

Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita

Mónica Velásquez Guzmán



EL COLEGIO DE MÉXICO

MÚLTIPLES VOCES EN LA POESÍA DE
FRANCISCO HERNÁNDEZ,
BLANCA WIETHÜCHTER Y RAÚL ZURITA

SERIE
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
LIV

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

MÚLTIPLES VOCES EN LA POESÍA DE
FRANCISCO HERNÁNDEZ,
BLANCA WIETHÜCHTER Y RAÚL ZURITA

Mónica Velásquez Guzmán



EL COLEGIO DE MÉXICO

H861.44

M9617

Múltiples voces en la poesía de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita / Mónica Velásquez Guzmán. -- 1ª ed. México, D. F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009. 333 p. ; 22 cm. - (Estudios de Lingüística y Literatura ; 54)

ISBN 978-607-462-024-5

1. Poesía Latinoamericana – Siglo XX -- Análisis del discurso.
2. Análisis del discurso narrativo 3. Hernández, Francisco, 1946- – Crítica e interpretación. 4. Wiethüchter, Blanca, 1947- – Crítica e interpretación. 5. Zurita, Raúl, 1950- – Crítica e interpretación. I. Velásquez Guzmán, Mónica, ed. II. Serie.

Primera edición, 2009

DR © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-024-5

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción	9
--------------------	---

CAPÍTULO I

<i>Moneda de tres caras: dramatizar el personaje poético</i>	29
Antecedentes	29
Autorretrato y retrato	33
Desdoblamiento y máscaras	37
Personajes y poesía dramática	39
Heteronimia	41
<i>Moneda de tres caras</i>	47
Algunos rasgos románticos	50
“De cómo Robert Schumann fue vencido...”	55
El hablante oyente	55
El biógrafo	57
El hablante despersonalizado y el pianista	61
La voz de Schumann entre las otras	62
“Habla Scardanelli”	66
El hablante	69
Scardanelli	70
La Griega	77
Ellos, los duales	79
La voz de Scardanelli entre las otras	84
Cuaderno de Borneo (últimos días del poeta G. Trakl)	85
La apropiación de una poética	86
Dualidad del personaje	90
El personaje-poeta y las mujeres	96
Los espejos del deseo y de la forma	102

La voz de Trakl entre las otras	109
---	-----

CAPÍTULO 2

<i>Madera viva y árbol difunto</i> : colectivización y fragmentariedad del hablante.	115
Antecedentes	118
La fragmentación del hablante	118
Hacia la dramatización del hablante	123
La constante preocupación por la alteridad.	127
<i>Madera viva y árbol difunto</i>	135
Hablantes del pasado y del presente	136
Temporalidad, diálogo y contrapunto.	168
La escritura como ritual	183

CAPÍTULO 3

Dispersión, “yografía” y travestismo del hablante en <i>Anteparáiso</i>	189
Antecedentes	189
Tradicón de la ruptura.	191
Geografía de un “yo” fragmentado	199
Cómo incluir a los otros.	207
<i>Anteparáiso</i>	210
Heterogeneidad y homogeneidad: el libro como conjunto	210
Uno y múltiple: el hablante disperso.	227
Relación entre voces	257

CAPÍTULO 4

Hacia una teoría de la voz poética.	263
El hablante poético, otros enunciadores y sus relaciones	263
Algunas pautas teóricas.	281
Reflexiones críticas	295
Bibliografía	307

INTRODUCCIÓN

Este libro fue en su origen mi tesis de doctorado en El Colegio de México. La presento ahora evitando algunos giros académicos y abreviando un poco su argumentación.

En medio de un coro antes del ensayo. He ahí el lugar desde donde empieza este análisis. No aún el conjunto armónico de las voces unidas en su interpretación, sino el de la práctica previa en el que cada una todavía se resiste a ser parte del todo. La interpretación se anuncia polifónica, desorejada, dispersa. Salta de una partitura a otra. Se debe tener el oído atento, no a la melodía sino a su fractura, a la línea que permanentemente huye de la pauta.

Frente a las obras de Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita, el lector se enfrenta a un desafío. Sus poemas proponen diferentes maneras de desestructuración de la voz del hablante. El desconcierto proviene de la dispersión enunciativa y de la apertura discursiva a otros textos que rompen la unidad y la posibilidad de un mundo textual único y completo.¹ Esa ruptura estructural se convierte en eje central para el análisis de sus obras ya que el punto de vista, el lugar de la enunciación y la identidad del hablante inciden en su sentido.

Provenientes de contextos diferentes (México, Bolivia y Chile, respectivamente) y pertenecientes a la misma generación,² los poetas

¹ Laura Scarano, en su libro *La voz diseminada*, define estas dos rupturas como: “una línea de apertura del discurso literario a otros discursos sociales, del sujeto monóplico a otras instancias de enunciación, del lector convencional a otros circuitos receptores, produciendo un efecto de permeabilidad discursiva; una línea de fractura de los conceptos totalizadores y absolutos de la modernidad literaria, del yo, del poema, del lenguaje, del quehacer artístico en general, con una consecuente fragmentación de los componentes poéticos tradicionales” (p. 52).

² Los autores nacen a finales de los años cuarenta y a principios de los cincuenta

mencionados se insertan en la tradición hispanoamericana de una poesía consciente de su lenguaje y de la subjetividad textual como territorios en crisis. Es decir, tanto su palabra como la identidad del hablante que enuncia los poemas entran en cuestionamiento hasta volverse ambiguos, transitorios, contradictorios y permanentemente puestos en duda. Si se admite que en poesía, como en cualquier texto literario, el hablante es una subjetividad que existe por medio del lenguaje de su texto, enfrentamos en estas poéticas un doble reto: el hablante desconfía de sí mismo y del lenguaje que lo constituye como tal (un ente de ficción distinto del autor).

Por medio de la intertextualidad³ como fuente enunciativa, de la utilización del monólogo dramático o de la dispersión discursiva, estos autores hacen más compleja la recepción. A partir de la inquietud generada por tales propuestas, esta investigación gira en torno de las siguientes preguntas: ¿Quién enuncia cada poema-poemario?, ¿desde qué lugar?, ¿cómo se relaciona el enunciador con las voces que incorpora en su discurso?, y ¿qué impacto tienen estas rupturas para el análisis de este tipo de poesía contemporánea?

La pregunta por el hablante, entendido como la voz textualmente definida del portador del discurso (equivalente al narrador) y que puede o no convertirse en personaje para enunciar el poema, es central para entender a estos poetas. Cabe aquí un paréntesis un poco extenso, pero necesario. Detrás de la pregunta por la identidad, el lugar y la posibilidad de un hablante entendido como ser ficcional independiente del autor o no necesariamente identificable con él, se halla una extensa polémica sobre la lírica como género de ficción. Participar en dicha discusión excede en mucho los límites de este trabajo; sin embargo, me sumo a la afirmación del estatuto fictivo del

del siglo xx. Las obras que estudiaremos fueron publicadas en la década de los años ochenta (a excepción de la última sección del libro de Hernández de 1994).

³ Entendemos por tal la “relación de copresencia entre dos o más textos”, sea de manera implícita, por alusión, o explícita, por cita marcada. Véase al respecto Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, p. 54.

hablante poético expresada por varios autores⁴ (entre ellos, Martínez Bonati, quien afirma que “Toda poesía comporta su hablante ficticio y no es discurso del autor” y que “comprender poesía es percibir al poema como hablar imaginario”)⁵. La voz del hablante debe leerse como independiente del autor (ser extratextual e históricamente determinado) y como producto de un discurso ficcional que lo configura:

lo que es central en la concepción del poema como ficticio no es que el hablante sea un “personaje” distinto del poeta, o que la audiencia a la que se dirige, la emoción expresada, y los eventos aludidos sean ficcionales, sino que el hablar, dirigirse, expresar y aludir son en sí actos verbales ficticios.⁶

Esto es cierto a pesar de las observaciones de Reisz, respecto de que no todos los poemas presentan un hablante diferente del autor; o la concepción de Kate Hamburger al analizar el discurso lírico como portador de enunciados de “realidad” cuyo estatuto ficcional es muy difícil de determinar dada la relación directa con su palabra que, antes de orientarse hacia su referente, lo hace hacia los sujetos enunciadores.⁷ Pese a que Hamburger afirma que el contenido de lo expresado es ficticio, mientras que no lo es el sujeto entendido como parte estructural y configurativa de su enunciado, considero que la identidad del hablante puede y debe ser buscada en su lenguaje, pues el hablante asume el mismo estatuto ficcional convencionalmente aceptado para éste. “La identidad del discurso es necesariamente una identidad de ficción”, afirma Stierle. En el tipo de poesía que estudio,

⁴ Otros autores que defienden la misma idea son Hernstein en “Poetry as fiction”, 1971; Stierle en “Identité du discours...”, 1977; Mignolo en *Elementos para una teoría del texto literario*, 1978; Reisz en sus libros *Teoría literaria...*, 1986, y *Voces sexuadas...*, 1996, y Scarano y su grupo de trabajo en *La voz diseminada*, 1994.

⁵ Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, pp. 149 y 165.

⁶ Hernstein, “Poetry as fiction”, p. 271.

⁷ En *Logique des genres littéraires*, pp. 208 - 249.

además, el proceso de constitución del sujeto y del discurso son equiparables, pues el hablante —como indica el crítico alemán— “aparece como un sujeto problemático en la medida en que el mismo discurso devino problemático en su identidad”.⁸

El primer rasgo común de los poetas estudiados radica en que proponen, entre los enunciadores posibles, una voz constante en un poemario, prolongada más allá del poema individual, haciendo del libro una unidad ficcional de largo aliento. En algunos casos, esta voz cede su lugar a un personaje o a otro hablante pasajero cuya identidad queda apenas esbozada. De esta manera, deja su lugar de poseedor único de la palabra y se confronta con otros puntos de vista, otras maneras de concebir el mundo y modos diferentes de hablar. Por tanto, la poesía de estos escritores se alimenta de una pluralidad lingüística y enunciativa.

