'sol-pulpo', aprovechando el poder abrazador que ambos signos evocan por su referencia a objetos reales percibidos similarmente en el ámbito de la experiencia humana. La economía expresiva llega —a mi entender— a su máxima concreción en el último verso de la primera estrofa:

era otro pulpo loco tu alegría.

No se ha mencionado anteriormente pulpo alguno. No hay necesidad. La imagen es perfectamente nítida y la lógica poética absolutamente consecuente.

La poesía de Andrés Sabella —la lírica y la narrativa— es poesía sustantiva que funciona, predominantemente, sobre la base de fusiones metafóricas. Este tipo de estructura —más adecuada teórica-

mente a la expresión lírica por las enormes posibilidades de concentración lingüística que permite— provoca en Sabella, una simplicidad concisa, poesía madura⁶. 'Sol', 'mano', 'pulpo', 'verano', 'alegría', . . . Así, simplemente. Poesía elemental y diáfana en que la objetivación se hace también sustancia, entraña: por eso asume la construcción de complementos determinativos que transforman semánticamente la íntima naturaleza de las representaciones: 'sol de lascivias', 'opulencia del verano', 'aire de huesos transparentes', 'corazón sin un lamento', 'pulpo. . . de la voz hasta los dientes'. Es claro, hay en el poema adjetivos estrictos: 'sol desmelenado', 'pulpo loco', 'huesos transparentes'. Tres, sólo tres; rotundos y poderosamente evocadores; tanto, que la realidad sustancial significada —como sucede en el caso de los complementos— aparece en cierta manera repartida o compartida entre sustantivo y adjetivo: ¿'sol desmelenado' o 'melena soleada?', ¿'pulpo loco' o 'locura pulpesca?', ¿'huesos transparentes' o 'transparencias óseas'? La ambigüedad del signo es radical y ahí está, en gran parte, su poder de sugestión. En esa juntura de sustancia y cualidad (no lógicas sino semánticas), la imagen primera de sustancia queda transformada, rota y por esa ruptura se escapa un hábito de vida que trasciende la referencia y hace del signo un objeto en sí.

Dos formas verbales —en la primera estrofa (en la segunda no hay ninguna)—: 'sonreía', 'era'. . . comunican un suave dinamismo exterior a los versos que contrasta con la ebullición caliente de las formas nominales (dinamismo interior, en este caso).

En el segundo cuarteto, la repetición anafórica de la palabra 'pulpo' crea el necesario clima de sensación monopolizadora que recorre, como una crispación súbita, la totalidad del poema. Si en la primera estrofa la comunicación sensorial se queda en la epidermis y en la impresión: "en tu mano", "sonreía el mar", "era otro pulpo tu alegría"; en la segunda hay, en cambio, una clara progresión hacia el mundo interior, hacia el centro, que implica intensificación del clima total, paulatina impregnación de todo el ser en el deseo dominante y absoluto. La gradación principia en el 'roquerío' (cuer-

⁶Todavía espera un estudio acabado de la poesía para niños —no infantil— de Andrés Sabella, lírica de arte menor cuya simplicidad supone un tremendo dominio del oficio y que no ha sido suficientemente vista ni estimada: no lo será mientras no se la estudie detenidamente.

po sólido), continúa en el 'agua', el 'viento' (fluidos), el 'aire de huesos transparentes' (que sugiere una etérea humanización)⁷ y 'tu corazón' y 'yo' (todo el hombre).

"OLOR DE MAR"

El segundo poema que nos ocupará en estas líneas está escrito en verso libre o versículo, aunque su ritmo sigue siendo trisilábico y muy adecuado, como lo veremos, a la expresión de movimiento. Este es el poema:

Olor de Mar

*Llegas,
como un huésped bravío de salud,
hinchando mis narices
de fuego oceánico.
Soy,
entonces,
un potro rajado por la sangre:
saltaría hasta las islas
a revolcarme con las nubes,
a morder los muslos de la arena,
armando trampas de viento
a las olas maduras.
¡Oh, trastorno!
Vibra la noche.
Y vibra mi esqueleto,
como un mástil,
pidiendo la piel de noventa mujeres
para velamen!⁸.*

⁷El segundo verso del segundo cuarteto: "Pulpo el aire de huesos transparentes", deja colar, por única vez en el poema, esas finas presencias difuminadas que Sabella descubre en el desierto y el mar. Recuérdese a modo de ejemplo y sin salirnos de *Poemas de la Ciudad Donde el Sol Canta Desnudo*, "Pueblos del Norte", especialmente: "Carcomido el silencio, carcomidos / hasta el aire de rostro solitario. Veo correr la sombra de otros niños / con la muerte gloriosa en sus harapos" (p. 15); "Cementerio abandonado" o "Momias de Chiu-Chiu". Se trata de uno de los motivos dominantes en la lírica sabelliana (de importante presencia en *Norte Grande*), que sólo se insinúa en "El pulpo": nuestro poema tiene un signo muy distinto.

