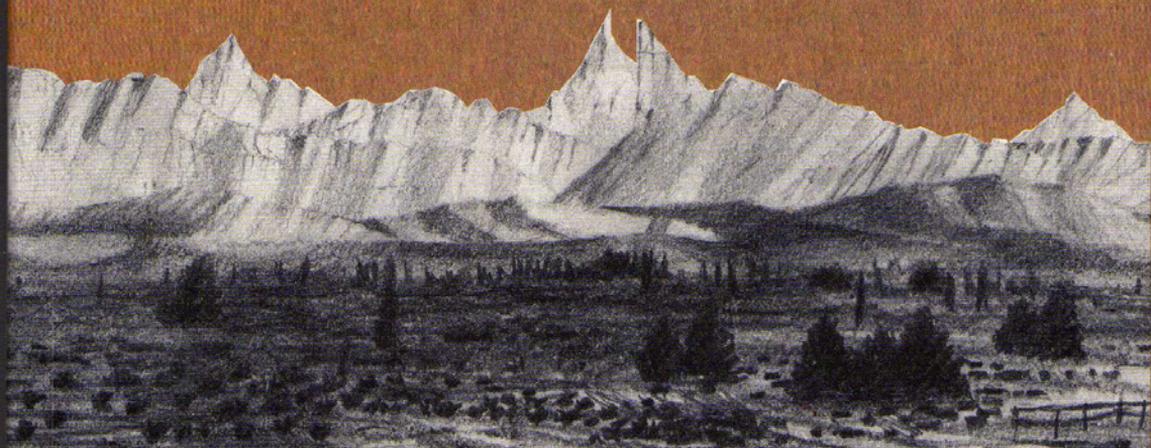


FELIPE MONCADA MIJIC



# TERRITORIOS INVISIBLES

EDICIONES INUBICALISTAS

\*COLECCIÓN ENSAYOS



EDICIONES INUBICALISTAS

# TERRITORIOS INVISIBLES

IMAGINARIOS DE LA POESÍA EN PROVINCIA

FELIPE MONCADA MIJIC



*A los amigos, por su paciencia y conversación de años.  
A mis hijos, por el tiempo perdido en estos territorios.*



# Í N D I C E

<b>INTRODUCCIÓN . . . . .</b>	<b>9</b>
<b>I. CUATRO POETAS DE FRONTERA . . . . .</b>	<b>24</b>
WUENUAN, AÑIÑIR, AYENAO, CAYUPÁN	
<b>II. MAULE Y ACONCAGUA, TERRITORIO Y POESÍA . . . . .</b>	<b>49</b>
<b>III. EL BOSQUE EN LA POESÍA CHILENA . . . . .</b>	<b>67</b>
A PARTIR DE “LOS CUENTOS DE ARIADNA”, DE HURÓN MAGMA	
<b>IV. GENERACIONES, MOVIMIENTOS ANTOLOGICOS Y TRADICIÓN . . . . .</b>	<b>76</b>
A PARTIR DE LA POESÍA SOCIAL DE BERNARDO GONZÁLEZ	
<b>V. MUNDO CAMPESINO, MIGRACIÓN Y ARRAIGO . . . . .</b>	<b>92</b>
“EL OLIVAR” Y “TODO COCIDO A LEÑA”, DE CHIRI MOYANO	
<b>VI. LA MEMORIA DEL FUEGO Y LA MADERA . . . . .</b>	<b>107</b>
PABLO ARAYA Y LA POESÍA COMO UN OFICIO MATERIAL	
<b>VII. LA FIESTA DEL ALFARERO . . . . .</b>	<b>115</b>
LA POESÍA DE ALEJANDRO LAVÍN	
<b>VIII. METAPOESÍA EN LA RECTA PROVINCIA . . . . .</b>	<b>126</b>
A PARTIR DE “AUTOLECTURA” Y “PRECAVIDAMENTE HABLANDO”	
<b>IX. EL SÁTIRO DE LAS CABRAS . . . . .</b>	<b>139</b>
NARRATIVA Y POESÍA DE VÍCTOR HUGO SALDÍVAR	
<b>X. VIOLENCIA EN LOS EXTREMOS GEOGRÁFICOS . . . . .</b>	<b>148</b>
MAGALLANES Y ÁRICA COMO FRONTERA DEL LENGUAJE	
<b>XI. POETAS DE LOS LARES EN EL SIGLO XXI . . . . .</b>	<b>158</b>



# INTRODUCCIÓN

Esta colección de textos se comenzó a escribir hace ya algunos años sin un plan inicial, ni pensando que se podrían reunir bajo un cierto criterio. Quizás la afinidad con los autores de los libros ensayados y con sus temáticas, determinaron una decisión más emocional que un programa teórico a la hora de desarrollar la escritura. Tampoco se puede encontrar gran originalidad en los referentes utilizados, esos bastones que empleamos quienes escribimos dialogando con otras voces; la mayoría de las citas son de autores que ya han caído al cajón de los saldos en las ferias provincianas, no hay gran actualidad, rara vez aparece un autor recién traducido o por traducir, y es que se impone la convicción de que no es fundamental la inmediatez global para pensar el entorno, ni para validar una mirada. Suponer que es necesario estar en la vanguardia de las referencias bibliográficas, me parece que eterniza la distancia entre quienes tienen acceso a cierta información y quienes se quedan “fuera de juego”, ya sea por motivos políticos, sociales o económicos. Sin embargo, se debe mencionar que Internet ha colaborado a disminuir esas barreras de acceso, con la libre circulación de artículos, estudios y libros de precios prohibitivos; aunque la red sea igualmente, de acceso social restringido.

El punto de vista que se desarrolla en estos ensayos, podría considerarse como el de un lector extemporáneo, como si una opción de origen determinara el anacronismo de su pensamiento. En fin, la imposibilidad de acceder y asimilar todos los referentes, obliga a acotar cualquier

búsqueda. Llega el momento de lanzarse al agua: otros podrán nadar más rápido o llegar más lejos; quedará el consuelo que la voluntad puesta en las lecturas, da cuenta de un ejercicio consciente de sus limitaciones.

Abordar la escritura a partir de una obra literaria como el punto de partida de un diálogo, más que una instancia de juicio, castigo o desmesurada apología. No sé si estos textos puedan considerarse críticas literarias, espero que no. El estado actual de la crítica en Chile me parece reducido a un pequeño paisaje celoso de sus fronteras: revistas académicas, por una parte, escritas en un lenguaje técnico y temeroso de salirse del rango permitido de citas; por otra parte están las presentaciones entusiastas que se multiplican en la Web, cada vez que se publica una nueva obra, escritas generalmente por cercanos al autor, y, finalmente, nos encontramos con los medios impresos de masas, que en una cantidad reducida de caracteres permiten referirse superficialmente a una escritura, dar cuenta de un libro con la profundidad de un catálogo o participar del espíritu de la farándula, ocultando apenas las diatribas o filias personales, tras la pulverización o canonización de una obra.

Me parece que la crítica, como nexo entre una obra y sus potenciales lectores, luce una brecha que parece aumentar o al menos mantenerse, de acuerdo al interés neoliberal de mantener las clases distanciadas, aunque se luzca un disfraz de igualdad en la cáscara, en el mínimo común aceptado por el materialismo social. Así, los estudios interesantes que puedan generar los académicos están cada vez más lejanos de un lector que ingresa de manera autodidacta a la lectura, lo que tiende a mantener la distancia entre quienes tienen la posibilidad de acceder a un lenguaje portador de ideas, y los que no. Los textos de esta compilación, indudablemente, no van a resolver esa situación; solo pretenden ser un ejercicio de comprensión literaria y enfocarse sobre autores vivos, o, más exactamente, sobre autores que desarrollan un pensamiento vivo, aún no digerido por la maquinaria gástrica del pretendido negocio cultural, con su ideología de levantar referentes de cartón, superficialmente novedosos, antes que el sol y la humedad los deteriore.

Se podrían leer estos textos como el intento de relacionar una serie de lecturas bajo el concepto de territorio, pero sin que aquello se transforme en una enumeración de libros publicados dentro de un límite geográfico y temporal.

## LA IDEA DE LOS TERRITORIOS INVISIBLES

TERRITORIOS, como algo que va más allá de un concepto geográfico, de un espacio que da soporte a una disputa vieja entre arraigo y tras-humancia, entre lar y ciudad; pues el mismo tráfico de libros de poesía es un hecho que transgrede un territorio fijo, y que nos hace imaginar una frontera cuya línea está marcada por una sensibilidad, más que por una división política, expresada por colores diferentes en el mapa. Se propone entonces una lectura de la poesía chilena reciente, algo azarosa si se quiere, enfocada principalmente en poetas que se han desarrollado su trabajo en provincia, sin ánimo de conformar generación o camarilla, más bien por una cercanía circunstancial. Ante este panorama se pretende articular un diálogo posible, una narración que dé cuenta del tejido social -y sus costuras- que sostiene a los poetas, al lenguaje y finalmente a la realidad que trasuntan.

Creo que la poesía chilena tiene suficiente tradición y densidad, como para dar cuenta de la historia personal y colectiva, liberar la imaginación, dar cuenta de realidades locales y proponer visiones de mundo. Por eso, al tener a poetas chilenos como punto de partida, espero indagar en las realidades que los hacen aparecer en el lenguaje.

INVISIBLE, en el sentido de la manera en que los medios concretizan la visibilidad de una obra, un pensamiento o sus mecanismos de expresión. Para nadie es un misterio que el modelo neoliberal -como fenómeno global que se viraliza- ha impuesto su concepto de “industria cultural”, donde una obra es una mercancía, un bien que se puede tranzar en el mercado y publicitar mediante su incorporación en los medios masivos, siempre al servicio de algún grupo económico. En ese contexto,

la expectativa apuntará al número de apariciones, o a los límites geográficos que se puedan traspasar con la obra, algo similar al “impacto esperado” con el cual se evalúan los proyectos de cultura en nuestra institucionalidad.

Uno de los temas latentes en estos textos, aunque no desarrollado directamente, es de cómo los mecanismos de validación y estrategias de poder, actúan para visibilizar a ciertos autores y cómo los propósitos culturales se han ido reemplazando por los propósitos del mercado. En estos aspectos de la cultura actual, uno de los referentes de instalación puede ser el pop con su culto iconográfico a una “juventud rebelde”, aunque políticamente analfabeta. Para esto se podrían observar algunos imaginarios que circulan por la Web para anunciar lecturas, libros y presentaciones -como si se tratara de consolidar íconos-, o comparar las estrategias de instalación de autores bajo la lógica de la competencia, con un barniz de terminología política, como si bastara con el rechazo a ciertos episodios autoritarios para autodenominarse “político”, pero obviando la construcción colaborativa de un tejido cultural.

La idea de visibilidad en este capitalismo tardío, suele identificarse con masividad y sobreexposición, utilizando las herramientas del espectáculo, planteado como sinónimo de la exhibición del sujeto, de sus virtudes escénicas y de sus logros materiales, o tomando una de las múltiples definiciones de Guy Debord:

*El espectáculo se presenta como una inmensa positividad indiscutible e inabarcable. No dice nada más que “lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”. La actitud que el espectáculo exige por principio, es esta aceptación pasiva, que en realidad ya ha obtenido por su manera de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia<sup>1</sup>.*

Debord concibe el espectáculo ligado de manera indisoluble con la sociedad contemporánea, de manera que: “el espectáculo es el *capital*

---

1 *La sociedad del espectáculo*. Editorial Buchet-Chastel, París, 1967.

a un grado de acumulación tal que este deviene en imagen”. Si bien el texto está redactado en 1967, los adelantos tecnológicos en la información, solo han contribuido a acelerar la velocidad de transmisión de los contenidos, pero no a modificar estructuralmente las intenciones. Si es cierto que hay un mayor número de referentes y fuentes de información que circulan, lo que ha permitido fugas en el monopolio informativo de los medios y de la elite cultural, disminuyendo la brecha del acceso al conocimiento; las instancias validadoras como “la demanda”, siguen orientando qué es lo que debe circular y de qué manera hacerlo. Y sobretodo, el entorno ensordecedor de ruido mediático, lleva a un usuario autodidacta, por caminos que se podrían reducir bajo el concepto “todos los caminos conducen a la pornografía”, comprendida como la exhibición de lo obsceno, lo escatológico, como consuelo de libertad en una atmósfera de solapada alienación.

En lo que refiere a la poesía en este contexto, al carecer de mecanismos de análisis sistemático de las obras que se publican en medios nacionales, la suerte queda echada según las operaciones de instalación que pueda hacer la editorial o el propio poeta; así, el resultado tendrá relación con el tiempo invertido en aquellas operaciones, más que con la cualidad de la obra. Lo preocupante de aquello, es que las nuevas generaciones que se acercan a la poesía e investigan en las redes, se encuentran con la información que los propios autores echan a circular, en una suerte de profecía auto-cumplida que se alimenta de lo mismo que produce; un narcisismo con todas las herramientas que provee la tecnología, en que la superficie del lago es el plano de la pantalla y el tallo del narciso, la columna vertebral del propio autor, que crea redes para multiplicar su caligrafía.

De ahí, cuando me refiero a TERRITORIOS INVISIBLES, apunto a autores que escriben desde un espacio<sup>2</sup> excéntrico dentro del mapa cultural de Chile y que se han mantenido distanciados de estrategias de

---

2 Un espacio territorialmente excéntrico, no coincide necesariamente con un espacio comunicacionalmente excéntrico, pues desde cualquier lugar se pueden realizar operaciones de instalación.

instalación (o relativamente ignorados) en la ficción que es la poesía chilena como tradición lineal. Es frecuente en nuestra microhistoria local, encontrarse con levas que se forman en torno a burbujas como “poesía joven”, “poesía actual”, “poesía nueva”, entre tantas especulaciones de generación enarboladas por sus propios miembros, a falta de lectores reales. Espero que en estos textos, me mantenga alejado del tono laudatorio o predeciblemente halagüeño, para dar curso a lecturas cruzadas de autores poco comentados, al menos hasta la actualidad.

En el ensayo que cierra el libro *Poesía a cielo abierto*<sup>3</sup>, Valentina Osses profundiza en los mecanismos de exposición mediática, para lograr la aprobación de los miembros de un medio fantasmagórico:

*Al parecer importa la gestión eficiente, ya que la supervivencia en el medio cobra sentido por el rendimiento de las microeditoriales y su válida labor de circulación. El problema está en el hecho de que quien posea mayor cantidad de redes de intercambio y opere bajo las lógicas ya descritas -de bien de consumo y propaganda-, es el merecedor del Olimpo. Así hay libros que están en una posición de sobrevisibilización y pueden caer en la categoría de la sobrevaloración. Habría que admitir que aquí hay una distorsión, consecuencia del mercado, que lleva a que la sociabilidad literaria se comprenda en esos códigos en muestra de una fractura aparentemente irreconciliable.*

Ahora bien, hay autores que se sitúan a distancia de esa fractura; a veces en lugares aislados geográficamente, otras veces privados de intercambio intelectual con sus pares, pero que sin embargo, en esas circuns-

---

3 Valparaíso, 2010, varios autores. Ediciones Balmaceda Arte joven. En este libro, con prólogo de Eduardo Llanos y compilado por Oscar Petrel, Sergio Muñoz y Andrés Urzúa, se invitó a poetas a ensayar sobre la obra de otros poetas. En la práctica, se dio la tendencia de que autores de provincia ensayaron sobre poetas de Santiago, y los pocos poetas de provincia que fueron ensayados, lo fueron también por poetas locales, lo que nos habla un poco del condicionamiento, quizás involuntario, de mirar hacia el centro como una instancia de validación, contribuyendo así a la inercia en que lo periférico necesita orbitar del centro, en una especie de dependencia gravitatoria que muchas veces es auto-impuesta, más que ser planificada desde la metrópolis.

tancias supuestamente adversas para el lenguaje, han desarrollado microclimas lingüísticos con fauna propia, con referentes locales, en la relativa atemporalidad de la provincia, o bien, dialogando con autores universales, creando y habitando islas de lenguaje a la deriva. Es el propósito de estos ensayos, difundir la obra de algunos de estos poetas y reflexionar a partir de su escritura, con la seguridad que la contingencia está en todas partes, y esperando aportar con razones para liberarse de una concepción lineal y positivista de la historia literaria. Espero, en estos ensayos, haber explorado las consecuencias en el lenguaje del tipo de aislamiento que he mencionado y rastrear las filiaciones sensibles con otros autores.

Pero la finitud nos asedia. Es imposible abarcar todos los autores, hay notables poetas en los que no he alcanzado a profundizar o incluir, porque el espíritu de estos textos no es la descripción enciclopédica o la compilación de un catálogo cultural. Me queda la sensación de estar frente a temas inabarcables y de que a medida que uno se acerca a las provincias y conoce a los autores, aparece más poesía y más poetas de diverso calibre, esto es, a medida que uno se acerca aparece más densidad, como cuando se examina un helecho con una lupa y se ven nuevas miniaturas y nervaduras que imponen su infinito por ramificación más que por inmensidad. Una de las ideas centrales de estos ensayos, es la noción de que cualquier punto puede ser el centro, y que no se lea esto como una oposición o postura lastimera frente al centralismo, sino la certeza, de que en un mapa homogéneo de experiencias, tradiciones y aventuras del lenguaje, cualquier punto de la trama puede considerarse el origen del tejido.

## **CAMINOS DE LA CRÍTICA**

Nunca he comprendido a cabalidad la idea de una crítica “científica”, ni comparto el intento de hacer de la lectura de poesía un sistema de análisis, mediante procedimientos tipo, es decir, establecer métodos en que se demuestre o descarte una cierta hipótesis sobre una obra lite-

ría<sup>4</sup>, o bien, establecer categorías y disecciones, trasladando el lenguaje de una particular ciencia a una obra. Las Ciencias Naturales -cuando tiene al mundo material por paradigma- utilizan un lenguaje particular para sintetizar y relacionar ideas (las matemáticas, o una particular jerga especializada), pero siendo la literatura *el arte del lenguaje en sí*, una especie de radiofrecuencia que asimila el habla del entorno, se observa introspectivamente y emite información; entra en el paradigma del ojo que (no) se ve a sí mismo, o, mejor aún, en la paradoja de la incertidumbre cuántica de Heisenberg, donde es imposible observar un objeto de estudio sin modificarlo. Creo que la fe en los métodos de la ciencia, no nos entrega la certeza de responder a todas las preguntas, menos si se trata de las humanidades, pues si bien el auge del positivismo vio en ella la posibilidad de derribar mitos nocivos relacionados con la superstición y el miedo (como herramientas de dominación), no se interesó sistemáticamente en indagar en la profundidad de sus simbologías, como sí lo hicieron, por ejemplo, Jung, Eliade, Bachelard, entre otros; o como profundizó la crítica relacionada con el psicoanálisis, revisando las viejas creencias, pero con ese gesto provocador de abrir nuevas interpretaciones y caminos. El racionalismo, que aparecía como un agente liberador, se ha convertido en el más eficiente mecanismo de orden, control y vigilancia, ¿le confiaremos también, entonces, la tarea de exprimir conclusiones a partir de la creación poética?

Relacionado con lo anterior y con el empobrecimiento paulatino de las formas literarias de la filosofía y de la historia, y de la consagración del paper científico como único formato válido en las Ciencias Humanas o “del espíritu”, nos encontramos con el ensayo *Tiranía del paper, imposición institucional de un tipo discursivo*<sup>5</sup>, de José Santos-Herceg. En él se sigue la pista de como ese formato se ha ido encumbrando en las revistas indexadas y en los estudios académicos, de manera inseparable con la administración

---

4 La definición sobre qué es literatura y qué no lo es, no se abordará aquí. Una discusión interesante se puede leer en el capítulo I de *Una introducción a la teoría literaria*. Terry Eagleton. Ediciones Fondo de Cultura Económica, Argentina, 1998.

5 Revista chilena de literatura. Noviembre 2012, Número 82, 197-217. Disponible en la Web en versión digital.

interna y políticas de financiamiento de las universidades, de manera que se legitima un solo tipo de discurso, en desmedro de la manera como tradicionalmente en América Latina se han desarrollado los discursos, esto es: mostrando por extensión las ideas y no en la abstracción de aparente exactitud que promueve la academia contemporánea. Pero hay algo más de fondo, y es el intento de controlar los contenidos, poniéndole un fórceps a la forma, lo que se hace especialmente significativo en las humanidades, al reducir la posibilidad de contradiscursos desde la misma academia:

*En términos foucaultianos se trata de poder entrar al orden del discurso filosófico, donde solo algunos sujetos pueden hablar. Quienes pueden hacerlo son aquellos que han sido debidamente entrenados y consecuentemente acreditados. La acreditación es algo que otorgan los que ya están habilitados. Se trata de lo que se ha denominado la “autonomía” en el ejercicio de la profesión: los colegas realizan un ejercicio monopólico sobre el desarrollo de la actividad. Ellos son los que enseñan, forman, acreditan y luego evalúan.*

Si trasladamos aquello a los estudios literarios, como lo concibe la tendencia predominante -ya que la “crítica literaria” no tiene institución ni método único-, encontraremos que el panorama de los estudios especializados no permite esperar muchas sorpresas, adhiriendo a aquello de que: “se trata de la sistemática imposición de una estructura que permita controlar el discurso, que lo mantenga dentro de márgenes que acallen su voz más sorprendente y que silencie lo más rupturista o fundacional”, como concluye el ensayo ya citado. Por todo lo anterior, nos alejaremos de los intentos científicos, con respecto al modo de abordar las humanidades, y la poesía en particular.

## **DE LA TRADICIÓN DE ROMPER LA TRADICIÓN, AL PRESENTE**

Al parecer, no queda mucho de las múltiples corrientes de la crítica que se desarrollaron durante el siglo XX en Chile y que existieron -aunque en tensión constante- antes del golpe de Estado de 1973. Entonces se interrumpió no solamente el tejido social, sino todo un camino

de construcción cultural dado por la confrontación dialéctica entre distintas corrientes, por arduos y trabajosos debates en torno a la identidad, al compromiso político, a la relación entre literatura y realidad, al rol del intelectual en la sociedad, etc. Esta situación la sintetizan muy bien Paulina Soto y Vicente Bernaschina en el texto *Crítica chilena literaria actual*<sup>6</sup> (2011), en relación a la herencia del período del gobierno militar en Chile:

*“Como lo indican primero Bernardo Subercaseaux y luego Iván Carrasco, durante los diecisiete años de autoritarismo la crítica literaria académica tuvo que especializarse al máximo para sobrevivir. Siguiendo las vertientes del estructuralismo y la fenomenología más puristas, a partir de textos como Análisis Estructural del Relato de Roland Barthes, La Estructura de la Obra Literaria de Félix Martínez Bonati, La Producción del Texto de Michel Riffaterre o El Acto de Lectura de Wolfgang Iser, la obra literaria pasó a concebirse como un objeto aislado de los problemas sociales o políticos y a estudiarse en un mundo de abstracción en el que se analizaban el lenguaje y sus diversas funciones cognitivas o expresivas. En tanto rama de la universidad que se encargaba de un “bello arte” verbal, al estudio de la literatura se le permitió seguir existiendo, pero sus enfoques debían evitar cualquier conexión con la biografía, las instancias sociales y políticas de producción y las transformaciones que posiblemente exigía a la realidad. En tanto manifestación sublime de las más altas civilizaciones, la literatura tenía mucho más que ver con un uso artístico del lenguaje y, por lo tanto, el estudio de su forma y contenido debía buscar el mundo espiritual y desinteresado de la cultura, antes que cualquier otro interés material o egoísta de la contingencia.*

Se podría haber pensado -con optimismo- que al terminar la dictadura, se hubiera retornado naturalmente a la diversidad, como una especie de sueño interrumpido; pero al parecer algo se fracturó profundamente, dado que en la actualidad, y en nombre de la especialización de las disciplinas, se han agudizado los métodos importados para la validación de los discursos. Hoy la disociación entre el mundo social y el

---

<sup>6</sup> Disponible de manera completa en: [www.historiacritica.cl](http://www.historiacritica.cl)

mundo académico parece ser más radical que nunca, pues manejar una retórica especializada no es solamente una herramienta práctica para desmenuzar una obra, sino, además, una especie de bien o capital simbólico que permite mantener las jerarquías (académicas y sobretudo económicas) al interior de los establecimientos; así, solo con este culteranismo mecanizado, se puede acceder a instancias de financiamiento dentro de las políticas culturales que se han desarrollado en el Estado neoliberal de Chile y en general aplicables a todos los países de esa órbita<sup>7</sup>. Agreguemos a lo anterior, las habilidades evaluadas a la hora de otorgar los recursos de los diferentes Fondos concursables del Consejo Nacional de la Cultura, y nos encontramos con que los creadores o agentes culturales se transforman en competidores, a quienes se sostiene momentáneamente y en función de sus logros con la esperanza de convertirlos en “emprendedores” de la industria cultural, autónomos, en el sentido de desplazarse según las normas del mercado, en cuanto a producir lo que el medio social necesita como alivio de la alienación.

En resumen, los lineamientos que permitieron la sobrevivencia de ciertas disciplinas humanistas en el período dictatorial, bajo la orientación de “volver a la esfera del pensamiento occidental cristiano”, se volvieron paulatinamente -durante la “nueva democracia”- en un mecanismo para mantener la distancia y los privilegios de una clase instalada en la esfera de la educación pública y la por entonces incipiente educación privada. En estos tiempos, la educación se ha convertido en un rubro más de la economía, muy lejos de ese sueño de “nuevo humanismo” que impulsaron las reformas universitarias en la década del '60, tendientes a democratizar el acceso a la universidad, a entablar una comunicación directa con la sociedad, y resolver los problemas que la realidad social iba requiriendo en la construcción de una identidad propia y liberadora.

Hay muchas maneras de expresar panoramas catastróficos y pronosticar desenlaces apocalípticos, y sin querer entrar en esa categoría,

---

<sup>7</sup> Ver *Las Políticas Culturales y la Economía Neoliberal*. Disponible en la dirección: [www.laciudadviva.org/blogs/wp-content/uploads/2009/08/las-politicas-culturales.pdf](http://www.laciudadviva.org/blogs/wp-content/uploads/2009/08/las-politicas-culturales.pdf)

creo que se debe hacer una autocrítica sobre el funcionamiento de la difusión y la masificación de los textos literarios en la actualidad. En particular, comparto la apreciación que hace el británico Terry Eagleton, con respecto al panorama europeo de la crítica (el eterno modelo occidental de las colonias americanas) a mediados de la década del '80 y que sigue pareciendo vigente:

*En la actualidad, de manera lamentable, parece ser que su rol no es más que "literatura": un puñado de individuos reseñando sus libros entre sí. De tal forma, "la misma crítica ha sido incorporada a la industria cultural, como un tipo de relaciones públicas no asalariadas, las que son parte de los requisitos de cualquier empresa corporativa de grandes dimensiones."*

Eagleton aquí nos da cuenta de un fenómeno global, en el que somos pequeños aprendices soñando autonomía; al menos en el ámbito de los países que suscriben las políticas culturales del neoliberalismo y la idea de la cultura como una industria, la cual obviamente no tiene como propósito replantearse los discursos de poder ni democratizar el conocimiento, sino que apunta más bien a la entretención, evadiendo los conflictos bajo el simulacro de nadar en un caos de información, como si eso fuera el conocimiento.

## LA PERSPECTIVA DE ESTAS LECTURAS

De las múltiples herramientas que puede utilizar la crítica literaria<sup>8</sup> para abordar un texto, en estos ensayos he preferido tomar las poéticas visitadas, como puntos de partida para realizar evocaciones a la cultura local y universal, buscar vínculos con la realidad sociopolítica de nuestro país, con sus problemas contingentes y conectar la escritura con otras tradiciones literarias. He intentado acceder desde lo particular a lo general, considerando que los libros escritos por poetas chilenos recientes, permiten reflexionar sobre la realidad implícita que cargan, por estar

---

8 Considérese, por ejemplo, el historicismo, el acercamiento biográfico, el análisis de las influencias, las conexiones ideológicas, el análisis gramático, el psicoanálisis, el análisis marxista, el estructuralismo, etc.

construidos en una etapa del lenguaje donde la intuición les permite vislumbrar zonas, a las cuales las ciencias sociales llegan con desfase, una vez que la carga oscura del lenguaje se ha disipado. En la manera de acercarse a la realidad mediante una lectura, comparto la visión del ensayista Jean Raymond<sup>9</sup>, cuando en una revisión de lo que hacen los críticos franceses con sus procedimientos analíticos -tan respetados como referentes por la academia chilena- plantea que:

*“En toda experiencia crítica, sucede que la obra literaria no aparece ya como un término, un punto de llegada, un fin, sino como un punto de partida, una plataforma a partir de la cual se desarrolla una segunda obra que viene a reestructurar la primera.”*

Sin embargo se corre el peligro, que ese punto de partida esté hecho a la medida de los críticos, calculado, como en la misma ponencia de Raymond se advierte, pues si se concibe la poética como paradigma de la función crítica, a la espera de lo que las corrientes influyentes de pensamiento quieran oír, se produce un diálogo cerrado:

*“El escritor escribe para el crítico, o mejor, según un punto de vista que solo el crítico puede “internacionalizar”; hace, pues, del crítico su solo y verdadero público. Se establece un circuito cerrado con todos los riesgos de la asfixia que lleva eso consigo.”*

Pienso que a partir de la década del '90 en nuestro país, con la aparición de poetas con sólida formación universitaria, ha ocurrido un poco aquello. Se han poetizado o prestado atención a los discursos de marginalidad provenientes de las ciencias sociales, en una especie de simbiosis que tiene que ver con validar (en el territorio de la teoría) a sectores sociales desplazados, que en la práctica siguen siendo anulados, en cuanto no acceden al salir de su esfera sino como producto cultural, o, peor aún, como mercancía. Algo de aquello menciona el poeta y antropólogo Sergio Mancilla en su libro de ensayos sobre la poesía de “contragolpe”,

---

<sup>9</sup> *Una Situación Crítica. En Los Caminos Actuales de la Crítica.* España, Ed. Planeta, 1969

*El paraíso vedado*<sup>10</sup> (23), cuando caracteriza a la poesía que surge finalizada la dictadura:

*Proponen entonces escrituras un tanto iconoclastas; se adhieren a prácticas culturales juveniles de moda (punk, rap, trash, por ejemplo); ponen en escena el lenguaje kitsch y el tema de la sexualidad de un modo más violento que los poetas anteriores. El sujeto femenino, el juvenil marginal, el etnocultural, son exhibidos con la fuerza propia de quien arremete contra un status quo desacreditado. En su escritura inicial, los jóvenes de los años '90 dejan la sensación de que no creen ni en el pasado ni en el futuro, cansados del historicismo de los poetas anteriores que anunciaron más o menos contradictoriamente un nuevo futuro de justicia y equidad que no llegó.*

Sin embargo, sería difícil determinar si se escribe conscientemente a modo de guiño a una particular discursividad, una que tiene -por ejemplo- a la marginación, el discurso de género, el lumpen, la sordidez relacionada a priori con la pobreza, a la exclusión étnica; como objetos de estudio académico. También está la posibilidad que las temáticas de la poesía y el interés de los “estudios culturales” nazcan simultáneamente y que al menos en la esfera del análisis textual coincidieran al fin realidad y teoría, ingresando a la maquinaria que asimila todo intento de reacción social, quedándose, a lo más, en la revisión de los discursos, sin asumir una acción política. Quizás sea materia de ensayos más acuciosos, la labor de determinar la intencionalidad de autores que desarrollan temáticas a la medida de “lo que se quiere leer”, o que tienen un análisis ya prefabricado por la academia.

Asumo la tarea de estos ensayos, sabiendo que son ilimitados los recursos y los enfoques que se puede poner en práctica, vinculando la lectura de poesía con otras lecturas afines, de una manera *ortodoxamente autodidacta*, si se permite el término. Escribo pensando en un lector de amplio espectro, tratando de evitar tecnicismos, de modo que el relato que se inicia con la apreciación de una poética, encuentre en su camino

---

10 Paginadura Ediciones, 2010, versión digital.

la reflexión social, la historia, la naturaleza, la biografía, la evocación de mitos, la descripción de realidades culturales, tradiciones, inquietudes, intenciones; en fin, buscando sincronías y diferencias para construir desde la mirada de los poetas visitados, un territorio fundado en el lenguaje y en las diversas identidades que lo habitan.

Creo que cada uno de los autores ensayados aquí, traen a cuestas una geografía inmaterial, una realidad intuida en la catarsis de la poesía, y que da cuenta de una riqueza y diversidad siempre presente en la poesía chilena, aunque ésta no necesariamente sea bien difundida ni profundamente comentada. La elección de las obras, guarda relación con mostrar la vigencia de una serie de tradiciones poéticas desarrolladas en distintas provincias de Chile, como lo son el Valle de Aconcagua, el Maule, la "poesía etnocultural" relacionada con el pueblo Mapuche, Araucanía, la escritura desarrollada en Valparaíso, Valdivia, Chiloé, Magallanes. Me gustaría evocar una época en que los desplazamientos a través del territorio chileno inducían al intercambio cultural, con diversas sensibilidades en continuo proceso de construcción, cuando todos eran de alguna manera forasteros en proceso de arraigo o antiguos habitantes de pocas palabras y muchos secretos. Sin la transmisión de experiencias por la palabra no hubiera sido posible una conciencia social, movimientos de trabajadores, proyectos de país, ni de un gran sueño colectivo. De aquello queda poco; se sabe que una vez derribado el árbol llegan los escarabajos, pero también queda el suelo sembrado de semillas, sean ellas en este caso las palabras con sus realidades durmiendo al interior, latentes bajo la cáscara, conservando el imaginario poético de nuestro difícil territorio.

# CUATRO POETAS DE FRONTERA

WUENUAN, AÑIÑIR, AYENAO, CAYUPÁN

Dentro de lo que se entiende, en términos generales, como “tradición de la poesía chilena”, destaca la irrupción durante los últimos años de la poesía mapuche, o dicho de otra manera: la adaptación al canon occidental de la cultura mapuche, la cual por motivos políticos y de soberanía en pugna ha sido simplificada sistemáticamente y puesta en una categoría inferior por el canon dominante, desde el cual se ensambla la noción de chilenidad. La identidad, la cosmogonía, el culto por los ancestros, la espiritualidad, pero también el mestizaje y la urbanidad, son algunos de los temas recurrentes de la poesía relacionada con esta cultura.

## UN POCO DE HISTORIA

Es curioso notar que a mediados del siglo XX ocurren varios fenómenos claves para la literatura relacionada con el mundo indígena. Dentro de la poesía chilena hay un hito importante, que es la publicación del *Canto General* (1950) de Pablo Neruda, obra que sustenta un relato histórico que toma a la naturaleza y el mundo prehispánico como origen (*antes de la peluca y la casaca / eran los ríos arteriales*). Se trata de una obra influenciada por las ideas del indigenismo latinoamericano<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Mencionar la importancia de Gabriela Mistral en este movimiento, pues aparte de identificarse con etnoculturas del territorio chileno, también se conectó en México con el mundo indígena, así como en Nicaragua con el sandinismo. Un ejemplo de la impor-

que se propuso integrar sus culturas originarias y transformar aquello en un poder político, en cuanto reivindicar su histórica exclusión e incorporarlas en proyectos de naciones multiculturales. Ese indigenismo, sin embargo, fue generalmente concebido en términos de la lengua dominante, el español, es decir: se presentaba el universo nativo al mundo occidental, superando el mero exotismo, pero siempre dentro de las formas establecidas por el canon occidental. Eso comienza a cambiar cuando el intercambio entre ambos mundos se intensifica; en el mismo año (1950), publica también Sebastián Queupul algunos poemas en la revista *Travesía*, siendo el primer poeta mapuche en publicar un libro en versión bilingüe, lo que se concreta en el año 1966 con *Poemas mapuches en castellano*. En el año 1963, la editorial Nascimento había publicado *Los rayos no caen sobre la yerba*, del poeta Luis Vuillamy. El autor, nacido en Lautaro en 1929, hijo de colonos suizos que llegaron a “La Frontera” a inicios del siglo XX, utiliza en su poemario palabras en mapudungun, y más allá de eso, desarrolla la cosmogonía mapuche en la estructura del libro. En términos actuales, podríamos afirmar que su condición de hijo de inmigrantes lo hace vivir en carne propia la interculturalidad.

Estas publicaciones manifiestan por una parte el interés de traspasar los límites de la propia cultura, pero también el interés de hablar desde una cierta tradición, ya sea mediante el trasfondo del relato o en la forma literaria. De esa manera se inicia el fenómeno ampliamente estudiado durante los últimos años y designado con el nombre de “poesía etnocultural”, donde es fundamental el trabajo del profesor e investigador de la Universidad Austral de Valdivia, Iván Carrasco, quien ha profundizado exhaustivamente en las distintas líneas poéticas y ha caracterizado sus mecanismos de producción. Carrasco hace la diferencia con la “etnoliteratura” que son las formas (orales o escritas) originales de una etnia. Entonces la poesía etnocultural la puede escribir cualquier sujeto, más allá de su condición de origen, siempre y cuando problematice las identidades y la relación intercultural. Afirma Carrasco:

---

tancia para Mistral del tema es su libro *Poema de Chile*, protagonizado por el espíritu de un niño indígena, que recorre el territorio junto a la poeta, y que va reconociendo, con una percepción fuertemente telúrica, los detalles de la vida cotidiana y la naturaleza.

*La poesía etnocultural ha explicitado la problemática del contacto interétnico e intercultural mediante el tratamiento de los temas de la discriminación, el etnocidio, la aculturación forzada, la injusticia social, educacional y religiosa, la desigualdad socioétnica, poniendo en crisis las perspectivas etnocentristas predominantes hasta ahora.*

Es entonces una línea de investigación que integra muchos elementos de la antropología, pero que también tiene que ver con la historia, la experiencia de la hibridez cultural, las reivindicaciones sociales, la cosmogonía, entre otros temas. El investigador de la Universidad de la Frontera de Temuco, Hugo Carrasco, plantea una definición de este concepto:

*La poesía etnocultural mapuche es una expresión legitimada como tal por su cosmovisión, su actitud de resistencia ante la sociedad consumista de carácter masificador y homogeneizador, testimonio de una forma de vida alternativa más humana, fundada en la interculturalidad, cuyo sujeto hablante, de carácter plural, conocedor de la situación etnocultural, integra distintos puntos de vista y se presenta como investigador, cronista o participante étnico, mantiene una actitud de denuncia o de lamentación.*

Es interesante observar que el auge de esta literatura, sucede cuando el sistema neoliberal comienza a exhibir sus fracturas a gran escala y genera una reacción -al menos- mediática por una parte importante de la sociedad. Entonces, ese “otro”, visto como un descubrimiento, como una cultura que estaba latente, pero minimizada por una serie de prejuicios “formativos” del canon dominante, comienza a adquirir interés no solamente como curiosidad, sino como una confirmación de que existen alternativas de convivencia, maneras reales de habitar sin desconectarse del entorno natural y con espacio para el sentimiento de religiosidad. Quizás sea por esto último, que se pueden encontrar sincronías con cierta poesía campesina, o se puedan comprender las redes de apoyo con sectores ecologistas o políticamente inspirados por la noción de autonomía. Aquellos vínculos sociales, que bajo la mirada policial del Estado se denuncia como infiltración política, pero que es producto de la sincronía de sensibilidades ajenas al concepto desarrollista, sensibilidades enraiza-

das a otros matices de la realidad y que no están dispuestos a desaparecer para dejar paso libre a la esquizofrenia del eterno progreso material, con el bienestar que ello presupone.

Hay bastante información y estudios sobre los exponentes de la poesía etnocultural mapuche, más o menos cronológicamente se pueden mencionar a: Sebastián Queupul, Pedro Alonzo, Elicura Chihuailaf, Graciela Huinao, Leonel Lienlaf, Lorenzo Aillapán, Bernardo Colipán, Jaime Huenún, Paulo Huirimilla, Roxana Miranda Rupailaf, Adriana Paredes Pinda, entre otros. De todos ellos hay bastantes estudios y publicaciones, sobretodo en revistas electrónicas y universitarias, así como presentaciones de libros, prólogos y epílogos, por lo mismo, me gustaría centrarme en cuatro autores más recientes, que presentan muchas de las características mencionadas, más algunas particularidades.

## **ROMERÍA, DE WENUAN ESCALONA**

En *Romería*, publicado bajo el sello Del Aire Editores, en noviembre del 2010, lo primero que impresiona es la fotografía de la portada: en ella comparten la escena una micro interurbana de Temuco y un jinete vestido a la manera tradicional mapuche, es decir, de un golpe se instala la condición mestiza como marca de inicio, como si dos mundos superpuestos cohabitaran en una dinámica de conflictos e intercambios, teniendo como eje la identidad del sujeto transgredida por una identidad social en continua crisis.

## **EL CONFLICTO DEL DOBLE REGISTRO**

Luego está la condición de texto bilingüe. Sobre ese gesto me gustaría citar nuevamente a Iván Carrasco, quien hace notar que:

*Colocar dos versiones de un mismo texto frente a frente en el espacio de una misma página, es un acto muy simbólico si lo realiza un poeta perteneciente a un grupo étnico marginado, porque representa lo que es y lo que espera. Al*

*poner la versión en mapudungun y en español en un mismo nivel, sugiere la igualdad de ambos, lo que permite el diálogo intercultural. Pero también connota el paralelismo entre las dos sociedades, que están en contacto pero no integradas.*

Hay otro punto importante en el gesto de la traducción, que es la sobrevivencia de la lengua. Cada vez que desaparece un idioma de la Tierra<sup>2</sup>, lo hace todo un sistema de pensamiento y una cosmogonía. Con satisfacción se puede comprobar que se han ido incorporando programas bilingües en las escuelas del sur de Chile, aunque todavía a una escala insuficiente; la llamada Educación Intercultural Bilingüe, pues se ha entendido que se trata de preservar un bien cultural que sobrepasa los intereses de una etnia. En el estudio *La lingüística y la lengua mapuche*<sup>3</sup>, los investigadores Nelly Ramos y Arturo Hernández, comentan que:

*... la sociolingüística puede entonces hacer una importante contribución al cambio de actitud de la sociedad hispana, facilitando la adquisición de conocimientos que permitan a la gente común comprender por ejemplo que las lenguas indígenas son lenguas tan plenas como el inglés o el portugués; que no son dialectos o que “tener acento” cuando se habla una segunda lengua es “normal”...*

En el prólogo de *Romería*, la poeta Roxana Miranda, aclara que los poemas fueron escritos originalmente en español, lo que se puede intuir luego de una primera inspección, pues las versiones en mapudungun son considerablemente más largas, como si la dificultad de vaciar el molde de una lengua a otra, se evidenciaría por la necesidad de explicar conceptos que no necesariamente existen en la segunda lengua. Recordemos que el mapudungun y el castellano, lingüísticamente, pertenecen a dos troncos completamente diferentes, a eso se debe agregar, como afirman Ramos y Hernández, que: “el mapudungun es una lengua ágrafa, por lo que la instalación de cualquier alfabeto constituye de por sí un proceso conflictivo”. Roxana Miranda lo dice de una manera más poética en el

---

2 Sucede en Amazonía, en mesetas de México, en archipiélagos de Chile, etc.

3 Revista digital *Nueva Stylo* N°2, 1999, Universidad Católica de Temuco.

prólogo de *Romería*: “la tragedia del lenguaje roto, a causa de un pasado indígena hilvanado con aguja, es la tragedia de las aguas turbias”. En esa turbulencia es que Wenuan utiliza fragmentos del pasado familiar, buscando en la memoria retazos para construir la identidad del hablante.

Para concluir con el tema de la traducción, me gustaría mencionar que una de las cualidades del mapudungun, que se puede traducir como “lengua de la tierra”, es que en sus aspectos fonéticos incorpora algunas onomatopeyas del mundo natural<sup>4</sup>, y que está umbilicalmente unido con la cosmogonía mapuche. Creo que eso dificultaría la traducción al mapudungun de una poesía occidentalizada en que se hacen alusiones culturales, utiliza intertextualidad, ocupa símbolos de la tradición poética y palabras que aluden a conceptos de compleja simbología. Asimismo, la complejidad de traducir al idioma español conceptos mapuches, funciona simétricamente y forma parte del diálogo entre ambas culturas, diálogo que dependerá en parte de la formación y la habilidad del traductor, sentando precedentes en la reciente relación entre ambas lenguas.