Consecuentemente, el otro rasgo central en estas poéticas es la “conciencia de la alteridad”.⁹ Es decir, los tres escritores incorporan en sus textos otras voces y otras visiones del mundo como necesidad irrenunciable de dar lugar a otro. En este sentido, la voz ajena no es un pretexto para dialogar consigo mismos, sino todo lo contrario. Puede ser una manera de desdibujarse o de desaparecer del texto; puede ser una estrategia para hablar como si se fuera otro; o puede ser un mecanismo para integrar la disonancia o la pluralidad de discursos, lenguajes y mundos sin limitarse a ser un espejo del yo.

Teniendo en común esta preocupación por la alteridad, cada uno de los poetas procede de diferente manera en la configuración específica de hablantes y personajes. Hernández maneja tres formas de personificación del hablante en cada una de las secciones de su libro *Moneda de tres caras*. Como se verá, la enunciación se convierte progresivamente en un espacio cada vez más dramatizado. El hablante

⁸ “Identité du discours et transgression lyrique”, p. 436, traducción mía.

⁹ El término es de Antonio Carreño, en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*.

comparte el espacio y el poder de la palabra con otros enunciadores. Al percibir las variaciones en cualquiera de estos elementos, el lector se pregunta, necesariamente, quién habla en el texto.

Wiethüchter, por su parte, fractura el espacio de la enunciación introduciendo textos no literarios como interlocutores del hablante. La pluralidad enunciativa parte de la intertextualidad como fuente de caracterización y de enunciación de los otros hablantes contrapuestos al hablante básico presente en todo el poemario *Madera viva y árbol difunto*. La distancia espacio—temporal entre las voces hace que este texto sea un complejo mosaico donde se reúnen las palabras de diferentes enunciadores situados en circunstancias específicas y que irán configurando la imagen colectiva de la ciudad de La Paz a través de una memoria histórica. El contexto de la década del setenta y la presencia de la época colonial son necesarios para la comprensión del libro. El lector se enfrenta a la tarea de reconocer estas voces, marcadas tipográficamente, para poder situar el lugar de enunciación y así entender el punto de vista de cada voz.

Zurita dispersa la voz enunciativa y lleva a sus límites la posibilidad de fractura interna del hablante. Su libro *Anteparaíso* es un complejo ejemplo de la manera en que puede ensayarse una configuración plural de la voz enunciativa. Como en el caso de la poeta boliviana, aquí también el contexto del autor deviene un interlocutor indispensable para la comprensión del discurso. La crisis es triple: el contexto del Chile de la dictadura es un espacio de ruptura en el imaginario colectivo; el hablante deviene la fractura que responde a ese contexto y que no halla otra salida más que su dispersión; consecuentemente, el lenguaje también pierde la fe en su expresividad y se abre para dar lugar a distintas voces, intertextos, registros y significados de la palabra.

Todo este panorama de fracturas y aperturas discursivas se complica cuando esa “conciencia de alteridad” se hace válida también para la interioridad del hablante. En los tres poetas existen maneras diferentes de desdoblamiento, por las que ninguno de sus hablantes

permanece como una identidad cerrada, aprehensible o abarcable. Cada uno propone una contraparte de sí, una contradicción (“yo como otro”). La consecuencia más evidente es una mayor dislocación de las certezas del poemario; la voz encargada de otorgar la palabra y organizar a los interlocutores, personajes u otros hablantes no es unívoca ni centrada. Al ser propuesta de esta manera, la voz de los hablantes sufre una distancia respecto de sí misma, y al verse, analizarse o incluso replicarse, multiplica los sentidos produciendo un efecto de dislocación y de desorganización del discurso.

Preguntarse desde qué lugar enuncian estos hablantes tiene que ver con otra ruptura en las obras debida a la integración de un contexto específico. Ellos se hallan en lugares y tiempos determinados y situables, reconocibles para el lector. En el caso de Hernández, sus hablantes son además artistas conocidos (Schumann, Hölderlin y Trakl). Para Wiethüchter y Zurita el contexto de sus países en los años setenta deviene no sólo el escenario, sino el interlocutor obligado para sus hablantes. Este elemento es central al analizar la constitución de voces y perspectivas líricas, pues evita la universalización y la falta de resistencia por parte de su referente. Es decir, al elegir situaciones y personajes conocidos, su propia palabra queda en entredicho, es sometida a la duda o a la oposición del lector, en un plano, y de otros personajes que interpretan la situación de forma distinta, en otro.

Como toda elección, la mía tiene algo de arbitrario. Elijo estos autores con un criterio práctico: sus obras reclaman una reflexión teórica de este tipo y son lo suficientemente sólidas para funcionar como paradigmas de ciertas maneras específicas de configurar las voces en la poesía contemporánea.¹⁰ El trío de autores ejemplifica claramen-

¹⁰ Varios estudiosos se han encargado de formular estas preguntas respecto de la poesía de diferentes poetas. Entre ellos vale la pena destacar *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días* de Hugo Friedrich, *La verdad de la poesía* de Michael Hamburger, y las tesis doctorales de Leslie Bary con su lectura de Vallejo desde la ruptura del hablante en las vanguardias, y la de Christina Karageorgou acerca de una parte de la poesía lorquiana. Esta última también parte de inquietudes similares a las mías:

te tres maneras distintas de manejar la voz o las voces del o de los hablantes poéticos. Esto implica para mí la posibilidad de constatar cierta extensión del fenómeno y, complementariamente, de analizar la forma particular en que cada uno soluciona textualmente el elemento enunciativo con los matices que permite el recurso.

Las maneras de relación entre las voces del hablante y sus interlocutores son clave porque aquí se juega una duda teórica sobre la lírica: ¿qué tan otra es la palabra ajena?, ¿logra trascender la abstracción y constituirse verdaderamente en palabra y actitud diferentes a las del hablante? Las respuestas han sido muchas.¹¹ Se puede afirmar que los poetas del siglo xx han explorado diversos caminos a partir de la idea de la pluralidad del hombre; es decir, si el ser humano en sí no es unívoco, la certeza de la identidad se pierde.¹² La respuesta

“propongo aquí la revisión de cada uno de los siguientes elementos: ‘yo’ lírico, acronotopía, falta de acontecimiento y fragmentariedad discursiva” (“La arquitectónica del yo...”, p. 3). Sus argumentos están basados en las propuestas bajtinianas al respecto y se oponen a ellas por medio de una perspectiva filosófico-lingüística fundamentada en el entendido del lenguaje como enunciado vivo. Pese a la riqueza de sus aportes teóricos, creo que éstos se ven muy reducidos al aspecto cronotópico en el análisis concreto del poemario de Lorca.

¹¹ Un resumen de las variantes con que se ha representado el hablante poético excede con mucho mis ambiciones. Valga por ahora mencionar que considero importantes las rupturas que el Romanticismo introdujo respecto de la dualidad de la voz, especialmente en su concepción de ironía y la contradicción en la configuración de subjetividades y mundos; los trabajos de despersonalización o enmascaramiento del modernismo; el desdoblamiento propuesto por algunos simbolistas; los experimentos de las vanguardias hacia un quiebre enunciativo, por ejemplo el cubismo y la doble perspectiva; y, finalmente, la multiplicidad enunciativa y la desestabilización del sujeto propuestas por cierta zona de la poesía contemporánea. Retomaremos los antecedentes pertinentes en cada caso. También me interesa señalar que no creo que una pluralidad enunciativa sea una categoría de valor en una obra, sino que reconozco en ella una más de las modalidades posibles de enunciación.

¹² Basta pensar la noción de “heterogeneidad del ser” durante el Romanticismo o incluso —y de manera más cercana—, la afirmación de Borges: “Yo no niego esa conciencia de ser, ni esa seguridad del ‘aquí estoy’ que alienta en nosotros. Lo que niego es que las demás convicciones deban ajustarse a la consabida antítesis entre el yo y el no-yo,

más significativa ha sido la mencionada “conciencia de la alteridad” que se realiza textualmente como “fractura del hablante” y “apertura discursiva”. Esos dos procesos implican una ruptura respecto de varios de los presupuestos modernos del mismo género lírico pues amplían sus fronteras al integrar elementos que en los últimos dos siglos habían permanecido ajenos a él.¹³

Sin embargo, aunque esa ruptura formal implica cambios importantes respecto a mi perspectiva de análisis, no es suficiente. Como bien apunta Tatiana Bubnova, para hablar de un cambio en la actitud del hablante frente a una palabra ajena dentro del discurso lírico, hace falta más que un cambio “composicional”: “No obstante, el uso de los recursos de heteroglosia en sí no los redime del monologismo genérico de la lírica, como tampoco es capaz de hacerlo el desdoblamiento intrínseco del sujeto en una relación intersubjetiva”, pues “la ‘palabra ajena’ que invade el territorio del discurso de ‘convicción interna’ propio del poeta no altera el balance final de la posición del yo lírico”.¹⁴ Vale la pena aclarar, sin embargo, la enorme importancia de ese cambio de carácter “composicional”. Van algunos matices ante lo afirmado: después del modernismo, surgen con fuerza varias modalidades de apertura del discurso poético: sea por medio de técnicas como el empleo del monólogo dramático, sea por la inclusión de elementos puntuales como variados registros de lenguaje, personajes, inclusión de contextos específicos, rasgos antipoéticos, etcétera. La poesía contemporánea se abrió a recursos que desde un plano lingüístico, sin lugar a dudas, pluralizan los textos. Por todo esto creo

y que ésta sea constante” (“La nadería de la personalidad”, *Inquisiciones*, citado por Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 140).

¹³ No se debe olvidar que es sólo a partir del siglo XIX cuando la lírica estrecha sus límites alejándose de su relación con lo mítico o epopéyico de siglos anteriores. El extremo de esa propuesta puede ser visto con claridad en los postulados de la poesía pura, ideal alejado de todo referente y contexto históricos, por ejemplo. Recientemente, la incorporación de este tipo de elementos ha abierto nuevamente la relación de los textos con sus contextos.