⁸Andrés Sabella, *Poemas de la Ciudad Donde el Sol Canta Desnudo*. Antofagasta, Colecciones Hacia, 1963, p. 22.

Encontramos aquí la misma simplicidad y economía que en el poema anterior; el mismo carácter apostrófico (aquí se diluye a partir del quinto verso); igual coloración erótica. No obstante, mientras en "El Pulpo" priva el juego de luces y temperaturas, en "Olor de Mar" el deseo es suscitado por un estímulo olfativo que muy pronto se concreta en expresiones cenestésicas —"fuego oceánico"—, significativas de un impulso interior que se irradia a todo el ámbito del poema:

*¡Oh, trastorno!
Vibra la noche.
Y vibra mi esqueleto...*

El proceso de interiorización sensorial que anotábamos en "El Pulpo", aquí se produce más abruptamente. Por otra parte, hay menos distancia entre el yo y el mundo (aunque en la lírica siempre esta distancia es mínima), quizá porque las imágenes visuales suponen, de algún modo, una cierta perspectiva que permita la contemplación: la vista es, podría decirse, el más espiritual de los sentidos. En "Olor de Mar" no son necesarias las distancias y los contornos, ya borrosos en el poema anterior, ceden su lugar a la visión expresionista y alucinante de un abrazo cósmico del hombre con los elementos. Sabella configura el poema, desde el punto de vista de los significados, sobre una polaridad simbólica universal: la sexualización de los elementos en la cual, el fuego y el aire se constituyen en símbolos de lo masculino (elementos activos) y la tierra y el agua en símbolos de lo femenino (elementos pasivos). Al respecto, conviene citar a Jean Pierre Fabre, que en 1636, señalaba:

La fuerza, el valor y la acción vienen del fuego y del aire, que son los elementos activos; y por tanto, se les denomina masculinos; y a los otros elementos, el agua y la tierra, elementos pasivos y femeninos⁹.

Gastón Bachelard escribe, por su parte:

El principio femenino de las cosas es un principio de superficie y de envolvimiento, un regazo, un refugio, una tibieza. El prin-

⁹Cf. Gastón Bachelard, *Ob. cit.*, pp. 83-84.

cipio masculino es un principio de centro, un centro de potencia, activo y repentino como la chispa y la voluntad. El calor femenino ataca a las cosas desde fuera. El fuego masculino las ataca por dentro, en el corazón de su esencia...¹⁰.

A partir de este dualismo polar podemos organizar perfectamente las imágenes del poema en dos series: 1) elementos masculinos: imágenes que representan el olor del mar y el yo lírico, ambos considerados como gérmenes activos:

*Llegas,
como un huésped bravío de salud,
hinchando mis narices de fuego oceánico.
Soy,
entonces,
un potro rajado por la sangre:
.....
Y vibra mi esqueleto
como un mástil,...*

Como se ve, el elemento activo por excelencia es el "fuego oceánico": ese "fuego" es comunicado por el "huésped bravío de salud" al yo lírico, que a partir de "entonces" 'es' "un potro rajado por la sangre"; El movimiento del poema no está dado, en los primeros seis versos, por las formas verbales (verbos de estado), sino por los sustantivos. A partir de allí —el momento de la transformación del yo, la 'metanoia', la 'dionysación'—, el dinamismo queda entregado a los verbos: la postura del poeta frente al mundo es esencialmente activa, agresiva, sexual: "saltaría", "revolcarme", "morder", "armando trampas", "vibra", "pidiendo". 2) Elementos femeninos: "imágenes que representan la tierra y el agua: "islas", "nubes", "arena", "olas"... El ansia erótica suscitada por el olor del mar 'feminiza' los elementos: todo es mujer, desde las "islas" a las "nubes", desde las "olas" hasta el "velamen" de su "mástil". La mujer se deshace. Lo que dice Pedro Salinas sobre la poesía de Rubén Darío es perfectamente aplicable aquí:

se quiebran sus contornos: lo femenino en función amante, rom-

¹⁰*Ibidem.*, p. 91.

pe los moldes de la forma mujer, y se infunde en los mares y en los cielos, en las espumas y las nubes¹¹.

Hay, sí, una diferencia en lo que respecta a la función yo lírico-mundo': Rubén adopta una actitud de espera, su postura se traduce en ansiar "caricias que le vengan no ya de lo humano, sino de lo extrahumano"¹²; en cambio, Sabella ataca o desea atacar: "saltaría hasta las islas...". Frente al "ámame" de Rubén, está el "revolcarme" y el "morder" de Sabella.