## ROMERÍA HACIA LA COMARCA

Los poemas reunidos en la romería de Wenuan, se inscriben a mi parecer en la corriente más tradicional de la poesía etnocultural mapuche, aquella línea que busca en los antepasados la utopía extraviada, pero la comarca que dibuja Wenuan en los dos capítulos del libro, no está claramente delineada: se presenta en evocaciones que muestran distintos ángulos de una época indefinida y dentro de una geografía onírica. En el primer capítulo titulado *Ralea*, la búsqueda apunta a descubrir la identidad del hablante, concentrándose en oír las voces de ancestros o recordando anécdotas cargadas de tensión:

*...Pero cuando dijeron: / La mitad del pantano para tu hermano y tus hijos  
// pensaste en la culebra que con piel alimentaste, / en la cueva que ahora*

---

4 Con respecto a la onomatopeya, es Lorenzo Aillapán “el hombre pájaro”, quien ha desarrollado un trabajo más exhaustivo dentro de los llamados poetas etnoculturales.

*tendrías que buscar / para tus diálogos cubiertos de nalcas y belechos. / De tu bolsillo sacaste el último bocado para la criatura / y te fuiste al galope mascando una hoja de eucaliptus. (SOLO ESTABAS DE PASO EN EL TECHO DE SU AFECTO).*

¿Por qué, si en la portada del libro se exhibe una tensión entre la cultura occidental y la mapuche, los poemas parecen buscar una pureza de elementos? Me gusta pensar que la romería, ese viaje religioso que hacen los cristianos a sus lugares sagrados, es en el caso de esta rememoración, el viaje desde el contraste del presente hacia un pasado por dilucidar, por eso el lenguaje se permite utilizar formas arcaicas, como si para acceder a los territorios desconocidos, el lenguaje sufriera también una metamorfosis. Por ejemplo, en el poema *La sucesión del hambre*, es necesario “enrarecer” el tono para dar cuenta de ciertas oscuridades:

*...Un pez oscuro es el hambre de los hijos. / No se asusta en las llamas del croar de la noche. / No sabe de espíritus o demonios convocados. / Su ignorancia es de un metal sin época. / Cofre embarrado que arrastra la edad de los padres. / Fauces estiradas al cuero antiguo de corceles / como barrigas que reclaman uno a uno sus bocados / o jinete montando la sombra de un dios hambriento...*

El camino hacia el pasado continúa en la voz de los ancianos; en la bisabuela machi, en la hija soñando. Sostiene en cada evocación que se trata de un mundo vivo, por eso pregunta: *¿Dónde está el hijo para escuchar estos relatos de viejo? / Aún mis manos trenzan la muerte en el cuello del gallo / y tocan las tetas de las chinas. / Aún guardo silbidos para llamar a los perros tras los cerros (ÚLTIMAS BRASAS)*. Confía el poeta que esas voces no están agotadas, ni siquiera como recurso para la construcción de su discurso, pues en el poema *Voz anciana*, que cierra el primer capítulo, afirma la creencia que un “estado natural” del ser es posible, más allá de las épocas, cuando dice: *Como cualquier animal caza su comida, / eres el hombre que aún juega en estos bosques*. El viaje es también una manera de enfrentarse de nuevo al mundo, abandonada la carga cultural, que a fin de cuentas es una imposición; busca entonces, entre las fisuras del discurso dominante una versión propia de los fenómenos.

El segundo capítulo, titulado *Romerías*, es el retorno a la comarca, aunque esta no tenga nombre ni una descripción naturalista, sino más bien simbólica, por ejemplo cuando los perros dan la bienvenida: *Tu llegada silbaste de una cuesta / y siete colas agitaron la espesura / En tu honor los trucos predilectos*. Y pareciera una situación normal hasta que: *Mansos, a tu esqueleto entraron / y te lamieron los ojos para que vieras / el tiempo doloroso de su fe...* Desde ahí en adelante lo sobrenatural se sucede con la crudeza que podrían resistir los habitantes de una Comala húmeda, una aldea de ánimas que penan en las tabernas y llevan una vida rústica fuera del tiempo, que lanzan ají al fuego para espantar las malas presencias, sean sedientos, sombras o culebras, esas mitologías del miedo de la vida rural que se intuyen, que la imaginación construye a partir del crujido de hojas secas o de un relincho en la oscuridad. Por otra parte, la única alusión al mundo contemporáneo (se podría esperar una serie de oposiciones a partir de la portada) es a la electricidad, que cumple la función de espantar las sombras, seres contruidos de miedo puro, que llevan la angustia de los aullidos de los perros en los caminos. Estas sombras que parecen a ratos del imaginario de los bosques europeos, rondan los rucos tragando las almas:

*Y su ira se hizo espesura de ejército. / Las mandíbulas crujiendo, como tonada que al combate las llama. / Ellas, que consumen los relatos de la noche, por alógeno serán vencidas, / hasta que las púas ardan y toda luz se apague, / como en el caos fundador de la materia y los miedos. (EXILIO DE SOMBRAS).*

No se trata de un lugar amable esta comarca: *Con un ojo sangrante en su espalda / el cuerpo bebe ahora la eternidad de esta comarca. (AJUSTICIADO)*. Un libro que propone una trama narrativa como esqueleto, exige un final que a la vez sea la culminación del viaje, y en este caso se cumple de manera coherente: Wenuan regresa de revisar su sangre y la intemperie y recibe la despedida de las voces halladas en los caminos: *¿Ya te vas, ¡oh salteador de la memoria!/? / dijeron a quienes perturbé con el rastrillo. // Para mí, suficiente apodo. / Mi viaje está sellado. (APUNTE VI).*

## EL MAPA ROTO

Si en su libro *Romería*, Wenuan hace el camino desde el presente hacia la aldea, buscando el rastro de una sangre antigua, en *El mapa roto* (Del Aire Editores, Temuco, 2014) se hace cargo de la “impurezas” propias de la experiencia real en un mundo complejo y pletórico de intercambios culturales, y decide problematizar su origen y su condición urbana. El libro comienza con una declaración, de la cual podría hacerse cargo cualquier poeta que creyera en el poder transformador del lenguaje y en su capacidad de producir realidad: *Antes de hablar, de conocer mi voz, / he de quemar la palabra aprendida*. ¿Cuál es esa palabra?, los versos siguientes aclaran que se trata de la primera palabra materna que enseñó el mundo. Entonces se ingresa al libro y en general al lenguaje, como quien asume la tarea de desaprender, pues como advierte el epígrafe de José Emilio Pacheco: “Algo se está quebrando en todas partes”. En el primer capítulo, el hablante se permite un lirismo en prosa poética, desde la primera persona, y desde el cual se articulan preguntas y reflexiones relacionadas con el origen genealógico, cultural y sus actuales coordenadas en un contexto complejo:

*Mi sangre es un puente arruinado, un accidente donde ha muerto la épica.  
Un desastre, donde mis escasas lecturas de historia no alcanzan a ser fe. Aún así, disperso y bello como un rewe de oro, tengo los ojos abiertos y veo en mi mano la cosecha quemada del idioma, los árboles cortados veo, a nuestras tumbas familiares robadas de cántaros y plata.*

Pero ante esa idea de pureza y antigüedad que emana del fragmento citado, lo que desarrolla el autor, es el devenir hacia el presente en conflicto, por eso afirma que: *...atrás queda la choza del pasado y la niebla que cubre a los muertos de mi casta. Solo pasaba a saludar les dije cuando andaba de Romería, y así llevarlos en el cuello como a un cuarzo de la suerte.*

En el desarrollo de esta primera parte, también nos encontramos con los “hombres oscuros” de las ciudades, aquellos que “no recuerdan la respiración del canelo” y que podrían rememorar vagamente a esos tisi-

cos de Nicomedes Guzmán, que desde sus conventillos proletarios de la Generación del '38, han abandonado la lucha social, adquiriendo nuevas máscaras en el mercado de la depredación. Y como para acentuar el hecho que se trata de un viaje sin retorno, termina esta sección con una especie de despedida: *Miro el sol ponerse contra este mapa roto, mientras abajo se fraguan espalda y lenguaje en los podridos escalones de la historia. Estoy en marcha, dije, y atrás queda el gran espejismo de la tierra.*

Ese espejismo, como imagen enigmática de una tierra que de pureza deviene en abandono, vuelve a aparecer hacia el final del libro, como un impulso para retomar un canto fresco y renovar la sangre. Ese lirismo que domina la primera parte, se transforma, se endurece y toma elementos y modos más cotidianos cuando se realizan una serie de alusiones a personajes de apellidos mapuches o mestizos, tratando principalmente de cuestionar a un hablante que encarna la idea de pureza: *¿Entonces, que es tal retrato? / ¿Acaso somos puma, treile o zorro, / animales de un equilibrio iluminado? / ¿Y dónde las costras del alma / y sus túneles horrendos?* (ELEGÍA AL LONGKO LLANQUETUR).

Plantea entonces que la oscuridad, las costras, lo horrendo, quedan fuera del estereotipo de lo nativo que se cultiva para ser consumido, ya que al usar ese filtro se quita veracidad a cualquier construcción identitaria, puesto que la idea del *buen salvaje* es útil mientras inofensiva, y hasta que no toque la comodidad de quien va a consumir aquel estereotipo. El peligro en la poesía de la pureza, pareciera ser, la de todo arte que puede convertirse en un elemento decorativo de la sociedad, a la que justamente quería incomodar. Se propone entonces Wenuan ir más allá de la música agradable al oído y entrar en el conflicto de las identidades mestizas. Aquello se manifiesta en la sección del primer capítulo, titulada *Box*, haciendo alusión a aquellos espacios asépticos de la medicina occidental, donde el enfermo es tratado como un organismo netamente biológico, al cual se le suministran medicinas sintetizadas por la química. Ese conflicto entre el cuerpo y el espíritu, llamado enfermedad, hace reflexionar al hablante y confesar que: *Quito mi calzado y siento el frío de una peste que me observa, una niebla mojigata que me oculta del calor.*

*Se acabaron las pastillas y duermo en la ciudad: cerca de farmacias, lejos de la Machi.* En el prólogo del libro, la académica de la Universidad de la Frontera, Mabel García, propone que esta sección se puede interpretar como la manifestación de un “trafentu”, mencionado en uno de los poemas en prosa de la sección, y lo que en términos de la cosmogonía mapuche, y en palabras de García, consiste en:

*la enfermedad espiritual de trasgresión a la norma y que se manifiesta en la fragmentación del “ser” al separarse espíritu (püllu), cuerpo (kalul) y alma (am). Sólo ánima, el trasplantado a la ciudad di-vaga en territorio ajeno, lugar donde impera el wesa newen, el aliento de un mal que lo afiebra, lo desequilibra y lo atrapa.*

Se plantea la enfermedad, entonces, como una situación que nace del desequilibrio entre el mundo interior y el mundo exterior, mediante la transgresión. Una visión similar han adoptado algunas vertientes contemporáneas de la medicina occidental, que retoman conocimientos de medicinas tradicionales, por ejemplo aquella visión de “la enfermedad como camino”. Pero volvamos a la lucha del poeta en el box de un hospital, ¿cómo se conecta esa agonía con la identidad colectiva que problematiza el libro?, lo hace a través de los sueños del delirio, pues allí comienza el poeta enfermo a reconocer símbolos que lo pueden orientar para recuperar la unidad:

*Escucho tambores, gritos y el piafar de caballos me acerca a una ramada en donde veo mi nombre remojarse en un cántaro. Un rayo quema el pecho y me veo saltar entre cables y cueros, una vez, otra vez. Una mujer entra y moja mi frente con una rama de canelo.*

Se trata de la aparición de una machi, que avanza en los sueños hasta la pieza del hospital, lo que da al hablante un motivo más para hacerse cargo de la mezcla de las culturas: lo arcaico y lo occidental asimilado en la debilidad del delirio. Y si bien se permite narrar el contenido del sueño, lo hace con un escepticismo que sería bien visto por la racionalidad triunfante: *Veó hacia el lado, mi bisabuela toca su kultrún y le canta*

*a Chau Dios. Siento aire en mis pulmones. Yo antes no creía en estas cosas.*

En el segundo capítulo se desarrolla la idea del mapa roto, y lo hace mediante el recurso de la historia transfigurada, la ucronía, un mecanismo usado frecuentemente por la literatura de ciencia ficción, en que el viajero temporal es testigo o protagonista de múltiples acontecimientos históricos, imposibles de abarcar en el período de una vida humana, pero que también en la poesía chilena reciente podemos encontrar, léase por ejemplo, el *Boston Evening Transcript* de Ruben Jacob, o las fantasías belicista atemporales de los *Sea Harrier* de Diego Maquieira, por dar un par de ejemplos. Wenuan ingresa en la máquina del tiempo, pero no solamente para ficcionar combinaciones ingeniosas, sino para complejizar lo identitario: *¿Dónde estoy situado entonces? / En la técnica del mapa roto, / la esperanza en que mi actor explote / y su esquirla obligue alianzas nuevas / en la imaginación.* Ahora el autor es un actor que adopta distintas máscaras en situaciones tan diversas como la expansión de la industria en Norteamérica, la Araucanía de los grandes desastres españoles, la batalla donde se detuvo la expansión del imperio napoleónico, la batalla de Lepanto, entre otros lugares históricos relacionados con momentos claves en la consolidación de los mapas y de las fronteras, como en el fatídico 1861 que marca el inicio de la llamada “Pacificación de la Araucanía”, y que abre una nueva etapa histórica de confinamiento mapuche y la expansión de la mentalidad occidental, que perdura hasta hoy. Sobre la noción de mapa, es interesante la cita que hace Mabel García:

*(...) el “mapa”, haciendo referencia a una cartografía geopolítica que el colonialismo construye como escritura ideográfica en su proceso de legitimación, y que, en sus modos de representación, inscribe las huellas de esta expansión foránea sobre las culturas y pueblos prehispánicos, cristalizando la fragmentación cultural de indoamérica. El “mapa”, se convierte así en el símbolo de una cartografía que se dibuja y desdibuja imponiendo fronteras culturales “contra naturam”, instituyéndose sobre los restos de “los otros”, resistidos, quebrantados y perennes en el tiempo.*

Es decir, el mapa, más allá de lo pintoresco o lo utilitario, fun-

ciona como una representación gráfica y legal, que valida el dominio político sobre los territorios incorporados al Estado Nación. El orden, la ley, el mapa, síntesis de la violencia de las naciones en su búsqueda de riqueza, bajo el argumento civilizatorio.

En la parte final del libro, se propone un recorrido por la urbanidad actual, usando el tópico renovado del flâneur, el paseante por la ciudad ajena y en perpetuo cambio. Para ello usa el mecanismo de los monólogos registrados en grabadora, como una manera de fijar un instante en una coordenada específica de la ciudad: es en esas calles de un Temuco con carnicerías equinas, botillerías e importadoras, donde la mixtura está viva y sigue mezclándose, Wenuan retorna al espacio de libertad que permite la poesía, sacándose el deber del origen, y quizás esa es una de las tensiones mayores de la poesía cuando se impone desarrollar el conflicto de la identidad: la intensión de salvaguardar una tradición e identidad amenazada, por una parte, y la libertad de usar el lenguaje en su dimensión creativa, por otra. En el mapa roto que articula Wenuan en su segundo libro, se mezclan los distintos tiempos que fundan la memoria, en él lo arcaico puede convivir perfectamente con lo contemporáneo, sacando chispas al lenguaje, como cascos de caballos que vinieran desde el fondo del tiempo, con su ritmo dificultoso a veces y otras veces al galope, según las piedras del camino.

## MAPURBE, DE DAVID ANIÑIR GUILTRARO

El poeta y antropólogo Sergio Mancilla Torres, en un ensayo<sup>5</sup> *Palabras que van a dar al río de una poesía inútil*, comenta la importancia de la aparición en el panorama literario de poetas de origen indígena:

*El ingreso de poetas de origen indígena al canon de la modernidad literaria, y no solo como voces "otras" atendibles por su singularidad "exótica" o por*

---

<sup>5</sup> "Palabras que van a dar al río de una poesía inútil" Una aproximación a la poética de Jaime Huenún a partir de puerto Trakl. Revista ALPHA, n° 32, julio 2011.

*el estatus sacrificial que les daría el sufrimiento histórico del que han sido víctimas, sea acaso uno de los procesos culturales y literarios más profundos, complejos y subversivos que viven las sociedades latinoamericanas de hoy.*

El caso de David Aníñir y su poemario *Mapurbe*, adquiere un especial simbolismo porque representa la circunstancia social de muchos descendientes de indígenas que han nacido y crecido en la ciudad, específicamente en barrios marginales, poblaciones, tomas de terrenos, producto de las migraciones de los ancestros ante la irrupción del mundo occidental en sus territorios. El poemario *Mapurbe* presenta varias publicaciones<sup>6</sup>, primero como fotocopias que el propio autor distribuye en una autoedición artesanal, hasta finalmente convertirse en libro convencional.

En el prólogo del libro publicado por Pehuén Editores, se hace énfasis en los aspectos antropológicos del hablante y en la conformación de las poblaciones urbanas como lugares de resistencia cultural, pero también de alienación obrera, de vicios y negación de los propios orígenes. Es un hecho que muchos de los inmigrantes mapuches que llegaron a las grandes ciudades, lo hicieron en condición de desplazados con el objetivo de “buscar mejores oportunidades”, pues su mundo tradicional fue reducido por la violencia, y las costumbres y territorios fueron confiscados como botín de guerra. La llegada a la urbe fue bajo la noción de quien quiere borrar la humillación de la conquista e intenta integrarse al nuevo orden, situación que obliga a despojarse de la cultura, como si bastara con quitarse el atuendo de la comarca para empezar una nueva vida. Es notable el hecho de que muchos “inmigrantes” se cambiaron los apellidos para evitar la discriminación social y los prejuicios difundidos para justificar la usurpación, así, la sociedad fue inventando maneras más sutiles de discriminación y el grueso de los inmigrantes del sur, llegaron a servir en las casas de las clases altas o a trabajar de obreros en los centros industriales:

---

<sup>6</sup> Odiokracia Ediciones, Santiago 2004. Pehuén Editores, Santiago 2009. También existe una versión ilustrada y traducida al francés del 2009, sin nombre de editores.

*Somos mapuche de hormigón / Debajo del asfalto duerme nuestra madre /  
Explotada por un cabrón. / Nacimos en la mierdópolis por la culpa del buitre  
cantor / Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición / Somos hijos  
de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes / Somos de los que quedamos  
en pocas partes (...) Somos hijos de los hijos de los hijos / Somos los nietos de  
Lautaro tomando la micro / Para servirle a los ricos / Somos parientes del sol  
y del trueno / Lloviendo sobre la tierra apuñalada. (MAPURBE).*

En la población se reúnen distintos orígenes: campesinos, indígenas, desplazados, fragmentos de la clase media venidos a menos. Las poblaciones, que en algún momento fueron políticamente conscientes de su condición e historia, en términos de la lucha de clases, se convirtieron luego de la dictadura militar, definitivamente en lugares de mano de obra barata, permeables a todos los experimentos mediáticos que el mercado pudiera levantar; se introdujo el tráfico de drogas, se despolitizaron las juntas vecinales, se incentivó el soplónaje, el individualismo, pero aún así y a pesar de todo, ha sido donde han confluído distintas maneras de contracultura, ya sea venidas desde el extranjero como el rap, el hip hop, el punk, el metal, el trash, mezcladas de manera singular con la memoria histórica del movimiento obrero chileno y el pasado autónomo del pueblo mapuche, en sus figuras míticas como Caupolicán, Colocolo, Galvarino y sobretodo Lautaro, el lonko que estuvo a punto de expulsar definitivamente a los conquistadores:

*Ciberlautaro cabalga en este tiempo Tecno-Metal / Tu caballo trota en la  
red / Las riendas son un cable a tierra / que te permiten avanzar / Como un  
werkén electrónico / De corazón electrizado. / (...) / Neo Lautaro / Peñi  
pasajero de este viaje / Cachaste que hay vida después de la muerte / Y muerte  
después de la vida / Como lo decían aquellas mariposas / Con el zumbido de  
sus alas aceradas / Escuchando Iron Maiden.*

De esa manera confluyen diversos elementos culturales, muchos de ellos introducidos por los medios masivos. Este sincretismo urbano también se manifiesta en el lenguaje, pues hay elementos del coa, collage etnolingüístico, jerga poblacional, términos propios de la cultura de ma-

sas, neologismos. Este último recurso es quizás uno de los más utilizados, casi siempre con una carga de contenidos políticos, así encontramos: *mapurbe*, *mierdópolis*, *peotica*, *her-musa*, *mapuchemas*, términos que hablan implícitamente de la plasticidad del lenguaje en las clases populares, manifestando un rechazo a convenciones, donde el hablar correcto tiene más que ver con la pertenencia a una localidad, que con la integración al habla neutra, del cual los noticiarios de la TV podrían ser un parámetro, pues el habla académico es radicalmente ajeno y sinónimo de otra extracción social.

El venezolano Luis Brito García, en su ensayo *Cultura, contracultura y marginalidad*<sup>7</sup>, desarrolla una tesis con analogías biológicas con respecto a la sociedad como sistema vivo, en ella, las subculturas nacen como una reacción interna de las sociedades para dar cuenta de nuevas sensibilidades o necesidades, y en el caso de no ser consideradas por la sociedad, se convierten en contraculturas: “una guerra entre modelos, una batalla entre concepciones, que no es más que el reflejo de la discordia de grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social”. En ese panorama los sectores marginados son los creadores de subculturas:

*Los márgenes -culturales, sociales, geográficos- de un sistema son como la piel por donde éste se comunica con el exterior, con lo que es contrario al centro de su cultura, usualmente conformado de manera definitiva y por lo tanto, estancado. La piel es el inicio de toda sensación, porque define diferencias en superficies.*

En los poemas de *Mapurbe*, la piel está llena de escozores, como lo son las diferencias sociales y las exclusiones que sienten los pobladores de las grandes ciudades, y si es cierto que no hay una gran presencia de la cultura mapuche en la poesía de Aníñir, los elementos utilizados le permiten construir un collage cultural, una iconografía múltiple, que va mucho más lejos que los hallazgos en el lenguaje que ostenta.

---

7 Revista Nueva Sociedad N°73, julio-agosto 1984.

## FLÚOR, DE PABLO AYENAO

De los libros comentados hasta ahora, podemos notar que la poesía etnocultural mapuche no es una institución rígida, ni mucho menos definida a cabalidad. Por el contrario; así como encontramos poetas que incorporan elementos del mundo occidental dominante (la escritura en sí, ya lo es), la problemática del mestizaje o la urbanidad, encontramos también a quienes optan por una visión más tradicional y purista del ser mapuche, llegando incluso a sentirse más identificados con la oralidad, como en el caso de Leonel Lienlaf o Lorenzo Aillapán, incluyendo este último la onomatopeya como elemento importante de sus cantos.

Con respecto a quienes presentan un mundo híbrido, me gustaría mencionar *Flúor*, el primer poemario de Pablo Ayenao, publicado por Poleo Ediciones, Temuco, en el año 2011. En este libro se reúnen poemas, relatos y tres intervenciones gráficas, en una edición artesanal de escaso tiraje. La poética plantea un distanciamiento al mundo de la pureza cultural e incorpora temas de la postmodernidad, ampliando el rango de discursos de marginalidad hacia temáticas de género y corrientes más contemporáneas del análisis literario. Se trata entonces de un choque con discursos teóricos que circulan en la urbanidad, en vez de la experiencia vital del *Mapurbe* de Aníñir. La pregunta aquí ya no es ¿cómo sobrevive la cultura y el sujeto étnico en una determinada población?, sino: ¿cómo sobrevive una cosmovisión a la asimilación de la cultura occidental, la especialización y la complejidad? Para explorar esas relaciones, Ayenao traviste el tono, utiliza la ironía y la intertextualidad, colocando al hablante en una situación a veces incómoda con respecto a la problemática que plantea, como en el poema *Fisuras*, en que explota una serie de prejuicios en torno al pueblo mapuche por parte de los chilenos, como es lo relacionado con la discriminación positiva:

*Se creen los dueños de Chile. / Les han entregado tanta tierra que podrían hacer algo con ella / (...) / Es tierra perdida y últimamente tierra de nadie / Son unos flojos rematados que se contentan con tener tres gallinas y un par de plantas, medicinales dicen, para sus ceremonias / (...) / Y la ley los protege*

*y el gobierno también y les dan y les dan tierra y no la aprovechan. / Solo les sirve para hacer esas ceremonias que nadie entiende, ni ellos, creo yo. / (...)  
/ Ojala yo tuviera un apellido de ellos para tener tantos beneficios. / Pero me castigaron parece. / Yo creo que los beneficios deberían terminar. / Si al final hay que dejarlos que mueran de hambre, solo entonces se darían cuenta que les deben todo a los chilenos. En el fondo los mapuches son como los pobres.  
/ No quieren progresar, es su naturaleza. / A unos les gusta ser flojos. / Y los otros son pobres porque les gusta ser pobres.*

Es curioso como para desarrollar el tema de los prejuicios es necesario teatralizar el hablante, ponerlo dentro de esa ignorancia promedio nacional, mediante la cual se repiten opiniones escuchadas por alguien y dadas por ciertas para justificar la propia insatisfacción o los temores dentro de la estructura social. Los poemas de *Flúior*, oscilan entre los recuerdos de una infancia en una escuela pública administrada por la dictadura (“*En las escuelas públicas nos quisieron blanquear hasta los dientes*”) y la literatura relacionada con las “minorías sexuales”, así el poema *Butlermanía* está dedicado *A la Diosa L.G.T.B.* (Lesbiana, Gays, Transexuales, Bisexuales):

*Haber voluntario que explicarme que ser la performance. / Yo no entender mucho. / Ser yo hombre de poco entendimiento. / Y pocas palabras decir. / Ser yo hombre por ahora. / Por ahora esa ser mi performance. / Mañana poder ser otra. / De eso tratar parece. / Pero no entender bien yo. / ¿Qué será eso de lo Queer? / Yo hablar piel roja, todos los habitantes ancestrales de América hablar así.*

Se plantea entonces la distancia entre la caricatura del habitante ancestral (utilizando el modo de hablar de los “indios” en los doblajes del cine norteamericano) y las teorías post-estructuralistas de las *identidades nómadas*, de la sexualidad construida por la sociedad, como en la teoría Queer por parte de Judith Butler y otros. Plantear lo performativo como algo imposible de entender, ya sea por su lenguaje especializado o por su simbolismo arbitrario, evidencia una especie de síndrome de babel, en el cual la complejidad de los registros hace imposible el entendimiento,

más aún si hay un receptor que no conoce los referentes culturales necesarios para entender el mensaje.

A mi modo de ver, Ayenao bosqueja las dificultades para el entendimiento entre una sociedad tradicional y el mundo postmoderno, donde el lenguaje tiene un rol fundamental, por ejemplo: la ironía del hablante en “tono piel roja”, donde los verbos se utilizan en infinitivo y se acota el uso de los artículos, ¿se podría traducir -con su intención- al mapudungun? Si bien Pablo Ayenao no utiliza el doble registro, se evidencia que las sutilezas del lenguaje generan una distancia insalvable.

Es claro también como la balanza se inclina hacia el mundo occidental en el contenido del poemario, pues en la historia de la cultura mapuche hay temas interesantes relacionados con el travestismo, la sexualidad o la espiritualidad, como se ha documentado con respecto a machis hombres o al rol femenino dentro de las comunidades, a la poligamia y otras costumbres que al menos harían revisar nuestras concepciones. Ayenao plantea un hablante que se deslumbra con el mundo occidental contemporáneo, teniendo como vínculo ancestral nada más que el mestizaje y cierta condición social que los hace víctimas perfectas del sistema, así una narración oral a un niño, devela un futuro siniestro dentro del sistema neoliberal:

*(...) Los monstruos no existen, duerme tranquilo. / Los monstruos no existen, pero casi. / Existe el interés y la usura. / Existe la competencia que es la única libre. / Existen las deudas que paralizan los huesos. / Debes estudiar pero quedas con deuda. / Mensualmente recibirás un salario que no puedes negociar. / La deuda te acompañará hasta el fin de tus días. El nicho colmado de flores se traducirá en papeles de crédito. / Crédito que se renovará cada cinco años. / Si no se cancela, los huesos serán arrojados a fosa común. / Los monstruos no existen, pero casi. (LOS MONSTRUOS NO EXISTEN, PERO CASI. CLICHÉ PANFLETARIO PARA EL NIÑO QUE ENROJECE CUANDO DUERME).*

Las menciones explícitas de autores como Coetzee, Derrida, Deleuze, Guattari, Gayatri Spivak, Susang Sontang, Adorno, Horkheimer,

Naomi Klein, la ya mencionada Butler etc., dan cuenta de un gesto de “estar informado”, pero que bien puede limitar con la perplejidad ante la especialización del pensamiento contemporáneo, si solo se limita a mencionar los nombres y no a entrar en las consecuencias en el pensamiento, o en como influye con la realidad retratada. Por otra parte están las reiteradas citas a artistas de la industria cultural, a la cultura pop, a la farándula, quedando lo mapuche solo como una denominación de origen, que no interactúa con el discurso si no es para consolidar una imagen de marginalidad, o en el relato del drama de quien ya no puede volver a su lugar de origen, no sabe como hacerlo, o considera que ya la fractura fue definitiva, como en los inmigrantes a las ciudades desde donde parece imposible retornar:

*¿Habrá servido de algo el flúor que te metieron en la boca si tuviste siete hijos y te descalcificaste entera y tu esposo te golpea todas las noches y te suelta los pocos dientes buenos que te quedan? ¿Habrá servido de algo diseccionar una rana si ahora acomodas productos en un supermercado? (...) ¿Habrá servido de algo aprender a hablar el castellano, Esteban Huaiquimilla, si después tuviste que ser jardinero de unos patrones rubios que nunca te dirigieron la palabra? (...) Postmodernidad le llaman a esta época. (UN DOS TRES POR MÍ Y TODOS MIS COMPAÑEROS).*

De esa manera opone la exclusión social al pensamiento contemporáneo, que solo tendría la capacidad de describir síntomas de la catástrofe, pero ninguna herramienta real para oponerse a ella, como si la filosofía estuviera absorta en identificar las realidades que surgen desde las nuevas condiciones de dominación, pero declarándose neutral con una especie de fuero académico que la impermeabiliza de las críticas.

El flúor ocupado en las escuelas públicas de la dictadura chilena para blanquear los dientes de los niños, es utilizado como símbolo de una educación de las apariencias, la que continúa en la especialización universitaria, planteando la impotencia de la educación frente a la realidad de quienes no tienen acceso, o bien de quienes acceden, pero no la pueden utilizar como herramienta de transformación. Y es como si

la educación y sus instituciones funcionaran como una máscara de la desigualdad. Es la impotencia de la palabra ante la violencia física, la pobreza, la exclusión, o la imposibilidad de comunicarse en medio de una sociedad saturada de información, pero sorda a las fibras más sensibles del ser humano.

## LA PIEDRA METAFÍSICA DE CAYUPÁN

Si se pudiera hablar de poesía metafísica, habría que aludir obviamente a formas que desarrollen entre sus contenidos, inquietudes sobre la constitución del ser y la naturaleza de la realidad. Una leyenda dice que Aristóteles organizó su biblioteca, de manera que los documentos que no tenían como propósito el mundo físico, estuvieran “más allá” (meta) de los otros, y si bien se trata de una tradición inabarcable, aparece por ejemplo, al intentar comprender espiritualidades de otras culturas, o aquellos aspectos de la naturaleza en que la razón científica no puede explorar con sus mecanismos. Mucho de lo mencionado anteriormente ocurre en la poesía de Cristian Cayupán<sup>8</sup> (Puerto Saavedra, 1985), a lo cual debiéramos agregar una preocupación vital por el lenguaje, que decanta dentro de su producción en su libro *Tratado de piedras*:

*Sus abuelos han escondido las palabras / en lo más oscuro del pozo / en el fondo de sus aguas / en el vientre de la tierra / para que no salgan a flote // Solo usan su idioma cuando están borrachos / en el torneo o en algún clandestino / Allí se escucha hablar de los Alchimagnen / esa bola de fuego que cuida el rebaño (RITO ESOTÉRICO).*

*La comunicación humana / es tan remota como el fuego mismo / que la*

---

<sup>8</sup> Director de la revista *Comarca*. Ha publicado: *Poemas prohibidos* (Editorial Rodarte, 2007), *Katrü Rüpü Romancero mapuche* (2008), *Reprimida ausencia* (Comarca Ediciones, Temuco, 2009), *Usuarios del silencio* (Comarca Ediciones, Temuco, 2012), *Tratado de piedras* (Editorial Conunhueno, Valparaíso, 2014), *Terruño* (Ediciones Mapu Ñuke, Temuco, 2015), *El hombre y su piedra* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2016).

*especie se ha complacido en propagar / La palabra es la leña que tempera el hogar / el espíritu salido del fondo del hombre / Recuerdos que perduran en la hoguera de la historia // El silencio fue otra palabra para adornar el lenguaje / como el fuego apagado después de la cena (FUEGO ETERNO).*

Cayupán, no incorpora sistemáticamente elementos de esa lengua primera, y tampoco utiliza el doble registro, pues sus inquietudes apuntan decididamente a lo arquetípico, aquello que es común a los hombres de distintas culturas y lenguas, siendo el mundo mapuche, su punto de partida que le permite despegar hacia lo arcaico y reflexionar sobre la comunicación y la persistencia de aquello que la sociedad contemporánea desecha:

*El cántaro que hoy está roto / siempre permaneció en el hogar / como un utensilio indispensable / Sin júbilo ni gloria yace en pedazos / Sus fragmentos son las arrugas de los ancianos / la mirada quebrada de los que ya han partido. (CÁNTARO ROTO).*

La trascendencia, lo inmanente, está simbolizado en la piedra, símbolo de lo antiguo e imperecedero a la vez. La piedra, que en la cosmovisión mapuche está trabajada como símbolo cultural en el toquicura<sup>9</sup>, piedra que llevan los toquis como símbolo de autoridad, las que pueden variar en color y tamaño según la jerarquía del portador; pero también están las piedras en estado natural, u horadadas in situ, benéficas o maléficas, de ciertos lugares ceremoniales, como la piedra Lallincura, sitio ceremonial destruido recientemente por la Forestal Arauco, en

---

9 Piedra considerada sagrada y que se conserva dándole sangre. Cuando los caciques se reúnen para decidir cuestiones tribales, cada uno trae su *toquicura*. Durante toda la deliberación, la piedra sagrada permanece en el suelo. El dueño de la toquicura debe esconderla debajo de la tierra cerca de su casa. En caso de ser atacado, la piedra le avisará. Por eso, también es llamada *peutufe* (piedra que avisa). Se cree que la posesión de la piedra es un don de *Ngueuchen*. Por lo tanto, el dueño no puede desprenderse ni regalar nunca la piedra sagrada. *Diccionario Mapuche mapuche-español / español-mapuche; personajes de la mitología; toponimia indígena de la Patagonia; nombre propios del pueblo mapuche; leyendas*; Editorial Guadal, 2003.

la comunidad Chilko ko<sup>10</sup>. Pero más allá de identificar la piedra con su cultura particular, siendo conocedor de estas tradiciones, Cayupán se inclina por la universalidad del elemento: *Amo esa puerta de piedra/ hecha con las estaciones del año / porque es el enigma indescifrable / y deja ver el peso de la tierra / sobre el destino de los hombres* (UNA PUERTA). O bien, en su relación directa con el ser: *Un tratado de piedras es el hombre / en su expresión suntuosa de estar en el mundo / Si hay testigos de su presencia en la tierra / son las piedras / Piedras silvestres, cautivas y anónimas / De principio a fin esculpieron su alma / hasta darle forma humana* (TRATADO DE PIEDRAS).

En el libro *El hombre y su piedra*, Cayupán sigue profundizando esta línea de escritura: tópicos como el tiempo, el espejo, el fuego, la genealogía, lo sagrado, las ceremonias, le permiten realizar un movimiento de reflexiones hacia las profundidades de la civilización, una poética de interés antropológico, que traspasa su identidad particular, aludiendo a la antigüedad de la existencia, como una opción ante la alucinante velocidad de cambio de los referentes actuales, probablemente un efecto de la aceleración y la entropía, más que la cercanía de la meta del desarrollo material, cual piedra de Sísifo empujada por la retórica del progreso, siempre ansiosa de borrar el pasado, de allí que el verso de Octavio Paz, usado como epígrafe: “El tiempo es una máscara sin cara”, funciona perfecto como preámbulo de su exposición:

*Hay una palabra que es el origen de todas las palabras / y cuando alguien la dice, recuerda a todos sus ancestros de una sola vez / porque es un concepto que convoca a los antiguos / y solo se dice con el vientre humano / aún, sin saber que es la madre del vocablo (...) Hay que pulir piedra y lenguaje en la estepa / donde reposan los misterios de la humanidad / los vestigios olvidados // hoy contemplo esta luz de antaño de otra manera / porque al final, hemos nacido para ver morir a otros.* (LA VASIJA DEL TIEMPO).

---

10 “Forestal Arauco en complicidad con Serviu Bio Bio destruyeron con explosivos la roca que daba vida al salto de agua “TRAYENKO CHILKO KO”, cuyo lugar es de rogativa, celebración de wextripantu y lugar de sanación de la machi Huenumilla. Supuestamente este trabajo era para construir una toma de agua para abastecer los habitantes de Llico. Hoy abandonada por no tener resultados positivos, solo la destrucción del Trayenko.” Fragmento del comunicado de la Comunidad Chilko ko, diciembre 2014.

Las ceremonias, ya sean de antigua religiosidad o de un simbolismo propio, también ocupan un rol central en esta poesía, algunas de ellas colindan con ciertas tradiciones campesinas, las que a su vez pueden ser tomadas como “supersticiones” por una mentalidad racionalista o una fe dominante, pero que nos habla más bien de que el sentimiento religioso, o la apertura a lo “sobrenatural”, brotan de manera natural, allí donde se está en contacto con restos culturales invadidos por la maleza, dando cuenta de la fragilidad de la cultura humana, como cuando el poeta persa Khayyam, invita a recordar las civilizaciones muertas mientras se toma vino y se observa la Luna, a experimentar las sensaciones que produce el vestigio semiborrado, lo derruido, la ruina, lo cíclico de la ambición humana y su ego desproporcionado, que parece vivir una tecnológica edad de oro:

*Cuando alguien arroja sal en forma de cruz fuera de una puerta / nadie recuerda a los moradores de aquella casa / ni siquiera quien la arrojó precisamente sabe quién es / porque esa es la sentencia humana más antigua que prevalece en el mundo // La sal vieja al caer en la tierra blanda seca todo a su paso / y se pierde en las profundidades / como se pudre el hombre cuando hace pacto con la noche / al asumir la oscuridad recién nacida tras la tarde agonizante // Los herederos de esa casa desahuciada / escarmanan la historia en los vestigios olvidados / mientras dos cielos contrapuestos se miran en un espejo de piedra // En esa misma casa donde no queda ningún miembro familiar / toda la sal caída de la mesa / se ha convertido en hierba que crece en su alrededor / colmando los muros de olvido (EPITAFIO DE LA SAL).*

En nuestra poesía local, es posible recordar autores como Humberto Díaz Casanueva, Eduardo Anguita, Rosamel del Valle, Enrique Gómez Correa, o más recientemente a Ximena Rivera, entre otros, donde la palabra poética es el resultado de una indagación en la percepción de lo real, en la trascendencia o la desaparición del fenómeno humano, poéticas que cuestionan la lineal percepción de los hechos, o la existencia y persistencia de un alma, siempre teniendo como punto de partida la razón dominante, los símbolos culturales occidentales, operación que Cayupán invierte y complementa, desde su origen mapuche:

*Somos seres en busca de un sentido / esa fuente sagrada que nuestros antepasados enterraron / en lo más profundo del olvido (...) // En algún momento, abrimos las puertas de antaño / y atravesamos de una era a otra, retrocediendo en el tiempo / A veces, sin saber lo que queremos encontramos un propósito / como si esos nueve meses en el vientre materno / solo fueran un abrir y cerrar de ojos // (...) Hay algo que nos hace humanos / no la muerte ni los sentidos, sino el lenguaje / ese tratado que desentrañó la gente de antaño (ALGUIEN ATRAVIESA LAS PUERTAS DE ANTAÑO).*

## APÉNDICE

Sobre el concepto de frontera, el más utilizado con respecto al pueblo mapuche es el que hace referencia al límite geográfico que durante siglos separó a esta nación con la Capitanía General de Chile, en el río Bio Bio. Durante el proceso de “Pacificación de la Araucanía”, llevado a cabo a finales del siglo XIX por el ejército del Estado chileno, este pacto fronterizo fue desconocido y roto, pero el concepto quedó en el imaginario popular, como se puede leer en las referencias que hacen Juvencio Valle, Pablo Neruda y otros poetas con respecto a La Frontera, a lo llamado vagamente Araucanía. Más tarde Jorge Teillier habla de un Far West para ejemplificar la nueva condición fronteriza con respecto a los colonos que el Estado de Chile importó desde Europa, en sus afanes de asimilar rápidamente la visión materialista de Occidente. En la actualidad los límites son cada vez más difíciles de definir, no son estáticos y tienen que ver con una condición cultural de intercambio y preservación. La poesía también posee una condición fronteriza en el lenguaje, en lo que respecta a su lugar entre la intuición, el razonamiento y la musicalidad, lo que a mi parecer, la hace particularmente sensible para abordar estos matices interculturales que se nos presentan en perpetuo movimiento.

# MAULE Y ACONCAGUA, TERRITORIO Y POESÍA

**C**ómo vincular un territorio con una escritura? Para rondar en torno a posibles respuestas, voy a visitar la obra de algunos autores contemporáneos del Maule y del Valle de Aconcagua, por la cercanía vital que he tenido con ambas regiones y porque mi trabajo en poesía está vinculado a sus paisajes, sus modos de subsistir y de hablar. Entonces, esta conversación no aspira a llevar a cabo una investigación erudita, sé que van a faltar autores y se van a escapar aristas, pero me conformaré con exhibir distintas maneras de relacionarse con una geografía física y humana. Tampoco intento hacer una comparación o paralelismo entre ambas zonas, más bien mencionar algunas particularidades, que sin duda merecen ser completadas.<sup>1</sup>

## PRIMER ACERCAMIENTO

La idea de evocar la presencia del territorio en la poesía, nace de la lectura de una antología de poetas bolivianos de la región del Beni, lugar de pantanos, flamencos, garzas y llanos arados por bueyes de poderosos cuernos. Aquello lo sé por la lectura, pues no conozco la región ni siquiera por fotografías, así, me pareció que la poesía cumplía cabalmente con una de sus posibilidades: evocar, crear imágenes de lo desconocido, plantearse más allá de reproducciones gráficas para dibujar a través de descripciones,

---

<sup>1</sup> Fragmentos de este texto, fue leído en el encuentro de escritores “Pedro Sienna, San Fernando, 24-25-26 de mayo de 2012.

percepciones subjetivas e imágenes poéticas. En la nombrada antología se reúnen poemas con cien años de diferencia, lo que hacía patente el cambio en la mirada sobre la región; de como un escenario básicamente postal, descriptivo, habitado por un campesinado incapaz de cuestionar su destino, se torna paulatinamente consciente de su condición social, dentro de un movimiento latinoamericanista, lo que de paso enriquece el paisaje rural, concebido originariamente como una simple decoración de los salones.

## MAULE

Si se hiciera una historia de las representaciones maulinas, veríamos en el inicio un imaginario dominado por el criollismo, criticado desde diversos ángulos en el primer gran paradigma de la crítica chilena, conocida como *la querrela del criollismo*, en la que se le acusó de ser una adaptación caricaturesca del naturalismo europeo, entre otros argumentos a favor y en contra, pero que sin duda requirió de un vigor fundacional para consolidarse y logró dirigir el interés de los lectores por el paisaje nacional y el habitante de ese paisaje.

Sin embargo, la poesía no tomó el mismo camino que la narrativa, donde el criollismo hizo escuela. El Maule, tierra agrícola por excelencia, abonada por sus grandes volcanes, con una población indígena rápidamente diezmada e incorporada a las labores de la hacienda, a la servidumbre del terrateniente, debía tener una importante componente de temáticas agrícolas y sociales, aunque a pesar de ello encontramos que desde Coipué, comuna de Curepto, en el secano maulino, aparece un poeta tan extraño como Pedro Antonio González (1863-1903) de un asimilado modernismo, quien salido de la ruralidad más extrema pasó a vivir la dura bohemia de fines del siglo XIX en Santiago, en un viaje sin retorno por cantinas y piezas de alquiler, hasta su temprano fallecimiento en un hospital público.