¹⁴ “En defensa del autoritarismo en la poesía”, pp. 407 y 408, respectivamente.

que debemos ir más allá de estos recursos, pero sin menospreciar el gran valor que tiene su inclusión para hacer más abierto el discurso poético.

Ahora bien, y en ello volvemos a considerar las preguntas de Bajtín,¹⁵ hay que averiguar si la ruptura estructural del poemario (que integra intertextos, coloquialismos, palabras de personajes, entre otros) corresponde con un cambio en el hablante.¹⁶ Hay que ver si éste

¹⁵ Sintéticamente, los reparos de Bajtín para admitir una polifonía poética se basan en la certeza sobre la pluralidad del lenguaje y de la sociedad. En ese sentido, arguye que la imposibilidad de la poesía para ser polifónica radica en que, a diferencia de la novela, no es ni social (es decir no incorpora las palabras ajenas y la pluralidad lingüística) ni históricamente concreta y determinada (es decir, no inserta un contexto que la determine, la ideologice, etcétera, y frente al cual se oriente como respuesta) ni mantiene un diálogo inconcluso hacia sí y hacia los otros ("La palabra en la novela"). Paralelamente, el otro ángulo desde el que se niega pluralidad a la lírica es la relación entre autor y héroe. Dice Bajtín que ambos pueden coincidir debido al excedente de visión del primero sobre el segundo, quien no puede resistirse a aquél porque carece de un mundo exterior en el que otros personajes que también hablan sobre él se opongan o completen esa visión, ni un movimiento vital proporcionado por una fábula. Por ello, dice Bajtín, la lírica no conoce ni la marginalidad ni la historia; neutraliza y universaliza el tiempo y contextos específicos. El autor, por su parte, está sustentado por una "certeza de coro" en la que la palabra del otro confirma la percepción interior, se reconoce en ella; "una diferenciación esencial empieza solamente donde se debilita la confianza en el coro, allí empieza la descomposición de la lírica" ("El héroe como totalidad de sentido", en *Estética de la creación verbal*, pp. 147-152). Como vemos, los reparos formales serán claramente desmentidos por los recursos incluidos en la lírica contemporánea. En cuanto a la relación hablante-autor, también queda relativizada por la inclusión de ese "mundo exterior concreto". Queda por dilucidar el grado de apertura a la palabra ajena.

¹⁶ No pretendo ni siquiera proponer una "aplicación" de categorías bajtiniánas a la lectura de los poemarios. Sin embargo, reconozco la teorización del escritor ruso como fundamental provocación de reflexiones teóricas alrededor del tema "voz poética". Renate Lachmann, con la defensa del tropo poético como lugar de resistencia y encuentro con la 'palabra ajena', y Osmar Sánchez, con la discusión sobre la importancia de la integración de recursos narrativos que rompen la unidad del discurso y con la teoría de la ficción del hablante en cualquier texto literario, han discutido la radical negativa de Bajtín de reconocer la posibilidad de polifonía en este género. Creo que sus observaciones son centrales, pero no responden a la aguda observación de Bubnova respecto de si estos recursos implican un cambio de actitud del hablante con relación al otro o no

resulta afectado por lo que dice el otro hablante o personaje, si le oye y le responde o si, como afirmó el escritor ruso, se trata sólo de una yuxtaposición que engloba la “palabra ajena” como parte de un solo discurso. Para intentar un primer esbozo de respuesta a este problema, menciono algunos de los variados tipos concretos de relación que un hablante poético puede establecer con las voces ajenas.

La forma en que el hablante se constituye incide en el modo de relación con la “palabra ajena”. En la medida en que éste se borra, se enmascara o se pluraliza, el “otro” podrá estar más o menos presente. En algunos textos poéticos contemporáneos, el hablante ha asumido una distancia y la ha reflejado en su lenguaje. La despersonalización del hablante ha constituido probablemente la primera distancia de la voz respecto de una identidad cierta y unificada.¹⁷ Desde esta perspectiva, el hablante va cediendo el lugar protagónico al mismo lenguaje. Hugo Friedrich señala al respecto el aporte de Baudelaire al proponer “recogerse en un yo que ha eliminado los azares de la persona”.¹⁸ Camino que será desarrollado por Rimbaud en su “yo es otro”: interiorización de todas las máscaras posibles para separarse definitivamente del autor. Luego, la posición es llevada a sus límites en la misteriosa obra de Mallarmé. En ésta se puede apreciar el enorme despojo que implica la anulación de la persona o su afirmación como ausencia pura. Como bien lo advierte Maurice Blanchot, renunciar al yo implica hacer cara a la muerte, a la impotencia frente a su certeza y a la lucha por ver en el lenguaje la única opción de encarar el vacío: “Como si, antes de ser mi muerte, un acto personal en el que terminara deliberadamente mi persona, tuviera que ser la neutralidad y la

(véase de Sánchez, “Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él)” y de Lachmann, “Dialógica y lenguaje poético”).

¹⁷ “Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poema y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de siglos anteriores” (Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, p. 49).

¹⁸ Friedrich, p. 51.

impersonalidad donde nada se realiza, la omnipotencia vacía que se consume eternamente a sí misma”.¹⁹

Durante la época de las vanguardias, esta modalidad tuvo cierto éxito al proponer una enunciación fragmentaria, indeterminada y despojada de jerarquía; era a la vez la voz de todos y de nadie. El poeta en este caso se veía inmerso en un juego de oscilaciones entre personificación y cancelación, personalidad e impersonalidad. Después de todo, “despersonalizar es también ponerse en el lugar de los demás para no quedar reducido a la propia emoción”.²⁰

Cuando los poetas plantearon la ruptura y la distancia de la voz enunciante respecto de una referencia autoral, o cuando, yendo más lejos todavía, desdoblaron esa voz en un hablante y su ego o sombra, entonces hicieron evidente la insuficiencia de la perspectiva crítica que no reparaba más que en los elementos retóricos sin indagar por quién o desde qué lugar se enunciaba el discurso.²¹ Por lo tanto, otra forma de relación con “lo otro” ocurre por medio de la presencia de otra voz en el poema, incluso si ésta es la máscara del hablante. Se trata de adoptar temporalmente un rostro ajeno que además podría tener una visión particular sobre el mundo y un lenguaje propio y reconocible. Sin embargo, detrás de esa máscara se sigue hallando al hablante, quien, desde la sombra, dirigirla y orientaría a la máscara. Difícilmente, en este tipo de texto, puede hablarse de una presencia efectiva de otra voz, pues aunque la enunciación se hallara en boca de diferentes enunciadore, éstos corresponderían a un solo sentido —o manera de ver las cosas— orquestado por el hablante. Al respecto, Antonio Carreño sintetiza:

¹⁹ *El espacio literario*, p. 103.

²⁰ Ángel Abuín G., “El poeta como homo dúplex”, p. 123.

²¹ Por ejemplo, “las poéticas formalistas parecían haber reducido la especificidad de la lírica a un conjunto de procedimientos retóricos, analizados desde una sintaxis y una semántica literaria, así como delimitaban sus posibilidades de interpretación al marco del análisis lingüístico” (Jesús G. Maestro, “La expresión dialógica como modelo comparatista”, p. 274).

Ser yo es situarse en el campo del otro; y este otro (máscara) pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es: del yo ausente. Se anula la individualidad y se confirman las dudas sobre la propia existencia. Por otra parte, la máscara viene a ser, en literatura, la alegoría de la nueva persona, asumida o aparente. Objetiviza el deseo de evadir la propia personalidad; la crisis de su inestabilidad en el texto.²²

Optar por eludir la persona en el poema o borrar las huellas de una identidad para llenar la ausencia con múltiples actores refleja una crisis de la personalidad que se presenta textualmente como un vacío. La contraparte de ese gesto despersonalizado es la adopción de un rostro tras el cual se puede hablar. El juego de la máscara es oscilar entre mostrar y ocultar al hablante, pasando de su identidad a su desconocimiento como otro. Por medio de la máscara se puede ser ajeno, asumir los lugares posibles de la existencia; en este sentido, la máscara es un denso movimiento existencial por el que el yo se vacía y va transitando identidades, sin dejar necesariamente de ser él. Cabe recordar las palabras de Nietzsche al respecto: “no hay sujeto, no hay yo, porque hay sujetos, hay yoes en cada uno de nosotros, del mismo modo que hay dioses y no Dios [...] es preciso admitir que el hombre es producto de todas sus máscaras” sin un rostro debajo.²³

Otra forma de relación con la palabra de otro es la fragmentación. Como mencionamos antes, un rasgo que ayudará a configurar mejor la complejidad del hablante y la apertura a otros discursos será la crisis del enunciador. Cuando la voz enunciativa de un texto poético se presenta como contradictoria o ambigua (loco, disperso o en estados alucinatorios), se logra introducir una duda formal que afecta todo el sentido y la verosimilitud del discurso. Esto sólo sucede frente a otra voz. El hablante puede percibirse como duda frente a

²² *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, p. 14.

²³ Citado por Camille Dumoulié en su *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, p. 122.

otro hablante que le devuelve sus límites, sus contradicciones, lo que él no sabe de sí mismo. Ahora bien, esta fractura no necesariamente se vuelve respetuosa de la palabra ajena, pues bien puede ser que la mirada del otro aparezca solamente como discurso referido por el hablante. En estos casos, la palabra de los otros es recogida como apoyo del hablante para afirmar lo que quiere expresar. Aunque se toma en cuenta el reparo de otro, se usa ese discurso ajeno para reforzar un mundo propio.