La polaridad queda perfectamente establecida al final del poema con la oposición "mástil-velamen", a la que puede aplicarse muy adecuadamente la teoría de Bachelard: lo masculino como principio de centro; lo femenino como principio de superficie y envolvimiento. Sabella ha utilizado, además, las distinciones de género establecidas por el sistema morfosintáctico español: son masculinos: "huéstded", 'fuego', 'potro', 'viento', 'mástil'; son femeninos: 'islas', 'nubes', 'arena', 'olas', 'piel'. La única excepción, 'velamen' está condicionada, semántica y sintácticamente, por "la piel de noventa mujeres".

La erotización de los elementos se logra de dos modos principales: 1) el empleo de verbos con posible significado sexual o agresivo: "saltar", "revolcarme", "morder"...; 2) la sustantivación y adjetivación 'visionarias'¹³, como en el caso de las imágenes: "muslos de la arena" y "olas maduras".

Finalmente, conviene tocar, aunque sea de modo extremadamente somero, la cuestión de la armonía entre imágenes, motivos, construcción, por una parte, y ritmo, por otra. A menudo se piensa que el 'versolibrismo' es el modo fácil que tiene el poeta mediocre para escapar de las exigencias formales de la poesía seria, responsable, cuando no para ocultar su impericia o ineptitud. Craso error: el verso blanco ha demostrado su eficacia, y, si rompe con el sometimiento a la rima, a veces alienante, enriquece enormemente las posibilidades de expresión rítmica. Lo importante es que exista una coherencia entre el ritmo —un aspecto de la función poética,

¹¹Pedro Salinas, *La Poesía de Rubén Darío*. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 135.

¹²*Ibidem*.

¹³Cf. Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles. 3ª ed. aum. Madrid, Gredos, 1962.

según Jakobson¹⁴— y los elementos semánticos. En este sentido, nuestro poema ofrece, una vez más, una muestra de perfección formal, que lo hace capaz de resistir cualquier análisis: hemos comprobado el gran dinamismo que representan los signos del poema; hemos atribuido la intensidad dinámica a la función verbal y a ciertos nombres, cuyos significados se refieren, o pueden referirse, a objetos esencialmente dinámicos. No basta, sin embargo, esta afirmación: es preciso que también el ritmo, la distribución de los acentos y metros, funcione solidariamente. Carlos Bousoño, que ha estudiado exhaustivamente el problema, a propósito de la poesía de Vicente Aleixandre, escribe al respecto:

Pensemos en un poema cualquiera. Veremos que su tema contiene casi siempre, una representación fluyente sucesiva, e incluso emociones cambiantes y hasta dispares. El ritmo del poema, si ha de ser idóneo —esto es, eficaz—, necesita poseer esta misma fluencia¹⁵.

Ahora bien, si nuestro lector tiene la suficiente acuciosidad, descubrirá que en "Olor de Mar" predominan, por una parte, los "ritmos endecasílabos"¹⁶ y que estos ritmos son, casi siempre, trisilábicos, lo que, tradicionalmente, es considerado propio de una representación alada, ligera o vehemente.

A MODO DE CONCLUSION

Hemos analizado sólo dos poemas de nuestro Andrés Sabella; hubié-

¹⁴Véase Roman Jakobson, "Linguistique et poétique", *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968.

¹⁵Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956, p. 253. A continuación dice el autor: "No es lo mismo cantar el huracán veloz que la inmóvil montaña. Pero a veces montaña y huracán son elementos que forman parte de una misma composición poética. El poeta puede dar al verso que alude a la montaña la pesantez o la majestad de ésta, y en cambio, al que nombra al viento, la ira de su pasaje presuroso. El ritmo, en el primer caso, ha de ser lento y majestuoso; en el segundo, rápido, impulsado, acosante, volador. Los endecasílabos acentuados en cuarta y octava pueden servir para cantar la montaña. Una sucesión de anapestos vendrá muy bien para exaltar el poderío del viento" (pp. 253-254).

¹⁶*Ibidem.*, p. 232: "Doy este nombre a todos los versos que tradicionalmente eran combinables con el endecasílabo: los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuado en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos siete más siete)" (p. 232).

ramos querido que nuestro homenaje fuera más abarcador: dos poemas difícilmente pueden dar una idea más o menos cabal de la producción de un poeta que ha dedicado ya cuarenta años al oficio... No será ésta, sin embargo, nuestra última incursión por ese mundo de palabras vivas y presencias evocadoras que sentimos tan cercanas y nuestras...

Por ahora, muy sencillamente, ofrecemos a Andrés el pequeño tributo de algunas horas encorvadas en la lectura exigente y hurgadora de sus huellas impresas.

Universidad Austral de Chile
Valdivia