Un origen parecido, pero un destino muy distinto, tuvo Jorge González Bastías (1879-1950), que nació en la aldea de Nirivilo, comuna

de San Javier, estudió luego en el Liceo de Hombres de Talca, para viajar más tarde a Santiago a trabajar como periodista. En la capital conoció la bohemia de principios del siglo XX, pero a diferencia del poeta de Curepto, eligió retornar a su provincia y radicarse en la aldea de Infiernillo (que hoy lleva el nombre de Estación González Bastías) donde se dedicó a la política local, la agricultura y a escribir sobre los oficios de sus habitantes y la naturaleza. A orillas del río Maule desarrolló una tenaz oposición al progreso, que bajo la ya conocida ilusión de bienestar y desarrollo se encargó de deforestar las riberas del río Maule, reducir el cauce del río, empobrecer las tierras y enriquecer a los inversionistas que se retiraron a mejores tierras, en una fábula ya demasiado conocida como para discutirla en este relato. Es en ese contexto que González Bastías evoca a los navegantes del Maule: los “guanayes”, con un dejo de melancolía hacia los trabajos hechos a fuerza humana, en oposición al ferrocarril, símbolo de la industria, la velocidad, y el deslumbramiento material que precede a la pobreza. Su poesía nos remite a una época de valores humanos, donde los protagonistas son los aldeanos, las estaciones del año, la dualidad siembra-cosecha, vista por un observador que camina a paso lento, silbando por algún sendero de las riberas. Así en su libro *El poema de las tierras pobres*, publicado en Santiago el año 1924 y reeditado en el 2013 por Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, ya nos narra un Maule amenazado por la sobreexplotación:

*Una miseria nueva / prendió en las hondonadas y en los cerros, / arrasó los sembrados / y los rebaños y los huertos. // El pobre se hizo miserable / y el miserable, bandolero! // Hay espanto en los ojos / de los niños labriegos / que oyen a media noche / clamores homicidas en el viento. // Hay espanto en los ojos de las madres / que ya no arrullan con su canto el sueño / del hijo, atormentadas / por la vida sin término. // Hay espanto en los árboles / que ya no sienten el afecto / de aquellas manos buenas que les daban / el agua en cántaros morenos.*

Es interesante la actualidad que toma este libro, bajo el contexto actual de la revisión del concepto de desarrollo económico por parte de las nuevas corrientes de defensa de la tierra, en consideración al desastre ecológico generado. Si bien en el libro hay una celebración de la naturaleza,

por otro lado hay un lamento profundo por el destino de los campesinos frente a los intereses del progreso. Son muy decidoras las palabras del crítico Roberto Meza Fuentes, publicadas en 1930 en El Mercurio, con respecto a la visión de sus contemporáneos:

*¿Por qué este libro no tuvo fortuna entre nuestra crítica? Nunca he podido explicármelo. Encuentro en él, y aquí la idea apenas puede quedar esbozada, la continuación de esa poesía civil que en Pezoa Véliz se llamó “Pancho y Tomás”, en Dublé Urrutia “Las minas”, en Bórquez Solar “Los pobres” o “Los huelguistas”. No propiamente unos “Gritos de combate” de acento tribunicio. (...) Pero sí un gran anhelo, un anhelo del alma, de justicia y de verdad. (...) Atribuyo a “El poema de las tierras pobres”, aparte sus cualidades estéticas, un alto valor social. Es todo un capítulo triste y oscuro de la vida chilena. Jorge González Bastías, poeta a quien no se ha hecho la justicia que se le debe, no se ha inquietado por el problema de su vida literaria y ha seguido el amor de la tierra materna, cantando sus íntimas congojas y pidiendo justicia para los que no podían “ni castigar ni defenderse”.*

Una escritura más apasionada encontramos en Pablo de Rokha, licantenino, criado a orillas del río Mataquito. También conoció la ruralidad desde la infancia, la vida de los arrieros acompañando a la cuadrilla de su padre a la cordillera de Los Andes en verano, y es en esos viajes donde reúne la matriz de imágenes, que luego combinadas mediante técnicas vanguardistas, darán el sustrato a su poesía. El rechazo social lo siente en el seminario de Talca, donde se encuentra frente a una sociedad tradicional y clasista, abocada a mantener sus privilegios y diferencias mediante la apatía y la burla. De ese tiempo rememora Pablo de Rokha algunos fragmentos en su autobiografía en prosa poética *El amigo piedra*, mientras estudiaba en la Escuela Pública N°3 de Talca, en el Barrio Norte de esa ciudad:

*Entiendo amurallada a Talca, acorralada y polvorienta, entre sus grandes muros de piedra y ladrillo que se deshacen como adobes y sé que no hay murallas. // Su rigidez civil de armadura polvorosa, estupenda y de cota de mallas me impresiona terriblemente, pues la aldea, más blanda, más familiar, más linda, con los abuelos en su corazón, me modeló a la ribera del río*

*con sentido fluvial de dioses con ojos verdes de agua. Talca es imperial, Talca es invernial, Talca es patronal y feudal para mi alma de niño de aldea. // Cuando yo paso, a caballo, por debajo de los puentes volados del ferrocarril o cuando el carretón de la panadería Barberis golpea la puerta del pasadizo en la mañana, comprendo mi rol urbano y me aterrorizo de sentirme, ante el portalón local de Talca, como un viajero que olvidó la posada, sí, la posada de sus antepasados...*

La posterior relación de Rokha con el territorio es bastante conocida, baste leer algunos fragmentos de la *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*, o de su *Rotología del poroto*, extensos poemas donde describe costumbres e injusticias, para darse cuenta como crea un lugar propio, fundado más en el aroma y el paladar que por las fronteras espaciales o políticas, una especie de asociación libre basada en las similitudes y coincidencias de distintos pueblos, ciudades y aldeas, las que Pablo de Rokha recorría vendiendo sus libros de puerta en puerta, trasladándose en viejos ferrocarriles de tercera clase, en lo que parece un viaje hacia el alma popular más que hacia un determinado punto en el mapa. Así, de Rokha se sale del espacio maulino, su punto de partida, y funda un espacio propio que se desplaza por sus particulares leyes, hacia una cazuela nogada en San Felipe, unas prietas con vino en Cobquecura, o unos chicharrones comidos Catemu adentro, en una mediagua remecida por los vientos de la sierra.

Otro maulino en que la presencia del territorio es importante es Efraín Barquero. Nacido en la localidad de Piedra Blanca en las cercanías de Curicó y crecido en Constitución y Talca, tomó del río de las nieblas su primera matriz de imágenes y su seudónimo. En Barquero los elementos genésicos forman un amasijo en que se pierde una territorialidad clara, pues a partir de elementos primordiales y ceremonias, aspira a crear una universalidad de símbolos, una atmósfera arquetípica en que se funden la herencia castiza y lo indígena, con sus particulares maneras de relacionarse con la naturaleza, pero que poseen elementos en común. A lo largo de la trayectoria de Barquero, y a pesar de haber transitado en países como Colombia, Cuba, México, China y Francia, encontró una manera de estar conectado siempre a las imágenes primitivas mediante un simbolismo

arquetípico basado en los elementos materiales, es decir, su vínculo con un territorio mítico universaliza sus imágenes.

Menos conocido que los anteriores es Alejandro Lavín. Nace en Nueva Imperial en 1937, conoce durante su infancia Carahue, Puerto Saavedra, las playas del furioso Pacífico frente a Nehuentúe, y así se va llenando de imágenes silvestres y pluviales en una época donde los oficios se practicaban a la intemperie, en tierra de colonos y mapuches, la mítica frontera de límites siempre imprecisos y conflictivos. Luego viaja a Talca donde termina su educación escolar. Trabaja largos años de nochera en ferrocarriles, acompañado de nieblas, interminables lluvias y lecturas, antes de dedicarse plenamente a la alfarería, en esa labor, buscando tierras para realizar sus aleaciones cerámicas, conoce el rulo costero, Purapel con su río de cuarzos, Cauquenes, Parral, Corinto, Toconey, así va desentrañando el territorio en su búsqueda de materias. Más tarde, cuando comienza a tallar y pulir la piedra, se interna en las riberas silvestres del río Claro buscando sus materiales, entre garzas y colas de zorro, o arriba en el estero de Vilches o el río Maule, con sus coloridas llanuras de granito. Y es hacia el final de su vida, entre los robles otoñales o las sombrías copihueras, cuando funde todos esos elementos en una poesía que funciona como extensión rítmica de su habla, culterana y rústica a la vez, donde la naturaleza, la música y la filosofía, son protagonistas de un monólogo sembrado durante años de duro oficio, agregando al imaginario maulino una frescura de elementos que estuvieron siempre ahí, pero no se habían conjugado. Por ejemplo, en su poema *Última lectura en la cantera*, compara un paisaje rocoso impregnado de guano con una composición pictórica, que recorre desde las cavernas a Picasso:

*¿Habéis cachado / esos bloques de piedra / parecidos a viejos libracos / de ciencias ocultas? / Apiladas perfilanse / sus severas cubiertas / de minuciosa / maestría gótica / Ni el Ingres mismo / habría dibujado / unas filigranas / más hermosas / en torno a sus desnudos / ¡Pero pongan / ojo muchachos! / ¿Podrían ser / esos lomos destrozados / un nuevo mural / de Guernica / en este sitio? / Tal vez / una distante estampida / de rupestres cornúpetos / que ha tratado / de apaciguar el sol / sin resultado alguno / Yo / por mi parte opino / que en*

*grabados líticos / lo más lindo / han sido / las sugerentes sombras / de unas  
manos pasadas / sobre los mamotretos / del cuaternario.*

En otras oportunidades nombra lugares y los mezcla con su oficio de alfarero, en su poema *El hacedor y su terracota* le habla a un caballo de barro cocido, bautizado por el fuego del horno, el que lleva todo el territorio de la provincia en la arcilla de su cuerpo:

*Bermejo potro / hijo de mi cochura / olvida el puteo / de tu pasado romántico  
/ Forjado estás / con oropeles / del río Purapel / Glorioso te saqué / de las fauces  
/ del chino dragón / de mi horno cerámico / No es justo / que te maneje / el  
tonto Morales / Las piritas / y el fuego te pintan / rebelde y troyano / metedor  
de pecho / Con tus narices / de terrón pencahuino / olisquea de nuevo / el diente  
de león / Tu relincho volcánico / le da julepe a los quiques / que se zampan  
los pollos / Encumbra tu lomo / de mondo cerro cauquenino / Airea tu crin /  
de cuarzo de Curanipe / Levántate y lúcete / en la parentela / de los ladrillos  
/ más duros de Pilén / Tiñe con tu óxido / estas palmas / de viejo alfarero.*

Al sur del Maule se genera el grupo Ancoa, donde es el pintor Pedro Olmos uno de los más influyentes gestores, pues aporta al imaginario regional el tema de la abundancia campesina, las labores de cosecha, sus retratos de hombres y mujeres fuertes de manejar el arado, la trilla, o los temas históricos, donde incorpora las figuras de los fundadores del territorio político. Dentro de ese grupo están, entre otros, Manuel Francisco Mesa Seco y Ema Jauch, quienes desarrollan una poesía ligada al territorio, y particularmente es Ema Jauch, quien a pesar de realizar largos viajes por Europa, Asia o la Polinesia, retorna a sus paisajes de rulo costero pintado en la memoria, pues a pesar de su cosmopolitismo, apuesta a un arraigo, a crear un territorio humano hecho de vínculos basados en la creatividad, retornando a la figura del huerto, del patio, como pequeños lugares de comunión entre tanto tránsito.

No se podría dejar de mencionar, aunque brevemente en este ensayo (pues no problematiza mayormente los aspectos territoriales), otra tradición nacida en la región: el grupo La Mandrágora. Estrechamente

ligado a los ismos de principios del siglo XX, principalmente al surrealismo, intenta crear una versión de la vanguardia europea desde la antigua ciudad de Talca (si bien fue en Santiago donde finalmente se consolidó), siendo esta una ciudad tradicionalista y con aspiraciones aristocráticas (su elite sociocultural), siempre ha visto con buenos ojos lo que sucede en Europa, viendo lo propio como *cosa de indios o de campesinos ignorantes*, mientras que *el arte*, es siempre lo que sucede afuera. Además, siempre serán oportunos los efluvios franceses para mirar hacia otro lado, penetrar la niebla metafísica y levitar sobre castillos de espejos, mientras el inquilinaje cultiva un pedazo de tierra prestado. Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, y otros mandragóricos, ofrecieron ventanas hacia mundos estéticos, utilizando recursos importados de Francia, elaboraron miniaturas de gran espesor psicológico, paisajes mentales: *cambiar el mundo y cambiar la vida*, fue uno de los principios de la *Poesía Negra*, prodiga en manifiestos y teorizaciones, con vínculos al esoterismo, la cábala y alusiones al mundo de la locura y los mitos. Si bien se supieron mantener en un nimbo apolítico (a excepción de Braulio Arenas y su tardía admiración por el régimen de Pinochet), fueron un buen ejemplo de la asimilación de la vanguardia europea y su posterior transformación en elemento decorativo, pues suprimieron el compromiso político con la idea de revolución, a diferencia de como lo hiciera el movimiento de André Breton, ya sea militando, o en el contenido de los manifiestos. Es innegable, sin embargo, que La Mandrágora alcanzó una gran depuración estética e influyó hasta el día de hoy, en cuanto abrir posibilidades en el lenguaje nimbado del arte de la elite. Quedarán muchos poetas maulinos cuya relación con el territorio es notoria y se efectúa de distintas maneras: Manuel Francisco Mesa Seco, Matías Rafide, Naín Nómez, Bernardo González, Alberto Navero, Américo Reyes, Mario Meléndez, Mario Verdugo, entre otros. Sobre este último me gustaría hacer algunas anotaciones.

Verdugo es periodista y doctor en literatura por la Universidad Católica de Valparaíso. Nacido en Talca en 1975, participa de algunos proyectos en su ciudad de origen como la revista Río Arriba, en que trabaja junto al colectivo Puerto Crea, sobre la figura de varios escritores

de la región: Juan Marín, Joaquín Cifuentes, Augusto Santelices, Hugo Correa, Lonko Kilapán, etc., quizás como una manera de escapar del lugar común de las citas sobre la maulinidad. Luego, en colaboración con el fotógrafo Héctor Labarca crean el libro *Maula*, en que intentan actualizar la mirada sobre el territorio a través de citas al criollista Mariano Latorre, leídas con el sarcasmo que pueden dar muchas décadas de distancia, y es que sobre Latorre pesa el estigma de ser un académico que se acerca al mundo campesino con un afán de entomólogo, realizando una mirada externa con un afán compositivo, más cercana a lo que ahora clasificaríamos como antropología cultural, pues retrata el habla, las costumbres, los paisajes de un mundo sobre el cual cuelga un enorme signo de interrogación, una especie de farol que alumbraba la duda sobre un supuesto Maule profundo, sugiriendo la posibilidad de un montaje. Como señala Verdugo en el prólogo, uno de los objetivos de ese trabajo es “*proponer lecturas situadas que problematicen la constante reafirmación pintoresca y majadera de una identidad concebida como esencial*”, señala así su rechazo al estereotipo de territorio maulino, como una manipulación geopolítica y es ese espíritu el que gobierna también su *Novela Terrígena*, libro de poesía publicado por Ediciones Pequeño Dios, el año 2011. En él, a través de fragmentos numerados, que quizás se podrían entender como resúmenes o argumentos de posibles relatos, y que siempre hacen referencia a una acción imprecisa y muchas veces absurda, donde los nombres propios de lugares como almacenes, revistas agrícolas, localidades, variedades de hortalizas, animales, entre otros, sugieren contradicciones o paradojas con los objetos nombrados. Así se va amasando un paisaje en el que conviven claras anacronías y descontextos, donde citas a la cosmonáutica conviven con detalles sobre el ganado, o con siglas de instituciones o imaginarios grupos estéticos, así va bosquejando situaciones que podrían ser, como dice el autor: *Bocetos de la nueva objetividad / como el gesto de acomodarse el / sombrero ante las mamparas del / almacén Las Golfas*. El lugar geográfico vuelve a aparecer en distintas situaciones:

*38* *Hacia la logia teosófica de / don ignacio herrera sotomayor, silbando / algo así como villancicos, por las calles / del pueblo redactado*  
(...) *48* *Las hectáreas autoadhesivas donde / planeaba construir un hangar*

*para el / mantenimiento de sondas no tripuladas*

*(...) 65 Futurianos hirsutos que arrancaban en / puntillas, dando muchísimo susto, por / una especie de quinta prerrafaelista*

*(...) 87 Su esplín mundonovista, desde El / Galpón hasta las pléyades, desde Conti / hasta indochina e intermedios*

Así se combinan lugares como: un *pueblo redactado*, *hectáreas autoadhesivas*, una *quinta prerrafaelista*, localidades llamadas *El Galpón*, *Conti*, países lejanos como *Indochina*, en fin, una colección de lugares que funcionan como retazos habitables o lugares de paso, que podrían existir en un relato pendiente, pues los versos funcionan como apuntes de historias, los que muchas veces son cortados con violencia ya que la exposición de los hechos es lineal, descriptiva, pero sus componentes son extravagantes, exhibiendo muchas veces la caducidad de la visión criollista, pero construyendo a partir de fragmentos perdidos de esa visión, en un espacio con interferencias, como un escenario que se quiebra y se rearma aparentemente al azar. Es curioso hacer notar, por último, que tanto Latorre como Verdugo, guardando la obvia distancia temporal, tienen una formación académica y conocimiento de sus respectivas corrientes literarias contemporáneas, pero mientras Latorre se aboca a construir escenarios con una “vocación de realidad”, Verdugo también utiliza el territorio, pero abandona la posibilidad de una imagen sólida de la maulinidad, optando por la evocación de posibilidades, escarbando entre los restos de la literatura y observando detalles extraños del entorno para componer sus escenas.

## VALLE DEL ACONCAGUA

En el caso del valle del Aconcagua, principalmente en San Felipe y sus alrededores, los últimos años ha visto aparecer una serie de autores que no establecen relaciones muy claras con la escritura de los “antecesores”, léanse por ejemplo, Hermelo Arabena Williams, Carlos Ruiz Zaldívar, Bernardo Cruz, o un historiador como Carlos Keller, entre otros, que si bien incorporan lo histórico y el paisaje, no ejercen influencia directa en

los escritores venideros, en una especie de tradición truncada. Quizás la excepción sea la visión ácrata encarnada en el periodista y narrador Ernesto Montenegro, o Ruiz Zaldívar, al evocar el mundo de los bandoleros en cerros y quebradas de la precordillera con su novela *El Rucio Herminio*, además este último en sus sonetos del *Romancero heroico del Aconcagua*, funda, de alguna manera, un territorio poético, aunque no ha sido continuado con similitud de forma por los autores actuales.

El valle del Aconcagua es una franja fértil que bordea el río del mismo nombre, nacido de las quebradas del monte más alto de América, es un lugar rodeado de montañas, lleno de rinconadas y vallecitos laterales. Fue apodado por los primeros españoles avecindados, como Valle de Chile, y desde antes, mientras albergó a la Cultura *Aconcagua-Salmón*, bajo el dominio incásico, fue importante por la extracción de minerales y el cultivo del maíz. Célebre por caciques como Michimalonco quien incendiaría Santiago un 11 de septiembre de 1512. Si bien el valle mencionado acompaña al río Aconcagua hasta su desembocadura, me referiré aquí a su zona cordillerana, a donde pertenecen los autores tratados en este ensayo<sup>2</sup>. Este lugar fue un enclave colonial tradicional, donde la presencia indígena se manifiesta en el ordenamiento de algunas aldeas como Putaendo o Calle Larga. Durante siglos ha sido motivo de distintos experimentos agrícolas, desde el originario maíz, pasando por el cáñamo que tuvo su final en la década de los '70, los parronales y frutales de exportación en el alborada del neoliberalismo, hasta los actuales cultivos de paltos en laderas de cerros, los que se mantienen a fuerza de sobreexplotar las napas subterráneas, con el desastre natural que ello genera. A ese paisaje hay que agregar largas jornadas laborales en los veranos, la peste de los pesticidas y la hibridación cultural de los medios masivos. De la flora y fauna original queda poco, grandes extensiones de espinos y algarrobos se convirtieron en leña, siguiendo el calco de la sobreexplotación de otras regiones, pero dejando una presencia inmaterial que aparecerá en muchos de los poetas actuales, como veremos a continuación.

---

2 Para más información sobre autores contemporáneos de Aconcagua, se puede consultar la página: <http://letrasdesanfelipe.jimdo.com>

El año 1997 aparece la antología *Clepsidra* en la ciudad de San Felipe, con el vínculo generacional de Azucena Caballero y al alero de la biblioteca de Hermelo Arabena Williams, un grupo de escritores jóvenes plantean un cambio de paradigma en la poesía local, ampliando la temática y conectándose con la escritura de otras regiones. La producción se hace más intensa desde el año 2000 en adelante, y la mayoría de los poetas antologados en *Clepsidra* publican sus libros individuales, en ellos se encuentran vínculos a la poesía nacional (Teillier, Lihn, Barquero, Rokha), más que de la tradición local, el paisaje se hace protagonista de poéticas como la de Camilo Muró, Cristian Cruz, Patricio Serey, Víctor Hugo Saldívar y Carlos Hernández. Mientras en los dos primeros hay una estética de la comarca, que los relaciona con construcciones míticas, profundamente ligadas con la geografía y las estaciones; en los últimos, la aldea es intervenida por elementos del neoliberalismo y el hecho que la belleza idílica se enturbia por fenómenos como el lenguaje irónico, la cultura chatarra y los modos de vida que suceden con la agricultura en estos tiempos, preocupada de la optimización criminal de la tierra y luciendo una desprotección laboral, como en los mejores tiempo de la hacienda.

Me voy a detener, en Camilo Muró quien a la fecha tiene dos libros publicados: *Álamo* (2002) y *Mi preterir* (2005), ambos publicados por Ediciones Casa de Barro. Si bien sus primeros poemas aparecidos en *Clepsidra*, bajo el título de *El poema se levanta*, mostraban una preocupación por temas históricos, enfocados en la figura del héroe romántico de la Independencia, hace un rápido viraje hacia un estado nostálgico de la experiencia y un uso del paisaje que nos recuerda a veces la estética de lo sublime, pero con elementos naturales del valle del Aconcagua. En sus libros, el paisaje de aldea es fundamental, pero con sus correspondientes actualizaciones, por ejemplo se habla de un *hombre de campo sin amor al campo*, como ocurre, sin ir más lejos, en las erradicaciones de los campamentos, que trasladan al habitante de una población periférica de una ciudad cualquiera a una ruralidad forzada y muchas veces al descampado en un páramo solar, al golpe de los vientos, en una intemperie a la que el sujeto traslada su cultura citadina, alimentada por los mass media. Ahí se ve obligado a relacionarse y sobrevivir en un choque natural parecido

al de todos los desplazados del mundo. Cuando conocí a Camilo, vivía en una población de esas, en la localidad de Calle Larga, Almendral: una ramificación urbanística que logró construir una población en medio del valle, de manera que la montaña entraba violentamente por la ventana de su casa con sus infinitos cambios de luces, mientras los gansos se bañaban en una pileta bajo un duraznero y los vecinos escuchaban en la radio la música del momento. Así, fiel a la experiencia, el paisaje y su componente de choque social, son elementos importantes en la poesía de Camilo Muró, por ejemplo en su poema *Ritual de los sueños*, del libro *Álamo*, nos habla de sacrificios ancestrales o cuatreros en un ambiente onírico:

*Dejemos que la bestia se desangre sola / en el corral oculto entre los espinos; / no seremos más cómplices que los poemas / alumbrados por el invierno de la aldea. // Nos detendremos en el sendero / a esperar el mensajero del norte; / una señal en el monte, un fuego quizás / nos lo traerá veloz por los campos de almendros; // la bestia agonizante a nadie le indicará / el poema que cargamos en el pecho; // el mensajero no se detiene por nadie, el poema debe seguirlo entonces; // caemos al corral del cual huimos tras el ritual / nos repetimos que nuestra alma sigue pura, / que de nada somos cómplices.*

Es el pasado con la presencia incásica o la actualidad clandestina la que revive más allá de las panderetas de las islas urbanas, así se crea un lar atravesado siempre por la melancolía de la belleza en su estado de amenaza por el progreso: *Bebo el vino untado en charqui, / esto se convierte en un sueño conocido y necesario / en el país honesto y real que me he formado; // me despido del valle.*

En su libro *Mi preterir*, aumenta el clima trágico y el lenguaje se hace brusco, menos narrativo, utiliza elementos del habla local, arcaísmos, aumenta la densidad de la atmósfera y predomina el relato visceral y turbio, pero siempre con la visión de la belleza como una alucinación o visión de los paisajes que desaparecen. El párrafo que transcribo comienza con una cita a la novela *El piano silvestre* de Iván Teillier y es una despedida de la aldea, de todas las aldeas, de la idea de habitar una aldea con su naturaleza agreste de animales en el patio, para ello, Muró utiliza un lenguaje que

se torna violento ante la expulsión de ese segundo paraíso que es el lar:

*Como un decaído son de piano silvestre / se me va la naturaleza que tanto amo, / se apaga de hambre la voz de los gansos en el patio / la sangría poderosa de la hierba en el patio, / la voluntad perra del hombre en sus destrucciones; / de todo esto el canto agoniza, / el canto como palabron verdadero hasta sacarme las uñas, / el canto como único remedio para no desahuciarme en la misma voluntad, / todo mal hecho en el epílogo de las palabras / que sin ser diminutivas jamás en mis años / alcanzaron a decirme algo / con la claridad de las montañas que prevalecerán / por encima nuestro / como para olvidar que moriré y en mi / y en los años la mal parida ruca en la que te alojas / sucumbirá ante los grandes troncos vencedores.*

Se trata de un canto de agonía, del avance de la destrucción sobre la villa rural con sus callejones de quinchos, en esa congoja se lamenta de la pérdida que persigue al sujeto por haber extraviado su lenguaje, su pequeña patria de remanso, por ser cada prójimo un habitante de la Babel tercermundista y apocalíptica, en su ignorancia de rechazar el terruño, el que ya no es mítico, pues se ha vendido en oscuras transacciones, el paisaje se hizo leña y el poeta derrama su copa con un gesto de asco. Así Camilo Muró deja un registro de la pérdida.

Punto aparte merece Marco López, quien ha publicado dos libros de narrativa (*Cuentos grabados*, Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2005; *Historias de Rock*, Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2012) y uno de poesía (*Diálogo nocturno*, Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2003). En todos ellos mantiene y desarrolla la presencia de elementos fantásticos a partir del territorio cotidiano, en su caso Petorca y Putaendo. Lejos de poner límites físicos a su mundo, se esfuerza en incorporar lo sobrenatural, lo incomprensible y con ello escapar de los márgenes racionales y lograr la fuga mental, pero siempre fiel a los elementos cotidianos, la taza de café en las noches, la lluvia que suspende al tiempo tras los vidrios, los viajes en micros interprovinciales. Para llegar a lo inesperado teje una atmósfera de elementos comunes, para que así sea efectiva la sorpresa.

Cristian Cruz debe ser el autor más comentado hasta el momento, entre los autores del grupo de Aconcagua, su producción comienza con su aparición en la antología *Clepsidra* (1997) y continúa con la publicación de *Pequeño País* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2000), *El fervor del regreso* (Ediciones del Temple, 2002), *La fábula y el tedio* (Ediciones Andrés Bello, Santiago 2003), *Reducciones y la aldea de Kiang* (Ediciones Fuga, Valparaíso, 2008), y *Dónde iremos esta noche* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2015). Su obra poética se reúne en la antología *Entre el cielo y la tierra* (Editorial Mago, Santiago, 2015), con selección y prólogo de Ricardo Herrera. En la obra de Cruz predomina el mundo rural, desde la más romántica aldea del valle, a las lejanías utópicas de las aldeas chinas, donde los ancianos cuentan historias de la guerra y de la muerte, alrededor del fuego. También la idea de la pureza de la aldea se va “ensuciando”, con la crudeza del avance de la urbanidad y de la decadencia del tiempo. La ruta que traza su poesía, viene de la pérdida de la belleza en estado natural de la aldea, y continúa rememorando a los últimos cazadores de los cerros, que cada vez más secos, son testigos del eco de las detonaciones:

*Cuando el cazador regresa de sus serranías / a las montañas fecundas / taladra el pecho de todas las aves del mundo. // En él se guarda el silencio insondable de la campiña / porque de su mano aparecen nuevos senderos / lejanas historias nunca antes inventadas.* (LEJANOS CAZADORES).

Son las serranías, más allá de las aldeas, de donde proviene la epifanía de los cazadores de liebres, sitios agrestes donde acampan los pirquineros, o los bandoleros caen en su épica de la intemperie:

*Mataste y amaste / y ambos verbos fueron tuyos, / curtiste la piel de la noche y cada taberna supo de ti / porque dos o tres no eran más que unas rayas en la culata, / fuiste el maestro de los finales: / un disparo, el estertor / y el nudo de la horca acechando tu garganta* (RAYAS EN LA CULATA).

Desarrolla la épica del bandolero solitario, y es un modo también de traer imágenes de una ruralidad rota en su armonía, fiera en su rudo

trato con los elementos primitivos. De su libro *La fábula y el tedio*, Jaime Huenún hace notar que:

*En este libro, Cruz le hace además el quite a la grandilocuencia y al pinto-resquismo criollista que la figura del "bandolero" -de larga tradición en la narrativa nacional- pudiera suscitar, enfatizando más bien en la descomposición de un mundo, unos personajes y unas voces que a estas alturas sólo pueden sobrevivir en la sosegada melancolía que emana de las tardes provincianas.*

En su siguiente entrega, *Reducciones y la aldea de Kiang*, sobretudo en la segunda parte: *La aldea de Kiang después de la muerte*, ahonda y a la vez se fuga de la noción tradicional de aldea, al vincular su texto con un poema de Tu Fu, en el cual regresa ya anciano a su tierra, enfermo, y huyendo de las sucesivas intrigas de palacio, inmerso en los horrores de la guerra y el descuido de los campos. En ese mundo, llevado a un atemporal Valle Central con vino en los odres, sauces, corrales y chozas, coloca Cruz al hablante, de regreso por el infierno, que bien puede ser la guerra, o el mundo del progreso con sus afanes:

*Aún quedan las terrazas / pero los campos están solos, / el muerto reconoce los túmulos dispuestos / y reconoce allí la tumba de sus padres, / los intenta levantar con un canto / pero han sido llevados al igual que las cosechas / más allá del oriente. / En la soledad brinda y llora por ellos. (II)*

Acaso se trata de la universalidad de la idea de la aldea arrasada, ya sea por la guerra o por la economía que desplaza a los pequeños agricultores y sus familias, y hace crecer las ciudades en sus bordes imprecisos, lo que finalmente es una especie de guerra lenta, pero que modifica de igual manera costumbres, tradiciones y una relación de equilibrio con el entorno. De esa manera llegamos a sus últimos textos publicados en *Dónde iremos esta noche*, donde la decadencia, la ruptura de las familias, la mercantilización de las relaciones humanas, suceden en una urbanidad contemporánea, pero donde los retazos de paisaje siguen entrando por la ventana del poema, para ahondar en la tragedia emocional del hablante.

Si quisiéramos rastrear los autores con quien establece diálogo, hay que mencionar a Li Tai Po, Tu Fu, Trakl, Esenin, Teillier, Barquero, Rolando Cárdenas, Carver, en su singular síntesis de habitante de una noción de provincia. Las inquietudes de la metapoésía, al preguntarse por la naturaleza del poema, también están presentes a lo largo de su obra de hablante en crisis, acaso amenazado por *las máquinas de la realidad*, como esas liebres, cegadas por los focos de los cazadores, que se echan a correr por los bordes de un canal, para persistir en su letanía vegetal: *Mira las luces de la ciudad, / mira las entrelazadas llamaradas de la ciudad: / como asteroides avanzan, / como los espejos se reflejan a sí mismas / las orgullosas, impenitentes ciudades.* (DE CÓMO AVANZAN LOS ASTEROIDES).

Todos los autores mencionados, vivieron su infancia en pequeñas ciudades del Aconcagua, diáfano por dejar ver sus lejanías nevadas, fértil en sus valles inclinados, y todos han visto una rápida modificación del entorno, un desaparecer de modos de vida en función de una producción agrícola y minera. Las raíces indígenas se mantienen vivas, a diferencia del Maule, por ejemplo en las cofradías de bailes chinos de toda la quinta región, lo que permite un intercambio cultural dentro de los márgenes de la fe cristiana y su hibridación con rituales precolombinos. De esto último da cuenta Lautaro Condell en su novela *La Virgen del Cñamo*, 2009, en la cual transfigura el sentido de lo sagrado y lo pagano, en un monte Aconcagua imaginado boca abajo, con una fuerte metáfora al pasado cañamero del valle.

Pendiente quedará tratar la obra de Carlos Hernández, con sus dos versiones del libro *La hermosa ruralidad de un sueño* (Editorial Doña Tungo, 2001 y 2011), o la poesía de Rodrigo Martel en *Cinema Poético* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2008), o la publicada por Jorge Manzano en revistas, o Arturo Pérez en *Inau* (Taller de libros, Valparaíso, 2015). Sobre la obra de Patricio Serey, ahondaremos en el ensayo *Meta-poésía en la recta provincia*.

## COLOFÓN

Hemos revisado autores que se relacionan de distinta manera con su lugar de origen y sus cambios, ya sea a través de la experiencia del paisaje, del habla, e inclusive de la ficción. Ni siquiera nos hemos asomado a aquellos para los cuales el territorio es la ciudad, el barrio, la pieza, la cárcel. Tampoco nos hemos detenido en las poéticas en que la geografía trata de equipararse en su tamaño con la obra, como es el caso de *Canto General* en Neruda, o la obra de Zurita. Podríamos indagar en la poesía de Magallanes con su aislamiento trágico de vientos y matanzas, ahí están Rolando Cárdenas, Juan Pablo Riveros, Aristóteles España, Christian Formoso. ¿Y qué hay de los poetas de Valparaíso en su eterno tránsito?, Gonzalo Rojas de la *Miseria del hombre*, Rubén Jacob, Ennio Molledo, Juan Cameron. Parece interminable el tema del territorio en la poesía chilena, pues está presente desde su fundación. Sirva este breve apunte, para que alguien con más conocimiento y tiempo, desentrañe esa larga cordillera de libros que a veces parecieran haber nacido en país de ciegos, por el silencio que los rodea.

# EL BOSQUE EN LA POESÍA CHILENA

A PARTIR DE *LOS CUENTOS DE ARIADNA*, DE HURÓN MAGMA

*Dos caminos se bifurcaban en un bosque y yo,  
Yo tomé el menos transitado,  
Y eso hizo toda la diferencia.*

Robert Frost

**L**os *Cuentos de Ariadna y otros poemas*<sup>1</sup> es el cuarto título de Hurón Magma<sup>2</sup> (Lago Ranco, 1961). A partir de su lectura me gustaría profundizar en las evocaciones que es capaz de producir el bosque y explorar su tratamiento en otros poetas chilenos y universales. La primera parte del libro reúne *Los cuentos de Ariadna*, incluye poemas que no llevan título y que funcionan como una especie de relato: *El día que Ariadna había nacido / lloró desconsolada / habían talado el primer árbol del bosque azul*. Desde el primer momento llaman la atención los símbolos elegidos, las alusiones al mundo griego, así como a la cosmogonía mapuche, configuran un extraño salto histórico, que sin embargo se conectan por su cercanía con el mundo natural.

Ariadna, hija del rey Minos según la mitología griega, le regala un hilo mágico al joven Teseo para no perderse en el laberinto en que está encerrado Asterión, el Minotauro mitad hombre y mitad toro, producto de la relación entre la esposa del rey de Minos y un fabuloso toro blanco. Con la ayuda de Ariadna, Teseo logra vencer al hombre-toro y terminar con la crueldad hacia los jóvenes atenienses, los que eran sacrificados anualmente para alimentarlo. Pero ante un final feliz se impone el sentido trágico, pues al lograr salir del laberinto, Teseo abandona a Ariadna mientras duerme en una playa, la que tiene un final incierto, pues mientras una bifurcación del mito la une posteriormente a Dionisio, otra la supone terminar con su vida colgándose de un árbol.

1 Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2009.

2 Sus libros anteriores son: *Palomas de lluvia* (1985), *Bajo otro cielo* (1987), *El árbol de los sueños* (1998).

Por otra parte, el color azul con que Hurón caracteriza su bosque, tiene una profunda significación para el pueblo mapuche, y es relacionado generalmente con lo sagrado en su cosmogonía. En palabras del poeta Elicura Chihuailaf:

*“Nuestros Mayores dicen que el primer espíritu mapuche vino arrojado desde el Azul, pero no de cualquier Azul sino del Azul del Oriente. Y como en nuestra tierra no había nada que lograra un Azul homogéneo, nos decían que el Azul existía en el oriente y en el espíritu y en el corazón de cada uno de nosotros. Y que cuando nuestra energía abandona nuestro cuerpo (que se transforma en agua, aire, fuego, tierra, verdor), se dirige hacia el poniente para llamar a Nontufe, el Balseo de la muerte, y así cruzar el Río de las Lágrimas para reunirse con las energías de los recién fallecidos y juntos retornar al lugar de origen: el Azul del Oriente, completando así el círculo Azul de la vida”.<sup>3</sup>*

Así, entre el azul que tiene una connotación de energía espiritual, trascendente dentro de la cosmovisión mapuche y Ariadna como la figura femenina que ayuda a vencer a la fuerza y la complejidad (el laberinto) en el mito griego, Hurón Magma se interna en la fantasía del azul, pero en su versión Ariadna es una niña y el bosque es una especie de entidad en que los árboles poseen una determinación propia de los seres conscientes:

*...la pequeña Ariadna estaba en el bosque / los árboles la habían raptado / la buscamos para siempre...*

*...Bajo la lluvia / los sabios y los más jóvenes / rogábamos por ti Ariadna, / el humo de los dioses se trepaba en nuestros ojos / el bosque era entonces sordo / no escuchaba el lamento del fogón...*

De manera que los árboles son capaces de raptar a una niña, o bien simular sordera para no oír los lamentos del fogón, que es el sitio donde se comparten los alimentos y la fábula en lo profundo del sur chileno. Quizás el hecho de referirse a elementos naturales implica necesariamente

---

<sup>3</sup> *Recado confidencial a los chilenos*. Elicura Chihuailaf, LOM Ediciones, Santiago, 1999.

una carga simbólica, pues el agua, el fuego, la tierra, más allá de ser los elementos de Heráclito, son los ingredientes de una alquimia natural en cualquier cultura que permanece cercana a la naturaleza. En el relato de *Los cuentos de Ariadna*, hay un hablante que se enfrenta a la materia en su propio lenguaje, en un gesto que puede parecer anacrónico para quien vive encandilado con la información, pero que es eternamente contemporáneo por su accesibilidad, aunque la sensibilidad predominante de estos días esté educada por los descendientes del circo romano, en su adoración a la personalidad, la violencia como espectáculo y el sarcasmo como blindaje ante lo desconocido. Cito a Hurón:

*La tarde del trece de junio / del año de nuestro Señor / conversé con el viento  
mañana y tarde / y mientras él movía las lenguas de fuego / conversamos en  
la noche / y él me habló de los secretos del bosque / de la bruma mágica de la  
mañana / de sus impenetrables secretos / del aroma de sus hierbas milenarias  
/ me habló del árbol padre / del árbol de la memoria / ese que no olvida su  
sombra / ese que cautivó a Ariadna / con su lenguaje vegetal.*

El número trece, el mes de junio (en que los mapuches celebran el We Tripantu), el año de nuestro Señor, el árbol de la memoria, las lenguas de fuego, son algunas figuras de su particular sincretismo. El viento, el fuego, la bruma, el aroma, la sombra, el lenguaje, son algunos de los elementos de su laboratorio vegetal, que insinúan un lenguaje semioculto en el follaje, pero ¿con qué referentes se podría relacionar esa actitud?, juguemos a las citas:

*“En su laboratorio, el alquimista expone sus ensoñaciones a la experiencia. Desde ese momento, la lengua de la alquimia es una lengua de la ensoñación, la lengua materna de la ensoñación cósmica. Esta lengua hay que aprehenderla tal cual ha sido soñada, en la soledad. Nunca se está tan solo como cuando se lee un libro de alquimia. Se tiene la impresión de que se está “solo en el mundo”. Y no bien se sueña el mundo, se habla el lenguaje de los comienzos del mundo”<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> *La Poética de la Ensoñación*, Gastón Bachelard. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. (La primera edición en francés se publicó en 1960).

Bachelard nos habla de un lenguaje mítico de comienzo del mundo, ¿será el lenguaje vegetal que se esboza en *Los cuentos de Ariadna*, el que usa *Altazor* en su caída al abismo, el neológico de Gironde en *La Masmédula*, o acaso el lenguaje de las ecuaciones químicas?, seguramente hay tantas respuestas como intentos y tampoco es la intención del texto, sumergirse en el pantano de los dinosaurios filológicos, más bien sugerir el distanciamiento del ser actual con la materia, la irreconciliable distancia que el autor delata a partir de mitos y elementos conocidos. En el séptimo poema del libro, se relaciona definitivamente al bosque con el laberinto:

*La tarde que Ariadna entró en el laberinto  
los árboles cerraron sus pasajes secretos...*

Y es esa mixtura libre la que le posibilita al poema librarse de las significaciones y seguir su propio curso, cito fragmentos de distintos poemas:

*Tu cara de niña se aparece en cada arroyo del bosque.*

*Y por ti Ariadna / entramos en un tercer bosque / donde los árboles tenían  
alas / y árboles amarillos se elevaban / y sobre los amarillos árboles / árboles  
rojos se elevaban / y sobre los rojos árboles / árboles verdes se elevaban / y los  
árboles verdes reventaban llenos de pájaros.*

*...y entonces / el viento del oriente alzó su voz / y mientras el viento hablaba  
/ nosotros temblábamos / habíamos talado el primer árbol del bosque azul /  
y estábamos condenados / a buscar a Ariadna para siempre.*

Así, a la manera de un pacto roto, de una lucha épica entre el reino vegetal y el animal, con sus cadáveres simbólicos a cuestras, se cierran la fábulas de Ariadna, y si bien el libro de Hurón Magma culmina con una serie de *Otros Poemas*, de imaginaria provinciana, me gustaría hurgar en la imagen del bosque desarrollada por otros poetas chilenos y su contingencia temática y política.

## EL BOSQUE EN LA POESÍA CHILENA

(JUVENCIO VALLE Y JORGE TEILLIER)

En la poesía chilena del siglo XX, seguramente fue Juvencio Valle (Villa Almagro, Nueva Imperial 1900–Santiago 1999) quien ha desarrollado de manera más profunda la temática del bosque, pasando por distintos períodos y maneras de observación. Según Alfonso Calderón en su prólogo a la antología de Juvencio Valle (Editorial Zig-Zag, 1968), se observa en *Tratado del bosque* (1932) una huella tardía del modernismo en sus ecos de la mitología griega, incorporando al tópico del bosque elementos bucólicos del Siglo de Oro español, con esa idealización ya clásica de los pastores que vagan por la Arcadia, cito a Calderón:

*A la tradición bucólica, Valle incorpora elementos nativos: descripciones de la flora chilena, presencia de la materialidad de la lluvia (el invierno, postulación de la ancianidad y la decadencia, se hallaba ausente del mundo bucólico)... La habilidad de Juvencio Valle consiste en hacer coexistir una nota exótica, procedente de una intemporal mitología, con lo vernáculo.*

Es el bosque visto desde un referente literario en la cultura clásica, pero por sobre todo, desde una sensibilidad capaz de revelar los detalles más pequeños, traspasando la experiencia directa de la observación. Cito a Valle: *Mójanse los fríos helechos de la orilla, / arquéase el narciso al peso de su corona, / y, recorridos de un eléctrico escalofrío / tiemblan en su capullo los azorados juncos.*<sup>5</sup> Un fragmento aparentemente descriptivo, pero que requiere de un observador dispuesto a distinguir una trama narrativa en el mundo vegetal. Aún así, es el bosque pensado mediante un lenguaje mixto, un sincretismo entre lo bucólico y elementos particulares de un bosque del sur de Chile. Los nombres propios de la vegetación agregan a ese híbrido una musicalidad distinta, pues son voces indígenas que se insertan en frases de cuerpo latino:

---

<sup>5</sup> Del poema *Aquí habla la música con el lenguaje que le pertenece*, de la sección Mahuida, perteneciente al libro *Del monte en la ladera* (1960).

*Bosque, dame las llaves de tu escondido reino; / fronda, tu vasto océano de delgadas harinas; / puelche, tu empuje frío, tu caracol sonoro (...) chilco de los barrancos, tu faldellín morado; / michay de los linderos, tu tornasol celeste...*<sup>6</sup>

Así en el transcurso de la invocación aparecen el *lingue*, la *patagua*, el *coigüe*, o los pueblos *Carahue*, *Boroa*, mezclándose sucesivamente con designaciones como: *Laurel*, *Roble* o *Imperial*, nombres que nos remiten a otros orígenes e imágenes históricas. Surge la inquietud que de conocer en profundidad la cosmogonía mapuche y las etimologías latinas, la lectura que a priori resulta musical contenga sentidos velados, fábulas por descifrar o interpretaciones abiertas.