Esto no es así siempre. En las obras de varios poetas contemporáneos hay un quiebre en el hablante, quien acaba por admitir vacilaciones sobre lo que dice, el lenguaje con que lo expresa y la manera en que se presenta a los lectores. Esto es todavía más efectivo en obras cuyo hablante se fractura, se propone como duda o cuestionamiento de sí mismo y, al hacerlo, admite e integra la palabra ajena no para apoyarse en ella, sino para luchar o convivir frente a ella. En estos casos, el hablante dialoga consigo mismo y puede escuchar otra voz como refutación o respuesta a su palabra. La manera más común de integrar esta palabra ha sido la apertura discursiva a elementos desestructuradores: coloquialismos, intertextualidad, presencia de personajes, desdoblamiento del hablante, inclusión del nombre del autor, etcétera; por lo tanto, la primera ruptura fuerte respecto de la enunciación es una apertura estructural y formal a la palabra ajena. Un antecedente de este recurso puede leerse en el concepto de “ironía romántica” teorizado por Friedrich Schlegel como forma de dar cabida a otro y como modo de lograr “la creación de una segunda realidad [...] que amplíe los insatisfactorios límites de la vida y de las sensaciones a través de la ‘explosión’ teatralizada de la subjetividad del yo”.²⁴ Los tres poetas que aquí se estudia adoptan esta manera

²⁴ Esta tesis es desarrollada por Ángel Abuín González en su ensayo “El poeta como homo dúplex”, incluido en Aseguinolaza (ed.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, pp. 112-113. Me parece muy enriquecedor leer así la otra cara de la tan sonada subjetividad romántica, como la manera en que el sujeto romántico deviene una “creación irónica”, contradictoria. Se percibe la frase o la construcción como doblemente poblada porque el

de desestructuración del lenguaje y de la palabra ajena de manera concreta, realizada por un personaje o por otro hablante a quien se cede la palabra y la organización del discurso.

La tercera posibilidad de relación con la palabra ajena es por tanto la configuración de un personaje o de varios hablantes. Esta elección no es sólo un elemento técnico del discurso sino que, por el contrario, implica una posición ética y estética frente a ese “otro” como realidad textual específica. En caso de caracterizar al personaje desde un punto de vista exterior que sabe más que él sin enfrentarle a otros, el hablante puede dominar al personaje e incluso hacer de él una proyección de sí mismo, sin diferenciarlo por medio de un lenguaje y una visión del mundo específicos. Pero cuanto más disgregue a este personaje y más lo enfrente a lo que otros dicen de él, a sus acciones, a un mundo exterior concreto que lo condicione, más se aparta de él diferenciándolo por su lenguaje y su visión particulares.

Dentro de esta opción cabe la discusión sobre la existencia o no de un diálogo lírico. Entiendo por diálogo la interacción de dos hablantes que alternan sus intervenciones y que se ven afectados por lo que dice el otro. Este proceso está caracterizado por una “continuidad” de sentido y una “fragmentación” según las breves intervenciones de cada participante, como movimientos inherentes. Inevitablemente, además, cada hablante “instituye o aporta su propio contexto o marco de referencias respecto al cual hay que interpretar sus intervenciones”.²⁵ En esta modalidad suele estar presente como necesidad del “género monólogo” un escenario: es decir, un lugar y tiempos especí-

mecanismo irónico es siempre doble. En este sentido sugiero la categoría de ironía romántica como antecedente de las modalidades enunciativas que analizo, pues “la comunicación irónica es la idónea para dispersar el mayor número de tipos, niveles y fuentes de enunciación por medio del cuestionamiento de la propia actividad productiva: la lírica moderna tiende a la hipóstasis irónica del yo, a su fragmentación y a su ruptura” (Abuín, p. 123).

²⁵ Apuntes de Jesús G. Maestro en su ensayo “La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de Jorge Luis Borges y Pessoa”, en Aseguinolaza (ed.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 271.

ficos en los que se sitúa el personaje. Cabe hacer hincapié, además, en la fuerte relación entre diálogo e historicidad:

si el sujeto es un sistema de yoes, a cada uno de esos yoes sólo se puede acceder en su realización vivencial o existencial en el tiempo, el espacio, el lenguaje, los objetos, los otros sujetos [...] El sujeto no es sólo un ser implicado en un proceso de conocimiento (Kant) o de interacción (Bajtín), sino que es también un ser implicado esencialmente en una realidad efectiva existente (Feuerbach, Heidegger) y capaz en su existencia de objetivarse formalmente de múltiples modos.²⁶

Los poetas elegidos recorren esas opciones. Fracturan a sus hablantes y a sus personajes. Incluyen contextos espacio-temporales específicos que les determinan, y proponen una pluralidad de lenguajes que señalan y advierten sobre voces diferenciadas. Frente a sus personajes, el hablante desaparece o dialoga con ellos exponiendo sus similitudes y diferencias (Hernández), o se sitúa solidario con ellos y los reconoce como parte de su memoria (Wiethüchter), o se dispersa hasta disolverse en medio de otros lenguajes (Zurita).

A manera de pregunta, queda por saber si este rompimiento estructural de fragmentación de la voz del hablante y de apertura a otros discursos dentro del lenguaje poético implica también un cambio de actitud en el hablante respecto de sus interlocutores, de modo que sea efectiva una pluralidad de lenguajes y de mundos. Es importante señalar que esa reacción o cambio de actitud frente a otro puede presentarse de varias formas y no necesariamente como diálogo. Es más: será más productivo ver cómo una voz es afectada, transformada o incluso contradicha por otra. Ese sería el momento de quiebre verdadero en el camino hacia una profunda dialogicidad poética.

Dicho todo esto, todavía quedan algunos problemas teóricos que se desprenden de esta lectura y que discuto en este estudio: el

²⁶ Jesús G. Maestro, "La expresión dialógica...", p. 279.

grado de ficcionalidad del hablante lírico, las rupturas que en este género atentan contra la propia especificidad y llevan a sus límites la concepción moderna de la lírica, y la relación de la literatura con otros campos del conocimiento y del lenguaje. A medida que estos elementos narrativos, coloquiales o dramáticos entran a formar parte de la estructura poética, necesitamos cada vez más otro tipo de mirada y de comentario.

La necesidad de un estudio más profundo en este sentido ha sido ya advertida y emprendida por varios estudiosos, como Debicki o Carreño.²⁷ De modo todavía más teórico que crítico, Fernando Cabo Aseguinolaza plantea tres grandes perspectivas de análisis del hablante poético:²⁸

Una de ellas, la de mayor implantación, la que tiende a prevalecer cuando ninguna otra actitud se hace explícita y configura la imagen ingenua de la lírica, es la que se puede describir mediante un complejo de rasgos atingentes a la figura del enunciador. Serían tres estos caracteres básicos: la subjetividad, el presente como principal dimensión temporal, y la soledad o aislamiento del enunciador. Así, el primer rasgo entiende el discurso lírico como efusión autorial a partir de la identificación entre enunciación efectiva y enunciación enunciada (p. 216).

²⁷ Debicki retoma elementos narratológicos, especialmente el de perspectiva, para señalar el o los lugares de enunciación del hablante en la obra de varios poetas hispanoamericanos. Carreño, por su parte, se basa en la presencia de la máscara y los desdoblamientos en la identidad del hablante; los aportes de éste son importantes aunque a veces es exagerada la interpretación psicológica que justamente olvida la diferencia y la distancia entre autor y hablante.

²⁸ “La enunciación lírica y la ‘actio’ retórica”, *Investigaciones semióticas III, Actas del tercer simposio internacional de la asociación española de semiótica*, pp. 215-224. Los estudios alrededor de la enunciación lírica generalmente parten de una mirada pragmática; entre los autores que más se han dedicado al tema están Cabo Aseguinolaza, José María Pozuelo Yvancos, Germán Gullón, Jesús G. Maestro y Susana Reisz. Todos ellos cuestionan las maneras tradicionales de acercarse a la lírica como discurso poblado de retórica, discurso no ficcional o como acto de enunciación comunicativo.

Una segunda postura respecto a la enunciación lírica, mucho más extendida de lo que pudiera parecer, es la que consiste en, sencillamente, ignorarla, en considerar el poema como puro enunciado [...] el evitar un planteamiento claro sobre la enunciación lírica no quiere decir más que, implícitamente, uno se adhiere a la visión subjetivista, expresiva de la lírica (p. 217).

La tercera manera de afrontar la enunciación lírica enunciada [...] es la que entiende sistemáticamente el yo lírico como una máscara o *persona* por lo que a su relación con el autor se refiere (p. 218).

En el presente estudio asumo la tercera línea apuntada como la perspectiva más adecuada para analizar las obras seleccionadas. Vale la pena recalcar que estos presupuestos no tienen validez universal para cualquier discurso poético, sino sólo para aquella zona poética que, justa y enfáticamente, llama la atención sobre la configuración del hablante como elemento estructurador de su discurso. Reconocer la existencia de ese enunciador como un elemento ficticio producido por su lenguaje hace posible un estudio detallado de las maneras en que se actualiza ese hablante, las modalidades de su palabra y los modos de relación con otras instancias enunciativas como los personajes. En este sentido, destaco los aportes de la pragmática que han establecido incluso una tipología enunciativa para la lírica, equivalente a la realizada por Genette para la narración.²⁹ Sin embargo,

²⁹ Jesús Maestro, en “Pragmática de la lírica: teoría de las instancias poéticas”, determina los niveles: “Discurso exterior directo libre: el sujeto de la enunciación poética habla directamente y sin intermediarios textuales entre él y los lectores [...] Discurso exterior directo referido: el sujeto poético recoge textualmente el discurso que formula otra instancia poética, a la que ha cedido el uso de la palabra, para introducir en su propio discurso los enunciados de aquella. Discurso exterior indirecto referido que puede ser de cuatro tipos: discurso sumario diegético, el sujeto menciona que ha habido un diálogo [...] pero no especifica ni el contenido ni la textura verbal del mismo. Discurso sumario menos diegético, además de informar lo anterior, el discurso informa del diálogo, reproduce el contenido considerando sólo su aspecto conceptual, sin registrar otros

es imprescindible ir más allá de una descripción exhaustiva de estas modalidades para entender la implicación que tiene cada una y cómo su elección afecta al resto del discurso. Efectivamente, la elección de un tipo de hablante es la parte visible de un pensamiento plural que la subyace y tiene implicaciones tanto en el estudio e interpretación del poema, como en la caracterización de la obra de un poeta.