Un lector impaciente podrá cuestionar el hecho de pensar el bosque desde cánones ya utilizados y podrían surgir las preguntas; ¿qué diferencias se observan entre un bosque interpretado desde distintas escuelas literarias?, o más allá, desde distintas disciplinas, pensemos que para el psicoanálisis, la biología, o la economía, el bosque tiene intereses casi excluyentes, ¿un pintor cubista ve el mismo bosque que uno impresionista?, y es fácil darse cuenta que las cualidades del objeto dependen de la formación cultural del observador y de las preguntas con que aborde el sistema elegido. Con respecto a ello, sería conveniente recordar las ideas de Werner Heisenberg, uno de los físicos que desarrolló la mecánica cuántica, para quien: *lo que observamos no es la naturaleza en sí, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de interrogar*<sup>7</sup>, entonces parece claro que habrán tantos bosques como observadores que se interesen por fabular o crear evocaciones a partir de la fronda. En la tradición chilena (que es la que continúa Hurón en su libro), es imposible no mencionar el aporte de Jorge Teillier. Veamos en algunos fragmentos de qué manera operan los símbolos en él: *Un desconocido silba en el bosque. / Los patios se llenan de niebla. / El padre lee un cuento de hadas / y el hermano muerto escucha tras la puerta.*<sup>8</sup>

6 Poema XVI de *El Hijo del Guardabosque* (1951).

7 *Physics and Philosophy*, Werner Heisenberg, Harper and Brothers Publishers, New York, 1958.

8 *Un desconocido silba en el bosque*, de *Poemas del país de nunca jamás*, colección El Viento en la Llama, Santiago, 1963.

El bosque de Teillier está más allá de la seguridad de su casa en La Frontera, ese espacio que trasciende el patio de los colonos, la biblioteca paterna con autores franceses y que se pierde en las brumas salvajes de la Araucanía, hacia lo desconocido. La fabulación ya no remite al imaginario griego, como en Juvencio Valle, y se presenta una autoconciencia de la fabulación, pues el padre lee un cuento de hadas. Está además la presencia de la muerte, pues el hermano muerto escucha aún en esa dimensión donde cabe el misterio, lo invisible, lo que solo se puede alcanzar en el dominio de lo irreal. En el poema *Canto*, del mismo libro, afirma: *No volveremos al bosque, / cortaron los laureles. / La Bella Durmiente / los recogerá*. Hay una renuncia al lugar físico en la desaparición de los laureles, para conservar sus restos será un personaje de cuento quien haga el rescate, es decir, lo que desaparece en la vida real se conserva en el mito, quizás una intuición ya del poeta como “guardián del mito”. Lo que se pierde en la realidad, en la naturaleza, se conserva en el patrimonio de la memoria y de la cultura humana. Son curiosos también los últimos versos del poema XIX de *Crónica del Forastero*<sup>9</sup>, en que leemos: *El bosque se estremece soñando / con los grandes animales que lo recorrían. / El bosque cierra sus párpados / y me encierra*. Ahora el poeta queda adentro de ese espacio mítico, que es curiosamente el lugar que reserva para la fantasía, como se puede notar en sus textos *El bosque mágico*<sup>10</sup>, o en *Cuento sobre una rama de mirto*<sup>11</sup>, donde se puede leer:

*Había una vez una muchacha / que amaba dormir en el lecho de un río. / Y sin temor paseaba por el bosque / porque llevaba en la mano / una jaula con un grillo guardián. / Para esperarla yo me convertía / en la casa de madera de sus antepasados / alzada a orillas de un brumoso lago.*

Parece que Jorge Teillier reservara para el bosque la atmósfera onírica de las pinturas de Magritte, la imaginación oscura, a mucha distancia de la lectura-lugar común que se hace de “la poesía de los lares”, donde se la acusa de falsificar la aldea, o de reiterar un canon arcadiano donde no

9 Imprenta Arancibia hermanos, Santiago, 1968. Premio CRAV de poesía.

10 Del libro *El molino y la Higuera*. Ediciones del Azafrán, Santiago, 1993.

11 De *Carta Para Reinas de Otras Primaveras*. Ediciones Manieristas. Santiago, 1985.

entra el mundo, con sus incomodidades y mezcla cultural. Para finalizar con este breve recorrido por el bosque de Teillier, no deja de llamar la atención el texto de su libro póstumo *En el mudo corazón del bosque*:

*Si alguna vez / mi voz deja de escucharse / piensen que el bosque habla por mí / con su lenguaje de raíces. (SI ALGUNA VEZ).*

Poema que Teillier no incluyó en ninguno de sus libros, con esa rara condición de lo que no calza en ningún conjunto, pero que sin embargo tiene la severidad y el pulso de un epitafio, pues pide que se le busque en aquel lugar desaparecido, donde justamente se guarda la fantasía y una híbrida mitología.

## EL BOSQUE EN SU FRONTERA

Teillier habla de un lenguaje de raíces, Hurón Magma de un lenguaje vegetal, Juvencio Valle pregunta *¿con qué llave de cábala han de abrirse sus puertas?*, pero todos relacionan el bosque con el misterio, la fábula, el mito, la muerte, los sueños, lo desconocido, y seguramente de seguir buscando en los poetas del sur, saldrían a la luz nuevos elementos, por ejemplo la cosmogonía que Elicura Chihuailaf deja traslucir en sus poemas, o más allá, lo que plantea en su libro *Recado confidencial a los chilenos*<sup>12</sup> en que desarrolla en extenso, la visión del pueblo mapuche y el conflicto que viven actualmente con el Estado chileno. Con respecto a uno de los puntos de conflicto, que en general contraponen a pueblos originarios con los estados nacionales, en distintos lugares del mundo, está:

*La tala indiscriminada de los bosques nativos y la plantación de especies arbóreas que no pertenecen a su hábitat natural y que acaban con el agua y con las hierbas y plantas utilizadas en nuestras medicinas tradicionales (...) Los problemas de salud provocados por la contaminación por los químicos utilizados en la fumigación de los "nuevos" bosques.*

---

12 LOM Ediciones, Santiago, 1999.

Quien camine por algunos de esos bosques artificiales que las empresas forestales crían para la industria, podrá verificar que la monotonía del cultivo seriado se traspasa a las especies animales que lo pueblan: difícilmente se oirá un tricahue, *ningún tuquúquere perseguirá ningún ratón*, y los carpinteros negros no buscarán gusanos bajo la corteza de pinos, rebosantes de pesticida. Similar a caminar por un bosque quemado, donde el trino ha sido remplazado por el ronquido de las motosierras. Y ante el evidente drama ecológico y social que aquello significa para el sistema de vida de muchas comunidades, se agrega otra catástrofe, pues al morir el bosque muere también una parte importante de la imaginación humana. Sería cosa de tomar un puñado de tierra de hojas de un bosque nativo: en él hay escarabajos, gusanos, ácaros, y un ejército de innumerables seres, que probablemente igualen en número a todos los inventados por la fantasía<sup>13</sup>. Quizás nunca se habría inventado una armadura ni un blindado de no existir coleópteros, y no se habría concebido el helicóptero ni el avión, de no haber alguien observado ociosamente libélulas y águilas. Con los ojos cerrados se podría ver más que con los ojos abiertos, pero solamente si hay la experiencia de la naturaleza de manera previa, y es esa mutilación del imaginario una pérdida que difícilmente podría ser cuantificada.

Quizás el momento que menciona Hurón Magma en su libro, el de talar el primer árbol del bosque azul, marca un distanciamiento definitivo del ser humano con él, más aún, con la naturaleza, ¿será ella algún día solo un lugar mítico, como se describe en algunas novelas de anticipación?, ¿será posible el bienestar material sin el empobrecimiento irreversible de la tala?, sin duda son preguntas que superan un informe de lectura, pero indican que la poesía no es inútil, en tanto apunta a despertarnos de la pesadilla mecánica que tantos se complacen en ilustrar.

---

13 *Hace algunos años, varios científicos demarcaron un pequeño sector del suelo de un bosque en el oeste de los EE.UU. y le quitaron la capa superior de tierra, hasta una profundidad de 2,5 cm. Luego hicieron un inventario de invertebrados. En total, contaron 150 seres vivientes por cada decímetro cuadrado: 96 ácaros, dos ciempiés, dos escarabajos, y si hubieran hecho también un inventario de la población microscópica, quizás habrían contado hasta dos mil millones de bacterias, y muchos millones de hongos, protozoarios y algas, todo ello ¡en una cucharadita de mantillo!* Farb, Peter. Editores de Life en español. México D.F., 1964.

# GENERACIONES,

## MOVIMIENTOS ANTOLÓGICOS Y TRADICIÓN

A PARTIR DE LA POÉTICA SOCIAL DE BERNARDO GONZÁLEZ KOPPMANN

Parece haber un momento en la biografía de un autor en que se hace necesario un movimiento antológico, calcular la suma del tiempo, limitar los contornos de su poética. Aquello nos permite revisar los momentos registrados por la escritura, leer su trayectoria como un cuerpo narrativo, buscar su coherencia aunque no se trate explícitamente de una escritura programática. La síntesis también puede corresponder a un giro en la creación de un autor o a la espera de un reconocimiento; queda abierto el campo de las intenciones, pero el hecho es que generalmente sucede cuando la obra y el tiempo coinciden en una obra madura. Aquel ejercicio lo realiza Bernardo González Koppmann (Talca, 1957) en su libro *Cantos del bastón*<sup>1</sup>, que reúne gran parte de su escritura entre los años 1981 y 2006 y que corresponde a pequeñas autoediciones<sup>2</sup> publicadas en la ciudad de Talca.

*Cantos del bastón* es un libro que ha ido creciendo de edición en edición, pues el autor busca la unicidad de la obra. Se trata de poemas situacionales, ubicados en la urbanidad provinciana, la ruralidad del Valle Central, o la montaña, apostando a la universalidad mediante “la descrip-

1 González, Bernardo. Talca: Imprenta Los Andes, Colección de Poesía Sol Azul. 2006.

2 *Sin conciencia ninguna*; Talca, 1981. *Poemas simples*; Santiago, 1984. *Poemas de la contemplación*; Curepto, 1985. *Poemas transparentes*; Talca, 1987. *Barrio cívico*; Talca, 1988. *Nuevamente los pájaros acuden a rescatar mi soledad*; Talca, 1990. *Remos*; Talca, 1995. *Teatinas*; Talca, 1999. *Dedales de oro*; Talca, 2001. *Aprendiz de pájaro*; Talca, 2002. *Cantos del bastón* (primera edición); Talca, 2002. *Intemperies* (antología fugaz); Talca, 2004. *Cantos del amancay*; Talca, 2005.

ción de la aldea”, en este caso la región del Maule, con su geografía natural y humana. Curioso es notar que las cuatro recopilaciones antológicas de Bernardo (las dos versiones de *Cantos del bastón*, *Intemperies* y *Catacumbas*) comparten algunos poemas, e incluso presentan versiones modificadas de los mismos, pues concibe los poemas como perfectibles, dejando en claro que el artesano tiene derecho a seguir puliendo la superficie, hasta que la textura le parezca convincente. Sobre *Cantos del bastón*, el autor señala:

*Recopilo mis poemas en Cantos del Bastón porque pretendo dejar una obra, escrita desde 1981 en adelante, que contenga una propuesta poética indisoluble, compacta, unitaria. He visto con el tiempo que se ha ido armando un conjunto con distintos motivos, registros y lenguajes, pero siempre hay componentes transversales que dan identidad a este mamotreto: lo rural, lo humano, lo minimalista, lo social, lo erótico... Pretendo con la madurez eliminar bastantes poemas que aún me resisto a abandonar por motivos más bien personales, pero estoy cierto que la poda viene. Antes de morir dejaré la versión definitiva. Hay que trabajar mucho, cuando uno no es tan talentoso; pero limando, limando, brillan los pedernales. He tomado esta idea de escribir una obra vasta, única y definitiva de los poetas Jorge Guillén (Cántico), Walt Whitman (Hojas de hierba) y Antonio Gamoneda (Edades). Especialmente de Gamoneda -poeta que también admiro por su estética adusta, parca, telúrica y entrañable-, porque trabaja mucho la reescritura, técnica literaria que considero plenamente válida y vigente, además de honesta. Se me ocurrió reunir mis poemas cuando estuve acosado muy de cerca por un posible cáncer, hace 10 años atrás más o menos; entonces me dije: "Voy a recopilar mi obra antes de morir". Y aquí estoy todavía, vivo y coleando.<sup>3</sup>*

## GENERACIONES QUE VAN Y VIENEN

Para quienes gustan de comprender por taxonomías, y en particular la poesía chilena por generaciones, González Koppmann debiera pertenecer a la Generación del '80, la que según los autores de *Veinticinco años*

---

3 Correspondencia con el autor.

*de poesía chilena (1970-1995)*<sup>4</sup>, hace su aparición a mediados de los años '70, compartiendo algunos rasgos en su aspecto editorial. Cito:

*...mayoritariamente en forma de autoediciones, empiezan a aparecer las primeras publicaciones individuales, las que van constituyendo un escenario textual múltiple y heterogéneo, en el que se entrecruzan, confrontan y coexisten distintas maneras de ubicarse en el decir poético.*

Las ediciones de aquellos años, limitadas claramente por la censura política, además comparten de manera frecuente una materialidad, motivo por el cual también es apodada *Generación del roneo*, pues ese tipo de papel barato lo ocupaban los profesores en las escuelas y los opositores de la dictadura para imprimir panfletos mimeografiados que se lanzaban en la calle, de manera que poemas y llamados civiles compartían una urgencia, una intención y una manera de producción. A propósito de ese término acuñado por el poeta Jorge Montealegre, González señala:

*La “Generación del roneo” es aquella que nace durante la dictadura de Pinochet, cuando nos reuníamos especialmente al amparo de las salas semioscuras de las parroquias poblacionales y universitarias, en total clandestinidad como en las catacumbas, a conversar de esa cosa rara llamada poesía, especialmente de poesía social -hablo de Cardenal, Dalton, Celaya, Miguel Hernández, Benedetti, los salmos, etc.-. Hubo un caso notable de un grupo de poetas en Curicó que se reunían en una citroneta, entre las sombras cómplices y sediciosas de la Alameda, chofereados por Juan Jofré Bustamante, donde se ocultaban para realizar un taller literario. Se llamó “Generación del roneo” porque en ese tiempo -principio de los años 80 - se picaban stenciles en máquinas de escribir olivetti que nos facilitaban las secretarías del obispado, vicarías u oficinas de las pastorales juveniles, recuerdo, las que luego, y con mucho miedo, se imprimían artesanalmente en ese papel ocre, grueso, poco elegante, pero tan noble llamado “papel roneo”, que guardaría, éramos tan pretenciosos, toda la historia oculta y mágica de la noche negra de Chile.<sup>5</sup>*

---

4 Calderón, Teresa; Calderón, Lila; Harris, Tomás. Santiago de Chile: Editorial Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme. Primera edición 1996.

5 Correspondencia con el autor.

Entre los rasgos de la generación del '80, se pueden contar: alusiones al contexto histórico, la inclusión al texto de variantes provenientes de lenguajes como el cómic, la plástica u otros (en su vertiente más experimental). Más relacionado con la poesía de Bernardo González estaría el grupo de poetas del sur. Cito a los autores de *Veinticinco años de poesía chilena*:

*En el sur de Chile se empieza a escribir una poesía que, a partir de una matriz común conformada por la obra de Juvencio Valle, algunas obras de Neruda y toda la creación poética de Jorge Teillier, evoluciona y transforma sus elementos textuales. Se trata de una poesía arraigada en la naturaleza de Valdivia, Puerto Montt o Chiloé y que ofrece la imagen abierta de sus habitantes, espacios, mitos y costumbres, en la que el poeta asume tanto la voz personal como la colectiva. En esta opción poética ocupan un sitio destacado los poetas mapuches quienes dan cuenta de su cultura, lenguaje y visión del mundo.*

Me parece una visión de la poesía del sur, que se reduce a referentes masificados, sin tomar en cuenta que grupos como: Trilce (Valdivia) y Arúspice (Concepción) en la década del '60, y Aumen (Chiloé) desde la década del '70 en adelante (y un sinfín de individualidades), dotaron de gran diversidad de referentes, conciencia política, incorporando la metalingüística y contenidos etnoculturales (no solo desde el punto de vista mapuche) a la creación de los autores de la década del '80, los que en denominación de Sergio Mancilla Torres pasaron a conformar la *poesía de contragolpe*, en alusión al golpe de Estado de 1973, y a la manera en que la poesía debió supervivir, haciéndose consciente a la fuerza de la imposibilidad de expresar directamente una postura política, obligando al lenguaje a buscar en los espacios en blanco del discurso dominante, una posibilidad expresiva. Cito a Mancilla:

*Su sentido de resistencia y subversión pasa por problematizar la constitución del discurso lírico mismo: nos hallamos ante un decir precario, fallido, que logra, no obstante, su significación política movilizándolo, como material formante del efecto estético, sus propias fallas, balbuceos y silencios ante el vértigo de una realidad violentamente "surrealista".<sup>6</sup>*

---

6 *El Paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe*. Paginadura Ed. 2010.

Dentro de este contexto, pero algo más al norte -y más aislado en cuanto a grupos- se encuentra Bernardo González. Si bien dialoga con referentes universales, González se siente heredero de la tradición maulina, en la cual, citando al propio poeta, se distinguen dos grandes afluentes. Por una parte la vertiente vanguardista, que ya se insinúa en Pedro Antonio González, el modernista de Curepto que fue a morir a Santiago a principios del siglo XX y que continúa con los fundadores y seguidores del grupo surrealista La Mandrágora. Por otra parte distinguiríamos una vertiente telúrica, desarrollada por autores como Jorge González Bastías, Efraín Barquero y el Pablo de Rokha posterior a las experimentaciones, entre otros. Esta última tradición, es especialmente importante en Bernardo, pues el autor es además descendiente y difusor de la obra de Jorge González Bastías, “el poeta de las tierras pobres”, quien vivió y escribió sus obras en una pequeña aldea a orillas del río Maule, en la localidad de Infiernillo, pueblo que hoy lleva el nombre de Estación González Bastías, ubicada en el ramal Talca-Constitución. La poesía del Maule pasa por la obra de Bernardo González y en ella, persiste. A nivel nacional, diríamos que pertenece a la *generación del '80*, según el criterio tradicional, *Generación del roneo* según la manera de editar y distribuir sus textos, *Generación NN*<sup>7</sup> por el contexto político, *Generación de Contragolpe*, sea como sea, cada generación tiene sus adelantados y rezagados, excluidos por olvido, por conveniencia, o porque no caben en el molde; cada grupo exhibe sus antologías y cada nueva camada reacciona ante otras para justificar su destete, muestra sus rechazos y filiaciones como manera de fijarse en el tiempo, de fundarse y persistir.

La discusión sobre los elementos que pueden configurar una generación escapan al propósito de este texto, pero me gustaría observar que

---

7 En la introducción a la antología *Poesía chilena. La generación N.N. (1973-1991)*. Ediciones La Pata de Liebre, Punta Arenas, 1993. Selección de Aristóteles España; se puede leer: *Nos pareció válido el término “Generación NN” utilizado por el poeta Eduardo Llanos en el Primer Encuentro de Escritores Jóvenes de Chile, en el año 1984, porque sintetiza un tiempo histórico en el cual los poetas antologados empezaron a escribir y porque sus trabajos, independientemente de los matices y tendencias, reflejan los distintos hitos de esa época.*

en las generaciones posteriores en Chile (o más precisamente, en la capital de Chile), las autodenominadas *Generación del '90* (también llamada en un primer momento *Los náufragos*) y *La novísima*, a principios de la década del 2000, son poco nítidas en cuanto a configuración. Dicho de otra manera: las diferencias que debieran saltar a la vista con la generación anterior y sus propios límites, parecen construcciones para calzar en una narración histórica, ya que los principales teóricos de esos grupos son sus propios miembros, los que de paso delimitan los contornos y enumeran los integrantes, como si la pretensión de protagonizar una época fuera más urgente que la lectura distanciada de las obras. Entonces surge la pregunta, ¿no será esta apremiante autodenominación -sin distancia temporal y sin conocer todas las escrituras de un período- otra operación de instalación, de manera similar (pero a nivel simbólico) de cómo actúa el mercado de la industria cultural? Si bien, dentro del espíritu crítico de la modernidad, se pierden a veces los límites entre crítica literaria y obra, la sucesión de generaciones artificiales también corresponde a una tradición de ruptura que no siempre corresponde a un proceso natural. En palabras de Octavio Paz en su ensayo *Los Hijos del limo*, cuando se refiere a la tradición de la ruptura en los grupos de vanguardia:

*Cada movimiento artístico negaba al precedente, y a través de cada una de estas negaciones el arte se perpetuaba. Solo dentro del tiempo lineal la negación podía desplegarse plenamente y solo en una edad crítica como la nuestra, la crítica podía ser creadora. Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora.*

Algo de ello podemos observar en las últimas diatribas generacionales en Chile: la búsqueda de la persistencia histórica a través de un continuo (y forzado) cambio en las estéticas y en la concepción de lo que es una obra; pero me parece que ya es tiempo de analizar con más desconfianza estas negaciones e inclusiones, y asegurarse de que no sean meras operaciones críticas de territorio, inclusión y perpetuación de un modelo gastado.

## LA POSIBILIDAD DE UNA POESÍA SOCIAL

Pero, ¿qué tiene que ver lo anterior con la poesía en sí?, ¿habrá algo menos efímero que la persistencia en un cuerpo teórico?, ¿a tan poco aspira la poesía? Quizás podríamos preocuparnos de averiguar *qué es lo que ve* el poeta y de *qué manera lo hace ver*, más allá de su momento de aparición dentro de un grupo. A propósito, cito un texto del argentino Roberto Juarroz:

*Hay una hermosa frase de Paul Eluard, que dice que el objeto del poema es **dar a ver**, mostrar al mundo, mostrar esto que nos disimulamos todos los días, esto que la tontería de nuestra vida no nos deja ver. Dar a ver la realidad sustancial del hombre, esto que se nos escapa por fragilidad, por incapacidad, por las presiones de la vida, que se nos escapa porque no somos capaces de proveer suficientemente a esa exigencia de lo absoluto.<sup>8</sup>*

Sería conveniente entonces, revisar qué es lo que *ve* González Koppmann, revisar sus temas. Y es que una lectura ligera de su obra lo acercaría a un pasivo larismo, debido al flojo estigma que pesa sobre la literatura de provincia; pero bastaría con avanzar un poco para darse cuenta que no es el mundo de la infancia, ni la frontera mágica de los colonos franceses en la Araucanía, la que se extiende ante el poema, sino una naturaleza en movimiento, de volcanes, vegetales y huertas, una urbanidad que cambia sus costumbres por la invasión del modelo neoliberal, pero donde aún pasean vecinos tomados de la mano y subsiste una vieja ternura en las pichangas de barrio, un erotismo que vitaliza en la mujer las fuerzas de la naturaleza, lo político que se refleja en su poesía, ya en los textos contestatarios de los años '80, como en los que dan cuenta de la actualidad.

A medida que avanzamos en su obra, la naturaleza se sale de los márgenes del hogar, la familia, los amigos, el barrio, hacia el campo

---

<sup>8</sup> Juarroz, Roberto. Poesía y Creación, Diálogos con Guillermo Boido. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé. 1980.

abierto, para finalmente ponerse el morral al hombro y llegar al mundo de la montaña con todo su poderío originario, sus lagunas en medio de la soledad y la efervescente vida que baja junto a los ríos, configurando identidades sin las cuales el paisaje sería solamente una postal; de ahí que continuamente Bernardo evoque una belleza relacionada con la contemplación.

La obra de González Koppmann, ha ido decantando con el tiempo hacia consolidar ciertos temas; el erotismo, lo social, la celebración de la simpleza, *tercas costumbres*, diría el autor, de un tiempo que se presagia oscuro. Cito tres ejemplos del tratamiento político en distintas etapas:

***La rosa incinerada*** (1) (*Cenizas vuelven al misterio*) // *Sobre Bergen-Belsen una paloma / indaga la forma de ser vuelo / Hermosura tenaz, enumerada / rapada epifanía en celo / Engendra, Sulamita, nuestro anhelo / de sol por las rendijas del anexo / Serás sobre la piel incinerada / la pureza que soñó mi pueblo: / cenizas vuelven al misterio / acariciadas por el viento.*<sup>9</sup>

***La Moneda*** // *El cardenal en La Moneda / conversa con el dictador / el nuncio en La Moneda / conversa con el dictador / el papa en La Moneda / conversa con el dictador / pero el dictador no sabe / que a La Moneda / si no entra el pueblo / no entra Dios.*<sup>10</sup>

***Los Sobrevivientes*** // *Conozco allegados en el cuarto del fondo / pájaros de buen agüero, amigos que / se sientan a conversar de otro tiempo / cuando trabajaban entonando corridos / en una cantera polvorienta de Rauquén / (...) conozco mujeres que aún sonríen / y beben su vino en un bar de las afueras / junto a profesores rurales / carabineros jubilados / antiguos deportistas (...) / Ellos, sobrevivientes del país verdadero / gentes que destilan la alegría por dentro / arrimados a los muros de una vieja bodega / magullan el lenguaje de la sabiduría*<sup>11</sup>

---

9 *Sin conciencia Ninguna*; Talca, 1981.

10 *Barrio Cívico* (epigramas); Talca, 1988.

11 *Cantos del Amancay*; Talca, 2005.

El primer texto, dedicado a la prisionera Ana Frank, data del año 1981 y en él se presenta la contención necesaria para poder dar un testimonio político en aquellos años de censura; el ocultamiento que genera el lenguaje al *decir las cosas de otra manera*, se hace patente en esa forma de relacionar la ceniza, la prisión y la muerte. El segundo texto data del año 1988 y en su tono se adivina un inminente cambio político; recuerda la agilidad de los *Epigramas* de Cardenal contra Somoza, una función militante de la poesía en la calle, cívica, tan lejano al gesto oportunista de los *Poemas militantes*<sup>12</sup> de Zurita al asumir el gobierno del “socialista renovado” Ricardo Lagos, cuando el único peligro real era quedar fuera de los cargos públicos, o al de *Incitación al Nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, de Neruda, en que la cualidad instrumental del lenguaje es evidente. Curiosamente en los dos libros se invoca al bardo que supuestamente habita en los autores. Finalmente, el texto *Los sobrevivientes* apunta a la actualidad; a pesar que mencione antiguos oficios, nos dibuja seres anónimos que viven al margen de la sociedad de consumo, haciendo evidente que la resistencia a la homogeneización, no radica necesariamente en quienes enarbolan un discurso marginal, sino en aquellos seres que realmente viven al margen del tiempo y de las intenciones neoliberales de éxito, figuración y dominio.

## LA PRESENCIA DEL MUNDO NATURAL

Desde los primeros poemas de Bernardo González está presente el mundo natural, pues a partir de ciertos elementos nace una evocación que culmina en el vuelo poético; a partir del sabor de la ciruela, de la sombra de los nogales, de un manzano derribado, se dibuja una especie de mapa simbólico, pues son imágenes que aparte de retratar un presente-permanente en el poema- tienen un equivalente emotivo, un valor en la experiencia sensorial sin la necesidad de que grandes acontecimientos ocurran; basta que tengan un significado en el universo del poeta para que sean dignos de ser nombrados. Aquello ocurre, por ejemplo, en el poema *El chal* del año 1990:

---

12 Dolmen Ediciones; Santiago, 2000.

*Mi madre anda bajo el agua por el patio / recogiendo naranjas / acarreando leña / dándole comida al perro / No se moja / porque pasa pegada a las murallas / con maceteros en las manos / Mi madre anda sobre los charcos por el patio / ordenando las herramientas / guardando la ropa seca / buscando al gato; se afana / poniendo ladrillos en el suelo / para que cuando salga alguien / no se embarre... / Si tiene que ir al fondo / se cubre con el chal / y la lluvia no cae*

El poema tiene un epígrafe de Vallejo: *Y mi madre se puso el abrigo / no porque fuera a nevar / sino para que nevara*, lo que invierte la causalidad de los fenómenos con esa naturalidad con que ocurre lo sobrenatural en América Latina, sobretudoo en el mundo rural, y que se emparenta con aquello conocido como “realismo mágico” por los europeos, pero que en nuestras latitudes, como afirma el escritor argentino Héctor Tizón<sup>13</sup>, se trataría más bien de un realismo pedestre, pues en el mundo campesino siguen significando muerte o buen presagio el canto de las aves agoreras, a pesar de que lo ignore un presente mediático, orgulloso de su racionalidad pedante, enfocado en el encanto y desencanto de las ciudades. En la ciudad de Bernardo González se sigue deteniendo la lluvia según los caprichos de la evocación. A medida que avanzamos en la lectura cronológica de sus libros, la naturaleza toma protagonismo y aparece el campo maulino, para finalmente llegar al mundo de la montaña con todo su poderío volcánico, sus lagunas en medio de las cumbres y la turbulencia vital que baja junto a los ríos, configurando identidades sin las cuales el paisaje sería una imagen sin alma; de ahí que continuamente González evoque una belleza relacionada con la contemplación:

*Volveré a sentarme en el suelo / a orillas de un fogón, / volveré a escuchar los chapoteos de los peces / que saltan en el río del silencio / (...) volveré a tender mis huesos a la intemperie / a tirar el cansancio en los pastizales / a cubrir mis palabras con ceniza; en fin / a callar las cicatrices que duelen con el frío.*

Pero la naturaleza, a fuerza de ser nombrada en muchos giros, no decae, pues no es siempre la expresión de la vitalidad, sino que también recoge la penumbra, el silencio, como se denota en *Poema lento*:

---

13 Yala, Jujuy, 1929.

*Al dulce otoño no se llega gritando / como un muchacho ebrio que sale de una fiesta / se llega arrepentido, con ganas de llorar, mordiendo / acaso el desencanto de haber perdido un sueño / en un lejano pueblo donde pasan las ánimas / golpeando los tejados con un presentimiento*

Se podría aventurar que algunos elementos naturales dispuestos como recursos expresivos (el dulce otoño, un lejano pueblo), mezclados con la fantasía mitológica (ánimas golpeando los tejados), ayudan a diferenciar un texto con carga emotiva de una simple naturaleza muerta. Además, lo sensorial de esta poesía emparentada con los elementos (agua-fuego-tierra-aire) posibilita un trance natural a los poemas eróticos, frecuentes en su obra. Mencionaré finalmente la variedad de temas que interesan al poeta; un arquero de Rangers, su padre pegando partidos de ajedrez en un cuaderno, una mueblería antigua, un sillón de mimbre, un paseo en bicicleta, los cajones de los muebles viejos, una sarta de pejerreyes, el agua de bailahuén *cuando en el vaho de la jarra danza la montaña azul*. Se trata de impresiones y elementos que van configurando un mundo cotidiano, pero que son la materia de ensoñación que mantiene alejado al tedio, pues permanentemente se encuentra redefiniendo las fronteras de su territorio.

## **A LA MANERA DE LOS BARDOS**

Una publicación posterior a *Cantos del bastón* es *Memorias del bardo ciego* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2009), en que recoge gran parte los tópicos anteriores, pero aglomerados en torno de un núcleo novedoso para su poesía; se trata de un cruce entre el mundo campesino finlandés y el chileno. ¿De qué manera es posible aquello? El capítulo central del libro, *La hija de Ukki*, funciona bajo el telón de un relato en el que una campesina finlandesa se acostumbra a las materias y aromas del Maule. Y no se trata de una trama caprichosa sino de una experiencia personal lo que motiva la génesis de los poemas; en ellos se funden los imaginarios de ambas latitudes, como ocurre en cada emigrante que busca la posibilidad de comenzar una vida nueva bajo otras constelaciones:

*Cuando se llega a un lugar desconocido / y no se sabe el nombre de las cosas / los terrones te hablan, y los pájaros / las correhuelas, las melosas, los cardos / con sus espinas moradas: éstas son las / que más te hablan. Hay un continuo nombrar de las cosas, enumeraciones de las nuevas texturas, dando a entender que cuando el lenguaje no da abasto, hay en la naturaleza una posibilidad de comunicación. En el poema *La casa azul* hay un registro de lo que abandona el que viaja y de lo que funda:*

*Crió tantos cachorros con la miel de los astros / con calostro de higos y aguas de toronjil / que celebró en su mesa la liturgia heredada / del mundo más antiguo // Enterró el horizonte / debajo del rescoldo -venados de los bosques / arenas del estero, cóndores del volcán- // y mientras bebían rocío los chamicos / hacia los cuatro vientos balbuceó una oración*

De a poco los poemas se van impregnando de una mitología fundada más en el mundo natural que en los personajes de una epopeya. Aún así aparecen alusiones al imaginario rural finlandés, y es que el título del libro (la alusión a los bardos ciegos) rememora a esos poetas campesinos que guardaron oralmente los mitos del pueblo finés y que fueron recopilados e intervenidos por Elías Lönnrot a mediados del siglo XIX en *El Kalevala*. Lönnrot reconstruye a partir de fragmentos una identidad y memoria rota (en Finlandia la trizadura social se llamó Iglesia Luterana), recuperando en el mito fundacional de la nación, una forma de ser y de ver el mundo, gracias a la memoria y el canto de esos bardos campesinos. Inquieta pensar que en nuestro país son varias las lenguas desaparecidas; pienso en los selk`nam de Tierra del Fuego y los kawésqar de los canales patagónicos, de quienes solo queda el registro científico de una lengua prematuramente muerta, exterminada por mercenarios, y que ya no podría nombrar lo nuevo. No queda más que conformarse con fragmentos de su cosmogonía, que no sobrevivió a la barbarie occidental.

¿Qué es lo que atisba este bardo ciego en su memoria? Pues ya no se trata de hacer perdurar una tradición sino de fundir dos paisajes, dos aromas, dos costumbres, o quizás imaginar qué diría, y de qué manera, un cantor campesino atemporal al recordar la experiencia de la contemplación,

los rastros de un mundo sumergido en los recuerdos. Dice González Koppmann, en el poema que le da el título al libro:

*Recuerdo un sendero entre cipreses / el aleteo de codornices tras las zarzamoras / abejas en los estambres, liebres en los zanjones / una melga desmalezada por la escarcha // (...) recuerdo / barqueros remolcando un falucho, el pito / del carguero dejando en los andenes / encomiendas, recados, damajuanas, canastos / miradas que se fueron trinando río abajo // (...) Recuerdo al rebaño volviendo de los yuyos / un silbo de afuerino cruzando la neblina / las herramientas sucias apoyadas al muro / grillos en los dinteles, cortinas de totora (...)*

Es un hablante que se ubica en el futuro para darle valor a una forma de vida que aún no se acaba, pero que al estar amenazada aumenta su “valor”, pues perfectamente los faluchos mencionados en el poema, esas embarcaciones que navegaban el río Maule hace no tanto tiempo, eran depositarios de una forma de vida, de una relación con el entorno y la materia, que persiste ya sólo en el imaginario. Ahí encontramos entonces una de las funciones principales del bardo: cantar la memoria, transmitir la sensibilidad de un pueblo, una aldea, una comarca, narrar algo tan frágil como el viento silbando entre los cardos, pues se busca algo que persista entre tanto anecdótico personal, una sustancia que perdure más allá de una trama histórica. Pero también se preocupa de transmitir lo político, como se evidencia en el capítulo *El lento trajinar de lo que amamos*, aunque en este caso no desde una perspectiva del gran discurso, ni de la víctima o el victimario; el tono aquí es el del vecino del barrio que ve pasar el mundo por la calle. Así por ejemplo, en el poema *Pichanga*, se rememora a Germán Castro, fusilado en septiembre de 1973; pero se le recuerda de niño, cuando bastaba preguntar ¿puedo jugar? para entablar amistad y correr hasta la noche por canchas improvisadas. Cito el final de ese poema:

*Todos / corrimos raudos detrás de la victoria / pero aún nos duele la derrota: / al mejor del barrio sur lo fusilaron... / Ni la pelota nos devolvió la infancia.*

## CATACUMBAS, OTRO MOVIMIENTO ANTOLÓGICO

Retomando las inquietudes del comienzo de este ensayo, sobre cuáles mecanismos son los que determinan el movimiento antológico de una obra, cómo influye el hecho de que sea una isla dentro de su generación, o de cómo lo hace para tomar vuelo y escapar de la tradición que carga, me parece que una posible respuesta es lo que hace Bernardo González en su última publicación, al agrupar bajo el concepto de “antología social” no solamente contenidos estrictamente políticos, sino también retratos de paisanos, lugares, costumbres, ritos y, sobre todo, el lento pasar de los años con sus símbolos de ruralidad y pueblo provinciano, mutando progresivamente a ciudad neoliberal, con vitrinas y deudas. Se plantea entonces la solución de la “antología temática”.

El resultado es el libro *Catacumbas*<sup>14</sup>, el cual hace alusión desde la portada -mediante el símbolo del pez-, al cristianismo practicado en secreto en los subterráneos del Imperio Romano, en esa clandestinidad originaria que quizás representa para nosotros, a dos mil años de distancia, un estado de pureza de la religión con su llamado a la fraternidad, la pobreza, y el abandono de la hipocresía; con su relato cosmogónico de por medio en que las almas regresan al Padre, a sus cábalas, en un estado previo a los artificios que han ido volviendo pesada de gestos a la religión, sobre maquillada, casi siempre inclinada hacia la buena mesa y la extrapolación de la culpa. Menciono estas cosas porque el libro comienza con una dedicatoria muy significativa: *a los sacerdotes del pueblo asesinados por la dictadura*, y le acompaña una lista de nombres a la manera de los memoriales. Variados son los símbolos al ingresar a este libro: sacerdotes asesinados por el terrorismo de Estado, un pueblo que sale a la calle, la dictadura militar; heridas de un Chile reciente que parecen ocultas bajo toneladas de ruido y propaganda, pero que ante una leve brisa vuelven a mostrar el resplandor del carbón que se creía apagado. Y podría pensarse que son conceptos anacrónicos, como aquel *hombre nuevo* que encarnaba los ideales de una revolución social y que, en el primer poema del libro,

---

14 Ediciones Inubicalistas. Valparaíso, 2012.

mira desde el otro mundo a sus asesinos que asisten al funeral, haciendo gala de su impunidad:

*Detrás de las cortinas / los asesinos miran mi cadáver / Yo los miro desde el cielo // Me buscaron por toda la tierra / Me encontraron... // Yo los miro // En la iglesia se pusieron lentes oscuros / acariciaron la cabeza de mi hija / saludaron a mi madre / y se fueron // (Sonrían entonces los que me aman / porque hoy he nacido)*

La muerte del *hombre nuevo* al comienzo del libro es una señal de que se deben actualizar los significados, y eso es justamente lo que ocurre página por página. No olvidemos que bajo el simbolismo cristiano los muertos nacen de nuevo, resucitan en su sacrificio. Una reflexión me parece necesaria. La palabra “pueblo” en esta propuesta se podría poner bajo la disección. Dirán algunos que corresponde hablar hoy en día de *muestra*, de *público*, de *votantes*, *deudores*, *consumidores*; pero sería un fracaso establecer una naturaleza muerta de la noción de pueblo, porque precisamente, desentrañar las connotaciones antropológicas de este concepto, ahondarlo, es la constante temática y una búsqueda esencial del autor en esta antología. El pueblo aquí puede aparecer encarnado en ferroviarios, pescadores, artesanos y tantos practicantes de los rústicos oficios; pero también se puede hallar en una novia besada entre las teatinas, o en las abejas que rondan los cuescos secos de los huesillos. El pueblo sobreviviente de su ideal político, de la derrota militar, de la lumpenización del postfascismo, es el que desfila en estas páginas gracias a la memoria o la observación directa. Ahí aparece la sensibilidad del poeta y establece una distancia con un discurso grandilocuente o alambicado, pues prefiere la lentitud en la mirada, ya que confía en aquello que menciona José Comblin en el epígrafe del libro: *Sólo el pueblo es humano*.

Estas ideas son las que traspasan la médula de *Catacumbas*; metáfora que nos evoca también los subterráneos de la ex Vicaría de la Solidaridad, una capilla de tablas en una población donde se picaron panfletos a mimeógrafo, o curas de la teología de la liberación organizando ollas comunes, tan lejanos de aquellos capellanes que repetían sermones desde la pantalla, encubriendo la culpa de una sociedad que llama a la austeridad

y el trabajo, por parte de quienes no son austeros ni trabajan. Los poemas reunidos hablan de las transformaciones de una sociedad, pero no a través del gran discurso; más bien mediante las observaciones de un hombre de a pie, o en bicicleta para el caso del autor. Y es que en su pedaleo lento por la ciudad es cuando decide darle importancia a una mueblería con olor a virutas, a un guardia que vigila de punto fijo, o a una bailarina de un café topless; nos dice que la derrota es salir a vitrinear o ver el noticiario, mientras la belleza está ahí, en la abundancia terrestre hoy acaparada por la gula de unos pocos. Esta reunión de textos adquiere una trama, al ir mostrando los cambios de la sociedad chilena, desde los primeros años de resistencia contra la dictadura de Pinochet, hasta el presente neoliberal. Se puede leer como una historia vista desde abajo, o como la bitácora de un país transformado al modo instantáneo del experimento neoliberal -obligado a delatar al vecino, a esconder los libros, a contraer la deuda, confinado a una “solución habitacional”, hasta un presente que muestra la desnudez del saqueo económico-, pero también desde la lucidez de quien despierta y decide retomar las viejas herramientas de labranza para expulsar la cicuta de su huerta.

En palabras del poeta, la derrota es quedarse amurrado, pero, sin embargo, vuelve a intentar el *ser social* mientras atiza la ceniza con un palo, buscando brasas que aún den resplandores. Si bien es cierto que en la poesía escrita por el autor durante los años noventa y en la primera década del dos mil, hay un refugio de lo político en la intemperie desnuda del paisaje; en sus últimos textos retorna a la memoria para convocar a los fantasmas, y con la madurez de las soledades cordilleranas, o la lentitud con que se sube una cuesta, vuelve a creer en “la cuestión social” con un lenguaje más descarnado, pues el presente es agresivo. Su poesía se puebla entonces de ánimas opacadas por las balizas de un furgón policial. Podemos apreciar así la utilidad del ejercicio antológico cuando es más que una cronología, puesto que provee de trama e intención la experiencia del individuo, aunque ella esté compuesta de fragmentos, de momentos aislados en una vida que puede parecer a la deriva; a pesar suyo es parte de otro relato mayor: la aventura o tragedia del pueblo que le dio carácter, o en palabras de De Rokha, *categoría y régimen*.

# MUNDO CAMPESINO, MIGRACIÓN Y ARRAIGO

“EL OLIVAR” Y “TODO COCIDO A LEÑA”, DE CHIRI MOYANO

**C**ristian Moyano Altamirano, quien firma sus libros como Chiri Moyano, nace en Quebrada de Alvarado en el año 1974. Ha publicado seis libros de poesía<sup>1</sup> y también ha participado en investigaciones sobre religiosidad popular, relatos rurales del Cordón La Campana, registros fotográficos del sector Quebrada de Alvarado y últimamente ha documentado oficios campesinos al interior de la V región, mediante fotografías y entrevistas.

El hecho que la presentación de su libro *El olivar* se haya realizado en la Escuela Básica de Quebrada de Alvarado, donde estudió Moyano en su infancia, creo que tiene un especial simbolismo. Estamos acostumbrados a que las obras de creadores de provincia aspiren a exhibirse en los centros urbanos más cercanos o en la capital, legitimando de alguna manera una paternidad de la cual no siempre el centro es el culpable. Presentar el libro en la comunidad donde nació, estudió y vive Moyano, nos remite a la ¿fábula? de una época en que el poeta era quien cantaba las tristezas y alegrías de su aldea, en un lenguaje tal, que nadie fuese excluido de su mirada, por la complejidad de la forma.

Otros poetas nos podrán deslumbrar por sus hallazgos de elementos retóricos, por la importación de temáticas o estéticas, por su dominio sobre

---

<sup>1</sup> *Hace siglos que no iba a la ciudad* (autoedición, 1998), *Taciturno* (autoedición, 1999), *Las cosas de Magdalena* (autoedición, 2002), *Las confesiones del caballero andante* (autoedición, 2004), *El olivar* (Ediciones Cataclismo, Valparaíso, 2011), *Todo cocido a leña* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2014).

técnicas de vanguardia; hay hablantes para todos los gustos, pero lo que Moyano nos recuerda con su poesía es el vínculo íntimo del hablante con su comunidad, con el origen que lo hace real y nos replantea la posibilidad de que un poeta esté sustentado por su coherencia, por sus actos, en el supuesto de que tengan más sentido que situarse dentro de una literatura comercial, o de coleccionar reconocimientos de la institucionalidad cultural. Pensamos en el poeta como la persona que *devela un mundo* por el lenguaje, más allá de ser un redactor de discursos, o un gramático que accede al texto como si se tratara de un examen.

Considero oportuno citar a Heidegger, cuando en su ensayo acerca de Hölderlin y la esencia de la poesía, se pregunta: *¿Qué es el hombre? Y responde: Aquel que debe mostrar lo que es... Pero, ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz de todas las cosas. ¿Por qué sacar a colación a un filósofo alemán con respecto a un poeta de Quebrada de Alvarado? Simplemente porque ambos hacen referencia a lo terrestre, a lo esencial, a la transmisión de las tradiciones, a establecer un diálogo de temas profundos de la existencia con un lenguaje sencillo. Sobre esto último, agrega además el alemán: La palabra esencial, para entender y hacerse posesión más común de todos, debe hacerse común.*

Los temas de la poesía de Moyano a través de sus publicaciones, han sido el desamor, la familia, la lucha por la sobrevivencia, el habitante del campo y sus ilusiones. Todo ello en tensión con la pobreza rural, la muerte de los oficios que le daban autonomía a ese mundo, la explotación del dinero y la colusión de la autoridad. Su escritura está marcada por la resistencia frente a la pérdida de sentido de lo cotidiano, proponiendo como respuesta el arraigo a la tierra y la dignificación del campesinado. También aparece en sus libros una admiración a la cultura callejera, al viaje como aprendizaje y su rechazo total, pero lírico, a la brutalidad de un sistema que proclama la muerte de la semilla, la venta de la tierra, y el desprecio por formas de vida que implican el sudor de la faena, o que subsisten al margen de las jerarquías burocráticas. La alusión a la botánica de la Quinta Región, donde aparecen; el romero pichi, el sauce llorón, la

flor del arbusto siete camisas, el coigüe, la flor del lazo, el romero de castilla, el marrubio, el limonero, entre otros, además de toda la pajarería local, permiten saber que el hablante proviene de más allá de los límites urbanos, sin que sea necesario que utilice los lugares comunes del campesinado.

## EL OLIVAR

El libro *El Olivar* comienza con un capítulo llamado *Rezoz*, donde desarrolla su noción de lo sagrado, lejos de cualquier liturgia o catecismo; más bien, se trata de lo profano puesto en el lugar de las preocupaciones trascendentales, pues comienza el libro con la pobreza mirándose en el espejo. Es en el barro, en la miseria, en un espejo roto, donde Moyano encuentra símbolos que representan la pureza, lo cotidiano y el verdadero sentido religioso en la preocupación por el otro; como en el poema en que la madre reza por Dios, sin que él tenga un gesto similar. En general, se trata de poemas que hacen sentir el lado amargo de la existencia, como en *Metáforas*, cuando confidencia al lector:

*Para qué vamos a engañarnos / sacándonos la suerte entre gitanos / la verdad es que no le hemos ganado a nadie / somos una metáfora que no se puede mantener en pie / ni con su propio peso / somos una bolsa de caca tirada en la vereda.*

Esa suerte de amargura es la que predomina en el primer capítulo, pues, como afirma en el poema *Epitafio*, la poesía *también es una daga que corta orejas largas y feas*. Aquel temple se mantiene en el capítulo titulado *Dos animales que se aman en tiempos difíciles*, donde se habla sobre amor, pero de ese sentimiento que resulta de los distanciamientos, de estar con el ánimo por el suelo; en este caso se habla de la ternura que rescata a la pareja de la destrucción, de la soledad que no se desea.

En el tercer y último capítulo, *El olivar*, es donde Moyano desarrolla su propuesta poética de manera más completa. Se trata de una secuencia de nueve poemas, nueve momentos en que cumple varios propósitos a la

vez: narra la historia de una arboleda, de una familia y justifica la opción por el arraigo frente a la posibilidad de vender la tierra y formar parte de la maquinaria de la homogeneización, de la *mismidad*, como lo llamara Hakim Bey en su *Millenium*, ese desierto de lo idéntico que acompaña al capitalismo.

El olivar lo planta su antepasado Enrique Altamirano *a pata pelá*, y en él ocurren las más singulares situaciones: pasan monociclos con alas y fantasmas de malabaristas, las lechuzas y los tordos beben sangre de los frutos, se hunde el esqueleto de un río, una mujer hace fuego para pasar agosto, fuma y canta una canción de cuna, se aparece un niño ahorcado, los amigos poetas duermen la resaca entre los árboles, se crían los hermanos y en los tiempos de dictadura y sequía, balas calibre 38 silban en medio de la pobreza.

Lo que ha hecho Moyano es crear la epopeya de su familia, resistiendo en una tierra yerma, y en aquello ha narrado la historia de miles de familias campesinas que luchan por mejorar sus condiciones de vida en las laderas de un cerro, en una caleta de pescadores, o a la orillas de un bosque talado. Y es que la condición de *naturaleza amenazada* es otro fantasma que ronda el libro. Con respecto a esto, me gustaría citar a Luis Oyarzún en su libro *Defensa de la tierra*<sup>2</sup>, cuando habla de los males del campo chileno:

*No solo las semillas que vuelan por los aires o que caen en los surcos fecundan la tierra. También la empuñan los rituales, las imágenes de los hombres, las hadas y los elfos. Por eso también nuestra tierra se nos empobrece, se nos escurre entre los dedos y se desmorona debajo de nuestros pies. ¡Oh, tierra nuestra sin fuego interior, tierra opaca, espejo nuestro!*

Y es en ese espejo nuestro, de campo sobreexplotado, latifundista, ahora con la amenaza transgénica, con robos de agua, embriagado de pesticidas, con faena mal pagada, pero también con tradiciones humanas y labranza, donde Moyano apuesta por la fundación:

---

2 Editorial Universitaria, colección Cormorán. Primera edición año 1973.

*El olivar gira en torno de mitos y leyendas / de una familia a cuatro generaciones / llevando una vida de oxígeno, comida y pala / una vida de sombras, de espinas dolorosas / algo así como una carga de cruz de una historia que no te pertenece. (El olivar, II)*

Sin querer hacer el árbol genealógico de las influencias, estos poemas recuerdan a veces al Machado que canta las orillas estériles del Duero, a Pezoa Véliz en la ironía y el descarnado relato social, a Parra en lo coloquial, a Rokha en lo trágico y, sobre todo, creo yo, a otro poeta que levanta su sombrero desde la vieja República española, me refiero a Miguel Hernández; pues, si bien en el uso del lenguaje pueden haber muchas diferencias, hay una sensibilidad que los hermana por ser conscientes de los ciclos de las cosechas, de los trabajos, del conocimiento de las hierbas del monte, al fin y al cabo, son los ciclos astrales los que mueven al hombre, como lo observara Hölderlin en su reposo final de Tubinga.

Podríamos dar muchas vueltas en torno al simbolismo de los olivos, desde representar la fuerza y la fertilidad en la antigua Grecia, aparecer en la boca de una paloma tras el diluvio hebreo, volver a brotar como oratorio en el huerto de Getsemaní y representar la paz en el hipócrita escudo de las Naciones Unidas. Pero creo que las conexiones más cercanas al mundo del poeta, son las que se relacionan con la fertilidad, la trascendencia, la longevidad y el esfuerzo; como en aquel poema que Hernández dedicara a los aceituneros de Jaén durante la Guerra Civil española:

*Andaluces de Jaén, / aceituneros altivos, / decidme en el alma: ¿quién, / quién levantó los olivos? // No los levantó la nada, / ni el dinero, ni el señor, / sino la tierra callada, / el trabajo y el sudor. // Unidos al agua pura, / y a los planetas unidos, / los tres dieron la hermosura / de los troncos retorcidos (...)*

Así, el olivar viene de Andalucía a los pueblos rurales de Chile, a las quebradas del Norte Chico o los faldeos del Valle del Aconcagua, arriba, donde ha crecido este vegetal que soporta dignamente las sequías, ¿qué ve el poeta de Quebrada de Alvarado en ellos? Leamos:

*Ha quedado el esqueleto de un río / en medio del olivar / y con el tiempo / las piedras empezaron a enterrarse / entonces brotaron flores / con colores e himnos anarquistas / y pintó la aceituna en el árbol / y las comió el tordo / y las comió mi madre / y de ahí nosotros amamantamos / y somos lo que somos. (El olivar, IV)*

La filiación de la tierra con la fundación del ser; al amamantarse del fruto, al igual que el tordo, evidencia que una misma sustancia nutre a humanos y animales, recuperando ese vínculo roto por la ignorancia citadina y la fragmentación del conocimiento. Es el tema del arraigo versus el desplazamiento uno de los dramas rurales eternos de nuestra historia; pues durante siglos, las tierras en Chile han sido designadas por expropiación militar, desde la Conquista y la Colonia, para heredarse dentro de sus castas y círculos sociales, año tras año bajo mecanismos legales implementados por la fuerza. Así, por dar un ejemplo, las tierras del Valle de Putaendo se designaron a distintos oficiales del ejército español, para dividirse generación tras generación en hijuelas cada vez más pequeñas, mientras que los hijos de los campesinos originarios del lugar, despojados por la Corona, debieron construir terraplenes de cultivo en las orillas pedregosas del río. En el caso preciso de Quebrada de Alvarado se trata de valles rodeados de altos cerros costinos, que por su parecido con su símil europeo fue denominado *La República de Andorra* por Benjamín Vicuña Mackenna<sup>3</sup>. En estas tierras se repite el patrón colonial: las mejores tierras de cultivo fueron designadas a uniformados, reduciéndose progresivamente en el tiempo mediante parcelaciones y ventas; mientras que los campesinos con menos derechos se fueron instalando en las laderas de los cerros.

Distinto es el actual concepto de “parcelas de agrado”, donde no basta con vivir en la ciudad, además se requiere de espacios rurales donde “descansar”, como si el enriquecimiento de las ciudades a partir de la explotación de los campos no se conformara con los bienes acumulados, sino que asimismo necesitara volver a “acercarse a la naturaleza”; aunque

---

3 *Al galope*, tomo II, capítulo X. Una visita a la republica de Andorra de Valparaíso (la quebrada de los Alvarados).

esto signifique el desplazamiento de antiguos campesinos ya arraigados a un territorio, bajo las promesas de dinero y de un arcaico discurso de modernidad. De ahí la importancia de defender esa heredad de la ilusión de la venta; pues para el Capital no es difícil ofertar una cantidad irresistible de dinero, generando desplazamiento campesino hacia la pobreza urbana, la cual a su vez tiene otros matices como el hacinamiento, la dependencia de los servicios, el salario y la exposición a la más cruda penetración cultural a través de los medios de masas, que en el confinamiento urbano pasan a sustituir el horizonte. En el poema que cierra el libro, se resume la postura frente al desplazamiento:

*Enrique Altamirano plantó el olivar / a pata pelá / y a pata pelá crió a sus hijos / mi madre se casó en el olivar / a pata pelá / y a pata pelá nos crió a nosotros / (...) // Mi abuelo Enrique Altamirano / crió a sus hijos a pata pelá / y no vendió la tierra / mi madre nos crió a nosotros a pata pelá / y no vendió la tierra / nosotros a pata pelá nos estamos desarrollando / y no vendimos a nuestra madre / y no vendimos la tierra / y no vendimos la tierra. (El olivar, IX)*

Jorge González Bastías, en su libro *El poema de las tierras pobres* (1924), relata como el progreso cambia radicalmente un modo de vida, en ese caso el río Maule y su sociedad campesino-fluvial en medio de “interminables” bosques nativos. A 90 años de distancia, Moyano nos habla de perseverar en el arraigo, de la posibilidad de mantener una dignidad basada en la lenta construcción familiar, en el trabajo y sobre todo, en mantenerse alerta ante las eternas promesas de bienestar material con que el neoliberalismo ha ido desplazando y condicionando a toda una colectividad a vivir según las especulaciones del dinero, haciendo consuetudinario el viejo trueque de cuentas de vidrio por tesoros reales, como lo es el suelo natal, en el caso de que “se posea”.

## TODO COCIDO A LEÑA

El poema con el que comienza este libro es una larga dedicatoria en que recoge los sobrenombres de familias y lugareños de Quebrada de

Alvarado, donde la invención popular hace alarde de su ingenio y observación. En un gesto rabelesiano, se complace en designar a los habitantes de la quebrada y lugares cercanos según sus costumbres y chascarros, de modo que nombrar es también narrar una historia:

*A Los Piriguines / Los Bototos / Los Care Tabla / Los Chercanes / Los Chincoles / Los Pitigues / Los Polvaera / Los Masamorra / Los Vitrola / Los Papones / Los Callampones / Los Locos del Valle / Los Piojo Perro / Los Pecho Camiones / Los Lacho la Burra / Los Leche Perra / Los Chancha Rubia / Los Chancha Blanca / Los Chevecha / Los Cepa de Boldo / Los Cornetas / Los Huesillos / Los Hormigones / Los Gallo Blanco / Los Yegua Blanca / Los Cabra Mocha / Los Pavo Blanco / Los Pavo Choco / Los Guata Lápiz / Los Guata Barro / Los Guata Azules / (...)*

Son más de cien apodos, entre familias y personas, los que son mencionados según su designación vecinal. Claudio Maldonado en su presentación del libro en Talca, hace notar que:

*(...) Los cachas de humo, Los panes duros, Los condoros, Los mecas, siempre estuvieron en nuestras formas de nombrar al compañero de curso, o a la familia del barrio, a la patota enemiga de la cancha pichanguera y que la mayoría de esos motes nacen de la imaginería de la ruralidad, pues de ahí vienen nuestros padres, abuelos o bisabuelos, de esos pueblos que a veces, por no querer olvidarlos, se rescatan con la siutiquería del patrimonio gubernamental (...)*

Es decir, el lenguaje da cuenta del fenómeno de la migración, ese enorme inxilio que ocurre en nuestro país desde mediados del siglo XIX, hasta mediados del siglo XX, en que se trasladan grandes cantidades de campesinos a las ciudades en busca de la promesa de un progreso material, pero también buscando salir de las redes de jerarquía patronal que condicionaban al peón de campo a vivir una existencia del Medioevo, en un aislamiento que si bien permitió mantener y depurar formas lingüísticas, también fue cómplice de grandes abusos al interior de la hacienda patronal; todo vigilado por el buen dios de las parroquias y la imaginería católica que ilustraba esa cosmovisión, mezcla de mundo natural y pi-

rámide social. Estamos hablando de ese pasado campesino que hay bajo la fachada de muchos citadinos y que de pronto aflora como restos de lenguajes perdidos, como esas capas de antiguas pinturas que se dejan ver en un muro reseco. Afloran sin intención, en esos giros naturales del habla en medio del barrio o la población, o cada vez que una familia se reúne bajo una parra, aunque eso ocurra entre las cuatro panderetas del patio urbano. Ese pasado campesino, semioculto, quizás como sinónimo de un pasado vergonzoso o de un mundo idílico perdido, está latente en cualquier hablante que sea heredero de las migraciones internas del campo a la ciudad.

La poesía campesina se suele relacionar con la poesía tradicional o popular, regida por formas regulares provenientes de la tradición española, como lo son el romance, las décimas, las cuartetas, el ovillejo, entre otras y dentro de muchos formatos posibles entre los que se pueden contar las adivinanzas, las payas (y sus múltiples formas), los brindis, y el canto a lo poeta (a lo humano y a lo divino) con toda su tradición y complejidad de formas. Es en el canto a lo humano donde se libera especialmente la imaginación de manera que se permite inclusive lo delirante, lo fantástico, la parodia, pero siempre dentro de la rigurosa métrica de la décima, es ahí donde encontramos formas complejas como el Verso por cuero repartido, Verso por el mundo al revés, Verso por ponderación, Verso por la tierra de Jauja, Verso por travesura, Verso por herencia, entre otras, donde la creatividad popular libera su imaginación en torno a temas contingentes o leyendas. Muchas de esas formas fueron recopiladas, interpretadas y recontextualizadas por Violeta Parra, aunque ella se despegó de lo meramente tradicional como veremos más adelante. La diferencia entre *poesía popular* y *poesía culta* es atávica en nuestro país, quedando claramente delimitados ambos mundos, como lo expresa Jorge Céspedes Romero en su ensayo *La poesía popular tradicional chilena*<sup>4</sup>, en que expresa:

---

4 Revista Chilena de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Número 78, 2011. Disponible en: [www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11117/11446](http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11117/11446)

*En Chile, se habla de poesía popular y de poesía culta. Y los integrantes de ambas, se han preocupado de mantener esa incrédula diferencia. Muchos poetas populares se autodenominan “puetas”, asumiendo como necesario para el desarrollo de su arte, una ignorancia lingüística; tomando el concepto popular como algo común, no como nacional o querido. (...) Y los poetas cultos, comúnmente son semidioses. Recién bajados del Olimpo al parecer, y a veces honestamente... no sé donde está lo culto que les apellida. (...) Pienso que la poesía es una, y su medio es la palabra. La palabra es comunicación, y eso le basta, para ser poesía.*

Es interesante observar como esta diferencia entre lo considerado culto y popular, se ha mantenido hasta hoy en día. Quizás uno de los casos más emblemáticos sea la obra de Violeta Parra, quien indagó profundamente en las distintas formas populares, y a la vez innovó en aquellas tradiciones, desarrollando un pensamiento político sobre el mundo campesino desplazado hacia las ciudades, incorporado además elementos del movimiento obrero chileno. El hecho de que comúnmente se la excluya de las antologías de poesía chilena, demuestra que esa división entre poesía popular y poesía culta se sigue manteniendo como un pacto indisoluble, a pesar de los reconocimientos mediáticos de que frecuentemente es motivo.

En el libro *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*<sup>5</sup>, de la investigadora independiente Lucy Oporto, se profundiza sobre el proceso histórico en que se desarrolló la parte más intensa de la obra de Violeta Parra, lo que se relaciona con el fin del mundo tradicional campesino como una visión de una arcadia aislada y paradisiaca, para dar paso a las transformaciones del capitalismo:

*(...) todas las fuerzas de Violeta en este último tramo de su vida, iniciado en 1953, se concentraron en preservar y reelaborar una tradición amenazada por la muerte, la inconsciencia, el desarraigo y la pérdida, debido a la presión que en esa época afectaba al mundo campesino. (...) Éste debió ser un*

---

5 Primera edición: Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2008. Segunda edición corregida y aumentada; Editorial USACH, Santiago, 2013.

*impulso proveniente de recónditas profundidades, del núcleo mismo de esa tradición tan amada por Violeta. Como si ella hubiese sido el crisol que debía devolverle su luz, a través de su reinterpretación y difusión, para así salvarla de la putrefacción y la materia muerta que la rodeaba*<sup>6</sup>.

Una de las ideas que desarrolla el libro de Lucy Oporto -a partir de conceptos junguianos y un análisis histórico-, es que el suicidio de Violeta es una especie de premonición del triunfo del mal en la historia chilena, proceso que culmina con el golpe de Estado de 1973 y los gobiernos de la Concertación, perpetuados en el presente neoliberal y custodiado por la clase política. En ese apocalíptico panorama, ¿qué ha sido del mundo campesino, esa Arcadia de aislamiento que posibilitó guardar durante tanto tiempo, los diversos registros de la poesía popular?

Volvamos a *Todo cocido a leña* para ahondar en una posible respuesta. Moyano emprende la descripción de ese mundo, desde su interior, pero proveniente de lo que mal se denomina *poesía culta*, ya que utiliza verso libre y alude constantemente a la tradición poética chilena con referentes como Pablo y Carlos de Rokha, Teillier, Parra, Anguita, Juvencio Valle, etc, y en más de un texto hace referencias directas a Vicente Huidobro, que representa justamente la ruptura de las tradiciones en el contexto de la literatura europea, pero relacionado intrínsecamente con la crisis del mundo burgués y los conflictos que llevaron a las dos grandes guerras mundiales del siglo XX. Entonces, la tradición, si bien preserva un mundo, también preserva sus estructuras de dominación y es ahí donde romper con esas formas es un acto de libertad, no solamente un proceso de autoafirmación generacional o el gesto moderno de transgredir para sorprender. Romper la tradición para no seguir utilizando el lenguaje del discurso dominante, es una reacción natural de la poesía.

La tensión entre ruptura y tradición es especialmente sensible en el mundo campesino, pues si su ruptura puede significar por una parte la liberación de antiguas jerarquías, también puede significar el advenimiento

---

<sup>6</sup> Pag. 104 de la edición del año 2013.

de un orden peor, el del latifundio, el monocultivo y los transgénicos, por ejemplo, con la anulación total de la cultura campesina que se pudiera haber desarrollado al margen del patronazgo<sup>7</sup>. Es por aquello que la visión que propone Moyano del campo no es idílica, como anuncia en el poema *Campesinos del siglo XXI*:

*(...) No lo salvó la furia del toro / luchando contra el sudor del lazo, / el carrusel de la trilla / no resistió el eco del siglo XXI / ni la fuerza del arado con su caballo / ni la resistencia de las tropas de mula. // Ahora andan como caballos de carrera / al ritmo de un jinete avaro / que les retribuye / con dos ramas de una zanahoria.*

Es el dinero visto bajo la antigua máscara de la avaricia, el que tienta al campesino a abandonar su mundo.

Una visión de los habitantes la desarrolla Moyano en el capítulo *Vidas de piedra*, que alude a retratos de campesinos, y que comienza con una descripción panorámica: *Hombres a caballo, con ganado y muchos perros. / Mujeres con delantales y caras sucias. / Guaguas paridas en casa. (ANTIGUA CAMPIÑA)*. Son imágenes de una época en sepia a la manera de postales anónimas, restos de un tiempo mudo y poco documentado, pero que dan cuenta de un empuje de colonos o de gente endurecida a la intemperie:

*Árboles muertos de pie, cargando la cruz de la nieve, / de viejas historias de palmatorias alumbrando la eternidad de las malezas, / sabiendo que debajo de las piedras / hay un pequeño mundo mágico / en donde nadie es dueño de nada. / (...) / Viejos campesinos / que se reúnen a la sombra engreída e indomable de la vieja higuera, / sabiendo que a la vuelta de la esquina / está la muerte borracha / que tratará de conquistarlos / con un cacho de buey burbujeando en chicha.*

---

<sup>7</sup> En Chile, los procesos de la Reforma Agraria, iniciados en la década del '60 y terminados en 1973, permitieron la autonomía momentánea de un gran número de campesinos que permanecían ligados al latifundio. A ello habría que agregar los habitantes de lugares más aislados, donde la hacienda no llegó, o llegó débilmente, y que formaron bastiones autónomos de la cultura campesina.

Frente a estos retratos, podríamos explorar que nos ofrecen los estereotipos sobre estos habitantes. Y es que es difícil separar los modelos que se han formado en torno al *huaso*, *roto*, *gañán*, como si se tratara de personajes de un cuento urdido por los libros escolares, para dar la imagen de un hombre simple, siempre dispuesto a satisfacer al patrón y a la patria, esa dupla que perpetúa el orden, pero ese otro campesino, emancipado durante las reformas agrarias o a través de las luchas populares, o de su propia voluntad, no es un modelo grato a reproducir:

*Le pone el pecho Eusebio / le pone el pecho / con no vender su tierra / y seguir  
viviendo como vivían algunos antiguos / sin patrón ni ley / ni que lo bajen  
del caballo / y lo mandoneen como un perro. // Le pone el pecho Eusebio / le  
pone el pecho.*

Es difícil luchar contra la caricatura que los medios masivos y la publicidad han producido a partir del mundo campesino. Estudiando las relaciones entre el nacimiento de estos “tipos humanos” en la prensa, la literatura, la música de las elites y grupos medios, la investigadora María Hayden<sup>8</sup>, expone que:

*Sobre todo huasos y rotos (además de los diversos oficios y ocupaciones del  
campo y la ciudad) fueron personajes estereotipados por la cultura de elite y  
grupos medios a fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando ésta  
comienza a tomar como tema para la literatura y la ensayística el mundo  
rural, indígena o urbano marginal, casi siempre bajo una óptica naturalista  
a partir de la influencia de la literatura europea.*

Ese proceso de divulgación de personajes como bosquejo identitario, se ha agudizado cada vez que los capitales y el Estado necesitan de un discurso encendido para sus intereses. La folclorización de la ruralidad para producir una identidad forzada, unificadora de un territorio, de una localidad, es una estrategia antigua del patriotismo militar, radicalizada durante la última dictadura, y que lamentablemente ha dado frutos per-

---

8 Hayden Gallo, M. (2011). *Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920)*. *Revista Chilena de Literatura*, número 78.

manentes en la deformación que se ha sentado sobre la imagen del hombre de campo: ha decantado en una parodia de chileno rural que resucita en cada mes de septiembre<sup>9</sup>, junto al consumo carnavalesco de carne, vino y música folclórica, en una catarsis nacional de símbolos que han perdido su fundamento, pero que se reinventan cada año bajo el impulso de la publicidad y el mercado. De esa manera, el campesino se dibuja como un sujeto con sombrero de paja y chamanto, que todo lo habla con esa cadencia rítmica y tosca de los huasos fabricados para la televisión. Dentro de esa caricatura que se reproduce cada año para las celebraciones de la patria, es un desafío proponer una imagen del campesino que recoja un modo de vida que ha ido cambiando, junto a las relaciones de poder y jerarquías que se ejercen en la ruralidad.

En el poema *Doña Ramona*, Moyano habla de una anciana que *con 93 años / vive en una casa con piso de tierra / y un manzano vivo dentro de ella*, y que *compara las estaciones del año / con su vida / en el ciclo del manzano*. Como para preguntarse en qué lugar de los estereotipos caben las personas reales, esas que se resisten a ser personajes, y que tienen una historia individual tan rica como la de cualquier protagonista de la historia. El mundo que evoca Moyano no es idílico, pero sí digno en el sentido de la soberanía, tiene que ver con una cultura que asegura la autonomía y funda en ella una economía y una cultura, por eso la casa que se habita está llena de símbolos de ese autogobierno:

*Casa de barro, / mata de calabaza, / huevos de casa, / tortillas con chicharrones,  
/ todo cocido a leña... todo hecho a mano. // Agua de manantial, / crianzas  
de gallinas, patos y gansos, / chicha en cacho, / charqui con ajo chancado en  
el mortero de trigo. // Aji cachocabra, / huertos caseros, / yerbas medicinales,  
/ queso de cabeza, / olla de greda con cuchara de palo, / yerbamate con leche  
de vaca, / horno de barro / y parrones por todo alrededor de la casa.*

La riqueza en el sentido de la variedad, de la cultura, de los oficios que se pueden llevar a cabo con las manos, gracias al conocimiento heredado.

---

9 Dentro del contexto del aniversario nacional, llamado fiestas patrias.

A manera de cogollo<sup>10</sup>, me gustaría mencionar brevemente un recurso de la composición de los versos, que guarda relación con las formas tradiciones y tiene que ver con la utilización de la memoria. Cuando se comenzó a imprimir la *Lira Popular* en Santiago, a principios del siglo XX, esa hoja con décimas del mundo popular y campesino que se vendía en la calle; recién se necesitó usar la escritura para dar cuenta de un patrimonio que perduró siglos gracias a la memoria de los creadores originales que crean, pulen y terminan memorizando sus décimas “en la cabeza”. Chiri Moyano es un poeta campesino que no escribe en décimas ni en cuartillas, ni utiliza las formas tradicionales, pero que aún compone en el sonido repetido del verso dicho para sí mismo, en la cabeza, en la soledad de los caminos, durante el trabajo o en medio de la noche, palabras que de tanto ser dichas para sí mismo en distintos momentos, deben tener el peso de lo trascendente para no caer en el ruido que todo lo devora.

---

10 Forma del canto a lo poeta que equivale a una despedida.

# LA MEMORIA DEL FUEGO Y LA MADERA

PABLO ARAYA Y LA POESÍA COMO UN OFICIO MATERIAL

La relación que pueda tener un autor con su biografía, siempre pasará por un filtro de pudor o esteticismo, o bien tendrá una componente de ficción, ya que la elección de la experiencia a narrar es un acto consciente. Se narra lo que importa o conviene. Se silencia aquello que preferimos ocultar ya sea por banal o por vergüenza. Pienso en aquello que suele denominarse “poesía de la experiencia”, donde el hablante lírico se sitúa como protagonista en un contexto social determinado, de manera que teje un mundo coherente, como *no lo es* necesariamente la vida real.

Quiero relacionar lo anterior con el libro *Mester de Herrería*, de Pablo Araya (Viña del Mar, 1963), publicado en el año 2002 por las Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso. Allí el autor elige el viaje de la memoria para buscar en las imágenes del oficio del padre, la herrería, un imaginario que mezcla los seres mitológicos del fuego con la rudeza y tosquedad del obrero chileno, acaso otra mitología, por fracturada más dolorosa.

Antes de continuar, me gustaría hacer una observación sobre la poesía vista como un territorio de lenguaje puro, donde la experiencia se puede ficcionar, acomodar, como en quienes transcriben el habla popular para producir una especie de criollismo poblacional, pero sin discriminar la carga de dominio social que transporta esa retórica, o quienes poetizan el anecdotario personal con un barniz de género, como si la marginalidad fuera un escudo político para desviar la atención de lo que realmente *ve* el

poeta, y de que manera *lo hace ver*. Y sin querer juzgar las intenciones de los hablantes postizos, creo ver en la mirada oblicua a la propia niñez (en este caso, la mirada al padre herrero), un filtro que solo otorga el tiempo, el olvido de ciertos detalles, el abandono de la importancia personal, aunque sin duda no debe ser la única manera.

## LA HERRERÍA Y LA INFANCIA

Al entrar en el mundo del herrero y sus herramientas, es difícil no pensar en la *Poética del Fuego*<sup>1</sup> de Bachelard, pues como asegura en el preludio de ese libro, refiriéndose a los imaginarios literarios:

*Al considerar las imágenes poéticas del fuego tenemos una posibilidad más. Puesto que abordamos el estudio del lenguaje inflamado que sobrepasa la voluntad del ornamento para alcanzar, alguna vez, la belleza agresiva.*

Y es belleza agresiva, la que se hace patente cuando Araya recuerda que: *provengo de la rabia de mi padre, él de la rabia de su padre*, como si la herencia del oficio violento fuera una maldición por dura y una llave por simbólica. A propósito de aquello, cito el *Diccionario de Símbolos*<sup>2</sup> de Cirlot, cuando se refiere a la herrería:

*Hay una estrecha relación entre la metalurgia y la alquimia: el herrero está asimilado al poeta maldito y al profeta despreciado. Esta conexión puede deberse al simbolismo del fuego, pero también al del hierro ligado al mundo astral (el primer hierro conocido por el hombre fue el meteórico), y al planeta Marte.*

Esa relación entre la herrería y la alquimia, también la explora en profundidad Mircea Eliade en *Herreros y Alquimistas*<sup>3</sup>, para quien “el herrero es el principal agente de difusión de mitologías, ritos y misterios

---

1 1988, compilado póstumamente.

2 Editorial Luis Miracle, Barcelona, 1958.

3 Editorial Flammarion, París, 1956.

metalúrgicos”, aquello lo deduce luego de internarse en los simbolismos de la creación por intermedio de la violencia en ritos de la edad del hierro, Babilonia, Egipto, África y en general donde encuentre registros culturales disponibles para realizar su historiografía de rituales y simbolismos. Más contingente a nuestro origen latinoamericano y lejos -en apariencia- del ocultismo tradicional, pero cerca de un imaginario cristiano; está Gabriela Mistral, cuando en sus poco conocidos textos en prosa titulados *Elogios de las Materias*, se refiere al elemento de Heráclito:

*El fuego vencedor de la modorra de los metales, que derrite la plata por pasión de verla goteando su pesado sudor como la magnolia y derrite el oro por mostrar la sangre escondida de Dios.*

Y cercano a la fantasía delirante de Gabriela, pero más terrestre en sus evocaciones, más cotidiano, es que Pablo Araya afirma:

*Aprendí a decir quemadura antes que mi hermano / en casa del herrero eso no tuvo importancia / reíamos del fuego a toda hora / mi padre era un dios oxidado / que hablaba con el humo.*

Es frecuente la figura de Dios en *Mester de Herrería*, quizás todas aquellas mitologías que vinculan el nacimiento de los dioses en forjas cosmológicas, no hacen sino reafirmar el hecho intuitivo de la incontrolable energía liberada y su poder de transformación sobre la materia, así cuando Araya describe el momento del temple, cuando el hierro incandescente hace hervir súbitamente el agua para convertirse en acero, observa que: ... *cae la sal en la herramienta / los siglos crujen en ese segundo / el poder de la alquimia consumada / Dios llora de tristeza*

¿Por qué llora? Quizás ha visto en el segundo del temple, que sus poderes creadores fueron imitados, o bien, la inevitable consecuencia de la espada, pues la guerra y la herrería han tenido siempre un vínculo íntimo, aunque en “tiempos de paz”, la herrería es el símbolo del dominio del poder constructor sobre el destructor. Al respecto, Bachelard en su ensayo sobre el *lirismo dinámico del hierro*, afirma que:

*La mayor conquista moral que el hombre haya logrado jamás es el martillo obrero. Por el martillo obrero, la violencia que destruye se transforma en fuerza creadora. De la maza que mata al martillo que forja hay todo el trayecto de los instintos a la más grande moralidad. La maza y el martillo forman un doblete del mal y del bien. Ni todas las durezas de la edad del hierro deben hacernos olvidar que la edad del hierro es la **edad del herrero**, el tiempo de la viril alegría del herrero.*

Consciente de la cercanía del arma con la herramienta, de la violencia destructora con la constructora, es que Araya pide en su *Oración del Herrero*:

*Herrero nuestro / libranos de la espada / no nos dejes caer en la tentación del acero / danos el fuego imprescindible de cada día / olvida nuestra escoria / como nosotros olvidamos tu quemadura / por los siglos de los siglos / errar*

Pero quizás toda esta mitología no nos conmoviera, no sería capaz de tocar cuerdas sensibles si no la sintiéramos como algo cercano, como un oficio capaz de traer seres mitológicos, pero también evocar el pasado del obrero chileno, la rudeza de nuestro lenguaje local, de oficios duros, tradicionalmente mal pagados cuando asalariados y mal vistos socialmente cuando independientes, sería interesante entrar en los oficios, quizás no desde la mimesis del lenguaje, pero si al menos desde las memorias que desatan, del imaginario que ponen en movimiento, del refranero que dejan y que transmiten las generaciones, esto último lo toma Pablo Araya en el poema *En Casa de Herrero*:

*El que a hierro mata, a hierro muere / le dijeron / pero el viejo sonrió / avivó el fuego / y siguió afilando su gastado cuchillo de palo*

## **HABITAR EN LA MADERA**

No todo es fuego y metales en la poesía de Pablo Araya. Para completar su bibliografía habría que mencionar su primer libro: *Licencia Poética*, publicado en 1988 por la desaparecida editorial de Valparaíso,

Trombo Azul, y la autoedición *Harrington 13*, del año 1998, título que hace referencia a la dirección de una casa en el puerto. Curiosamente, su último trabajo, *Casa Deshabitada* (Ediciones del Herrero, Valparaíso, 2010), también hace alusión al espacio, al habitar, al silencio que impregna a los viejos caserones y que es un buen cómplice de los oficios de la materia, como la herrería del padre o la carpintería que practica el mismo Pablo Araya<sup>4</sup>. Ruido de golpes y herramientas, pero silencio de palabras, palabras que a fin de cuenta son también materia, pero materia de alucinación.

En este poemario que parte con la cita de un poema de Eduardo Anguita<sup>5</sup>, presagiando una atmósfera metafísica; el dinamismo de la fragua ha sido remplazado por el espacio puro, habitado de presencias sutiles, fantasmas, voces que provienen de los cuartos abandonados, del *Sótano*, pues en el poema titulado de aquella manera, se lee una especie de continuidad con el tópico del fuego y los dioses, pero en la condición de abandono:

*Nunca regresé del oscuro sótano / para mí los días se escurrían por las rendijas / las horas eran la telaraña de un dios despiadado / que hablaba solo / oía el rumor de las alimañas y siempre pensé / que vendría un ángel con rostro de hierro/ a rescatarme.*

Hay un abandono en la casa, hay un habitante que deambula, sensible a los pequeños crujidos. La atmósfera y la desaparición del fuego recuerdan a ratos a la de *Un Hombre Solo en una Casa Solo*<sup>6</sup>, de Jorge Teillier, que mientras narra el paisaje exterior e interior del sujeto, nos hace ver que:

---

4 Araya desempeña el oficio de la carpintería fabricando juguetes de madera y artilugios mecánicos.

5 *En la gran casa vacía hay luz, una luz vacía, / dura de una irritante serenidad. / En la casa no hay ruidos. / Usted puede mirar por los pasillos, por las escaleras. / Por las ventanas que se ven tan lejos del cielo blanco de la tarde / Pero el viento pasa y no pasa / Entonces, uno se da cuenta que, más que luz, más que / Aire, más que muebles, lo que hay es la palabra hay / Hasta uno entra en la palabra hay, / con una claridad que daría miedo si uno existiera.*

6 *El Molino y la Higuera*. Ediciones del Azafrán, 1983.

*No tiene deseos de encender el fuego / y no quiere oír más la palabra futuro / el vaso de vino se ha marchitado como un magnolio / y a él no le importa estar dormido o despierto // La escarcha ha empañado las ventanas / pero a él solo le importa ver la apagada chimenea / solo le gustaría tener una copa que le contara una vieja historia / a este hombre solo en una casa sola.*

La casa narrada por Araya, al ser habitada por sí misma, asume personalidad y memoria. Tiene además los rasgos borgeanos de espejo y laberinto: los amplios pasillos amplifican la oscuridad al ser cruzada por hilos de luz, allí puede verse el autor en las tablas del piso, y las manchas de vino pueden asumir la conducta de pájaros nocturnos:

*No hay sol en mi cuarto / manchas de vino entran y salen por las ventanas / la gente se pregunta por mi apariencia / y no entienden por que soy pequeño y oscuro.*

Una casa viva, como la *Casa Usher* de Poe, donde las tablas respiran y el cuarto de los cachureos evidencia la imposibilidad del retorno a la juventud, a los zapatos del hermano ausente, y que sin embargo atrae con un oscuro magnetismo, pues hace confesar al poeta que: *yo busco algo en este cuarto inmenso / aunque sé que no he perdido nada*. Aquella casa, que podría ser muchas otras; la *casa tomada* de Cortázar, o la casa automática de Bradbury en *Crónicas Marcianas*, que se quema en un mundo sin habitantes, mientras una grabadora repite un poema que habla de la guerra y presagia lluvias suaves. El tema es enorme, la bibliografía cruza la psicología y la arquitectura, pasando por la fenomenología, la literatura, la antropología. Quizás por ser parte de la estructura del pensamiento, no se podría dejar sin mencionar la casa-metáfora de la construcción de la memoria profunda de lo humano, la casa que Jung desarrolla en sus ensayos de psicología analítica:

*Su piso superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de estos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de*

*la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glacial. Esta sería más o menos la estructura de nuestra alma.*

La casa donde *sucedan* los poemas de *Casa Deshabitada*, va adquiriendo la animación de los objetos ante la presencia de la muerte y asume una atmósfera angustiada, cuando en el cuarto de la niña que se ha ido para siempre:

*la pelota se acurruca debajo de la cama / una ampollita observa desde el techo / y alumbra / a los juguetes que se abrazan sin saber qué decirse.*

La densidad del espacio se torna psicológica, el paisaje es mental, los muros están hechos de material onírico y evocan a los antepasados, la fragua es un tenue resplandor que brilla al final de los pasillos, detrás de puertas clausuradas, en habitaciones en las que fotografías detuvieron el gesto del padre, un oscuro dios de fuego que carboniza la sepia del papel. De los objetos se desprenden presencias ocultas, latencias, recuerdos. De alguna manera un objeto derruido hace énfasis en la decadencia, en la fugacidad, y aquello da pie para que la memoria *vea* con nitidez los antiguos usos, las costumbres abandonadas, los gestos perdidos, y es en aquella facultad de la poesía de Araya, tanto en la de *Mester de Herrería*, como en *Casa Deshabitada*, que facilita al lector un acercamiento con lo desconocido, a lugares habitados por la soledad, el silencio, a la mitología de un país fracturado por la desidia a su propia historia.

Finalmente me gustaría comentar brevemente la edición del libro *Casa deshabitada*. Pablo Araya, usando sus conocimientos de artesano de la madera, ha construido la extensión del contenido del libro en una bella autoedición, de manera que el esqueleto externo del libro (la caja que lo contiene), es la persiana de una ventana, el marco de una puerta, o un viejo portón de alerce con bisagras de madera. Así el libro es el fragmento de una vieja casa en miniatura y los dedos del lector al pasar de papel en papel (otra forma de la madera), podrían ser los pasos de un curioso que asoma a pasillos y corredores, oye voces en la penumbra, se

tropieza con objetos en desuso, de manera que el objeto-libro posibilita estimular la imaginación para internarse más allá de la lectura, en el lenguaje de la materia.

La edición artesanal del libro lo excluye de una circulación comercial, debido a la lenta producción y a que la condición de pieza única de cada ejemplar nimbarían su precio a las nubes -pensando en la lógica del mercado-, pero como el autor no ha pensado en distribuir sino a escala humana, se restringe la circulación del libro a pocas personas, con ese gesto arisco también de la poesía de escaparse de las grandes exhibiciones, y de la trampa de la valoración como discurso que se transa en el mercado de las entretenciones.

# LA FIESTA DEL ALFARERO

LA POESÍA DE ALEJANDRO LAVÍN

A lo largo de Chile es frecuente encontrarse con caminos en desuso, ramales de ferrocarril donde es más probable hallar un caballo pastando entre la cicuta, que una locomotora haciendo sonar su silbato. Al intentar una analogía con lo que ocurre en la poesía chilena, habría que hacer notar que la tradición ha hecho brotar múltiples caminos, posibilidades de poéticas, muchas de ellas recorridas, pero otras que permanecen latentes. Sería un ejercicio interesante, que mediante el uso de heterónimos un autor se dedicara a recorrer esas variantes, aunque funcionara solamente como juego, pues su experiencia, su visión real, el riesgo de asumir al hablante, quedaría bajo la pantomima del seudónimo.

Alejandro Lavín concentra en su poesía elementos que dan cuenta de un registro quizás no utilizado en la tradición poética chilena, pues el arcaísmo, el humor, los elementos culteranos, lo telúrico, el habla popular, los localismos, encuentran una rara conjunción, como si una excéntrica alineación de astros nos revelara que las poéticas son islas de esteticismo, elecciones formales para poder respirar en el bosque de las palabras.

Se podrían dar ejemplos de cada una de las características nombradas anteriormente, pero si se ha de ahondar en aquello que predomina, habría que hablar de su aspecto terrestre, de una poesía que parece estar hecha de arcilla, pero que por ello no abandona el ingenio ni el humor. Y es que el poeta Alejandro Lavín ejerce además el oficio de alfarero, situándose en contacto directo con la arcilla, el agua y el fuego, experiencia que

traspasa al hablante de su poesía. En esa condición es que se manifiesta consciente de la relación entre la furia volcánica de la ceniza y la quietud de los cantos rodados.

## EL IMAGINARIO NATURAL

La fertilidad y la abundancia de la tierra bien labrada, son ingredientes del sueño campesino en general y del maulino en particular. Si se han de buscar antecedentes en el imaginario artístico de la región, sería imposible no recordar la visión del pintor radicado en Linares, Pedro Olmos, con sus campesinas y campesinos robustos, el relato de las grandes trillas, las espigadoras, las escenas de la fiesta, un mundo idealizado y donde el vínculo con el trabajo y los frutos de la tierra, va siempre acompañado de la abundancia y la generosidad de las formas.