Al respecto, es valioso el aporte de Juan Villegas, quien establece una tipología teórica del hablante y la lleva a la práctica al analizar algunas obras poéticas chilenas contemporáneas. Bajo el presupuesto de que “la voz poética es una figura literaria que constituye una entidad diferente de la del autor como personaje literario está condicionado por las circunstancias histórico-literarias que afectan la historicidad misma de toda obra literaria”,³⁰ Villegas propone no sólo la ficcionalidad del hablante, sino que insinúa la relación de este elemento con la incorporación de cierta historicidad en el texto poético. Dicha relación obliga a una doble atención del lector respecto del hablante como “personaje del poema” y como “actitud frente a lo cantado o dicho y en relación con el oyente ficticio” (p. 63). Esos serán los centros de interés en mi análisis.

Estudiaré detenidamente la o las funciones que el hablante desempeña como ente ficcional responsable de su discurso y de la organización del mundo en el que se halla, y como actitud que se relaciona con otras voces y otras visiones del mundo. Es preciso determinar las marcas textuales que permiten identificar quién o quiénes hablan en el poema a partir de su lenguaje como arma básica de caracterización. Luego de hacerlo, analizo las maneras en que cada hablante se relaciona con los demás; en este sentido, será necesario detenerse en

elementos discursivos. Discurso impuesto parcialmente mimético, además de lo anterior sí se reproducen las palabras y aspectos de la formulación verbal de esas instancias” (p. 151). Estudio que finaliza admitiendo que el sujeto poético tiene funciones equivalentes a la del narrador y que puede integrar una “variedad de instancia poéticas” si cede su voz a otros “personajes” (p. 151).

³⁰ *Teoría de historia literaria y poesía lírica*, p. 57.

recursos como caracterización e incorporación de personajes, enmascaramientos, desdoblamientos e intertextualidades.

En los siguientes capítulos me ocupo detenidamente de cada uno de los poetas mencionados, atenta a la o las maneras en que cada uno des-estructura la voz del hablante. Luego analizo de manera más teórica esta ruptura y sus consecuencias a partir de las tres poéticas. Quede ahora en manos del lector este coro ante el cual —como dijo Gadamer en su *Poema y diálogo*— “la cuestión no es saber si los poetas enmudecen, sino si tenemos aún un oído lo suficientemente fino para oírles”.

1. MONEDA DE TRES CARAS: DRAMATIZAR EL PERSONAJE POÉTICO

Si la apertura o fragmentación de la voz poética es una característica de la poesía moderna,¹ su manera de realización es particular en cada poeta. En la poesía de Francisco Hernández, la preocupación por el “otro” ha transitado por modalidades como el autorretrato, el retrato, la creación de personajes, la poesía dramática² y la heteronimia. En el presente capítulo exploraré los principales caminos que el escritor ha recorrido en su afán de poeta fingidor capaz de vivir algunas vidas ajenas y de recibir sus lenguajes, proyecto que culmina en el libro *Moneda de tres caras*.

ANTECEDENTES

Nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en 1946, Francisco Hernández llega a la ciudad de México casi veinte años después; entre sus primeros contactos literarios se cuentan Carlos Nieto, Guillermo Fernández, Raúl Renán y Antonio Castañeda. Poco después, será significativa la lectura de Bonifaz Nuño,³ el descubrimiento de Pablo

¹ Pedro Lastra señala tres características que definen la poesía hispanoamericana actual: la crisis del sujeto que la enuncia, la narratividad incorporada al discurso poético y la intertextualidad cada vez más compleja (*Relecturas hispanoamericanas*, pp. 132-136).

² Entiendo por ella el género que, manteniendo las características de la poesía lírica, incluye hablantes o personajes ficcionales cuyos parlamentos llegan al lector sin mediaciones ni escenificación.

³ La afinidad que me parece más evidente y enriquecedora con la poesía de Bonifaz es la capacidad de tránsito que tiene el autor para ir de una literatura muy culta a una de registros más populares y orales, como en *Albur de amores*, por ejemplo.

Neruda⁴ y de Octavio Paz, el retorno constante de Antonio Machado, Fernando Pessoa y Luis Cernuda. No creo pertinente hablar de grupos o de estéticas compartidas. Los lazos que emparentan al escritor veracruzano con los primeros nombres citados suelen limitarse a generalidades.⁵ Alberto Paredes señala como miembros de la generación poética de Hernández a David Huerta, Elsa Cross, Jaime Reyes, José Luis Rivas y Coral Bracho; pero, como él mismo lo indica, lo que les une es más bien un “aire de época” que puede hallarse estéticamente caracterizado por una poesía de largo aliento, el poema extenso homologado al viaje, y un trabajo con la imagen que llega al delirio verbal.⁶

Si bien es poco lo que comparte Hernández con sus contemporáneos, lo que hereda de sus lecturas le hace poseedor de un tono y un mundo muy particulares. Machado y Pessoa son nombres clave a la hora de leer al poeta que nos ocupa. Con el primero comparte una familiaridad relativa a la tradición oral popular; las coplas andaluzas, en el caso español, y las veracruzanas en el mexicano, resuenan en sus obras.⁷ Además, si Antonio Machado incorpora elementos de la tradición oral en la poesía firmada por él, y mantiene su poética filosófica en boca de sus apócrifos, Hernández hace lo contrario: su

⁴ En este caso, se trata fundamentalmente de la poesía amorosa del escritor chileno y algo de su fascinación por oriente recogida en el “Cuaderno de Borneo” con ciertas resonancias nerudianas.

⁵ Nieto, Fernández y Renán trabajaron como publicistas igual que Hernández. Los ecos de las imágenes y el lenguaje poco metafórico aunque exigente en sus evocaciones y el trabajo del poema extenso dedicado a un tema único son algunas de las características que comparten.

⁶ *Haz de palabras*, Introducción de Alberto Paredes, pp. 11-17.

⁷ Creo que para ambos la tradición oral pesa como posibilidad de adscribirse a una cultura determinada, pero también como la manera más visible en que deja de pesar la biografía del autor para representar un contenido identificable como vivencia para muchos oyentes. Como dijo el mismo Machado al hablar de sus Coplas: “[en ellas] se contiene cuanto hay en mí de común con el alma que canta y piensa en el pueblo” (*Obras completas. Prosa* pp. 312-317). Al respecto, confrontar con la tesis de Adriana Gutiérrez y el libro de Sánchez Romeralo.

poética está firmada con su nombre, su afiliación a la tradición local está en boca de su heterónimo, Mardonio Sinta. La capacidad de Antonio Machado para expresar en los autorretratos una primera fractura del hablante es una práctica recurrente y fructífera en la obra del veracruzano. De Pessoa rescata la concepción del poeta fingidor capaz de devenir otro y, en este sentido, vivir la heteronimia como un gesto que dramatiza la subjetividad. Esa capacidad de convocar a otros o de extraer del autor la multiplicidad de identidades posibles es asumida por Hernández tanto en su práctica de la heteronimia, como en la elaboración de una poesía dramática.

Para entender la poética hernandiana falta mencionar la lectura atenta de Luis Cernuda, con quien, además de compartir un gusto por la temática demandante e inconclusa del deseo, comparte la práctica del monólogo dramático, heredada a su vez de la poesía inglesa. Escribir desde la voz de un hablante históricamente determinado y, por ello, familiar al lector, en una situación concreta y dirigida a otro es la característica central de este género intermedio entre el drama y la poesía.⁸ La caracterización que se haga del personaje elegido,⁹ más próxima a uno u otro de los géneros que la conforman, y la perspectiva o distancia que relacione al hablante con su personaje son los focos de atención en un texto de este tipo. Este personaje debe ser reconocible para el lector por medio de marcas textuales específicas.

⁸ Se puede definir el género a partir del clásico estudio que realiza al respecto R. Langbaum: “es cualquier poema cuyo propósito total es evocar a un personaje, idea o periodo histórico en su concreción original—propósito del cual la perspectiva particular constituye la condición y el desequilibrio, la consecuencia” (p. 67). Son referencias obligadas para entender este género la poesía de R. Browning y la de Tennyson.

⁹ Entiendo por tal el ente de ficción diferente al hablante poético que asume el lugar de enunciación y que es reconocible por una serie de caracterizaciones que lo particularizan en el texto. Aunque, al igual que en narrativa, puede darse el caso de que un personaje haga las veces de hablante al introducir a otro personaje o al narrar su historia. Eduardo Alonso y Arcadio López-Casanova llaman a este mismo ente “yo escénico” (*Poesía y novela*, p. 165).

Ahora bien, dicha caracterización varía según se tienda a una “modalidad dramática” o a una “modalidad lírica”. La primera pretende:

evocar un personaje, una idea o una época con la mayor concreción posible. El personaje suele ser una figura histórica, mítica o literaria bien reconocible por el lector. Se puede destacar en él su comportamiento (revelación personal) o la época (revelación histórica) [...] La mejor manera de entender la relación entre poeta y hablante en esta modalidad sería comparándola con la de un biógrafo y su personaje biografiado.

Mientras que la segunda tiene como propósito la “objetivación de la autorrevelación del poeta a través del recurso de dramatizar su proyección en el personaje del poema. El distanciamiento poeta-héroe es menor en términos de similitud y analogía y no de contraste y diferenciación”.¹⁰ Es crucial analizar, en esta medida, si la perspectiva del hablante es independiente de su personaje o si es una parte de él, una máscara a través de la cual pretende hablar como otro.