Al indagar en los poetas maulinos, y no solo los nacidos dentro de ese trozo del valle central, sino aquellos que lo han poetizado, nos encontramos con una larga posta que viene desde Jorge González Bastías, pasando por Manuel Francisco Mesa Seco, Emma Jauch, Matías Rafide, Bernardo González, Américo Reyes, por nombrar solo algunos de los que han ido dando forma a un imaginario regional, con la presencia del mundo natural, los ríos, lo rural, pero también los eriazos de las ciudades. Y sobre todo, creo que hay que mencionar a Pablo de Rokha y Efraín Barquero como dos padres, dos toros que resoplan, el primero desde el dinamismo de los elementos naturales y la injusticia social, el segundo desde un simbolismo bachelordeano fundado en el pan, la mesa, el vino, la sangre, y en general por los ritos y ceremonias en que la materia está al servicio del espíritu. En estos autores se supera grandemente el tan castigado criollismo, que sin embargo da identidad a la región del río Maule, a pesar de los intentos por refundarla desde la heterogeneidad. En varios de los poetas nombrados está la denuncia de la explotación agraria, como oposición de una feliz postal campesina. Con respecto a lo anterior, me gustaría citar un par de fragmentos del artículo *Identidad en la Región del Maule*<sup>1</sup>, del académico de la Universidad de Talca, Javier Pinedo, en que

---

1 Revista UNIVERSUM, n° 14, 1999, U de Talca.

aborda la dicotomía abundancia-pobreza en el imaginario maulino. Cito:

*El granero del país que durante toda la vida republicana produjo las mieses que llevaban el dorado trigo hacia los hambrientos puertos de Callao y California. Podían haber problemas económicos, pero la subsistencia estaba asegurada por una naturaleza generosa que ofrece frutas jugosas, animales robustos, árboles gigantes, ríos de peces interminables, carne, sal, vino, leche, miel. Una alegría popular heredada de la fértil y vieja tradición medieval española.*

Situación que contrasta con la visión de “las tierras pobres”, como denominara el poeta Jorge González Bastías a las riberas del río Maule en el primer cuarto del siglo XX, ya despojado de su esplendor de navegantes; pues si bien es cierto que la naturaleza provee de abundancia, los materiales recolectados son rústicos. Como ejemplo de esto, cito nuevamente a Pinedo, cuando se refiere a la vivienda producida por un tipo de subsistencia agrícola artesanal:

*Casas que muestran lo que somos: magníficamente pobres. Amplias, altas, pero de adobe barato para las sacudidas del terremoto habitual. No está la piedra sólida ni el ladrillo cocido. Como si nunca hubiera alcanzado para más, ni nunca hubiera habido más tiempo disponible. Arquitectura adaptada a los materiales a la mano, y es en esa suave pobreza, de líneas simples, donde se reconoce el habitante.*

El panorama descrito, habría que actualizarlo con el cambio dramático de las nuevas construcciones -las villas en serie de las modernas constructoras, las poblaciones erradicadas, los condominios cubistas-, pero aquello responde a la emergencia y a la imposición de un modelo económico, más que al fruto de una manera de vida. Somos testigos luego del último terremoto<sup>2</sup>, de cómo una manera de habitar espacios amplios, de la valoración del árbol, el patio, la parra, con la carga familiar y social que conlleva, ha sido remplazado por las líneas geométricas simples y

---

2 La primera versión de este texto, fue leído en la presentación de *La fiesta del alfarero*, en julio del año 2010, en la casa central de la Universidad de Talca. Se hace mención al terremoto del 27 de febrero del 2010, que arrasó con gran parte del patrimonio arquitectónico del Maule.

el hacinamiento, en una visión del habitar donde predomina el factor económico y la utilidad de la empresa privada.

Es en esa dicotomía abundancia-austeridad, donde Lavín como artista plástico-alfarero establece un imaginario visual, abundante por una parte en formas silvestres, emulando la diversidad de las especies naturales, pero sencilla por otra, pues los campesinos de sus murales son fuertes, mas con la dignidad rural de la harina, en claroscuros sin altisonancias, de tonos ocre como lo son los interiores rurales y las variaciones de color que se alternan en sus terracotas cocidas en horno de leña. Para comprender mejor el universo plástico que adopta Lavín en su trabajo como ceramista, me gustaría comentar brevemente su mural de barro cocido *La aradura*, que se encuentra en el campus Lircay de la Universidad de Talca. En la obra se representan dos bueyes liberándose de su yunta. Al fondo de la escena se yerguen el volcán Descabezado Grande y el Cerro Azul, sumados a un gran astro que bien podría ser el Sol o la Luna llena. Aquellos elementos configuran el cosmos del mural de terracota, que podría aparentar sin problemas una escena costumbrista, pero la atmósfera que emana desde el barro tallado, lo vincula a referentes universales como las antiguas imágenes de los campesinos del Nilo, o de los fundadores babilónicos en sus deltas, pues aquellos bueyes taciturnos parecen solamente reconocer el yugo del volcán, una especie de dios puelche o hermano mayor de las lejanías y responsable de la fecundidad del valle, ya que la ceniza es el nutriente del Maule. Entre la ocre y rojiza tonalidad del mural, los bueyes parecen tener la misma piel que los montes de la lejanía y que el cielo, arado por las herramientas del artesano. Pretendo, con el relato del mural, esbozar que la obra plástica de Lavín, si bien utiliza elementos naturales, se distancia de representaciones convencionales de lo maulino o de lo folklórico y asume una estatura propia de creador, una intención más allá de la simple representación naturalista.

## LA ESCRITURA EN ALEJANDRO LAVÍN

¿Cuál es la relación del ceramista con el poeta?, ¿qué distancia hay entre el mundo representado en sus cerámicas y el universo hecho de

palabras? A continuación revisaremos algunas características de su escritura. Primer elemento a notar: el culteranismo. En sus alusiones siempre encontramos referencias, por ejemplo a pintores: de una u otra manera en los poemas -que siempre contienen un relato- aparecen Miguel Ángel, Rubens, El Tiziano, Il Bosco, Monet, Picasso, Leonardo, van Gogh; o bien músicos como Monteverdi, Bach, Vivaldi, Stravinsky, Cellini, Rameau, así como el nombre de instrumentos musicales. También aparecen una serie de personajes como Dionisios, Erasmo, Anubis, Cupido, Darwin, Orfeo, Caronte, Buda, Procasto, Pitágoras, Baudelaire, Savoranolla, Neptuno, los que no tienen ningún remilgo para aparecer junto a tordos, cañutos o gallos, pues a la mesa del poeta llega todo lo disponible, es tan real la fábula griega como las *soberbias sandías* y los *culones zapallos*. Y no hay que engañarse pensando que Lavín propone una estética elitista, ya que a estas alturas la cultura clásica es accesible a todos, por milagro de los saldos de la industria cultural; en las ferias callejeras podemos comprar como baratijas, casetes y cd`s con ópera, música barroca o contemporánea, así como libros de pintores del Medioevo, historia griega o poemas árabes. Hay todo un universo en esos puestos callejeros, que hasta hace pocas décadas era usado como sinónimo de “cultura”, concepto que parece desplazarse hacia nuevas exclusiones.

El hablante de los poemas está alejado de los bienes materiales, pero sin embargo hereda la naturaleza como un jardín de cantos y tinieblas. El uso de localismos, arcaísmos y giros del habla popular, para engarzar con un rápido ritmo adjetivado, le permite crear micro-relatos de gran densidad lingüística, lo que le concede licencia, por ejemplo, para poner las siguientes palabras en la boca de Walt Whitman:

*(...) Dale palos / a esa inútil clepsidra / rompe embalses / deja libres / las aguas de tu canto / que se derramen / retenidas lágrimas / de tu albufera fría / No des la espalda / a los pidenes / de azules megáfonos / ni metas melodías / en un cálamo roto / Bebe la licenciosa chicha / de los odres robados / duérmete vientre abajo / en el meandro y así / bogarás en el santo / aguardiente del cuatrero / y te pondrás el sombrero / lleno de velas de Van Gogh / iluminando los más humildes / rincones del invierno. (MIRANDO AL BARBADO WALT WHITMAN).*

El poema pertenece a su segundo libro *La fiesta del alfarero*<sup>3</sup> y, como se puede apreciar, en el universo de Lavín los pidenes hacen sonar *azules megáfonos* y se recomienda beber *chicha de los odres robados*, de manera que se pueda iluminar a la manera de van Gogh, no a la del vidente iluminado Rimbaud. El poeta en este caso tiene los pies en la tierra, la mirada en los cardos y la imaginación en las nubes; cree en una pobreza material, pero llena de magia, aunque sin hacerlo explícito, pues como dice en su poema *Oración: Además reclamamos / la hogaza de centeno / arrebatada / por maquiavélicos dominicos / y porque recuperemos / el brillo espléndido / de nuestros envejecidos / y náufragos zapatos*. Eso pide el poeta, recuperar el brillo de los *náufragos zapatos*, de lo gastado; transfigurar lo cotidianamente común, en su latente posibilidad fabulosa. De aquello es que el pidén vuelve a aparecer, ahora convertido en maestro del impresionismo. Cito del poema *Pintor escondido en la hierba*:

*No he podido pillarlo / en su buhardilla / o en el momento / que se encuentra / afinando su salterio / Enemigo recalcitrante / del negro absoluto / expande este fanático / los colores / en furioso abanico / Espero tener suerte / y toparme entre juncos / con este arrebatado / maestro del impresionismo.*

Y así como se trueca la cualidad de aquel pájaro, en el poema *Despertando dioses dormidos*, afirma que los queltehues podrían ser *la lustrosa barba de Caronte después del aguacero*. Una operación similar sobre la percepción es la que despliega en su poema *Última lectura en la cantera*. Allí transforma las rocas de una cantera en libros; el poema empieza con la pregunta: *¿Habéis cachado / esos bloques de piedra / parecidos / a viejos libracos / de ciencias ocultas?*, donde el *habéis cachado* muestra el mestizaje entre lo castizo y la jerga local, lo híbrido de un habla que no reposa estática, pues su continua evolución necesita ser expresiva para dar síntomas de vida. Más adelante el autor enuncia: *¿Pero pongan / ojo muchachos! / ¿Podrían ser / esos lomos destrozados / un nuevo mural / de Guernica / en este sitio?*, para finalizar algunos versos más adelante aludiendo a los pictogramas de las cavernas: *Yo / por mi parte opino / que en grabados líticos / lo más*

---

3 Ediciones Inubicalistas. Valparaíso, 2010.

*lindo / han sido / las sugerentes sombras / de unas manos posadas / sobre los mamotretos / del cuaternario.*

En relación al poema anterior, creo ver síntomas de un sentido del humor sobre el lenguaje, más que sobre una situación anecdótica o la parodia parriana a las formas canónicas, un humor relacionado íntimamente con el uso del híbrido; expresiones tales como: *Ni el Ingres mismo - ¡Era el total sonoro que descalabraba el peristilo! - Por angas o por mangas / (tras fogoso fandango), ó: Mal terminados / mis pálidos pucos / despaturrados / daban lástima / a entendidos viajeros*, etc. En todos los poemas podríamos hallar el sentido lúdico del habla, sin confinar al hablante al cepto anti-poético como estamos mal acostumbrados a estigmatizar el humor en la poesía chilena, como si no hubiesen existido los poetas latinos con su austera ironía, ni un tal Quevedo hubiera hecho guerra de burlas con un tal Góngora, así como muchos ejemplos más. No estamos en presencia de un “poeta llorón” que declara el fracaso de su escritura, o que utiliza la pobreza y la marginalidad como puntos políticos a su favor; el hablante de estos textos está consciente de sobrellevar un oficio susceptible a escarnio en un mundo materialista, pero su consuelo es la misma rara percepción que lo hace escribir, similar a la locura que propone Erasmo para tolerar las estrecheces del mundo. Vaya un ejemplo de su poema *Casa del soñador*:

*Frente a mi casa / desprovista de vidrios / algunos desalmados / trazan morisquetas / y hacen escarnio / de mis versos / prendidos a los muros / Paupérrimo / sin embargo puedo / mantener un buen vino / y como Baudelaire / me basta / ver la hora / en los ojos de los gatos.*

Aquí los ojos de los gatos son el reloj y un vino basta para sobreponerse a la incomprensión; quizás el alivio justo para un mal que no es tal. Me gustaría finalizar la revisión de *La fiesta del alfarero* mencionando brevemente el poema *La muerte del cardo*, que cierra el conjunto. Me permito una breve anécdota sobre el poema: hace unos 20 años atrás lo leí en un pequeño tríptico, o en alguna revista talquina de escaso tiraje -no lo recuerdo bien-, y sin embargo se ancló en la memoria, como si

un raro prodigio hubiera operado a la manera de conjuro. En el poema describe -mediante imágenes- el momento en que el viento desmeleno el cardo maduro y la diáspora se lleva por el aire esas volutas que los escolares atrapan, como cartas que sobrevuelan las veredas. El poema comienza con el momento final. Cito: *El cardo murió gesticulando / con sus manos atestadas de agujas / Fue solo y agresivo el cardo / Nadie amó sus corolas penitentes / nadie, ni siquiera los asnos.* Y cuando pensamos en su desaparición material, en la muerte que en este caso no trae podredumbre sino sequedad, Lavín nos recuerda que los dones son otorgados y quitados por el sol y por el viento: *Sólo el Sol le regaló una cabellera de vidrio / que el cardo abrió desde su sepulcro / El viento la halló hermosa / y se la arrancó de un soplo.* Así es como la belleza se presenta, frágil, como para arrebatarla de un soplo. Toda la agresividad del cardo, radiante en su belleza de vidrio, vuelta a su origen como relata en la última estrofa del poema:

*Allí se quedó el cardo / hueco como una calavera / como una copa vacía / que desbordó sus desbilachados ojos / y en cuyo centro iban sus únicas / y pequeñas pupilas.*

¿Cómo es que esa imagen final, las pequeñas pupilas al centro de la vasija que fue el cardo, puede permanecer 20 años en la memoria? ¿Cuál es la fibra que es capaz de tocar la poesía, de manera que las palabras asuman esa persistencia? Sólo me resta decir que este acto de rememoración es, de alguna manera, cerrar un círculo iniciado por la lectura de ese poema en una hoja de roneo, hace un par de décadas. Para quienes creen que la poesía fracasa, que no sirve para nada, o que debe otorgar beneficios materiales, es bueno recordar que hay quienes amasan el lenguaje deteniéndose en los más pequeños detalles, para persistir relinchando al fondo de los recuerdos como soberbios caballos de barro cocido.

## LA UTOPIA DE UNA OBRA COMPLETA

En el año 1964 Alejandro Lavín publicó su primer libro, *Los gallos suburbanos*, poemario casi desaparecido completamente de los registros y la memoria colectiva, en una situación bastante común en nuestra literatura.

Luego de 46 años sin publicar es que aparece el ya comentado *Fiesta del alfarero*. Estamos entonces ante una escritura que perfectamente habría quedado trunca, lo que hace pensar que la continuidad de una obra no está relacionada necesariamente con una producción sistemática, sino más bien con una coherencia interna que le permite erguirse y sostenerse ante el silencio de sus contemporáneos y del medio cultural que lo rodea; sobre todo si éste es antagónico o indiferente. No deja de hacernos pensar en la posibilidad de la poesía como un acto de sobrevivencia, más allá de su utilitarismo en función de obtener logros en la sociopolítica de la cultura, cada vez más permeada por la noción de espectáculo. Sobre esto, citaré el epílogo del autor a la *Fiesta del alfarero* y que sirve para comprender su posición hacia la creación en el último tramo de su vida:

*Jamás he estado orondo de mi obra; la sé imperfecta y sé que aún podría corregirse. Desgraciadamente, mis trabajos hechos de material estable, no pueden ser enmendados de su cojera congénita. Pienso en las fallas de mi cometido literario y de mi actual atrevimiento en hacer poesía. Pienso que un escritor satisfecho es afeminado que acaricia con fruición su tratado de cosmética. He amado desde niño la poesía y busco alcanzarla en mi vejez. Ojalá mis castigadas manos de alfarero logren asir las evasivas formas de la creación, en ese bachelardeano amasijo donde toda materia terrestre tiene repercusión en nuestros sueños.*

Allí el poeta describe cómo funciona la relación entre artesanía y escritura con respecto a lo inacabado, lo hecho por debajo de las expectativas, y, además, la posibilidad de llevar latente durante años la posibilidad de “alcanzar la poesía”, acción que a mi juicio logra con plenitud en su último libro, publicado un mes antes de su muerte. Se trata de *Pez de piedra*<sup>4</sup>. El título hace referencia a piedras pulidas, recogidas por el autor en distintos ríos y esteros de la región, pulimentadas y convertidas en rústicas artesanías; pero también alude a *El Lago del Pez de Piedra*, un poema chino de Yuan Chieh, de la dinastía T’ang, en que hace alusión a una isla con forma de pez al centro de un lago, hacia la cual los jóvenes

---

4 Ediciones Inubicalistas. Valparaíso, abril 2012.

envían barquitos de madera con tazas de vino. Al final de ese poema se hace referencia también a los anhelos del poeta:

*No ansío el oro, ni las ricas piedras; / No anhele los birretes de mandarín, ni los suntuosos carruajes. / Mas quisiera sentarme en la orilla rocosa de este lago / y contemplar sin fin su Pez de Piedra<sup>5</sup>.*

De manera similar, Lavín en su poema *Autorretrato*, que cierra el libro, se refiere a las necesidades del sujeto, en cuanto creador:

*Viejo chercán / retirado del mundo / pernocta en los pergaminos del colihue (...) / Involucrado en una cantata de cáscaras de nueces / interésale sólo el oro de los robles / Para exigua vida de este pájaro / es suficiente / un poco de música del matorral / y el vino rosado del crepúsculo.*

En el *Pez de piedra* de Lavín, son frecuentes las citas al mundo natural por un lado, así como las citas a poetas chinos y persas, músicos y filósofos europeos, mezclado con la observación directa del mundo natural. Lo anterior refuerza y depura el “método” intuitivo, esbozado ya en *Fiesta del alfarero*. Pareciera ser que las lecturas de los clásicos en el reposo de la edad madura, hicieran natural el diálogo interrumpido en la escritura de la juventud del autor, tornándolo ligero, natural, en el límite del juego lingüístico:

*Me agrada / el Fa / y Tu Fu / lo fabulante / fornicare / y fumar pitos / Fiestocas / con fanfarrias / fugaces ósculos / fingirme leso / dar filo / a los fisgones (...) (TOCATA Y FUGA).*

La admiración por los antiguos y lo silvestre se funden musicalmente, advirtiendo que del materialismo de esta época poco será lo que se puede rescatar, más que rudas materias pulidas por artes del espíritu -una actitud si se quiere totalmente anacrónica-, proponiendo un tiempo al margen de la época, una ruptura en la historia concebida como una

---

<sup>5</sup> *Breve antología de la poesía china*. Marcela de Juan. Revista de Occidente, Madrid, 1948.

evolución lineal. Estamos ante una voz que no cree que la validez de los discursos tenga que ver con la actualización de los referentes, sino más bien con la asimilación lenta de viejos temas y conceptos universales, fundidos en un rústico horno de cerámica. Alejandro Lavín fallece en abril del año 2012, dejando algunos proyectos inconclusos como un *mester de alfarería* en prosa poética.

Su obra plástica se encuentra dispersa, en posesión de coleccionistas particulares sin posibilidades cercanas de ser registrada, revisada y difundida. Es de esperar que no pase a ilustrar, otra vez, el sino de la mala memoria en el arte y la literatura chilena, tarea que al no corresponder a una institución pública determinada, demuestra una vez más la fragilidad y fragmentación de la memoria nacional<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En abril del año 2016 (al cierre de esta edición), aparece *Poesía Reunida* de Alejandro Lavín (Ediciones Inubicalistas), donde se reúnen sus libros publicados, más los textos de la antología *Poetas del Maule*, y poemas inéditos.

# METAPOESÍA EN LA RECTA PROVINCIA<sup>1</sup>

A PARTIR DE “AUTOLECTURA” Y “PRECAVIDAMENTE HABLANDO”

Sigue y sigue creciendo la cantidad de libros con algún guiño metapoético que llegan al pequeño estante de poesía, de manera que lo desbordan, se confunden y parecen exigir ser ya una tribu. A partir de dos libros publicados recientemente, me gustaría retroceder en la tradición de escribir sobre el proceso de escribir, de la poesía para poetas, de la extensión del *arte poética* a la totalidad del libro, del lenguaje en el quirófano y todas aquellas metáforas que puedan surgir del hecho de una escritura que se revisa a sí misma. *Autolectura*<sup>2</sup> de Nelson Torres Muñoz (Castro, 1957) y *Precavidamente Hablando*<sup>3</sup> de Patricio Serey (San Felipe, 1974), son dos textos que desarrollan el conflicto del poeta pensando la escritura, con todo lo que esto implica; por ejemplo, la simulación de un hablante lírico y el examen de su validez. Cada autor lo hace desde su particular territorialidad: la isla de Chiloé en el caso de Torres; El valle del Aconcagua, en el de Serey.

## UNA VOZ CHILOTA

Nelson Torres se inscribe en la tradición de la isla de Chiloé, participando del grupo Aumen (eco de la montaña), fundado en la segunda

---

1 En el año 1880 se realizó un proceso judicial en Chiloé, destinado a desarticular *La Recta Provincia*, una organización de brujos de la Isla, ya que era un poder al margen del poder central. Simboliza en el contexto de este ensayo, el control que el centro político y legislativo de Chile, ha intentado operar históricamente hacia sus provincias.

2 Autoedición, Castro, 2009.

3 Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2011.

mitad de la década del '70 en Castro. Allí se relaciona con Carlos Trujillo, Renato Cárdenas, Sergio Mansilla, Mario Contreras, Rosabetty Muñoz, Aristóteles España, entre otros. El mismo Torres, en un diálogo reciente, comentaba que uno de los fundamentos de la formación literaria en Aumen, era el evitar los lugares comunes de la escritura en Chiloé; el tratamiento de temas tradicionales se practicaba, si se quiere, pero desde un esfuerzo expresivo por no reincidir en los mismos registros. Esto, quizás sin quererlo, generó una tradición de experimentación lingüística, donde la censura de la época tuvo un rol de incentivo involuntario; pues escribir en códigos fue una solución para hablar de aquello que *no se puede*, ya sea por bando militar o por decreto. Con respecto a lo último, cito al profesor Iván Carrasco en un ensayo sobre Trujillo:

*La reacción de los escritores opuestos al régimen ante estas amenazas de descanonización y persecución fue la de generar estrategias de resistencia política mediante sus textos, es decir, de comunicación marginal, de escritura irónica, oblicua, plural o engañosamente codificada, incluso autocensurada, para poder intervenir en la contingencia política con menores riesgos de ser perseguidos, encarcelados o exiliados.*

Así, la curiosa producción de aquellos años en el sur de Chile, tiene entre otros textos importantes los *Sonetos de Lope sin pega*, en los que Carlos Trujillo dispara contra la dictadura desde la tradición quevediana, o textos como *El papel del papel en la poesía*, donde el valdiviano Jorge Torres revisa desde el soporte material la intencionalidad del poeta. Desde el archipiélago, el libro *Autolectura*, de Nelson Torres Muñoz, dialoga con los poetas de sus afectos (Jorge Teillier, Rolando Cárdenas, Aristóteles España, Floridor Pérez, Juan Pablo Riveros, entre otros), y también se da tiempo para declarar en varios textos su poética. Dice Torres Muñoz:

*A veces la seguridad es absoluta: vine a cantar / en la ducha    en la calle  
contra la pared / en sordina    de memoria    para mí. // Y el canto con metáforas  
y pájaros de alto vuelo / fue dado solo a los demás. (POBRES CANTOS).*

Nelson Torres defiende así su opción por la poesía de tono menor,

del registro cotidiano, de diálogo, distanciándose de la épica, el iluminismo y la experimentación lingüística por sí misma; en respuesta quizás a la saturación de voces proféticas totalitarias o de pretendida vanguardia. Si aceptáramos que funciona la vieja dialéctica del rechazo-apología, se podría pensar que el tono menor se opone a voces que apuestan al desborde, al exceso, como esa belleza azarosa que se desprende descascarándose del neo-barroquismo, ya sea barro sudaca, europeamente culterano, o puesta en escena de discursos de género, marginalidad u oportunismo político. Desconfiar del discurso demasiado claro, debiera ser una de las tareas naturales de la poesía en tiempos de retórica fácil. Transcribo algunos versos de *Autolectura*, en que Torres declara su gusto por una voz legible, ya sea en primera persona, desde el retrato o la honestidad de un hablante, aceptando que se pretende sorprender a un auditorio:

*Rebúyo palíndromas y acertijos. / Nada con las alegorías ni lo hermético.  
// Yo no sé volar, solo cuando el viento / levanta la falda de una agraciada  
muchacha, levito. (HÁBITAT).*

*A éste jamás se le hubiera pasado por la mente / hacer piruetas y contorsiones  
de bufón, / era de los que se apuntalaba: pucho y lápiz pasta / frente al Torre  
y así, como un diestro enlacador, / como un ensamblador de muebles, sacaba  
/ de la noche más terrible sus poemas. (EL GRAN GURÚ).*

*Uno busca conmover al auditorio, es cierto, / y, ante la víctima de tanto  
ejercicio retórico, / todos echarán humo y fuego. (POEMA VENGATIVO).*

## UNA VOZ DE ACONCAGÜA

Desde el último texto citado, me gustaría conectar la escritura de Nelson Torres con la de Patricio Serey, en la retórica mutante del discurso que ambos desarrollan. Y es que el libro *Precavidamente Hablando*, comienza con el tono de quien se presenta a la manera de los charlatanes, los tahúres o los vendedores ambulantes, declarando algunos principios en su introducción y poniendo, de paso, al poeta como un fingidor o un

“trabajador del martirio”, recordando a veces el tono antipoético, aunque más bien a la Locura personificada de un Erasmo de Rotterdam, cuando se la utiliza como estrategia del desgraciado para soportar una vida llena de traiciones y miserias:

*Los que le trabajamos al martirio / aunque gratuita, formalmente / nos mantenemos a una discreta distancia / de la palabra muerte y de la palabra amor. (LOS QUE LE TRABAJAMOS AL MARTIRIO).*

Es ahí donde Serey plantea su desconfianza ante el “estilo” como huella digital, ante el dolor como argumento narrativo, ante la idea preconcebida de “lector”. Incluso, ante sí mismo como hablante; una especie de imposibilidad de ser honesto en la escritura, exponiendo en el poema esa lucha. Una indeterminación que sería inherente al sujeto lírico, más allá de su mala o buena voluntad. Cito algunos párrafos del libro en ese sentido:

*Quien habla mucho del dolor / no hace más que abusar de esta palabra / valerse del adjetivo doler para eludir / al hada del encanto final / y seguir pateando la perra. (DE PROFESIÓN AHOGADO).*

*El ojo no traspasa la materia. / El hablante sólo habla de la sinuosidad de la carne / de la muchacha que el ojo fija en su retina / o lo árido del paisaje después de la última catástrofe / y pasa de largo el hambre y la desesperación / a menos que el hambre y la desesperación / se pongan en valor turístico... (EL OJO Y SU HABLANTE).*

*No será mejor vivir en silencio / que hacer cátedra al respecto / aunque no es lo mismo / confunde la similitud de la faena. (INFLUENCIAS).*

Este último poema tiene el siguiente epígrafe: *todos los epígrafes*. Un Aleph donde se pueden condensar todas las citas; una especie de agujero negro en que la escritura presente es la suma y superposición de todas las lecturas anteriores, asumiendo de paso que si no hay experiencia de por medio, la literatura es un conglomerado, un material de construcción barato, fabricado con el aserrín de todas las literaturas precedentes.

## VOCES MÚLTIPLES

En el poema *Tal vez, ahí de repente, a lo bestia*, Serey hace su arte poética; aquel género-manifiesto, clase obligada de todos los talleres literarios que se precian de tales, en que se repasan los Huidobros, Nerudas, de Rokhas, Teillieres, Lihnes y Liras, donde quizás estos dos últimos tienen mucha complicidad de que la metapoética haya ido asumiendo una importancia radical, expandiéndose de Lihn a los autores de los '70, y aumentando violentamente la velocidad de su influencia desde Lira hasta nuestros días, sobre todo cuando parodia la arte poética huidobrana, de Parra y de Lihn, como en su *Ars poétique, deux*:

*Porque escribo estoy así Por  
qué escribí por que escribí es  
Toy vivo, la poesía  
Terminó con-  
Migo  
Huero V a c u o  
gastado e in-útil ejer  
Cisio: "el adjetivo mata, Matta...!"*

Desde la parodia desatada se cae por la angostura vertiginosa del embudo hasta el panorama actual, donde de pronto nos enfrentamos a un tema infinito que nos desborda. En muchos libros publicados se hace mención a la escritura sobre la escritura, a la crisis de la representación, ampliándose el lenguaje hacia la arquitectura, las artes visuales, el cómic, el video, la instalación, la performance, el recorte de prensa, el collage. Por mencionar algunos títulos: *Virgenes del sol inn cabaret* (1986) de Alexis Figueroa, *Adornos en el espacio vacío* (2002) de Gustavo Barrera; *Chilean poetry* (2008) de Rodrigo Arroyo, *Almanaque* (2010) de Jaime Pinos, *Guía para perderse en la ciudad* (2010) de Víctor López, *Recolector de pixeles* (2010) de Christian Aedo, *Ciencia aplicada* (2010) de Alfonso Grez, *Naturaleza muerta* (2011) de Guido Arroyo. Es posible que todos ellos –en alguna medida– asumieran sus propuestas con *La nueva novela* (1977) de J. L. Martínez como punto de fuga, o con el posterior *Claroscuro* (2002)

de Gonzalo Millán como referente de la écfrasis -pues si ya lo había hecho puntualmente Linh con Hooper, en Millán la intencionalidad encierra la totalidad del libro al abordar al Caravaggio y a Zurbarán.

En este sentido de dialogo con otras disciplinas de la representación, pero relacionado con la multimodalidad de la prensa, es que el valdiviano Jorge Torres en su libro *Textos encontrados y otros pretextos* (1991), recoge recortes de noticias, textos jurídicos de la dictadura, avisos comerciales y otros documentos gráficos para crear una poética experimental. Libro muy poco difundido, pero vital dentro de esta preocupación meta-lingüística de la poesía chilena, configurando lo que Iván Carrasco llama la poesía postvanguardista chilena. Es curioso como Jorge Torres utiliza retazos del discurso de la dictadura, asumiendo que su sola exposición deja en evidencia la crisis de un hablante autoritario por caer en situaciones kitsch, por no tener contraparte retórica, por negar la posibilidad de una dialéctica. Debido a ello es que los recortes descontextualizados nos suenan a ciertos horrores de *Las Mil y Una Noches*, código de Hamurabi o legislación ambiental vigente. Y es que parece imposible parodiar lo que en sí ya es una parodia de la información. Cito un fragmento de Oscar Barrientos, sobre el libro de Jorge Torres:

*En sentido estricto, el proyecto está marcado por una corrosiva desconfianza con el lenguaje y delata la imposibilidad de producir la textualidad, sin ser traspasado por los códigos de la represión. De ahí, que el libro esté construido con noticias insólitas, avisos, artículos jurídicos, reglamentos, fragmentos de entrevistas, etc. Recuperando con ello la tradición de las técnicas vanguardistas del collage y el reade made.*

En otras palabras, el uso de técnicas de vanguardia para evitar la denuncia política; no por la ilusión de llevar una antorcha mediática, de ser hito o referente. Tomar elementos de la arcaica ruptura como disfraz para evitar el apaleo.

Párrafo aparte merecería el caudaloso *Libro de Atanasio Beley* (2004), de Nh Miquea-Cañas, pues todo él es un gran hipertexto que representa

la historia de Chile, o mejor dicho simula una nación como espectáculo teatral con funciones en los tablados del Teatro Imperio, resumiendo, de paso, los registros escriturales de los '80 y agregando elementos como la descontextualización de textos críticos, la confusión temporal como componente del meta-relato, la desarticulación del lenguaje, del discurso, y la parodia de la información, del estilo, entre otras yerbas apocalíptico pos-académicas. Es un libro que ha dejado, curiosamente, pasar de largo eso nebulosamente personificado que llamamos *la crítica*. Aparte del extenso análisis que hace Greta Montero, la *crítica* de los medios parece ciega a este tipo de textos; endeudada debe andar con las editoriales auspiciadoras de suplementos literarios, dedicada a desplumar novelas, o a mitificar lo que parece marginal. ¿Se tratará de una escritura que no se presta para el circo comercial de los diarios nacionales, o a los papers obligatorios de los académicos? Hoy simplemente *la crítica* actúa como un gato gordo y regalón, que ya no se anima a cazar los roedores que sabe más rápidos. Cito un fragmento de Miquea-Cañas donde, a su vez, interpela a Huidobro y Lira:

*Que el be-r-sa /siii/ sea mar océano i çileno como un arte poética / como un semáforo en las esquinas para ti que eres una persona / normal y no uno desos extraviados que confunden los colores / o sufren de claustrofobia hasta el soneto sin siquiera sospechar / la popularidad de que gozan en estos tiempos las declaraciones / de perdón o de principios o ciertos artefactos cuya detonación / es una puesta de sol según las últimas disposiciones legales vigentes (...)*  
(MUESTRA DE UNA INCITACIÓN A UN POEMA).

## CRISIS DE LA REPRESENTACIÓN

En el contexto de la crisis de la representación, aparece la idea de autorreferencialidad, como aquello que hace alusión a su propia matriz. Aunque el concepto pueda tener su origen en las ciencias duras (como en la idea de auto- semejanza de la geometría fractal), nos interesa aquí aquella vertiente relacionada con la complejidad de la cultura, con la pérdida del referente directo, con la tematización de representaciones; esto se expande

a todas las áreas de la cultura, como señala el semiólogo Winfried Nöth:

*En la moda el único referencial del último grito de las novedades del día, es la moda de la víspera. En la producción de los bienes de la vida cotidiana, la funcionalidad y utilidad de los objetos se pierde en los gadgets superfluos de la hiper-civilización del fin de este milenio. En los media, los mensajes se vuelven cada vez más autorreferenciales. La prensa nos trae reportajes de reportajes. Los filmes se vuelven meta-filmes. Hasta la publicidad comienza a desistir de la referencia a los productos. La propaganda de Marlboro solo perpetúa la propia mitología...*

Estamos entonces ante una trama de géneros yuxtapuestos e intertextos que se influyen mutuamente hasta el olvido del primer referente. En la poesía, que es lo que nos interesa aquí, esto se traduce en artes poéticas que hacen referencias y fusiones de otras artes poéticas. Manifiestos emulando procesos de formación de vanguardias, inherentes a períodos de cambios de canon, de paradigma. Artes poéticas que desbordan su espacio primitivo e invaden el libro en su totalidad. Veamos como opera ello en un texto de Serey:

*No pienso en mí cuando escribo / de corto o largo aliento / más bien abogado.  
/ (...) / Tampoco pienso en poetas, o escritores / en alguna obra concreta / soy  
más bien un tipo ecléctico / me acomodo / tomo lo que me conviene / (que  
puede ser todo lo anterior) / no crean que adolezco de opinión / la tengo pero  
la mayor de las veces me la guardo / no sé quien soy en realidad / pero tampoco  
sé quiénes son ustedes / cuando hablo de ustedes / no se me viene ningún rostro  
a la mente / mi mente está generalmente ocupada / en ideas que dan vuelta  
/ como un montón de calzoncillos en una lavadora / (...) / En el fondo, no  
sé por qué de qué / alguien respondió a esta pregunta con un / «porque sí»  
/ o porque es la única manera de estar vivo / buena respuesta para desatar  
tronaduras / o salir del paso / (TAL VEZ, AHÍ DE REPENTE, A LO BESTIA).*

La aceptación de la escritura como un devenir natural, la cita al poema *Porque Escribí* de Enrique Linh y la sospecha ante su respuesta, pero utilizando sus mecanismos de autorreflexión en el texto, dejan constancia

que las respuestas siguen siendo insatisfactorias y que en el desarrollo de la duda, en el merodeo, el discurso asume mayor credibilidad que en supuestas certezas. En relación con aquello me gustaría citar a Jorge Polanco, quién en su libro *Las palabras callan*, hace una dura interrogación sobre la imposibilidad del lenguaje ante el dolor y la barbarie; no desde la ironía y la retórica, como lo hace Serey, sino desde una extrema densidad de la significación que se podría relacionar a ratos con los aforismos y sentencias de Wittgenstein. Lo anterior lo percibimos en las imágenes que nos presenta Polanco y su reprochada esterilidad ante los horrores humanos, exponiendo la crisis del lenguaje poético reducido a su esencialidad. Cito un fragmento de su libro *Sala de espera*:

*En poesía es mucho lo que se puede decir y tan escasas las certezas. Me cuesta creer en los poetas que piensan saber cabalmente lo que es la poesía. Dudo incluso de su franqueza: me parece que un poeta sincero reconoce la incertidumbre ante la creación. Aquellos que pretenden describir, usualmente prescriben la escritura correcta. Pero nada es más tajante que la incertidumbre.*

Tiempos de incertidumbre, de escritura metapoética. Ya no es la hora de los iluminados en la literatura ni de la propagación de lo correcto, el criterio del director de taller literario es solo una opinión transitoria. *Hasta la vista, profetas*, pareciera decir el espíritu de época.

## VARIACIONES DEL TEMA DEL POEMA, SÍNTOMA DE ÉPOCA

En el contexto de este ensayo, me gustaría mencionar brevemente la antología *Cantares, nuevas voces de la poesía chilena*<sup>4</sup>, compilada por Raúl Zurita hace un poco más de diez años. En ella se seleccionan 42 poetas jóvenes, la mayoría casi absoluta de la ciudad de Santiago, en un gesto de intención probablemente fundacional, similar entre tantos otros, al de Pablo de Rokha en su antología *41 poeta jóvenes de Chile* del año

---

<sup>4</sup> Lom Ediciones, Santiago, 2004.

1942, pero aumentando en un dígito la compilación, como si se quisiera aumentar tímidamente la apuesta. El entusiasmo del prólogo de dicha antología, confirma la norma que hace notar Oscar Galindo en su artículo *Antologías e identidades en la poesía chilena hasta mediados del siglo XX*<sup>5</sup>, con respecto al rol de este tipo de textos en los procesos de canonización:

*En rigor, es en las antologías de poesía chilena donde se advierte con claridad un campo cultural (Bordieu 1995) en disputa. Los antologadores tienen conciencia de que están contribuyendo a redefinir no sólo una literatura, sino también, y a través de ella, una idea de nación, que permite advertir escenificaciones identitarias que caracterizan el dominio de diversas sensibilidades culturales y literarias.*

El poema que elige Zurita para comenzar dicha antología es del poeta Germán Carrasco (Santiago, 1971), quien juega lúdicamente con el tema de las influencias y las corrientes literarias, incorporando la información en un tono conversacional. Cito un fragmento del texto en que ironiza sobre una supuesta poesía de plaza provinciana, incluyéndose junto a su generación en la preocupación por la definición de la escritura:

*De un momento a otro a varios nos dio por escribir / acerca del problema de escribir, / la culpa de escribir, la escritura misma / o el placer de las huellas digitales al barajar un libro. / (...) / El canto debe hacer surf / en el oleaje de la mente. // El poema camina por una cuerda floja / en un circo que no cumple con las mínimas / medidas de seguridad. / (UN PANORAMA).*

No creo que sea casual la elección de ese poema, para iniciar una antología que se pretende fundacional, sino que es representativo de un espíritu de época, al menos de un circuito que se considera a sí mismo, la época. La metapoésía como protagonista, como tema. La personificación del poema, su caracterización como personaje, su cosificación, su caminar macabro por la cuerda floja, su aire de *cronopio*, en fin, la preocupación por la tematización del poema, ¿qué es?, su origen ¿se encuentra, se inventa?

---

5 Revista ESTUDIOS FILOLÓGICOS, número 41, Valdivia 2006.

Trasladémonos a Carahue, donde Ricardo Herrera (Temuco, 1969), en su libro *Sendas perdidas y encontradas*<sup>6</sup> (2007), continúa el diálogo:

*Habían algunos que no podían creer lo que escuchaban: / cualquier borracho menos éste es el poema, dijeron / esto es una historia y no un poema / pero hace tiempo que la poesía dejó de hablar y preocuparse de la historia / hay que escribir escuchando un partido de fútbol en una radio A.M. / hay que escribir arrojando trigo a los gansos / y las gallinas que picotean una mitad de sandía en el patio / hay que escribir aullando con una vena abierta y un vaso de vino en la otra mano / hay que escribir vestido de boxeador haciendo sombra en el club México / -la sombra es el poema- / (POEMA).*

Durante todo el primer capítulo de ese libro, se insiste, entre imágenes de gran belleza rural o de una bohemia que recuerda los elementos del cine negro, los temas metapoéticos: la función, descripción, paternidad, uso, desuso, erupción, incineración, defunción, brote, vuelo, aflicción, saturación, registro y otros guiños referentes al poema como ente literario. Volviendo una y otra vez sobre el tema, como un pianista trasnochado que pretende hallar todas las variaciones del blues, termina por convencerse que el poema no radica tan solo en el estilo, sino que hay una humanidad que lo sostiene:

*Para mí los poemas son un amigo / que se arregla la bufanda y dice que no piensa matarse todavía / (...) / Un amigo uniendo dos sábanas para colgarse es el principio del poema y todos / sus libros desparramados por el piso somos sus amigos.*

El poema, entonces, no pasa por la sola experimentación lingüística sino que se relaciona con fenómenos humanos. Quizás en aquello coincidan todos los autores citados; cada uno desde su particular territorio-lenguaje. Ricardo Herrera me parece especialmente relevante en el contexto de este tema. Conocido entre los pares es su paso por Aconcagua y su importancia como impulsor del grupo nacido en San Felipe, incorporando

---

<sup>6</sup> Ediciones Kultrún, Valdivia, 2007.

nuevas lecturas y posibilidades de registros. En sus libros posteriores: *El cielo ideal*<sup>7</sup> y *Carahue es China*<sup>8</sup>, mantiene su preocupación por el hablante que se interroga por sus motivaciones expresivas, incorporando, sobre todo en su último título, la fantasía sobre el territorio, donde la idea de provincia se emancipa de referentes localistas, creando una mixtura de elementos que no desprecia el humor o la imaginación, liberando de su carga pesada a la idea de territorio como algo que encierra y potenciando la idea que es algo desde lo cual se despega. Cito de *Carahue es China*:

*Me gusta la gratuidad en las palabras, ese nonsense, ese surrealismo barato,  
/ ese creacionismo a seis mil metros de altura del sentido. / cansado de usar  
palabras para comprar corchetes o granos de mostaza / me puse a leer a Di-  
vididos y Alvarenga / puse velocidad a la arbitrariedad **cantando como si  
nacierá** / instalé en mi casa diez televisores veinte bares treinta ríos y me puse  
a remar / (...) / Dejé de hablar / alimentaba los días con paraguas abiertos  
que abandonaba en la calle / pero un paraguas siempre vuelve a casa / lo trae  
un globo rojo y te lo entrega: Aquí está su paraguas / **hecho para navegar  
la lluvia como una canoa al revés** (GLOBO ROJO).*

El diálogo podría seguir; quedan autores y libros que agregar a esta suma, y que excede largamente a la ruta de lecturas propuesta en este libro: Gonzalo Millán (*Virus*, 1987), Elvira Hernández (*Santiago Waria*, 1992), Germán Carrasco (*Calas*, 2003 y *Ruda*, 2010), Sergio Sarmiento (*Mutante*, 2003), Héctor Figueroa (*Intemperancia*, 2007), Julieta Marchant (*Urdimbre*, 2009), Valentina Osses (*Nimbo*, 2009), Ernesto González (*Arte tábano*, 2010), Juan Pablo Pereira (*Blacbuc*, 2010) y seguramente muchos más. Siempre que se aborda una enumeración, queda la sensación de algo inconcluso. Entre todos se encargan de convencer que el desparpajo, la gracia, la imaginación, la honestidad brutal, el diálogo, la diatriba, la parodia, son algunos duendes que caminan bajo la sombra del árbol metapoético.

Para terminar, y a la manera de un doble epitafio, me gustaría retornar al principio y citar a Nelson Torres y Patricio Serey, respectivamente, con

---

7 Lom Ediciones, Santiago 2014.

8 Editorial Bogavantes, Valparaíso 2016.

quienes comenzamos este relato en el delirio de pensar la escritura y su propósito. Ellos, en medio del tremendo ocio que es la poesía, saben ver su inutilidad y belleza, su fragilidad en medio del tiempo y los poderes, y le siguen dando cuerda a los engranajes del idioma desde la *recta provincia*, tierra de brujos:

*No se les ocurra juntar a un cura y un barbero: / pasa lo de Quimantú y nuestras bibliotecas, llenas / de poemas helados y campos de cardos / que se hicieron humo negro, nubes / y ese firmamento no se movió jamás.* (HOGUERAS, de *Autolectura*).

*Y si la calle fuera el tiempo / y al final de ella «La Rochefoucauld» / entrara de la mano / con relojeros, juristas / bastardos, astronautas / y hacedores del Santo Oficio / a tomarnos por el cuello / y un vinito o un escocés / fueran la excusa perfecta / para acceder al delirio y aceptar cuan inútil fue y será / esta caliginosa bella vida.* (Y SI LA CALLE FUERA EL TIEMPO, de *Precavidamente hablando*).

## COLOFÓN

Si en la poesía de postvanguardia, la voz oblicua tuvo su sentido frente al discurso hegemónico, dictatorial, solitario frente al silencio y el terror, el discurso de hoy es frente a la saturación, el ruido, la desinformación mediante toda la información, la fabulación de la misma. Entonces, es interesante ver de qué manera la poesía se instala frente a la contingencia, ya no lanzando luces de bengala, en clave, ni arengando a quienes no lo necesitan, sino buscando un sentido entre el ruido y el mimetismo discursivo.

# EL SÁTIRO DE LAS CABRAS

NARRATIVA Y POESÍA DE VÍCTOR HUGO SALDÍVAR

*Las luchas satíricas son como los juegos de sobremesa que, comenzando con las pequeñas migas de pan que chanceando y riendo se arrojan unos a otros los comensales, acaba por el destrozo de platos y botellas que gritando y echando espumajos de cólera se tiran mutuamente a la cabeza.*

Joaquín Rubió y Ors

*Apuntes Para una Historia de la Sátira*

Víctor Hugo Saldívar, nacido en Pueblo Hundido en 1958 y apodado entre sus cercanos como “El sátiro de las cabras”<sup>1</sup>, ha desempeñado un oficio persistente y secreto, muchas veces iluminado -literalmente- apenas por una vela en la soledad, logrando conjurar el silencio en un aislamiento que escoge la ruralidad como refugio. Invocando a pájaros y plantas ha establecido un diálogo interno que le permite fabular a partir de las pequeñas cosas, encontrando sentido y razones para vivir aún en las circunstancias más adversas. Se trata de un escritor que ha optado por la formación autodidacta en una época en que la especialización llega fuertemente hasta la literatura, lugar donde es frecuente encontrar doctores y post-doctores, como lo requieren las competencias académicas y sus guerras internas por la validación de los discursos. Sin embargo, siguen apareciendo poetas naturales, como lo señalara Patricio Serey en una presentación: *como una rosa mosqueta a la orilla de un canal de regadío*. En ellos es notorio, que más importante es la necesidad expresiva, que formalizar una poética en función de los discursos predominantes. Y es que en este tipo de poetas, la separación entre vida (experiencia) y escritura, es mínima; la emocionalidad forma parte de las

---

1 El poeta vive actualmente en la localidad de Las Cabras, provincia de Santa María, valle del Aconcagua, V Región Cordillera.

decisiones textuales y se verifica que lo importante no es la actualidad de los referentes, sino su capacidad para dialogar con los detalles de la vida cotidiana. El aspecto de la escritura de Víctor Hugo que abordaremos en este ensayo, es su escritura de textos satíricos, ello le obliga a definir una personalidad, una máscara en la que siempre quedan ciertos rasgos del autor. Cito de su libro *Sátiras*<sup>2</sup>:

*El satírico es **pasado de rollo**, ¿de dónde provendrá este caballero? Yo, ni lo trago ni lo vomito; demasiado cuentero el tipo, exquisito como él solo, de gastronomía fina y cateador buenos mostos, dice. Yo lo encuentro medio **chanta**. A lo mejor, entre la infinidad de cosas que dice el satírico, debe haber alguna verdad, para qué lo vamos a descalificar entonces, solo se trata de un personaje, lo tendré entre ceja y ceja, puede arrancarse con los tarros, ¿Qué pasa si se manda un **condoro**? El satírico es **carepalo**, **choro de cana** e incluso antisistema. (EL SATÍRICO ES CAREPALO).*

Así define la personalidad del sátiro, como la de un sujeto cercano a la charlantería, que por su bravuconería no se debe tomar muy en serio, pero justamente ello es lo que le permite decir sus verdades sin esperar represalia. Se podría preguntar el lector, ¿por qué incluir un libro de sátiras en el contexto de poéticas de provincias? y es que Víctor Hugo Saldívar se dio a conocer primero como poeta, en la antología *Poesía Nueva de San Felipe de Aconcagua*<sup>3</sup>, en el año 2003. Por entonces Víctor estaba empeñado en escribir mil poemas, bajo el título general de *Concierto de la Mariposa*. Pensaba en su proyecto como una especie de rito, pues esperaba llegar a esa cifra para que se cumplieran algunas esperanzas internas, a la manera de las oraciones, las huelgas de hambre o las mandas. No sé si habrá llegado a la cifra, o si en un acto de indisciplina habrá olvidado los cuadernos al interior de un viejo refrigerador descompuesto, o en una cancha de fútbol que limita con las serranías<sup>4</sup>; el caso es que de un día a otro comenzó a

---

2 Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2010.

3 Ediciones La Piedra de la Locura, San Felipe, 2003. Edición Felipe Moncada, ilustraciones de David Herrera. Selección de textos a cargo de Carlos Hernández, Camilo Muró y Patricio Serey.

4 La poesía de Víctor Hugo Saldívar sigue inédita, a excepción de antologías.

aparecer en las peñas, los encuentros literarios y las reuniones de amigos, con un curioso grupo de textos autodenominados *sátiras*, los que gota a gota, con el transcurrir de los años, y no sin pocos obstáculos editoriales, dieron cuerpo a un libro. Para enterarnos del tipo de trabajo editorial realizado en este libro, leamos la nota que acompaña su primera edición:

*Las sátiras de la presente edición fueron grabadas en audio, a partir de lecturas en casa del autor, en la localidad rural de Las Cabras, comuna de Santa María, provincia de San Felipe, durante la primavera del 2009 e invierno del 2010. (...) Se destacaron con cursivas<sup>5</sup> las palabras propias utilizadas por Víctor Hugo, elementos de la jerga de la zona, localismos, refranes, apodos y frases usadas con doble sentido, pretendiendo de esa manera resaltar el habla natural en que están circunscritos estos textos de carácter satírico.*

Se trata de textos pensados para la oralidad, lo que conlleva plantearse de inmediato si las inflexiones de voz, los gestos y los énfasis puestos en la lectura del autor, se traspasan íntegramente al relato escrito; esto plantea el conflicto entre la interpretación y el texto en sí, tan frecuente en el teatro o la poesía declamada. Sin embargo, la respuesta solo queda al arbitrio particular de quienes accedan a los textos por ambas vías. Textos que son escenificados y que hacen constante alusión al mundo de los poetas, visto como una especie de tribu heterogénea, como aparece en la sátira *Publicaré con tapas de oro*, en que cansado de la pobreza, decide alcanzar la fama como escritor y realizar lujosas presentaciones, en las que ningún par sería excluido:

*Tediosa se tornó la pobreza. Ahora deseo ser rico, hay que vivirlas todas. Publicaré éste gran libro con tapas de oro, el prólogo será de Pezoa Véliz y el epílogo póstumo. En el lanzamiento habrá centolla, langosta y camarones, el vino será envejecido en madera nativa y la palabra tendrá un trono. (...) Todos los poetas sin distinción tendrán acceso: anarko, antisistema, ocupa, ermitaño, egocéntrico, estalinista, chauvinista, humanoide, vendido, oportunista, plagiador, satiro, antipoeta, mandrágora, esteticista, cabuinerero, alharaco,*

---

<sup>5</sup> Negritas y cursivas en las citas de este ensayo.

*drogadicto, vegetariano, creyente, ateo, escéptico, apologista, incitador, bebedor impulsivo, abstinente, intelectual, iluminado, los **sin brillo**, austeros y los **choro'e cana**. Todos tendrán las puertas abiertas del Hotel Conrad.*

Una de las primeras constantes en estos textos, es que el hablante se dirige a una audiencia real o imaginaria, lo que queda claro en sus encabezados. Cito algunos de ellos: *Caballeros, distinguida dama, amable concurrencia, autoridades, seres humanos todos, solitarios del mundo, querido y amable público, amables oyentes, caballeros todos, damas todas, considerados compañeros, estimados lectores, etc.* De manera que el hablante se podría dirigir ante un auditorio de las Naciones Unidas, al pueblo francés reunido bajo su balcón o a los pasajeros de una micro, pues el tono del discursista va desde el candidato a presidente hasta el del vendedor ambulante, y en aquello se hace patente una de las cualidades más humanas de estas sátiras, pues Víctor Hugo no se ríe tan solo de los defectos de los demás -lo que podría considerarse un deporte nacional-, sino que también se ríe de sí mismo, actitud autocrítica que se pueden permitir aquellos espíritus carentes de megalomanía. Otro aspecto que se reitera, es que se evidencian mediante la parodia, los lugares comunes de los discursos, ya sean políticos, literarios, o de aquellos que -mediante vox populi- apelan a una idea de orden social:

*Caballeros, distinguida dama, amable concurrencia, autoridades, seres humanos todos y solitarios del mundo: el orador anónimo e ilusionista declamará por cadena terrestre y satélite en onda directa: // ¡Que vuelvan los troles, con suspensores!, ¡arreglen las victorias y modernicen la carretilla!, ¡incentiven la rayuela corta!, ¡legalicen el escándalo y aumenten el robo doméstico! ¡Qué tome vigencia la antigua ley!, el que pestañea pierde y ojo por ojo, diente por diente. // Todos debemos ser **carepalo**, **trabajarle al rostro** y apuñalar por la espalda. Se recomienda el sexo desenfrenado, sin condón ni prevención alguna, chípe libre para los encadenados, libertad para los **calzonudos**, cárcel para el **chupacabras**. // ¡Cien matas de cannabis por cabeza!, un laboratorio de coca por comuna y una fábrica de **pipa**. Erradicación total para los **trancapelotas**, playa privada para los **jugosos** y becas para los reincidentes. La mujer usará*

*velo, vestido hasta los tobillos y en pies descalza. // Comerse vivos los unos a los otros, disparar de chincol a jote, y difundir la bomba Molotov. Escupir en el rostro será bien mirado y tendrá un estatus de excelencia. (EL ANTIDISCURSO)*

No se trata aquí de un humor televisivo, que hace reír mientras se concilia el sueño. No es el humorista vendido de los mass media, el cuenta chistes fragmentario sin trama social, el imitador de la figurita farandulera de turno, heredero del bufón de la corte, inofensivo. En las sátiras de Víctor Hugo la carcajada nace de la revelación de lo absurdo, de lo innecesario con que se carga una vida alejada de *la esencia*, y para ello asume la figura del *poeta* (en el sentido de quien se acerca a lo esencial de la existencia) que habla de valores que cree verdaderos: el amor por la naturaleza y una existencia sencilla; aunque para demostrarlo su personaje deba alcanzar grandes glorias como en *El futbolista*, o la fama total como en *La farándula*, o se atreva a darle consejos al mismísimo presidente de los Estados Unidos, como en *Visita de Bush*. Pase lo que pase con su destino, finalmente terminará contemplando el equilibrio de una flor en su jardín, o jugando una pichanga en la planicie del cerro. Cito:

*(...) Para completar me estafaron en varios millones de euros, mi perro enfermó grave, la ciudad fue azotada por una tempestad, todo parecía estar en mi contra. La lucha encarnizada me quería consumir, la muerte revoloteaba a mi alrededor, la tiniebla se tornó espesa, ninguna luz había en el laberinto. // Ahí fue donde recurrí a la palabra para desentrañar la adversidad. Como consecuencia me convertí en poeta. Desapareció la vanidad y la arrogancia, me radiqué en Las Cabras y callé mi gloria. Ahora, de vez en cuando juego una pichanga en la planicie del cerro, sin grandes vótores, cierto, pero reconciliado con la naturaleza. (SÁTIRA DEL FUTBOLISTA)*

## LA SÁTIRA EN LA HISTORIA

Es conveniente revisar brevemente algunos aspectos históricos para profundizar en la sátira como fórmula, y parece ser que el género prolifera en aquellas sociedades en decadencia. ¿Es acaso la indignación ante los

vicios sociales y las injusticias, una de las motivaciones de este tipo de textos? A mí me parece bastante claro que sí. Creo en la indignación como la musa de la sátira, aunque algunos prefieran la compasión cristiana; personalmente, me es difícil imaginar una víctima sintiendo compasión por su victimario. La indignación parece más humana en casos de abusos. Otro tipo de irritación podría ser la que surge contra ciertas obras literarias pretenciosas, o contra la conducta nefasta de los medios masivos. ¿Qué puede hacer ante aquello un simple espectador?, ¿qué recursos tiene para mostrar su inconformidad?, ¿de qué manera se hace oír? Al respecto citaré el trozo de una conferencia del español Joaquín Rubió y Ors<sup>6</sup>, quien en el año 1868 declaraba en el Ateneo Catalán, con respecto a la sátira, que:

*... es natural considerarla como un desahogo de la indignación, con más o menos causa, producida por el espectáculo de los vicios morales o sociales, de las miserias y ridiculeces de la humanidad...*

Y claro; si los tiempos de la Roma decadente vieron el auge de la sátira, esta época materialista, narcisista y farandulera, también será abundante en motivos para ejercitar la ironía. Vuelvo aquí a Joaquín Rubió, cuando afirma que: *A la manera que la corrupción de las aguas se revela por la presencia de ciertos animales inmundos, manifiéstase igualmente la de la sociedad por la abundancia de producciones satíricas.*

En la larga historia de la sátira podemos encontrar autores como el griego Aristófanes, o los latinos Ennio, Catulo, Horacio, Juvenal, Marcial. Entre ellos el latino Lucilo determinó ya algunas propiedades genéricas de la sátira, afirmando que se trata de *un poema de ritmo narrativo, de desarrollo a menudo dramático, incluso de vivos contrastes. En suma, la unión de la burla mordaz y la lección moral.* Otra definición de la sátira proviene de Gilbert Highet, quien es citado en un texto de Iván Carrasco<sup>7</sup> de un estudio sobre la antipoesía:

---

6 Apuntes para una historia de la sátira. Imprenta de Magriñá y Subirana. Barcelona, 1868

7 Iván Carrasco. Nicanor Parra: La Escritura Antipoética, pág 62. Ed Universitaria.

*La sátira poética es un género brutalmente realista, que usa un vocabulario amplio, con muchos elementos coloquiales, vulgares e incluso groseros, que cubre una temática amplia, pero centrada en los vicios y defectos del hombre y la sociedad, por medio de la irrisión. Que se trata de un género violento y cruel en su expresión, que usa parodias, chistes obscenos, expresiones vulgares, entre otros recursos, para zaherir a los necios y bribones, pero diciendo las cosas de manera ambigua, irónica, para evitar las restricciones de la censura.*

Todo aquello se ajusta a los textos de Víctor Hugo Saldívar. Además, encontramos el uso de la jerga local, el refrán, la parodia, el remedo, la mimesis discursiva, las alusiones a la propia personalidad, tanto real como desfigurada, la imagen poética, el diálogo coloquial; pero no hay que perder el rumbo, todo aquello son nada más que recursos para lograr el objetivo: hacer una apología de la vida sencilla, buscar valores que sean dignos de practicar en una época materialista.

Es interesante, por ejemplo, la dicotomía que se presenta entre el sátiro y el poeta, como si dos seres cohabitaran en el cuerpo del hablante, pero además está la separación entre el poeta serio, grandilocuente y el poeta de las cosas pequeñas, cotidianas, esto lo escenifica en el texto *El Vate*, recordemos que se designa como vate, a aquellos poetas antiguos que cantaban con seriedad sobre temas trascendentales para un pueblo, cercanos a la adivinación y la profecía. Víctor Hugo sabe que en esta época el poeta es ridiculizado por la mentalidad utilitaria, y que en su destino solo está el escarnio, por eso la personalidad se fragmenta para sobrevivir, y su parte materialista, narra alejada de su lado poético, sinónimo de su interés por los temas del espíritu, como si el cura y el barbero cohabitaran fundidos, al interior de su propia personalidad quijotesca:

*(...) Jodió Víctor Hugo, por loco lo mandaron a Putaendo<sup>8</sup>, se hizo pasar por Francia que le hablaba al poeta ¿dónde la vió? **Peló cable**, pero quedó ahí piola, más conocido como «El Tumba». // Fui el brazo derecho de Víctor Hugo. Si mi amo no vuelve a sus cabales, tendré que asumir la*

---

8 Hace referencia al Hospital Psiquiátrico ubicado en la comuna de Putaendo.

*empresa. Claro está a mi me interesa el dinero -al poeta le pagaban con bolitas de dulce-. Está lleno de galardones y medallas, pero el bolsillo lo tiene escuálido, dice que la naturaleza lo proveerá y las cosas llegarán por añadidura. Definitivamente el poeta **rayó la papa**, yo seré el nuevo director del concierto, el poeta está demente, sufre de una sicosis lúcida. // La gente cuenta que lo vieron conversando con las plantas, y que más encima se respondía. Además, posee el estigma del loco, engaña con su elocuencia y aparenta una semblanza. Loco y también fingidor y arrastra cizaña. ¡Leña no más con el árbol caído, no suelten nunca al poeta, es un peligro vivo para la humanidad! // Yo en cambio soy un vate, ungido por los falsos dioses, los becerros de oro y deidades varias, rey del doble estándar y el chamullo incluido, **chanta** de Perogrullo. Botaré los libros del poeta, están ejerciendo mala influencia -sobretudo un tal Ginsberg-, y el mismo Víctor Hugo de antaño, del 1800, que también decían que estaba loco y se hacía pasar por Víctor Hugo. (...) En cambio yo soy de literatura esotérica y gozo con los best seller, además soy aficionado al yoga y pertenezco a una secta; como ven soy un tipo normal, que tiende al convencionalismo y doy crédito a la estadística, amante del sistema macroeconómico, con ciertos estudios en Harvard. (EL VATE)*

Sería motivo de un estudio mucho más extenso, registrar la influencia de la sátira en el idioma castellano, ahondar en sus exponentes y verificar sus influencias en Latinoamérica. Sin duda son interminables los laberintos de la investigación, pero por pertinente me gustaría recordar a ciertos personajes que recorrieron las calles de Europa, antes que lo satírico impregnara la literatura moderna en todos sus géneros; volver por un momento a la Edad Media, a la figura de los goliardos. Al respecto, cito nuevamente al conferencista de Cataluña:

*Golias es en los siglos xii y xiii la personificación de la sátira latina más popular, más libre, más atrevida; es el padre de los goliardos o goliardeses, de los clérigos aventureros, de los estudiantes de vida airada que, trocados los libros por el violón y la vida monótona de las aulas por la agitada y errante de los poetas callejeros, vanse por el mundo poniendo a contribución o sus males o sus ridiculeces, a fin de hacerse un modus vivendi de su talento y sus obras satíricas.*

Nuestro Víctor Hugo viene a ser entonces una especie de anti-goliardo que, radicado en su aldea de Las Cabras, baja de vez en cuando a la capital de provincia -híbrida en su cultura de música tropical, adornos navideños, fútbol y papas fritas-, a recordarnos que hay una lectura profunda que es posible hacer del canto de la tenca y el vuelo simbólico del tordo, pues ante todo el autor es un poeta, que cree que estando en posesión de la magia natural todo vendrá por añadidura.

Para finalizar, me gustaría hacer notar la ironía frente al soñado rol del intelectual en la sociedad, encarnado en la idea contraria: la anonimidad, en el hecho de no destacar, de ser un personaje más de la masa, indiferenciado del resto de los mortales. Ello lo aborda en la sátira *Lenguaje imaginario del anónimo*, en la cual el poeta descubre, mediante el desarrollo de su oficio, una manera de utilizar el lenguaje que le permite asociar libremente las palabras, ya sea para sanarse de enfermedades, rechazar males, e inclusive sobreponerse al sistema monetario internacional y el orden mundial, sin embargo, luego de describir detalladamente su sistema a lo largo del texto en cuestión, sabe que será ignorado por el mundo, ya que la poesía ha perdido su importancia a nivel social, si es que alguna vez la tuvo, y quién sabe si después de todo, es el mejor lugar donde se puede guardar un secreto:

*El ser anónimo queda arraigado en el género humano, yo hablo del ser anónimo frente al sistema, que no acoge el espíritu de su pueblo, están equivocados y erráticos, somos parte del cosmos, yo me rehúso a ser anónimo, **pasándome rollos** en la soledad y estando estancado, por favor dejen fluir las arterias, no cierren el paso. // ¡No sean maricones!, inventé un nuevo lenguaje, no crean que estoy loco, ¡chucha!, de nuevo caí en el anonimato, **chao cauros**, si te he visto no me acuerdo, nos vemos en las tinieblas o en el pueblo de Las Cabras.*

# VIOLENCIA EN LOS EXTREMOS GEOGRÁFICOS

MAGALLANES Y ARICA COMO FRONTERAS DEL LENGUAJE

Para quienes nacieron en la isla grande de Chiloé, las orientaciones cardinales distan mucho de lo que pueda imaginar un habitante de la zona central: Osorno o Valdivia son el norte, las islas Guaitecas y Aisén son el sur, y el desierto de Atacama o Arica es algo inimaginable, algo imposible. Pero Punta Arenas, tierra a las que muchos chilotes emigran estacionalmente por trabajo, es siempre un territorio mítico, al igual que para los chilenos de más al norte. Voy a realizar un acercamiento a Magallanes a través de algunas poéticas, con el conocimiento lamentablemente limitado que otorga la distancia, profundizando en un par de autores que me parecen emblemáticos y representativos, sin aspirar a dar un panorama total de la poesía del extremo sur de Chile. Para esbozar esta tarea voy a empezar por un poeta contemporáneo, esperando hacer el camino inverso en el tiempo.

## EL CEMENTERIO DE FORMOSO

*El cementerio más hermoso de Chile*<sup>1</sup> de Christian Formoso (Punta Arenas, 1971) es un libro que luce un título irónico; por una parte se refiere al cementerio de Punta Arenas, orgullo local por su disposición estética con avenidas ornamentadas de cipreses y un pórtico monumental, pero por otra parte hace alusión a las múltiples matanzas que han ocurrido desde la llegada del hombre occidental a la zona, esto es, desde que la

---

1 Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2008.

embarcación del portugués Hernando de Magallanes cruzó por primera vez el estrecho en busca de rutas económicas alrededor del mundo. Lo que describe Formoso en su libro es una pequeña patria marcada por la inclemencia, la naturaleza despiadada, el hambre y la soledad. O al menos así se lee en esta épica de 350 páginas, escrita por el autor magallánico. Comienza el libro con un extracto apócrifo de *La Araucana*, como si Ercilla hubiera olvidado fundar con su poesía la última región del territorio, dando comienzo así, desde su no-fundación, a una historia marginal o paralela. Cito:

*Sobre sus islas o en tierras bañadas / por cielos más hondos, o en su silencio /  
o en las planicies que lloran calladas / el luto sin pausa hermano del viento  
/ se llega a la tierra no cortejada / por ningún vivo, guardada a los muertos.*

Y es la presencia de la muerte en el territorio “el norte” de este poemario, señalado por la brújula de los naufragios que pueblan el Estrecho de Magallanes. Un hecho notable es el continuo cambio de registro desarrollado en los capítulos, así utiliza la prosa poética en un capítulo, o cortos poemas con forma de epitafio en otro, o “tumbas hablantes” a la manera de *Spoon River* de Lee Masters, pasando por la descripción, el relato alucinado, la crónica, al estilo de los navegantes renacentistas, el registro antropológico o relatos en voz de pobladores de las tomas, a la manera de una etnografía del habla marginal.

El cementerio se edifica a medida que la historia avanza, levantado por inmigrantes muertos -literalmente- de hambre, esperando barcos de la última esperanza, o con restos óseos de indígenas canoeros que se confunden con los de detenidos desaparecidos de la reciente dictadura militar, cerrando de esa manera una centenaria tradición de violencia y cobardía. La piratería, la sedición, los fusilamientos, preceden una pacificación social que no es más que un extenso lapidario. Cito una *Expropiación de sepultura*:

*Yo no sabía leer y había que leer / el diario para ir a firmar la escritura / así  
me dijeron, que no fui / cuando debía haber ido, que no fui / y por eso perdí  
la tumba / y los huesos se me quedaron / allá enterrados.*

Un momento alto del libro es cuando coincide el desarrollo temático con un hallazgo en el lenguaje; por ejemplo en el capítulo *Panteón sucursales*, donde la filosofía del Reality Show se incorpora a la trama, o en *Canción para los niños muertos en los basurales*, donde se puede leer en la voz de Carlos Nahuelpán:

*Al tiro cuando entramos / me mandó una patada, y después otras para / que no sea maricón, dijo, para que no lllore / como maricón. Al final me dijo comemienda / mejor no hubieras sido mi hijo, pero / ya vas a ver.*

Y si provoca desazón leer el texto, más la debiera provocar el hecho que la violencia, la marginalidad y el hambre sigue siendo una tradición familiar chilena, más allá de la literatura, situación que en este libro encuentra un trabajado testimonio.

## EL EXTREMO NORTE

Sobre la violencia intrafamiliar en la extrema pobreza, hay otros registros poéticos que se podrían mencionar, como algunos fragmentos de Harry Vollmer<sup>2</sup> (Osorno, 1966), o en los nortinos Mauro Gatica<sup>3</sup> (San Marcos de Arica, 1974) o Markos Quisbert<sup>4</sup> (Arica, 1980), cada cual con sus matices propios, pero muchas veces cercanos a relacionar de manera intrínseca la miseria moral y la miseria material, con abundancia de escenas y climas escatológicos, aunque sin ahondar necesariamente en los seres que las protagonizan. Quizás uno de los riesgos de abordar el mundo de la marginalidad extrema (desde un canon occidental), sería el hecho de concebir que la violencia es un patrimonio exclusivo de la pobreza ma-

---

2 Barrio Adentro, 1997; Chaucha, 1999; Línea gruesa, 2000; Con ajo. Puerto Montt, 2006, Ediciones Pájaro Verde.

3 “Shhh”. Ediciones Cinosargo. Arica, 2010; Family values. La Liga de la Justicia Ediciones 2011; La pequeña casa en la pradera. Proyecto editorial Itinerante, Buenos Aires, 2012.

4 *Atavíos*, Editorial Moda y Pueblo (Santiago, 2009); *Cero glamour*, La Liga de la justicia ediciones (2011)

terial o, peor aún, solo una estética y no un mecanismo de dominación como tradicionalmente la han ejercido las clases dominantes chilenas. La diferencia, creo, es que la pobreza por “no tener techo” está expuesta a los observadores, a los vecinos, a los turistas que pueden especular con sus motivaciones internas, como si se tratara de un show de efectos, una película que sucede en el plano de las representaciones, y por lo mismo, a pocos pasos del estereotipo.

Haremos un paréntesis para referirnos a la escritura del extremo norte. La producción actual en la frontera norte es heredera -en parte- de la tradición de los grupos regionales de los años '60 en Chile, como *Tebaida* (desde fines de la década del '60, hasta el año 1973), así como de *Extramuros* (década del '80) y *Rapsodas Fundacionales*, más adelante. Su producción actual daría sin duda para una atención mucho más extensa, pues a los autores y grupos ya mencionados, habría que agregar a Daniel Rojas Pachas, Tito Manfred, Pablo Espinoza Bardi, Daniel Olcay, Renato Contreras, Rodrigo Rojas Terán, y a ello, agregar el fervor editorial llevado a cabo por editoriales como *La liga de la justicia* y *Cinosargo*. La condición fronteriza de Arica, como ciudad donde confluyen históricamente distintos pueblos y tradiciones (baste recordar los geoglifos en los cerros cercanos, y su función de orientar a las caravanas de comerciantes precolombinos), permite su vinculación con el mundo andino, así como con la costa, el desierto y la sierra peruana, pues el intercambio cultural entre Tacna, Arica, Arequipa, La Paz, Cochabamba, Lima, Trujillo, Puno, etc., genera vínculos que producen estéticas poco usuales en territorios centrales o del sur. Así podemos observar que predominan temas como la violencia, relacionada muchas veces con alusiones culturales al kitsch, el gore y al terror clásico. También abundan los sujetos hipersexuados, la mujer objeto, el mundo del cine, el cómic y los juegos de video, como si ese tremendo choque de la industria cultural, (con toda su carga simbólica de alusiones al poder), se estrellara violentamente contra la sensibilidad de provincia fronteriza y produjera espuma abundante y un clima de fervorosa creación. Así como para Lihn, *el estilo es el vómito*, para esta nueva generación de la frontera norte, el estilo es el alto contraste del kitsch, donde se asoma camuflado por la cultura mediática, el colorido diabólico del mundo andino, el

barroco amazónico y las profundidades de las sierras. Y se entiende, pues ante un paisaje que fluctúa entre la inmensidad de la geografía y la pequeñez de las minas antipersonales sembradas en el desierto, la epifanía, a lo menos, retrocede.

Volvamos al extremo sur, donde la frontera es con la intemperie del hielo y las tormentas. El cementerio de Formoso es sostenido por un relato histórico en que indígenas, navegantes, colonos, mercenarios, militares y desplazados, juegan sus tragedias bajo los gélidos vientos del polo, como si la violencia del paisaje y el clima tuvieran su sincronía con la historia de aquellos parajes. Con respecto al paisaje de la desolación se podría profundizar en la relación entre Rolando Cárdenas<sup>5</sup> y el poeta alemán George Trakl, o abordar los libros de Juan Pablo Riveros<sup>6</sup>, con su poética del frío y de los indígenas exterminados; sin embargo, me gustaría retroceder hasta un chilote emigrado en su adolescencia a tierras de Magallanes, e influenciado duramente por la historia de Chile, en cuanto lo fue la fractura militar de 1973. Se trata de Aristóteles España, poeta conocido por ser uno de los prisioneros políticos más jóvenes y por su emblemático libro *Dawson*, en que narra la vida en un campo de concentración, pero que sin embargo sigue siendo un poeta desconocido en términos más formales de su trabajo.

## LA VIOLENCIA COMO HUELLA EN EL LENGUAJE DE ARISTÓTELES ESPAÑA

Hay un ensayo temprano de Bachelard sobre Lautréamont en que analiza la violencia humana, en relación al imaginario animal de *Los Cantos de Maldoror*, desde la agresión directa, instintiva, de la bestia que

---

5 *Tránsito breve* (1961). *En el invierno de la provincia* (1963). *Personajes de mi ciudad* (1964). *Poemas migratorios* (1974). *Qué tras esos muros* (1986). *Vastos Imperios* (1994) (Libro póstumo).

6 *Nimia*, poemas en Prosa. Santiago. Chile. Alfabetá, 1980; *De la Tierra Sin Fuegos*. Concepción. Ediciones del Maitén, 1986; *Libro del Frío*. Concepción, Chile. Ediciones Cosmigonon, 2000. *Poemas del cosmos*. Ediciones Cosmigonon, Concepción, 2011.

busca alimento o privilegio social dentro de la manada, hasta la violencia elaborada de la retórica, con figuras rebuscadas que ocultan las verdaderas intenciones. Es fácil reconocer elementos de lo último en los discursos políticos, las declaraciones infamantes, en el comentario malintencionado que siembra la duda, inculpa sin pruebas, incluso en la crítica literaria con intereses creados, pero, ¿qué operaciones en el lenguaje, permiten transformar el habla en violencia verbal poética?, o ¿cómo el sujeto expuesto a la violencia, relaciona su experiencia a la creación? Bachelard aborda el problema de la siguiente forma:

*La criatura, criaturada por la violencia, va a volverse criaturante. De allí las metamorfosis deseadas y no pasivas, donde en un sistema literario se recobra la exacta reacción de las acciones de la creación. Las reacciones metamorfoseantes son violentas, porque la creación es una violencia. El sufrimiento padecido no puede ser borrado más que por el sufrimiento proyectado.*

Pienso en dos poemas póstumos de Aristóteles España -a propósito de la permanencia interna de la violencia, pero ya transfigurada hacia la percepción de lo cotidiano-, y veo en ellos una posibilidad de *proyectar el sufrimiento* mediante la escritura, en el sentido planteado por Bachelard. Y es que siempre va a estar la simple exhibición de los hechos o el manejo algo más elaborado de un hablante como víctima, victimario o testigo, en mayor o menor grado. Lo que realmente marca una diferencia es la cualidad de ese lenguaje; su capacidad de crear atmósfera, imágenes, metáforas, alusiones, evocaciones y todos aquellos elementos que consigan la densidad de un texto, y con ello su sobrevivencia ante la lectura superficial de una prosa meramente informativa o descriptiva.

## SÍNTOMAS DE ÉPOCA

Durante el último tiempo se ha retomado la memoria política como tema en la poesía, aquello que generalmente se engloba en nuestra última experiencia -como nación- de autoritarismo extremo, dentro del contexto de la dictadura de Pinochet y su persistencia estructural en el actual modelo

neoliberal. Me refiero a libros publicados por editoriales independientes, plaquettes o poemas sueltos que circulan en antologías, revistas e inclusive las redes sociales. Para un lector exigente puede parecer demasiado vaga esta introducción, pero creo que no se debe desatender el material literario que circula por vías no formales; ello representa un espíritu de época, la tendencia de una mirada que en este caso -o momento- coincide, quizás, con una revisión de la historia a partir de la eclosión de demandas sociales, que tienen su origen en las políticas económicas instaurada por el gobierno de la Junta Militar. La mayoría de los textos tratan de la violencia militar explícita, o de la violencia de la resistencia, ya sea en el lenguaje del sometimiento, del hartazgo o de la dominación. Como síntoma, no es raro que esto ocurra junto a la demanda de una mayor movilidad social, de un despertar del sentimiento ciudadano, asambleísta, a medida que la inercia del orden cívico con sus jerarquías de clase se defiende por eternizarse. Pero esa violencia expuesta, obvia, externa, tratada muchas veces ya desde la misma época de los sucesos, tiene hondas raíces en hechos históricos fundadores del territorio político y frondosas ramas, hojas y nervios en la actualidad, como si el golpe de Estado de 1973 fuera un piedrazo en el agua y las ondas -los hechos del pasado y del futuro- llegaran desde y hacia todos los estratos sociales con su pequeño golpe cotidiano. Así, su efecto todavía se puede observar al interior de la ciudad, del barrio, en la familia, en la relación de pareja, incluso en la autoflagelación, como si un fractal de violencia social evidenciara en distintas capas la fractura de un orden antinatural e impuesto mediante la agresión.

## DOS POEMAS PÓSTUMOS

¿Cómo esa violencia sistémica se puede manifestar en las individualidades, en el lenguaje y, más allá aún, en la poesía, que es lo que nos compete? Me gustaría desarrollar la idea a través de dos poemas inéditos de Aristóteles España<sup>7</sup> (1955-2011), autor ampliamente conocido por su

---

<sup>7</sup> *La guitarra de mis sueños* (poesía, 1975). *Incendio en el silencio* (poesía, 1978). *Equilibrios e in comunicaciones* (poesía, 1980). *Dawson* (poesía, 1985). *Contra la corriente* (poe-

libro *Dawson* (1985), publicado cinco años antes, de manera clandestina en Punta Arenas y Santiago con el título de *Equilibrios e Incomunicaciones*. Digo ampliamente conocido; debiera agregar: estigmatizado. En *Incendio en el silencio* (1978) la presencia del paisaje patagónico ya la encontramos manifestada con fuerza, con rasgos del Neruda de *Residencia en la tierra*; lírico, dramático, oscuro, con imágenes herméticas o surrealistas entendidas dentro del contexto de la censura de la época<sup>8</sup>. Una poesía que bien podríamos emparentar con Cárdenas o Riveros, pero que en sus libros posteriores tomó rumbos siempre cambiantes, como negándose a cualquier estabilidad aunque ésta fuera estética. En sus posteriores publicaciones, continuó desarrollando el registro desde la experiencia, narrando el exilio, el retorno; pero desde un lenguaje fracturado, siempre en búsqueda. Sin abandonar la síntesis por lo linealmente narrativo, situación tentadora cuando se trata de lo difusamente llamado “poesía de la experiencia”. Los poemas inéditos<sup>9</sup> se titulan *La mueca del miedo* y *La facultad poética del mundo interior*. Cito un fragmento del primero:

*...tengo miedo de un perro loco que me ladra y creo que es un gato, / todo se confunde cuando uno tiene miedo, / entonces, todo vuelve a ser tranquilo en la tarde de Valparaíso, porque hay miedo en la gente, sus rostros tienen miedo / de pequeños instantes. // Y ahora tengo miedo porque deseo escribir un poema sin miedo, / pero no puedo / entrar a la página en blanco, / es puro miedo, lectores, / entrar a una página en blanco es el miedo mismo, / y tengo miedo porque la tarea del poeta, / es vencer al miedo, / decirle chao, adiós, / y entrar al infinito como un ajedrez lleno de metáforas, / y ayudarlo, / para que el miedo no tenga miedo.*

---

sía, 1989). *El sur de la memoria* (testimonio, 1992). *La generación N.N.* (1973-1990) (antología poética, 1993). *Los pájaros de post-guerra* (poesía, 1995). *Tardes extranjeras* (poesía, 1998). *Materia de eliminación* (poesía, 1998). *La entera noche llena* (poesía, 2005).

8 En el reverso de la portadilla de aquel libro se puede leer la leyenda: *Autorizada su publicación por la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS)*.

9 En rigor, los poemas fueron publicados en el blog del autor y en el libro *Homenaje a Aristóteles España*, poemas y testimonios, Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2011. Sin embargo, no pertenecen a ningún libro del autor.

Sabemos que se trata de un hablante que estuvo en plena adolescencia en un campo de prisioneros políticos, y que casi cuarenta años después percibe el miedo en la vida cotidiana, en el aire, e intuye que la tarea del poeta es vencer el miedo; vencerlo a pesar de la humillación, del ensañamiento vivido en carne propia, del abandono. Lo que distancia al texto de una simple percepción y arenga, es que termina pidiendo ayuda para el miedo personificado; pues, se trata de un animal sensible que por hacer daño termina dañado. Entonces hay una dimensión de perdón, pero no para el victimario sino para la sensación misma que anida en la persona. Si no conociéramos la biografía del poeta y la carga de violencia que aquí tiene una raíz política, el dolor podría tener su motivo en cualquier otra relación de poder. El poema *La facultad poética del mundo interior* nos lleva de lo biográfico a una inquietante relación con los objetos cotidianos:

*...Al salir del Hospital Psiquiátrico de Valparaíso / pensaba en la belleza, en la autodestrucción, / pensé adónde iría sin amar / y sin amor. / Era tarde, recuerdo, y comencé a llorar en una pieza desierta. / El llanto era tan grande que sangraba mi nariz, / el estómago, el alma. / Por supuesto lloraba en silencio, sin música, / como suelen los guerreros caídos llorar en las cuevas, / como lloran los presos en los campos de concentración, / y me enamoré de mi almohada, de mis pantalones rotos, / de un armario vacío y acariciaba los dos libros / que me acompañaban escritos por mí. / Después me enamoré de una radio a pilas, / de un par de moscas de la habitación, / de un candado que traía del hospital, / de una sábana con sangre, / de un vidrio roto del comedor de la mansión / donde intentan sanar mi alma. / No quería pedir ayuda y borré a todo el mundo de una posible / lista de visitas y llamadas telefónicas. / Sólo Tac, mi personaje favorito, estaba conmigo / e intentaba descifrar mis poemas escribiendo con letras / rojas, verdes, azules / la palabra «Amor», la palabra «Compañera», / la palabra «Amigo»...*

Es curioso observar cómo, en el desamparo más absoluto, brota una relación íntima y de afecto con los objetos personificados; porque no hay una renuncia al afecto, sino que hay un desplazamiento de lo humano, y en ello creo ver una convicción de la sobrevivencia de la ternura hasta que *vengan tiempos mejores*. Pero también evidenciamos la negación de

un presente, por la fractura irremediable de un pasado personal que, en este caso, coincide con un pasado histórico. Ambos poemas son muchos más extensos, y no creo estar seguro de haber seleccionado los párrafos más representativos, pero veo en ellos las secuelas de una lucha personal que involucra ideologías y sismas de dimensión social, aunque la intensidad de esta lucha en el sujeto sea insondable y el lenguaje esté siempre amenazado para dar cuenta de ella.

## COLOFÓN

Este esbozo de algunos autores vinculados a la zona de Magallanes y Arica, nos recuerda parte de la historia, el clima extremo y la difícil geografía de esas fronteras. Características que parecen vincularse también con una poesía de los extremos vitales: la violencia, la soledad, la pobreza, los desplazamientos y migraciones humanas, que son resultado de movimientos globales, dinámicos, pero que sin embargo se pueden detener en un poema, en una lejana evocación de día de tormenta, mientras crepita el fuego en la casa de los antepasados de un Rolando Cárdenas, o en la tienda de perdidos canoeros, en el invierno de una provincia, mezcla de mágicos pueblos nómades y aventureros expatriados por la Europa moderna. Sirva este texto de breve introducción para lecturas venideras.

## POETAS DE LOS LARES EN EL SIGLO XXI

**H**an pasado 50 años, desde que Jorge Teillier publicara su artículo *Los poetas de los lares*<sup>1</sup>, acompañado de una breve antología en que reunió poemas de Efraín Barquero, Alfonso Calderón, Rolando Cárdenas, Carlos de Rokha, Pablo Guiñez, Floridor Pérez y Alberto Rubio. En ese artículo<sup>2</sup> observa que durante “los últimos 15 años” (1950-1965) muchos poetas habían retornado a los temas terrestres, mundanos, como contraparte de una poesía fundamentada en la teoría y en la literatura. La poesía que menciona Teillier -y dentro de cuya línea debiera incluirse a él mismo- no está definida a la manera de los manifiestos, se trata más bien de una sensibilidad afín a muchos autores, como afirma en su artículo:

*Los poetas nuevos han regresado a la tierra, sacan su fuerza de ella. Y este movimiento láríco ha tocado curiosamente a los poetas de generaciones pasadas, como Teófilo Cid y Braulio Arenas que fueran iniciadores del movimiento surrealista en Chile, creadores de paisajes mentales, que sin embargo tomaron a la larga conciencia de la tierra y la reflejan en sus últimas obras; así Teófilo Cid escribe su ambicioso (y formalmente frustrado) “Camino del Nielol”, en donde declara que quiere ver “el brocal en donde brillan las raíces”, y Braulio Arenas recorre el país y lo inventaría desde su valle natal del Elqui hasta las regiones magallánicas.*

---

1 Mayo de 1965, boletín nº 56 de la Universidad de Chile.

2 En dicha selección aparece una nota explicativa en que menciona que una antología más completa incluiría -por el momento- los nombres de: Rubén Campos Aragón, Eduardo Embry, León Ocqueteaux, Ruperto Salcedo, Jaime Quezada, Sergio Hernández, Edmundo Herrera, Iván Teillier y Luis Rivano.

El término “lárico”, lo toma Teillier de una carta de Rilke, en la que se comenta la pérdida de sentido de los objetos producidos en serie (refiriéndose a los parientes que envían regalos desde América), frente a lo manual, lo tradicional, lo creado como individualidad, y en ello Teillier hace una analogía de la artesanía -que impregna de significado único a los objetos creados, con un carácter ritual- con la palabra del poeta, que tendría como una de sus tareas conservar el mito hasta tiempos de menor ruido. El término *lar* tiene su origen en los espíritus romanos del hogar (los lares), y curiosamente, el único de los poetas antologados en el artículo de 1965, que utiliza esa palabra, es Carlos de Rokha, generalmente relacionado con el preciosismo surrealista francés:

*Yo era el viajero que volvía de un largo sueño como de un sostenido olvido / pero cansado de la tierra y hastiado ya del cielo / encontré, sin embargo, la casa de los viejos lares, / a mi paso sonaban laúdes de otra edad / solo fantasmas parecían los antiguos huéspedes / Ni una huella en el polvo, ni una flor de gracia leve en las raíces, nada, nada. / Comprendí que volvía al tiempo de los muertos. (...) (EL VIAJERO INMOLADO)*

En el poema, el término *lares*, pareciera usado en un sentido más mundano, como quien se refiere a los lugares queridos o añorados, tal vez perdidos, pero que siguen teniendo presencia como un territorio inmaterial, donde se incubaba la fantasía que incide en la realidad de su presente.

Hay que notar que la definición que hace Teillier del grupo antologado es bastante amplia y que sobretodo es una reacción ante el desarraigo de algunos poetas de su generación (como aclara en otros artículos posteriores), quienes buscaban en los viajes a Europa una especie de validación y consagración, sin que por ello haga una apología tradicionalista de lo local, recordemos que fue importante su trabajo en la traducción y difusión de poetas como Dylan Thomas, Sergei Esenin, Gerard de Nerval, Milosz, George Trakl, entre muchos otros<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ver *Poesía universal traducida por poetas chilenos*. Selección de Jorge Teillier. Editorial Universitaria, Santiago 1996.

La selección de poetas en el citado artículo, apunta entonces a quienes problematizan el concepto de desarraigo, como el propio Teillier, que en su poesía hará prevalecer una tensión en ese lugar mítico de la infancia, heredero de colonos franceses perdidos en territorios mapuches, con toda la carga multicultural que esto implica, lejano a aspectos rígidos de una determinada tradición dominante.