Decía que esta preocupación por la alteridad ha estado presente siempre en la obra de Hernández. Me centraré, por ello, en una lectura de algunos elementos que llevaron al poeta a escribir su *Moneda de tres caras*, libro que considero el punto más alto y logrado en la carrera del escritor. Se trata de una existencial necesidad del “otro” como interlocutor, sí, pero también del otro que nos es interno, el que podemos o queremos ser. El otro es la explicitación de una fractura de la conciencia y de una necesidad de lo alterno, dos polos distintos pero relacionados que no inician en el poemario analizado sino que culminan en él.

¹⁰ Jawad Thanoon, *El monólogo dramático en la poesía española contemporánea. Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra*, pp. 69-74.

AUTORRETRATO Y RETRATO

La forma primaria de la preocupación por el otro nace de una conciencia de fractura interna. La clara sensación de estar habitado por más de una identidad hace que el hablante del poema explore tanto la fractura discursiva, por medio de voces que hacen explícita su multiplicidad, como la apertura del discurso para dar cabida a las voces de otros seres ficcionales y a un interlocutor. En este sentido, Hernández explora un tipo de autorretrato que reemplaza al rostro desplazándolo hacia formas indirectas de su presencia.¹¹ La manera en que esto sucede es por un alejamiento de sí en situaciones que logran una distancia entre la experiencia y la conciencia. Desde el primero

¹¹ Creo que es más que pertinente la relación con la obra de Antonio Machado. Como bien lo explica Eustaquio Barjau, más allá de las máscaras y los apócrifos, existe en ésta una preocupación por la “descomprensión de la identidad” que halla en el desenmascaramiento y el enmascaramiento la posibilidad de deshacerse, también, de la seriedad con que se ha asumido una identidad única. Como en el teatro, la posibilidad de ser otro ayuda a salir de “una cara con la que estábamos excesivamente avenidos” (*Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, p. 88). Por su parte, Adriana Gutiérrez afirma que el autorretrato es una manera de desdoblamiento que incluye un “mecanismo de diálogo” en el que “el desvanecimiento del rostro alegórico corresponde a una identidad igualmente borrosa” (“Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado”, p. 59). Común a la propuesta de Hernández, el autorretrato no es la imagen fiable que representa a un rostro aprensible, sino justamente su evasión, la concreción de su identidad cambiante. Sólo que la solución es diferente en cada caso; para Machado, se resuelve en la invención de un rostro dentro de una tradición en la que su máscara es la de otros. Es decir, que la disolución de su identidad se resuelve en la continuidad de máscaras que posee una colectividad y en una pretensión de anonimato en la que resuenan otras voces. El mecanismo se da por medio de un diálogo que quiebra la conciencia unitaria del sujeto siempre en proceso de hacerse y por la continua duda de esa identidad por la presencia del “otro, el complementario”. Este proceso logra “disolver las fronteras entre lo individual, lo colectivo y lo anónimo” (Gutiérrez, p. 77); en medio, el rostro es de por sí una cara de la que podemos prescindir al saberla circunstancial y dual. Hernández mantiene esta idea, pero no la resuelve en la colectividad o el anonimato, sino en la conversión en otro; su rostro es retratable en el de otro sujeto. No deja de llamar la atención el hecho de que los procesos de los dos poetas guarden cierta similitud en el desarrollo de su complejidad: partir de la escisión del retrato para culminar en los heterónimos o apócrifos.

de sus poemarios, el cuerpo enfermo, el loco y el viajero han sido las maneras de retratar al hablante.

Enfermo, loco o de viaje, el cuerpo se abre a la conciencia de sí mismo para atender cada pequeña transformación de sí; ajeno a su realidad el sujeto es otro para sí mismo, teje o inventa otra biografía, más inconexa, amplia y fragmentaria. Ser loco es desbordar los límites de la razón, del cuerpo y del tiempo; es la transgresión y el adelanto de la muerte, es la otredad más radical. Frente a ella, el lenguaje debe devenir también un extraño. La narratividad, los recursos dramáticos, los personajes, la intertextualidad y la puesta en duda de la identidad única del hablante lírico no son rasgos privativos de la obra en cuestión; éstos están presentes en mucha producción poética latinoamericana posterior a los años cincuenta. Pero la manera en que se conjugan y se realizan en la obra hernandiana es única; inaugura una tradición capaz de romper límites al incorporar voces y lenguajes, textos que ya no son ecos escuchados sino presencias textuales sólidas que logran, por fin, abrir el espacio poético a la otredad como punto de enunciación de un mundo ficcional.

En la sección “Mar de fondo” del libro homónimo, el poeta explora la poética del cuerpo enfermo y su relación con la palabra. Un elemento central para ese decir son las imágenes. Su fuente es la fiebre, el delirio, la suspensión de la realidad por medio de la enfermedad: “Afuera está la herida pero no quiero salir a su encuentro: debo continuar enfermo siempre, sin tener que bajar a tierra, sin enfrentarme a nada ni a nadie, ni siquiera a las piernas de Paura ni a un campo de béisbol ni a la luna llena del espejo./ Hoy, apunto en el cuaderno de bitácora, empieza el fasto de los grandes viajes” (p. 208).¹² El cuerpo enfermo, en ese sentido, es una defensa para no participar en el mundo. Por otra parte, el tiempo de la enfermedad es el de los viajes inmóviles. He aquí dos claves de esta poesía.

¹² Todas las citas menos las de *Moneda de tres caras* y libros posteriores están tomadas de *Obra reunida*. Cito por página, entre paréntesis.

La enfermedad y el viaje tienen consecuencias, según apunta Morábito,¹³ en el cuerpo y en la configuración de máscaras:

Por eso el que viaja vive respecto a la enfermedad una relación doble: está enfermo porque busca, pero esa búsqueda, que es renuncia y rechazo de toda salud engañosa, al mismo tiempo lo purifica, lo ilumina [...] Y lo que transcurre y se muestra en un cuerpo inmerso en una enfermedad, en un viaje, no es sino el proceso de una consumación, un no-sentido.

El enfermo y el viajero toman distancia de la falsa salud y la falsa certeza de quien cree conocer todo y estar a salvo; por ello, son vistos como un peligro. Ese rechazo es explícito en la conciencia del niño de los poemas de *Mar de fondo*, quien huye de esa herida del afuera para lograr un mundo paralelo, ajeno, pero que, a tiempo de desafiarlo, lo purifica de sus miedos. Este niño halla en el distanciamiento de un viaje imaginario la iniciación al mundo paralelo de la escritura¹⁴ y hace de su enfermedad un surtidor de enigmas. En *Moneda* se verá cómo tal cura tiene lugar por medio de la escritura: salvación y condena de los viajeros inmóviles.

El autorretrato es siempre un desplazamiento que borra la cara retratada para dejar sólo una imagen difusa y diferida del cuerpo. Así, el yo sólo puede verse o retratarse por medio de estados de enajenación o de desdoblamiento, como la enfermedad, la locura o el viaje. En todas esas experiencias, el hablante tiene que ser otro y siente como necesidad protegerse en un mundo propio. En esa medida, la enfermedad y la locura sanan, como la escritura.

La práctica del retrato también es constante en esta poética. Hacia 1976, *Portarretratos* integra ciertos rasgos expresionistas y una conciencia del retratador, quien advierte: “Lo de menos era empezar/

¹³ *El viaje y la enfermedad*, pp. 17 y 19.

¹⁴ En un breve comentario a la obra de Hernández, Cohen apunta que la característica de la voz de este poeta es ser “personal y torturada. Entender la poesía como expiación”, *Palabra nueva...*, p. 15.

con un autorretrato./ Pero, francamente, no tengo cara/ para hacerlo”. Esta última frase, que juega con un sentido paródico, es una pista para un proceso en el que la cara desaparece para ser sustituida por una imagen de los personajes retratados. Los breves poemas dibujan a un personaje (sea Pound o Pessoa) tomando por técnica el recorrido de una cámara cuya gradación en la distancia respecto de su objeto explora algunas maneras de retratar al otro (el primer poema se llama “Fade in” y el último “Fade out”). Borrar la cara o retratar al otro de manera diferida es no tomarse en serio, herencia otra vez machadiana; es decir, saber que la identidad no es determinada, sino que puede contaminarse de otros. Esta misma actitud se prolonga en el tercer poemario, *Cuerpo disperso* (1978), en la evocación y los trazos de Mahler o en un homenaje al poeta cubano Lezama Lima.

Es necesario esperar la publicación de *En las pupilas del que regresa* (1991) y de *Moneda de tres caras* (1994) para perfilar al mejor Hernández, uno que, curiosamente, halla su voz al abrir su discurso a otros sujetos. A partir del primero de estos libros, el autor toma conciencia de la necesidad de abrir el espacio poético a textos, autores y palabras ajenos.¹⁵ Sólo puede realizar su poética en conjunción con su contrario o su complementario. En este sentido, aparecen poemas como “Mirada de Jerez” (dedicado a López Velarde) o “Silvia Plath”, en recuerdo de esa escritora;¹⁶ en ambos casos se trata de la reconfiguración de sus muertes y la recreación de lo que imagina como sus últimos momentos. Hay todavía una proyección de sí mismo en los otros, es cierto, pero hay desde entonces la voluntad de ser otro.

¹⁵ José María Espinasa afirma que este poemario es un parteaguas en la obra de Hernández pues a partir de ese libro, el poeta veracruzano se abre a la necesidad de escribir “en una constante reflexión con otro texto, con la vida de otro artista vuelta obra”. Coincido con tal apreciación, aunque veo en este libro sólo un adelanto menos logrado de la poética que aparecerá en *Moneda...* [“Hölderlin, la voz de la estatua (Habla Scardanelli de Francisco Hernández)”, p. 14].

¹⁶ Para Federico Patán este poema y otro dedicado a Vallejo son el anuncio de lo que hará después en *Moneda de tres caras*: reescribir una obra basándose en la locura registrada en la biografía (“Francisco Hernández dialoga con la nada”, p. 25).