Si quisiéramos preguntarnos de qué manera esta situación de época ha trascendido hasta nuestros días, no podríamos esperar desarrollar una historia lineal, pues la fractura que tuvo Chile en el año 1973, modificó toda continuidad, en la medida que la represión hizo desaparecer, anuló o exilió a intelectuales, críticos y poetas, por lo cual este regreso a lo terrestre se transfigura en el camino y adquiere tintes de resistencia política, o bien se abandona totalmente para asumir otros registros experimentales, antes de volver a reaparecer. Es el itinerario que se plantea seguir este ensayo, poniendo especial énfasis en autores que han publicado desde el año 2000 en adelante.

## LA TRADICIÓN DEL PREJUICIO

Si hay algo que parece persistir en nuestra historia literaria, es la eternización de ciertos prejuicios, como forma de invisibilizar poéticas. Como ejemplo de ello, podríamos hacer notar que, en el citado artículo de 1965, el ambiente de la época lleva a escribir a Teillier el siguiente fragmento:

*(...) no se crea que los poetas que trataremos vuelven a escribir una poesía descriptiva y detallista y a realizar una mera enumeración naturalista que conduciría a una especie de criollismo poético, etapa quizás necesaria, pero superada en nuestra poesía como en nuestra narrativa.*

Como si debiera justificarse ante el prejuicio de relacionar cualquier inclusión del entorno natural, con una tradición ya “superada” en la noción lineal y positivista de la historia de la literatura. En un

ensayo de Ana Traverso, titulado: *Discusión del concepto de poesía láríca*<sup>4</sup>, también se tratan de esclarecer ciertos lugares comunes de la opinión, sobre lo que se ha ido conformando bajo el rótulo de poesía láríca:

*(...) ha habido un uso extremadamente confiado del término que no solo legítima, sino que además tergiversa el objetivo del ensayo en la medida en que presenta a los “poetas de los lares” como un grupo constituido y seguidor de la poesía de Teillier. Así, lo “láríco” ha venido a ser un sinónimo de “teillierano”, vale decir, relativo a la poesía de Teillier y será “láríco” aquel que tenga entre sus textos algunos acerca de los trenes o la lluvia, por ejemplo.*

Es en esa banalización de las opiniones donde naufragan los referentes críticos de quienes pretenden denostar un tipo de escritura, para instalar su propio esquema, como si la injuria bastara para anular lo que sucede fuera del círculo propio, o como si el tiempo no terminara siempre colocando las evidencias sobre la mesa, aunque muchas veces ni siquiera baste con eso para erradicar las imágenes pre-hechas, desde las que muchos fundan su manera de relacionarse con el conocimiento. Por ejemplo, el poeta y crítico Enrique Lihn, contemporáneo de Teillier, contesta al artículo *Los poetas de los lares* con un ensayo<sup>5</sup> que contiene opiniones que han permanecido como lugar común durante décadas:

*Este falso provincianismo de intención supralocal, desprovisto de una ingenuidad que lo justifique históricamente, quiere reivindicar una poesía que naturalmente no tiene ya nada que decir, en nombre de otra, artificiosa, cuyo supuesto y cuya falacia estriban en que, ante un mundo moderno de una complejidad creciente, desmesurado en todos sentidos y en tan grande medida peligroso, la actitud poética razonable estaría en restituirse a la Arcadia perdida, pasando, en un amable silencio, escéptico, minimizador, los motivos inquietantes de toda índole que acosan al escritor actual abierto al mundo y oponiéndole a este un pequeño mundo encantatorio, falso de falsedad absoluta, con sus gallinas, sus gansos y sus hortalizas.*

---

4 Documentos lingüísticos y literarios 24-25. 2001-2002.

[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=147](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=147)

5 *Definición de un poeta*. Anales de la Universidad de Chile, Enero- Marzo de 1966.

Es decir, se condena a una poesía por considerarla caduca en el sentido de no “tener nada que decir”, que es más o menos lo que ahora se le podría pedir a un paper académico, “algo acotado que decir, con respecto a un problema planteado”, pero que en el incipiente estructuralismo de la época -al que adscribe Lihn-, suena natural, en el sentido de querer revisar el discurso ante la complejidad del mundo contemporáneo, con un positivismo cercano a las ciencias. Si bien la respuesta de los poetas de los lares le parece artificiosa, sorprende el tono, pues para argumentar mezcla la caricatura con la historiografía, invalidando el propio método que defiende, por ejemplo, aludiendo a la apariencia física<sup>6</sup> de los poetas criticados, y asignando una carga negativa al folklore, a la canción, a la infancia, a la memoria y realizando una arbitraria cronología, en que los “verdaderos poetas” siempre han estado en el límite del entendimiento por la gente común. Lihn, en definitiva, considera imprescindible la relación de la poesía con la libertad, siempre y cuando ella no tenga rasgos de realismo socialista, de abstracción, o de retorno a otro punto de la historia. Libertad que es una especie de salto al vacío, al futuro, con una confianza en la ciencia que lamentablemente no ha dado lo esperado. Mediante una brillante maquinaria retórica, justifica la despolitización de la poesía de su época, haciendo gala de un criticismo y escepticismo supuestamente prestados de la ciencia, aunque mediados por la emocionalidad, como ocurre con las apreciaciones de sus contemporáneos, cito:

*En cincuenta años el mundo ha avanzado mil y retrocedido por una parte otros tantos por la otra. Hay quienes, frente a los progresos de la cibernética o de la astronáutica —fuentes, por lo demás, para ellos, de una inspiración melancólica—, neorrománticos de chaleco, intimistas y fantasistas, prefieren el refugio de la aldea; en la medida, no obstante, en que creen estar garantizados, por obra de una encubierta erudición literaria lo suficientemente exquisita y gracias a una publicidad adecuada, contra el peligro de integrar la cohorte de sus protegidos: los poetas olvidados, vale decir, genuinamente provincianos.*

---

<sup>6</sup> Pseudojóvenes que quisieran parecerse exactamente a Los Beatles, se declaran contra los peligros de una oscuridad presunta, y desearían que todo fuera tan claro en poesía como para cantarlo con acompañamiento de guitarra. Enrique Lihn, en *Definición de un poeta*.

Y bien, otros 50 años han transcurrido desde entonces; la cibernética y la astronáutica han seguido consolidando al primer mundo, miles de películas han sembrado tecnología y violencia en la imaginación de los niños; a pesar de cientos de teóricos de izquierda han triunfado todos los propósitos del capitalismo, la tecnología es una de las principales fuentes de endeudamiento en nuestros países latinoamericanos, en las universidades campea el post estructuralismo, el paper es el formato de la validación intelectual y la complejidad parece haberse resumido en dominación económica y control social mediante el ruido de los medios de masas. Poco deslumbramiento queda ante un futuro que solamente promete más promesas, y sin embargo -y he aquí un fenómeno natural-, se sigue publicando poesía en las provincias, sigue apareciendo (problematizando) la palabra aldea, pueblo, comarca, terruño, símbolos de una habitabilidad a veces imposible, arcaísmo -si se quiere- que ha ido penetrando en oscuras capas del imaginario, como un refugio en medio de la totalitaria maquinaria de la economía.

Más que defender a un contendor sobre otro, me gustaría observar de qué manera han sobrevivido los argumentos de la invalidación a través del tiempo, de manera similar como en nuestra historia literaria, “la querrela del criollismo” contrapuso a preciosistas amantes de la literatura europea, con tradicionalistas de la identidad, con uno de los argumentos principales: el hecho de no “dar cuenta de los cambios del mundo”, como si se repitieran los mismos argumentos en una pelea preconcebida, disputando pequeños tronos simbólicos, mientras “el mundo”, moderniza, sobre todas las disputas estéticas o filosóficas, sus mecanismos de dominación.

## **LOS LIBROS DEL DESARRAIGO**

Para revisar en qué ha quedado aquello de “los poetas de los lares”, me gustaría comentar algunos libros que se han publicado desde el año 2000 en adelante, y que en algún momento problematizan la tensión arraigo-desarraigo, o explícitamente trabajan con imaginarios

rurales, aldeanos, o de lugares cercados dentro de la ciudad, mientras dan cuenta de ese conflicto. Ya bastante se ha escrito sobre Jorge Teillier como para seguir ahondando, así que el propósito será indagar en libros menos conocidos que podamos vincular al concepto de larismo, o bien reconocer como heredero de ciertos aspectos.

## UNA VALDIVIA DE CINEMATÓGRAFO

En el año 2002, aparece publicado *La calle del delfín verde*<sup>7</sup>, del artista plástico Germán Arestizábal. Lo primero que llama la atención es de qué manera el mundo descrito por Teillier, pasa por una especie de filtro cultural, visto a través de un tamiz tejido por el cine negro y el jazz. Y es que la obra gráfica de Arestizábal, ya había explorado aquellos imaginarios, pero ahora se corresponde con la realidad del sur de Chile, como lo hace notar Clemente Riedemann en la contraportada:

*Íconos de la cinematografía como Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Ava Gardner o Greta Garbo, y del jazz como Miles Davis o Louis Armstrong comparten el escenario en la sutil frontera realidad/ficción con personajes y ambientes chilotes o valdivianos, en un ejercicio siempre refrescante para la imaginación y exigente para el espíritu.*

El mundo del bar en el cine negro, donde el galán violento y la mujer fatal comparten copas en plena Guerra Mundial, es el escenario donde Arestizábal se permite alusiones al mundo del cine, e hibridismos con referencias a autores locales como Jorge e Iván Teillier<sup>8</sup>, así “dibuja”

---

<sup>7</sup> El libro es publicado por la Secretaría Regional Ministerial de Educación de la Región de Los Lagos (Puerto Montt), dentro del contexto de la colección de premios regionales Luis Oyarzún. Este concurso se desarrolló durante las incipientes “políticas culturales” de los primeros gobiernos concertacionistas, a través de la Intendencia Regional, mientras el poeta Clemente Riedemann se desempeñó como encargado de cultura. Iniciativas como esa, también se desarrollaron en Valparaíso a cargo del poeta Juan Cameron. Ninguna de esas iniciativas sigue existiendo.

<sup>8</sup> Hermano de Jorge, y autor de la novela *El piano silvestre*.

escenas donde aparecen el Doctor Gachet, Edith Piaf, Bukowski, El Llanero Solitario, Frank Sinatra, etc..., componiendo collages del mundo de la cultura popular, pero filtrados por los imaginarios propios, ya sean locales o de la cultura de los antihéroes:

*El viejo Miles Davis / y el viejo Jorge Teillier / brindan al unísono, //  
"hermanos, llegó la medianoche / y aún estamos vivos". // Uno brinda /  
con un solo de trompeta / como para caerse de la silla. // El otro / con una  
manzana del sur / que sostiene en la mano / y no puede comer / porque es  
redonda / y pesada como la Tierra. (CERCA DE MEDIANOCHÉ)*

En el ejercicio de Arestizábal se da una pequeña paradoja con respecto al larismo -como se planteaba en el artículo fundacional de 1965-, pues se pretendía escapar de construcciones culturales y de hacer literatura a partir de la literatura<sup>9</sup> u otros referentes (como ahora ocurre con la llamada *crisis de la representación*), pues el mundo creado por Teillier termina creando íconos (la lluvia, los trenes, los bares, la aldea, la nostalgia, la bohemia) que posteriormente se integran como una especie de collage a los textos, como en el poema *San Bogart*, que lleva la dedicatoria: *a J. T., "Tellefe" (en Arauco)*:

*Era ya de noche, cuando entré al Joe's Place / Bogart estaba sentado en la  
barra escuchando el viejo tema, / el cigarrillo colgante, el sombrero echado  
hacia atrás, / pidiendo otro Gin Tonic; / me senté a su lado en silencio, / me  
miró por el espejo y entredientes me dijo: "es un trabajo de vagos el nuestro",  
/ asentí callado, / cogió su impermeable arrugado y me lo pasó, / "a ver si te  
queda chileno / te dejo con él algo de mi soledad de vagabundo, / puesto que  
estás de acuerdo conmigo / en lo que respecta al trabajo del artista".*

Es importante mencionar que Arestizábal ilustró libros con poemas de Teillier antes de escribir *La calle del delfín verde*, de manera que conoce bien las imágenes que más abundan en su literatura, a esto le agrega su imaginario surrealista y onírico (cómo generalmente se

<sup>9</sup> En rigor, ni el mismo Teillier se escapa de este propósito, pues en su escritura abundan citas e intertextos, a partir de autores europeos.

describe su obra gráfica) basado en el cine, el jazz y personajes del mundo popular, para configurar una variación universalista del lar, quizás muy lejana de aquella primitiva intención descrita en *Los poetas de los lares*. No deja de llamar la atención que no exista ninguna referencia escrita en la Web o en revistas, sobre *La calle del delfín verde*, como si el hecho de haber sido escrito por un pintor, lo desvinculara totalmente de los círculos literarios, sin embargo, es notoria la frescura de referentes de sus textos, con respecto a poetas que sí están involucrados en un proceso de construcción de “la poesía chilena”, como campo retórico de batalla.

## ARCHIPIÉLAGOS, ÉPICA Y TRADICIÓN FAMILIAR

Proveniente de una tradición aún más austral, del archipiélago de Chiloé, está Jorge Velásquez (Castro, 1972) quien pertenece a la última promoción del grupo Aumen. En el año 2006 publica en Osorno su primer libro individual: *La iluminada circunferencia*<sup>10</sup>, en que desarrolla el tema del fútbol amateur en el archipiélago. La narración que sustenta el poemario, son los viajes de los clubes de pueblo en pueblo, o de isla en isla, desafiando lluvias y temporales para terminar en algún restaurant chichero, luego del partido, o en alguna cocina a leña. Los nombres de los clubes, los apodos de los jugadores, el nombre de los pueblos y de las islas, las alusiones al mundo vegetal y animal, las anécdotas de los torneos; tejen la trama del libro que revela el mundo social que se desarrolla detrás de las ceremonias de la competencia, excusa para rivalidades y amistades, para comilonas y borracheras, pero que sobretodo, ilustra sobre la vida cotidiana de los isleños en su atemporalidad austral:

*En nuestra chalupa iba la esperanza junto al timón / un montón de rostros con la victoria estallando en sus ojos / iba también la bandurria golpeada por el sueño / una pelota descosida por los tiros del día anterior / y camisetas recién lavadas en la tina de Blanca Leviñanco / (...) / En Meullín nos esperan caminos secretos / gritos furibundos como alzando la tempestad*

---

10 Autoedición financiada por el Gobierno Regional de Los lagos a través de su programa “Difusión de la creatividad artística”.

*/ música ranchera saliendo de la iglesia / y cerveza tatuada en el ángulo  
derecho del esquinero (...)* (TORNEO EN MEULÍN)

De manera imperceptible va sucediendo además la trama de la historia chilena, que solo a través de sus tragedias e intervenciones (el golpe militar, fusilamientos, la llegada de las salmoneras), rompen la calma cotidiana, junto con el temor de naufragios, enfermedades, riñas, o maldiciones de brujos, en un archipiélago que siempre ha mantenido un fuerte arraigo a su modo de vida, gracias al aislamiento con respecto a los centros políticos y comerciales, pero que también posee un vivo tejido social, donde el trabajo comunitario, la pesca, la religiosidad, y también el fútbol, son imprescindibles a la hora de construir la vida social.

En el año 2009, Velásquez publica su segundo libro: *Guaitecas*<sup>11</sup>, donde hace un giro desde la historia de la comunidad, al pasado histórico de las primitivas tribus de los archipiélagos (chonos, pulucanos, veliches) y donde se radicaliza la postura de defensa cultural, visualizando distintos mecanismos de dominación por parte del mundo occidental al quebrado territorio de las islas. En la primera parte del libro, abundan fragmentos de crónicas de navegantes e historiadores, las que gradualmente se van intercalando con documentos legales de las nuevas usurpaciones, los desplazamientos, producto de los parques privados y la irrupción de las empresas en busca de recursos naturales.

Velásquez, en este libro, entra a engrosar una corriente de relatos históricos que han irrumpido en la poesía chilena, y que de gran manera es deudora del *Canto General* de Neruda, que desde 1950 hasta ahora ha dado pie a la reescritura de historias locales, acentuándose durante los últimos años a la luz de las modernas teorías sociales como el neocolonialismo, la microhistoria, el relato de las minorías mediante etnografías, la visualización de los desplazados, o a la luz de datos históricos más acabados sobre las etnias exterminadas, ya sin los eufemismos positivistas del discurso del progreso.

---

<sup>11</sup> Ediciones Kultrún, Valdivia. Este libro recibió el premio a la mejor obra editada, año 2010, del Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

## HISTORIA Y NEOÉPICA

Podríamos rastrear en la poesía del sur, esta corriente de problematizar la historia y nos encontraríamos con algunos poemas de Rolando Cárdenas en casi todos sus libros, referentes a “los fueguinos” o a los Selknam, pero también a colonos y navegantes, pero sin un sentido de “escritura programática”, sino vinculado a la vida cotidiana. Son evocaciones libres a mundos antiguos, donde lo familiar hunde profundas raíces hacia un árbol genealógico siempre nebuloso. En la antología del grupo Aumen de Chiloé<sup>12</sup>, varios de sus autores ejercitan la reescritura de la historia: Renato Cárdenas, José Teiguel, Nelson Torres, todos ellos tocan el pasado indígena y los sucesivos movimientos de colonización, junto con el desarrollo de las mitologías y el pensamiento mágico, tan propio de la Isla grande. Mientras tanto, en Valdivia, Clemente Riedemann publica *Karra Maw`n*<sup>13</sup> en que desarrolla largamente el conflicto intercultural y que hace escribir a Sergio Mancilla<sup>14</sup> el siguiente extracto:

*... puede verse como una especie de neoépica que busca, por una parte, deconstruir las “mitologías oficiales” de la memoria colectiva y, por otra, proponer una ruptura de la linealidad histórica tradicional en términos de concebir el pasado como proyección del presente y viceversa. Y puesto que el discurso dominante de la historia de su país margina a muchos e hipertrofia a unos pocos (y tergiversa a ambos), emprender una revisión de los lugares comunes de dicho discurso implicará reconocer la pluralidad y heterogeneidad (cultural y étnica por lo menos) de los agentes que han intervenido e intervienen en la construcción de identidad nacional chilena, siempre menos sublime que lo que el discurso oficial sugiere.*

---

12 Selección y prólogo de Carlos Trujillo. Postfacio de Iván Carrasco. Publicada en el año 2001 en Valdivia, bajo el sello Ediciones Aumen, pero editada por Ricardo Mendoza (Ediciones Kultrún), reúne el trabajo de los miembros del grupo entre 1975 y 1988.

13 Editorial Alborada, Valdivia, 1984.

14 El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe. Capítulo 5. Paginadura Ediciones, 2010.

A mi parecer, mucho de aquel juicio se puede aplicar a obras posteriores, por ejemplo a la obra *De la tierra sin fuegos*<sup>15</sup> de Juan Pablo Riveros, en que narra el exterminio de los pueblos originarios patagónicos, o en *El cementerio más hermoso de Chile*, de Christian Formoso, en que añade a lo anterior la formación de las barriadas marginales y la represión de la dictadura militar, haciendo una analogía de todos los desaparecidos de la historia como una sola gran presencia que impregna canales e islas del fin del mundo. Dentro de esta neoépica, habría que mencionar también al un poco anterior Tomás Harris en *Cipango*<sup>16</sup> o en *Los siete naufragos*<sup>17</sup>, con sus ejercicios sobre los conquistadores españoles enloquecidos en el Amazonas, a la manera de una *Eneida* neobarroca naufragada en la poesía chilena. De los últimos autores habría que mencionar a César Cabello, quien en su libro *El país nocturno y enemigo*<sup>18</sup>, también hace una épica de las poblaciones de las metrópolis, en un registro de diferentes hablantes similar al *Cementerio* de Formoso, pero donde también se da tiempo para reflexionar sobre el acto de la escritura.

Volvamos a *Guaitecas*, de Jorge Velásquez. Si bien en los primeros capítulos hace un guiño a la Historia, a medida que se avanza en la obra retorna a lo que conoce de manera directa, a su entorno familiar, saliéndose de la idea de establecer un gran relato, aunque sea de retazos perdidos de una civilización postindustrial:

*Los remozados barcos llevan pellet destino Chacabuco / viejas motonaves  
de Empremar // Sobre la cubierta hay almanaques de la nueva empresa /  
un aire del Capitán Alcázar / maestranza de un caletero / que iba dejando  
mercaderías con potencia de siete cilindros / (...) / Por contrato solo oirás  
el respiro de un negro insecto / merodeando las jaulas de aluminio (...)*  
(RETORNO AL CENTRO DE GUAITECAS)

---

15 *De la Tierra Sin Fuegos*. Concepción. Ediciones del Maitén, 1986

16 Ediciones Documentas - Ediciones Cordillera, agosto 1992

17 Santiago: Red Internacional del Libro, 1995.

18 Ediciones Piedra de Sol. Santiago, 2013. Este libro obtuvo el premio Mejor Obra inédita, por parte del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012.

Así avanza la historia, desde los canoeros indígenas, para los cuales *nuestro espíritu no necesitaba título de dominio*, pasando por los naufragios de las grandes embarcaciones, hasta la moderna navegación obcecada en sus afanes productivos. El último capítulo del libro se titula *Quenac*, nombre de la isla donde creció el autor, y es en ese retorno de una vida salvaje, atemporal, donde encuentra la utopía de la belleza, aunque no de la justicia o de la felicidad, pues la política y los conflictos no se escapan del relato, sin embargo es al hablar de lo que conoce el poeta, más allá de cualquier construcción estructural o proyecto de escritura, donde alcanza una originalidad y una musicalidad que no abunda en el resto del libro:

*Allí estaba el galpón / del Comité de Agricultores repleto con sacos de papas / que los campesinos bajaban a la ora de once // (...) Allí estaba Guatón Mayorga, Lulo Romagán, / Oscar Contreras y Compadre Enrique / reclinados en el mostrador de Don Yaco // Allí estaban como un rebaño provisorio / como un solo cuchillo suicida // pero ahora no se detiene la sangre de los bueyes / corriendo por el camino a Puñelco / ni las latas que invadieron las casas de alerce // Allí estaban respirando respirando (...)*  
(EPITAFIO PARA UN QUENAC DESHECHO)

En ese arraigo imposible ya, la isla adquiere una categoría de región fabulosa donde los parientes siguen viviendo como antes, en una aldea fantasma, lluviosa y aislada, en que todo ha dejado de suceder pero a la vez sucede para siempre, como si se llegara de un lejano viaje y las cercas de la infancia siguieran como antes, llena de un musgo recién crecido; o como si en una pesadilla todo siguiera ocurriendo de la misma manera, pero quien retorna hubiera sido testigo de trágicos cambios del mundo exterior. Abundan las descripciones, como en el bello poema *Las casas van cayendo con el silbido de un leñero*, cercano al registro teilleriano, pero donde se reconoce el paso del tiempo y sus transformaciones materiales, pues el poeta que retorna está consciente de la irreversibilidad de la historia, a pesar de la aparente normalidad, en un lugar que no es el paraíso, pero donde aún se respira, en un sentido simbólico relacionado con la vitalidad:

*Cada uno lleva su isla / Cada uno tripula su mascarón // El límite de un relámpago hallarás en el filo de sus cercos / y señales te harán queltehues afincados en la loma de los Gallardo // (...) No dejes de ir a Quenac // La isla no irá por ti // El instinto puede ser tu barco. (NO DEJES DE IR A QUENAC)*

Concebido como un viaje histórico, físico y metafísico, el libro comienza con la descripción formal de la geografía y la historia, para ingresar paulatinamente a ese territorio difuminado y mental, donde solamente de la mano de la poesía se puede caminar con seguridad.

## LA IDENTIDAD EN CONFLICTO. RURALIDAD Y ALDEA

En Gloria Dünkler<sup>19</sup> (Pucón, 1977), el tema de la identidad marca significativamente sus trabajos. Es su experiencia como descendiente de colonos alemanes, el tema dominante de sus poemarios. En *Quilaco seducido* -aludiendo al poema *Arauco domado* de Pedro de Oña (Angol, 1570)- desarrolla una épica familiar, de manera cruda, ilustrando la precariedad material y el desarraigo cultural de aquellos campesinos europeos puestos en un terreno extraño, por la idea de “una vida mejor”, pero –sorpresivamente para ellos– habitado por un pueblo de una cosmogonía elaborada, como lo es el mapuche. Dünkler entonces, encarna la mirada del inmigrante, de los fundadores, los colonos, diferentes al español de la Colonia, ¿se trata de una mentalidad positivista de la historia, o de los sobrevivientes de la vieja Europa en crisis?, ¿cómo se relacionan con sus vecinos?, son algunas de las preguntas que surgen de la lectura del libro:

*Cuando llegamos de Hamburgo, / esos primeros días nos conformamos / con roer los duros bizcochos que sobraron del viaje. / Mi hermana Friederika nació en el barco; / pero nunca más supimos de Vitorio, / el traficante de golosinas, / de las españolitas enfermizas, / ¿qué habrá sido de ellas y su*

---

19 *Quilaco seducido*. Poetas de la Lluvia Editores. Pucón, 2003. *Füchse von Llafenko*. Ediciones Tácitas, Santiago, 2009.

*piojera rota? / Allí viene el añejo aparador, / el trinche de la Oma, / el camastro, sus fierros oxidados, / y la bolsa del correo. / En este Lanchón Cisne / de espaldas a la miseria / se aventura mi corazón emigrante.*

El poema tiene un epígrafe que a la vez sirve de marca de inicio: *Pucón, enero 27 de 1916*. Y es que todo *Quilaco seducido* está sobre el soporte de un relato, aquel de los alemanes que llegan huyendo de la miseria a un territorio salvaje, y su paulatina adaptación, o bien, su definitiva disociación, como en el caso del vecino suicida:

*Al despertar / la otra mañana en la Colonia, / muchos días el recuerdo de Hamburgo / buscó al obrero Wilhem, / lo arrinconó en el bosque de porotos / el cuatrero de paso, / un fantasma, una gallina, / una chancha dormitando, / una carta que nunca llegó, / para ser desgranada. / Nosotros fuimos por leche / y volvimos con la noticia de un ahorcado / (...)*

La relación de los colonos con los mapuches, la concepción del trabajo de quienes vienen de un mundo industrializado buscando nuevos horizontes, pero no preparados para comprender la diversidad cultural sino como síntomas de “un retraso” que perpetúa en la familia el prejuicio sobre las costumbres del otro. Esas son las problemáticas que esboza el poemario mediante breves escenas, distintos momentos que escalan hacia un difícil sincretismo, que no se puede escapar de la tragedia entre un mundo dominante (el colono europeo) y un pueblo sometido (el mapuche despojado de sus tierras por el ejército chileno y luego desplazado por el Estado). Como indica el poeta de Quinchamalí, Ramón Riquelme, en el texto de la contraportada, se trata de una historia narrada ya por Vicente Pérez Rosales y otros autores, desde la perspectiva del chileno, que bajo la ilusión histórica de progreso, se distancia profundamente del pueblo originario, para ver en el extranjero la solución al paradigma de *civilización versus barbarie*, planteado oportunamente por las clases aristocráticas y llevado a cabo por el Estado chileno en un proceso iniciado llamado la “pacificación de la Araucanía” y que continúa hasta hoy día con la creciente militarización de los últimos territorios mapuches. He ahí entonces, el relato del distanciamiento

entre dos maneras de ver el mundo, visto no desde la ideología política sino desde la vida cotidiana, en las relaciones familiares, en los ritos incomprendidos por el otro, y minimizados como cosa de “indios” o de “winkas”.

El segundo libro de Dünkler, *Füchse von Llafenko*<sup>20</sup> continúa temporalmente el relato de *Quilaco seducido*, avanzando una generación, e involucrándose en un tema complejo, como lo es la adherencia a la ideología nazi de muchos colonos, separados a miles de kilómetros, pero con un nacionalismo exacerbado por la Segunda Guerra Mundial. Gloria Dünkler se sitúa en la inocencia de la infancia, para explicar en el deslumbramiento ante el heroísmo, el origen de la divergencia entre una mentalidad bucólica y una épica, representada por dos personajes:

*Mi amigo Karl era fuerte, macizo, soberbio, / pero yo veía sangre y me desmayaba. / El ruido de las Winchester en las cacerías de patos / me hacían orinar en los calzoncillos. / Si jugábamos a los pistoleros / terminaba convirtiéndome en el traidor / que se unía a los comanches. / Me encantaban sus juguetes de milicia / sus águilas, sus banderines, / Improvisar batallas en la arena, / campos de tortura en la jungla, / aviones bombardeando ciudades enemigas. / A veces, también me fastidiaba todo aquello / y prefería cazar perdices con mi honda / o juntar digüeños.*

En el libro se grafica mediante distintas escenas, el adiestramiento, y la manera de enseñar el odio y la doctrina, en el sentido de la superioridad de una raza sobre otra, pero en ese contexto anacrónico que envuelve al relato en una atmósfera de terror surrealista, pues los miedos se mezclan entre el “fantasma que recorre Europa” y las ánimas que recorren los montes, donde los expatriados sueñan un retorno triunfal a la civilización:

*Nos advirtieron sobre brujos y huecuves<sup>21</sup>, / maldiciones, tragedias, hechizos, / y bolas de fuego celando los montes. / Crematorios, cámaras de gas, / sacrificio*

---

20 El título se puede traducir como “Lobos de Llafenko”, y a su vez esta última palabra hace alusión a una localidad y en mapudungun se traduce como agua de toronjil.

21 También conocido como *Wecufe*. Se refiere a un espíritu maligno. (Nota del editor).

*de niños deformes, / jabones y peinetas fabricadas a base de humanos. / Era todo aquello una historia que paraba los pelos / a chicos y grandes, pero nadie creyó. (ANCHIMALLEN)*

Como si las distintas formas del miedo se superpusieran, pero prevaleciera una inocencia fundacional, como aquel mito de la pureza que es *La ciudad de los césares*<sup>22</sup>, planteada como una utopía del mestizaje, o un último reducto de viejos imperios que se reproducen en los confines del mundo, esbozado en el concepto de “colonia”, tan diferente al de aldea, pueblo, o comunidad, ya que trae implícita una disciplina en la micropolítica de su organización. Sobre lo último, es significativo políticamente, lo que tristemente se puso de manifiesto en Chile al revelarse el funcionamiento interno de la Colonia Dignidad<sup>23</sup>, lugar de tortura durante la dictadura militar y ejemplo de aislamiento étnico, sectarismo y evidencia de la afinidad entre el fascismo chileno y el nazismo alemán, que buscó consolidar enclaves en Latinoamérica después de la Segunda Guerra Mundial. Esa parte de la historia no la trata Dünkler a cabalidad en su poemario, dejando ver quizás los peligros de los proyectos históricos en poesía, ya que la obligación de incluir todos los puntos de vista, hacen inagotable la trama, aún acabado el encantamiento del lenguaje, sin embargo insinúa la afinidad de la sensibilidad autoritaria:

*En los cuarteles nos admiraban / porque les recordábamos al gran pueblo elegido, / al Führer y su doctrina de limpieza. / Pero nadie hablaba de ese asunto. / Para bien o para mal, / nos llevaríamos el secreto a la tumba.*

En los últimos poemas del libro, el pequeño amigo de Karl (de quién nunca más se sabe, una vez que marcha a la guerra), se pregunta por el destino del guerrero, mostrando esa sincronía fabulosa de las épicas

---

22 En Chile, Luis Enrique Délano, Hugo Silva, Miguel Serrano y Manuel Rojas, son autores que realizan versiones literarias de este mito.

23 Actualmente rebautizada como Villa Baviera. Localizada en la VII región, Chile, Fundada en 1961 por el enfermero del ejército alemán Paul Schäfer, quien cumple prisión por abusos sexuales a menores, y quien fuera colaborador de la dictadura de Pinochet, al servir su recinto como lugar de torturas y detención.

germánicas, latente en el imaginario de algunos colonos, y que nos hace recordar a los fascistas orgiásticos en los *Sea Harrier* de Diego Maquieira, en esa estética que origina la violencia y la dominación para quienes la ejercen, y en el mito que genera en quienes son espectadores de ella:

*(...) Quiero pensar que llegó a ser un gran barón / y estuvo al mando de sangrientas escuadrillas. / Que derribó a miles, torturó a cientos, / y no tuvo un gesto amable con sus rivales. / Quiero suponer que mi amigo vive oculto / en los archipiélagos del sur, / quizás allí encuentre clemencia.*

Es evidente que no se toca la perspectiva de las víctimas, tampoco el enfoque historicista de Dünkler está planteado en esos términos, sino más bien se preocupa de esa ruptura de la inocencia por parte de la ideología de los adultos, que sería el inicio de la separación de los mundos, cosmovisiones que difícilmente encuentran un propósito en común y que es más probable que se encuentren en la lucha, que en la construcción armónica de fronteras territoriales y sincretismos culturales.

## ALDEAS DEL FUTURO

Como corolario, me gustaría hacer notar que en la poesía de Teillier, la aldea es también ese lugar de colonos europeos rodeados de nativos (aunque vista desde otra sensibilidad), donde se produce lentamente un acercamiento en esa especie de aislamiento atemporal de Far West, y dónde los imaginarios de la literatura francesa y de la cultura pop, se trasladan a una región inhóspita, latente de una violencia de dominación, que hace complejo habitar un territorio que está mejor en la fantasía, antes que la violencia aflore en los márgenes de una comunidad de origen fragmentado. Coincide con Dünkler también, en la noción de infancia como un reducto en que el mundo se bosqueja en toda su desconocida diversidad y también en su maldad oculta.

Alejándose del tópico de la niñez en el aislamiento de las provincias, nos encontramos con los poetas del valle de Aconcagua, que han vuelto

a mencionar (y sobre todo a problematizar) la palabra pueblo, aldea, terruño, comarca, entre otras alusiones al mundo rural sin denominación, donde aparecen corrales, senderos, mulares, eriazos, potreros y otras zonas ajenas a la urbanización, con todos los contrastes que ofrecen con la vida contemporánea de las grandes ciudades.

Para poner en contexto, habría que narrar un suceso de microhistoria local, cuando Ricardo Herrera<sup>24</sup> llega a la ciudad de San Felipe, a concluir su tesis de pregrado sobre Enrique Lihn, se encuentra allí con una incipiente generación de poetas quienes conforma el grupo *Clepsidra*<sup>25</sup>, bajo el amparo de la poeta Azucena Caballero (1933-2016), en la biblioteca particular del escritor Hermelo Arabena Williams (1905-2001). Entre sus miembros estaban Rodrigo Martel<sup>26</sup>, Camilo Muró<sup>27</sup>, Carlos Hernández<sup>28</sup> y Cristian Cruz<sup>29</sup>. Si bien Herrera regresa prontamente a Carahue, deja una influencia en el grupo, al compartir lecturas de autores que ponen en crisis al hablante frente a su actitud romántica. A los anteriormente mencionados, habría que agregar a Patricio Serey<sup>30</sup>, Víctor Hugo Saldívar<sup>31</sup>, Lautaro Condell<sup>32</sup> y Marco López<sup>33</sup>, quienes no pertenecieron a *Clepsidra*,

---

24 *Delirium tremens* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2001); *Sendas perdidas y encontradas* (Ediciones Kultrún, Valdivia, 2007); *El cielo ideal* (Ediciones LOM, Santiago, 2014); *Carahue es China* (Editorial Bogavantes, Valparaíso, 2016)

25 *Clepsidra, antología poética* (Ediciones Amanecer, San Felipe, 1997)

26 *Cinema poetiso* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2008)

27 *Álamo* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2002); *Mi preterir* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2005)

28 *La hermosa ruralidad de un sueño* (Editorial Doña Tungo, San Felipe, 2001). Este libro registra una segunda edición ampliada, bajo el mismo sello, en el año 2008.

29 *Pequeño país* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2000); *Fervor del regreso* (Ediciones del Temple, Santiago, 2002); *La fábula y el tedio* (Ediciones Don Bosco, Santiago, 2003); *Reducciones* (Editorial Fuga, Santiago, 2008); *Dónde iremos esta noche* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2015)

30 *Con la razón que me da el ser vivo* (Ediciones Centro Almendral, San Felipe, 2003); *Precauidamente Hablando* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2011)

31 *Sátiras* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2010)

32 *La virgen del cáñamo* (Edición del autor, Los Andes, 2009)

33 *Diálogo Nocturno* (Ediciones Casa de Barro, San Felipe, 2003); *Cuentos grabados* (Ediciones Altazor, Viña del Mar, 2005); *Historias de Rock* (Ediciones Inubicalistas, Valparaíso, 2012)

pero participaron de la vida literaria y de la amistad en común, a lo largo de los años posteriores y de los libros individuales que paulatinamente se han ido publicando. Sería demasiado extenso aquí, realizar un estudio acabado del grupo de San Felipe<sup>34</sup>, en ello Carlos Hernández ya ha ensayado algunos textos al respecto. Solamente quiero dar cuenta de que en las publicaciones de poesía, lejos de adscribirse a un larismo provinciano, caricaturizado hasta el hastío, hay un continuo replantearse del sujeto en su entorno vital, un dar cuenta de las transformaciones de la aldea o ciudad, u otras veces indicar su presencia cambiante como escenario de fondo, para el devenir cotidiano, las tragedias personales, los instantes de claridad, o de acceso aún a la posibilidad de una belleza, más cercana a la intemperie y la intensidad de las emociones, que en la retórica del discurso.

Todos ellos traen a cuestras la tradición y los conflictos de la poesía chilena. No es una falta de información o una mal entendida inocencia lo que hace optar por estos temas, se trata más bien de un rechazo al sistema de vida que estimulan las grandes ciudades, no por la urbanización en sí misma, sino por ser la materialización de una atávica estructura de dominio y por estar al servicio de los medios de producción y de comercio: no habitan la misma ciudad, quienes son beneficiarios de la acumulación y quienes deben trabajar para perpetuar esa acumulación. ¿Conservadurismo ante los eternamente enunciados logros del progreso, o una simple búsqueda de habitabilidad? A mi modo de ver, se trata de una defensa de la libertad de respirar, de utilizar los sentidos -lo que los biólogos llaman el espacio vital-, redactada en el vértigo del lenguaje que es la poesía. Y si bien puede rondar en esta intención el peligro del territorialismo, como una apropiación identitaria, prevalece el espíritu crítico ante el conflicto del habitar y los desplazamientos urbanos.

Algo similar ocurre con algunos poetas del sur del país, en que la ciudad o el entorno adquieren cualidades fantasmales u oníricas, libros

---

34 Otro hito importante fue la publicación en el año 2003 de la antología *Poesía Nueva de San Felipe de Aconcagua*, Ediciones La Piedra de la Locura. En dicha antología están la mayoría de los autores nombrados, y se agregan María Paz Tadres, Lorena Véliz, y el prematuramente fallecido Raúl Tapia "Sapo Negro" (1978-1994)

como *En el país de los espejos quebrados*<sup>35</sup> de Cristian Lagos; *Los boldos aún no reconocen que es otoño* (2003) de Aldo Villarroel; *Los Cuentos de Ariadna y Otros Poemas* (2009) de Hurón Magma; o el ya comentado *La calle del delfín verde* (2002) de Germán Arestizábal; entre otros, estableciéndose más cerca de la imaginación que de un retorno insistente en la melancolía.

Tampoco se trata del rechazo radical a la ciudad, una especie de neoaldea ortodoxa o un primitivismo simplificado. Hay muchos poetas contemporáneos que abordan la escritura desde la ciudad, los que están conscientes que al interior de las grandes ciudades hay espacios simbólicos, desde los cuales es dado desarrollar una poética con alusiones territoriales. Está la desaparición de los barrios como práctica de vida comunitaria y los efectos de la desarticulación de la ciudad en la emocionalidad del individuo, las poblaciones con su despolitización y hacinamiento al servicio de los intereses económicos, los parques, los barrios de comerciantes, inmigrantes y obreros especializados que encuentran rasgos identitarios en la calle, los eriales, esos descampados ocultos por panderetas y ruinas que va dejando la rápida transformación urbana, bajo la especulación inmobiliaria de los capitales y las constructoras. Más allá de realizar un catastro completo de temas, quiero hacer notar que hay una especie de drama latente en el espacio habitable, una pugna por desplazar al sujeto a espacios más reducidos, bajo la condición de su endeudamiento y la eternización de su rol en la generación de dinero, claro está, también está la ciudad acomodada, inmune a los cambios, protegida por el panóptico de la seguridad ciudadana, que evita a sus residentes el contacto con otras clases, en su nimbo de bienestar y consensuada normalidad, pero esa ciudad no necesita de poesía que dé cuenta de las transformaciones.

No se trata de las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, en que cada una posee identidad y exhibe los resultados de su propia utopía, materializando su estructura a partir de las costumbres y oficios de sus habitantes; se trata de la ciudad fundada en la Conquista, dividida durante la Colonia, expandida durante la industrialización y las migraciones, intervenida a través de las tomas de terreno, planificada a fuerza de desplazamientos

---

35 Primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía Lórica Jorge Teillier, Lautaro, 2000.

y erradicaciones durante la dictadura y llevada al paroxismo de hacina-  
miento y consumo en el neoliberalismo, pero claro, con un barniz de  
grandes estructuras viales, que permiten el desplazamiento de las masas  
de trabajadores, lo que no modifica su exclusión social, ni las diferencias  
de acceso de sus habitantes a la cultura, más allá de la “de masas”.

Bajo estos aspectos, se equivocan quienes piensan que mencionar  
lo aldeano, lo pueblerino, es volver a un pasado ya vencido por la flecha  
positiva del progreso; en cada experimento de comunidad o de habitar  
espacios, hay una intención de futuro; ya sea en la recuperación de es-  
pacios urbanos o terrenos ancestrales, en la aldea permacultural, en el  
replantarse la vida campesina con labores como el autocultivo y el trabajo  
colectivo; hay una intención de plantear un futuro que sea alternativa al  
gran triunfo del Capital, materializado en la urbe dominante, ejerciendo la  
validación cultural desde su maquinaria centrífuga. Los poetas de los lares  
son anteriores al artículo fundacional de Teillier, y por lo que podemos  
ver en la actualidad, no se trató de una moda pasajera, sino de un aspecto  
fundamental en la poesía de todos tiempos: estar atento al entorno y sus  
cambios, detenerse un instante en la inmensa vorágine humana y ser capaz  
de distinguir un detalle entre la infinita superposición de seres y lugares,  
a ver, si es posible decir algo duradero, de observar algo que sirva a los  
futuros habitantes del lenguaje.



## COLOFÓN

EDICIONESINUBICALISTAS@GMAIL.COM

# EDICIONES

LOS TERRITORIOS INVISIBLES © FELIPE MONCADA  
MIJIC, RPI N° 229.057, ISBN N° 978-956-9301-  
124, FUE EDITADO, DISEÑADO Y ENCUADERNADO  
ARTESANALMENTE EN LOS TALLERES INUBICALISTAS  
DE CERRO ARTILLERÍA, PUERTO DE VALPARAÍSO.  
PARA LOS INTERIORES SE UTILIZÓ PAPEL BOND  
AHUESADO DE 80 G. SE IMPRIMIERON 400 EJEM-  
PLARES EN MAYO DEL 2016. LA ILUSTRACIÓN DE  
LA PORTADA, ES UN DIBUJO DE RODRIGO ARROYO.

# INUBICALISTAS

WWW.EDICIONESINUBICALISTAS.CL

A través de estos doce ensayos, el autor pareciera desaparecer en la búsqueda de una experiencia que nos permita recuperar nuestros sentidos y llegar a ser, o sentirnos parte de un lugar. Con el fin de alcanzar su objetivo ha elegido una ruta que merodea diversas tradiciones y momentos de la literatura chilena, estableciendo lazos con autores universales y temáticas diversas, en ocasiones distantes de aquello que se define o establece como poesía chilena contemporánea.

En *Territorios Invisibles*, el autor traza un mapa que nos permite descubrir lenguajes habitando en la silenciosa música del bosque o en el abandono de la ciudad surgida en la provincia; lenguajes cuya riqueza surge de los vínculos que generan entre sí, o del gesto de permanecer en su lugar de origen muchas veces desapercibidos.

Este libro obtuvo el premio Mejor Obra Literaria del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2015, género ensayo, categoría inéditos. En la ocasión argumentó el jurado: “Por ser un texto de gran solvencia teórica y analítica, pero a la vez con un lenguaje accesible y abierto a nuevas lecturas. Además toma como objeto de estudio un corpus poético amplio y original que desborda el canon habitual y las lecturas sesgadas, excluyentemente metropolitanas”.

ISBN: 978-956-9301-12-4



9 789569 301124