DESDOBLAMIENTO Y MÁSCARAS

El desdoblamiento corresponde a una escisión del hablante poético que, siendo el mismo, se fractura en diferentes “rostros” o voces. Como tal, este mecanismo no es muy constante en la obra de Hernández. Pocas veces la voz se bifurca en versiones del mismo hablante poético. Sin embargo, algunas experiencias hacen posible hablar de ciertos grados de desdoblamiento que no se realizan en una ruptura enunciativa, sino en una experiencia de enajenación. Puede tratarse de un conjuro por la ausencia de la amada o de una transferencia que la evoca: “Cuando te miras al espejo/ te ves como si yo te estuviera viendo./ Entonces ves con mis ojos/ y no me dejas ver nada” (*Oscura coincidencia*, p. 238). Así también la voz de los otros se volverá un espejo, otredad inquietante que devuelve al hablante el lado desconocido de sí.¹⁷

En un solo poema de *En las pupilas del que regresa*, el desdoblamiento del hablante tiene que ver con la muerte. Pero el tipo de doble más característico en Hernández es el que surge en la escritura como independiente del poeta:

CUERPO PRESENTE

escribo para verme
 en lo que escribo
 para nombrarme
 en lo que nombro
 para oírme pronunciado
 por mis palabras
 para sentirme caminar

¹⁷ Esta aseveración de Hernández sintetiza ese proceso: “Francamente no me preocupa si tengo o no voz propia. Quizá no la tengo y por eso tomo voces prestadas como la de Hölderlin o Trakl”. Entrevista con Miriam Moscona, *Periódico de Poesía*, núm. 8, p. 5.

sin cuerpo
 por el cuerpo presente
 de la memoria (*Mar de fondo*, p. 188)

La escritura, como el conjuro, aleja al hablante de su realidad física y, por lo tanto, de su temporalidad actual. Hace posible otra comunicación con la memoria, terreno habitado por otros entre los que él se hallará inscrito por su palabra, por su doble.

Finalizaré esta sección puntualizando, una vez más, que el camino hacia la voz propia pasa necesariamente por una pérdida de ésta; gesto equivalente al efecto del retrato vacío. Esto implica una duda sobre el lenguaje, como insuficiente para que algo ocurra. Hay cierta reminiscencia romántica en esta idea que busca vanamente que la realidad (vida) y el poema (letra) se correspondan. El rigor despiadado de pulir el lenguaje es consciente de sus limitaciones: aunque no es la realidad, es la trampa que la transforma en otra cosa.

En el lenguaje, esa dualidad se convierte en convivencia de registros y, a veces, de géneros,¹⁸ como transición entre cierto prosaísmo y una forma más tradicionalmente lírica.¹⁹ Se puede decir, por ahora, que la escritura, al ser el lugar del enmascaramiento, del borramiento de la identidad o del doblez, convierte también el mismo lenguaje en una materia dual. El lenguaje en la obra poética de Hernández es

¹⁸ Hay que tener en cuenta que este rasgo es bastante común a los Ateneístas, por una parte, y a López Velarde o Julio Torri, por otra. Así lo apunta por ejemplo y entre otros Marco Antonio Campos, “El minuterero”, en *Dos filos*, p. 32.

¹⁹ Al analizar la obra poética de López Velarde, Octavio Paz señala la influencia de Laforgue, quien le habría legado esa posibilidad de mezclar en lo poético la vida más cotidiana y prosaica con los estilos y temas líricos. Esta dualidad expresiva tiene que ver con lo que Paz llama el dualismo (“El camino de la pasión” en *Cuadrivio*, pp. 74, 111 y 117). Por su parte, Ana Chouciño atribuye a Sabines la integración en la poesía de elementos propiamente narrativos como el punto de vista, el monólogo interior, la simultaneidad de tiempos, el intertexto y el acercamiento al lenguaje común. Ambas fuentes son intertextos implícitos de la obra hernandiana.

capaz de los registros más cultos y de los más populares. Es un constante experimentar hasta sacar de la lengua el máximo extrañamiento posible.²⁰

PERSONAJES Y POESÍA DRAMÁTICA

En la introducción a su segunda antología poética, *Antojo de trampa*,²¹ Hernández afirma: “El poeta español Luis Cernuda señaló alguna vez que no conocía una libertad más completa que la de vivir prisionero en otro cuerpo” (p. 7) y cifra en esa cita la tercera de las modalidades en que ha trabajado, su interés por integrar otra subjetividad en el discurso poético.

El personaje, a diferencia del doble, no es el mismo hablante poético. Puede ser una prolongación de él o una perspectiva concreta que se le opone en el discurso. Pese al hábito de identificar uno con otro en los estudios sobre lírica, cabe admitir que en este poeta la noción de personaje poético está más bien próxima al drama. Ése es el que las voces son autónomas y se muestran directamente sin mediaciones de un narrador.

La manera más eficiente con que Hernández explota el tema del doble es por medio de sus personajes. Esta manera de alteridad no es del todo nueva en México, aunque sus ejemplos son escasos. Además del caso de *Ifigenia cruel* de Reyes, que más bien corresponde al género del teatro escrito en verso, podemos mencionar los casos de Gil-

²⁰ Dos herencias aquí son imprescindibles: la escritura coloquial de Sábines y esas “expresiones sorprendentes” de la poesía de López Velarde. Si de la obra del primero consigue arrancar la musicalidad y la claridad expresiva, del segundo hereda la fijación de la dualidad tanto tematizada en ese amor profano y sagrado a la vez, como en un manejo del lenguaje que fuerza la convivencia de registros, de imágenes, de esdrújulos y de ritmos hacia una complejidad expresiva con cierta tendencia barroca. Confrontar al respecto la introducción a la *Obra poética* de López Velarde que escribió José Luis Martínez.

²¹ Utilizo la edición de 1999, FCE.

berto Owen²² y de Tomás Segovia²³ para pensar en antecedentes de esta técnica lírico-dramática. En el caso de Owen, su personaje es una clásica dicotomía de Simbad el de tierra (mundo fijo, inmovilidad, realidad) y Simbad el marino (mundo nómada, viaje, ficción); en el de Segovia, en su poemario *Anagnórisis*, hallamos la dualidad hombre y mujer amados frente al reto de la muerte. También Sabines propuso a un hablante dirigiéndose a una especie de doble suyo, Tarumba, o a una reformulación de historias ya conocidas, como su *Adán y Eva*. Todos estos personajes asumen la voz poética y hablan lejos de la subjetividad de su autor. Sin embargo, no creo que ninguno de estos autores logre la presencia o caracterización prolongada de sus personajes, sino que existe una mascarada en que los hablantes “toman” la personalidad del otro para proyectar la preocupación de sus poéticas.

Es notable el trabajo de intertextualidad necesario a la hora de elegir personajes que existieron y que, además, tienen escrita una obra o son parte de alguna. En este caso, la escritura se enfrenta con la necesidad de textualizar una autoría, lo que ya desdobra al personaje entre el autor y el ciudadano de su biografía. Como se verá, Hernández decide asumir ambas fuentes al caracterizar y ceder la voz a sus personajes.²⁴ El intertexto, entonces, funciona doblemente como

²² Antonio Cajero, en un estudio inédito, “Monólogos en espiral: desdoblamiento y multiplicación en *Simbad el varado*”, afirma que el poema de Owen “asemeja una dramatización en que el yo y el tú son dos fases de una misma conciencia lírica en crisis, que desemboca en un nosotros” (p. 25). Lo que no resuelve la dualidad o la anula, sino que acaba por multiplicar al personaje “un Simbad que es Ulises, Noé, Job, Elías” (p. 30). No es este el recurso habitual de Hernández para resolver textualmente la idea de un sujeto lírico en crisis y fragmentado en su enunciación; sin embargo, me parece central este tipo de antecedente para entender su escritura.

²³ En la obra de Segovia y pese a la presencia de varias voces ajenas, García Ponce señala acertadamente que el fondo del viaje al inconsciente y la memoria es, para este autor, un desdoblamiento. En él, los personajes Orfeo y Eurídice no son más que una máscara a través de la cual el poeta proyecta su poética (*Cinco ensayos*, p. 132).

²⁴ Otro es el caso, por ejemplo, de David Huerta, quien incluye en su libro *Incurable*, la voz de teóricos y no de poetas. *Haladyna, La (con)textualización de la poesía post-moderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, p. 24.

fuente y como voz.²⁵ *Moneda de tres caras* es el poemario que lleva al límite esta modalidad cercana al monólogo dramático.²⁶

HETERONIMIA

La cuarta modalidad de esta poética sí se realiza en el plano de la multiplicidad autorial que juega con romper el criterio del autor como identidad sólida y único punto de creación. Decía, al inicio de este capítulo, que las dos grandes enseñanzas vienen de la mano de Antonio Machado y de Fernando Pessoa. Cabe detenerse en la concepción de cada uno para los fenómenos “apócrifo” y “heterónimo”, respectivamente, para luego deslindar la particularidad de Hernández al respecto.

Para Antonio Machado, la necesidad del otro es existencial y filosóficamente justificada. En esa medida, su intencionalidad es participar de una colectividad por medio de la objetivación de la experiencia para hacerla reconocible y experimentable para cualquier hombre. La noción de apócrifo, entonces, está emparentada con la secreta otredad que nos complementa y nos hace habitar otra identidad. Trasciende, por ello, la invención de personajes autores (Juan de Mairena y Abel Martín) para conceptualizar la posibilidad inherente a una visión dialógica y cristiana de entender la necesidad del otro como una actualización de las dimensiones del espíritu. Los apócrifos son autores que logran cierta independencia de Machado en cuan-

²⁵ Eduardo Milán señala, entre los recursos narrativos de Hernández, “una multiplicación de la perspectiva del sujeto vía la posesión del otro” (p. 137). Esta aseveración es pertinente para los poemas que he analizado en el apartado anterior, donde el retrato es una transformación. En la técnica dramática, los personajes tienen una perspectiva, pero no es que el sujeto se apropie de ella, sino que las dos se hacen presentes y comparten el discurso poético. La presencia de otros no es temática, sino dramática.

²⁶ Esta modalidad sigue vigente en los planes del autor. En una entrevista personal me comentó su proyecto de escritura en la voz de Bonifaz Nuño y otra en la voz de Emily Dickinson.

to son la conciencia filosófica de sus ideas, el reverso de su práctica, pero no se oponen a él: son una manera concreta de la teatralidad de esas posibles identidades o personalidades inherentes al hombre. En tal sentido se definen los apócrifos, más que los heterónimos, como una identidad alterna y escondida;²⁷ una teatralidad que lo que hace es poner en escena el dialogismo. Los apócrifos, más que ser visiones del mundo o lenguajes contrapuestos a los de Antonio Machado, son complementarios de su estética, y son la teatralidad de una preocupación por el otro como necesario existencial y estético. Son la forma de diluir la personalidad, inscribirse en una tradición y poner en duda la fijeza o univocidad de una palabra.²⁸

Para Fernando Pessoa, en cambio, como ya lo adelantaba, la visión es más lúdica que filosófica. Los heterónimos responden a una disociación psicológica del autor,²⁹ pero también a una comprensión vital de la escritura como teatralidad que hace posible fingirse otro. Los conceptos clave en este caso no son, como para Machado, alteridad o complementariedad, sino dramatización y simulacro. Al defender su idea de “sinceridad”, Pessoa define su práctica de escritura heterónima como “algo sentido en la figura de otro, escrito dramáticamente”.³⁰ Esta afirmación es central para entender que se trata de autores inventados e independientes del poeta, poseedores de mun-

²⁷ Al respecto confrontar con el libro citado de Eustaquio Barjau, pp. 98-112.

²⁸ En el contexto de la literatura mexicana, este mismo proyecto y esta manera de entender la invención de autores se halla en la propuesta de José Emilio Pacheco, cuyos heterónimos (Julián Hernández y Fernando Tejada) no son sino verdaderas máscaras que continúan la estética pachequiana. Otra manera de ese enmascaramiento es la traducción o las versiones paródicas o de homenaje de textos ajenos, como lo hacen Pacheco y Paz. El prosaísmo, la intertextualidad y el poema extenso son otras herencias de José Emilio para nuestro poeta.

²⁹ “Mi crisis es del tipo de las grandes crisis psíquicas que son siempre crisis de incompatibilidad, cuando no con los demás, con nosotros mismos”, afirma el poeta en su muy conocida carta a Armando Córtes-Rodríguez (en Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, p. 24).

³⁰ Carta citada, p. 26.

dos, lenguajes y vidas propios. Sólo que, como el dramaturgo, Pessoa los escribe bajo la sensación de fractura, de sentirse “viviendo vidas ajenas”, ser un “médium”. Y aquí la afirmación más impresionante del escritor portugués: “el poeta es un fingidor”,³¹ un dramaturgo. Para llegar a serlo se debe realizar un proceso de ruptura, anulación o multiplicidad del yo que comienza con la escritura de quien se halla internamente escindido, sin unidad de sentimiento o pensamiento, múltiple; luego, en un grado más complejo, el poeta desarrolla sentimientos imaginarios pero unificados por un estilo común de escritura. El tercer grado es el del poeta despersonalizado, viviendo sus emociones con inteligencia; por tanto, con fingimiento suficiente para verlas como las de otro, cualquiera. El cuarto grado es el poeta dramático, quien al poder ser varios poetas realiza la “abolición de la personalidad”.³²

La idea que me interesa destacar en esta gradación de la creatividad es la del fingimiento de la vida ajena vivida como propia. Este extremo de despersonalización implica más que una mascarada, es una metamorfosis que obliga al sujeto poeta a dejar de ser él para sentir y vivir como otro, lo que llega a afectar su estilo, su lenguaje y su mundo (cambio dramático que debe obedecer las mismas leyes de convertirse en el personaje, como lo hacen el escritor y luego el actor en una obra dramática). Pero esto no tiene una finalidad de colectivización, objetivación de la voz o pertenencia a una tradición; es un juego, es mutar sólo para experimentar ser otro, es entender “el arte como drama”.³³

Pese a la síntesis a que me obligan los límites de mi análisis, me interesa destacar las diferencias y las raíces comunes de estas estéticas. Creo que es claro el punto de partida común para los dos poetas: la duplicidad interna, la certeza de la dualidad o multiplicidad del ser.

³¹ En el poema “Autopsicografía”, *Poesía*, p. 97.

³² *Sobre literatura...*, p. 67.

³³ Carta a Francisco Costa, citada en *Teoría poética*, p. 167.

Sin embargo, para Antonio Machado “la relación entre los posibles yos tenderá a ser complementaria y doble” y sus estrategias de “ocultamiento de la identidad autoral” tienden a una complementación que acaba por reunirse en una unidad.³⁴ Lo apócrifo responde a la necesidad de diálogo con uno mismo en las múltiples identidades que le habitan y que, como parte de una colectividad, son comunes a todos los hombres. La heteronimia pessoiana, en cambio, obliga a una polifonía autoral y textual porque no es complementaria ni solidaria, sino opuesta y contradictoria. Las obras de Ricardo Reis, Antonio Caeiro y Álvaro de Campos no necesariamente comparten temas o rasgos biográficos con Pessoa; son una opción teatral, de fingimiento intencionado para convertirse efectivamente en otro autor poseedor de lenguajes, temas y mundos independientes de su inventor. Se puede concluir diciendo que si para ambos la lírica se emparenta con la teatralidad del ser, para Machado se trata de una teatralización interna, en la que se individualizan las posibles identidades para dialogar y relativizar la fijeza de la unidad que las contiene; para Pessoa, en cambio, la teatralidad es explosiva, extrae del sujeto las identidades latentes hasta hacerlas otras, diferentes de sí.

Las nociones de tradición y de heteronimia funcionan de manera intermedia en Francisco Hernández, quien inventa a Mardonio Sinta como realización de dos problemas diferentes: primero, como una identidad poseedora de una tradición propia, concretada en su existencia como coplero veracruzano (rasgo que, indudablemente, es familiar a la formación del escritor mexicano); segundo, como un desprendimiento vital: Sinta es el que murió en lugar de Hernández.³⁵

Como la tradición del heterónimo lo indica, el poeta convertido en editor y seleccionador de los textos presenta al otro. Hernández

³⁴ Antonio Apolinario Lourenco, *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, pp. 29-31.

³⁵ En la entrevista con Ana María Jaramillo, Hernández afirma que Mardonio es la muerte de la que él se libró al dejar el alcoholismo: “es un poco la muerte que estaba para mí y que he retrasado” (p. 117).

nos cuenta que Mardonio Sinta nació en Veracruz en 1929 y murió en San Andrés de Tuxtla en 1990. Él afirma haber sido autorizado por el coplero para transcribir sus letras. En una primera selección de 1993, Hernández cita, para legalizar a su autor inventado, el reconocimiento de Juan Vicente Melo, quien en su libro *Notas sin música*, habría señalado lo siguiente: “Mardonio Sinta no se quedaba en la copla llena de ingenio y picardía. Su tema central era el amor, con todo su brillo y sus desastres.”³⁶ Pese a tener la tierra natal común, aunque de diferentes pueblos, y hacer del amor un tema central en sus composiciones, hay un rasgo fundamental que les separa: uno escribe, el otro canta; uno hereda la tradición literaria escrita, el otro escucha la vieja oralidad de su comunidad. Por otro lado, el estilo y el orden en que Mardonio desarrolla su autobiografía versada, por ejemplo, remiten a otra tradición, la de *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*.

Es interesante seguir algunos datos del encuentro ficticio entre Hernández y Sinta. La relación no es sólo profesional, entre un autor y su transcriptor; hay una oposición de personalidad y de formación: “Esas vainas que tú llamas ripios, decía [Mardonio a Francisco] me las paso por el arco del triunfo.”³⁷ Y sí, es clara la diferencia de estilos y de apropiación de tradiciones diferentes. Este rasgo pone en evidencia el fingimiento peysoniano: al adscribir a su heterónimo en otra tradición, Hernández logra distanciarse totalmente del otro.

No sólo la manera de tratar los temas es distinta, también el estilo difiere por el marco genérico en que se desarrolla. La obra de Sinta sigue el esquema de rima común a las coplas (ABAB) presentadas en cuartetas octosilábicas. Las imágenes tienden a ser poco complejas aunque no por ello carecen de ingenio asociativo, y los dichos populares no se dejan esperar. Sinta dedica sus coplas al amor, a su tierra y a los autores que ha escuchado. Adelantándose a cualquier reparo o acusación de “cultismos” en la obra de su heterónimo, Her-

³⁶ *Coplas a Barlovento*, presentación de Francisco Hernández.

³⁷ Este encuentro ficticio está contado en *Periódico de Poesía*, núm. 13, p. 28.

nández aclara que Mardonio “sabe leer y escribir, recitaba de corrido estrofas del Martín Fierro y pedía que le leyera poetas *de a de veras*, llegando a familiarizarse con Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Eduardo Carranza, José Martí, Ramón López Velarde y Jaime Sabines, entre otros”.

Por lo tanto, el heterónimo es posiblemente la distancia más larga del poeta respecto de sí mismo y de la obra poética que firma bajo su nombre. Mardonio es otro y su poética también. Más allá de coincidencias y de especulaciones biográficas me parece claro que este recurso opera en Hernández como una manera eficiente de separación de personas autorales, cuyas obras son independientes entre sí. Las coplas de Mardonio han sido musicalizadas,³⁸ lo que le hace ser parte ya reconocida de la cultura popular, y su libro *¿Quién me quita lo cantado?* puede, por sus características, pasar por un cuaderno de trovador. Mientras que la obra de Hernández firmada por él se adscribe a una literatura “culta” y más universal.

Esta línea de la poética hernandiana que explora maneras y estilos de incorporar la otredad, de profundizar en una subjetividad inevitablemente escindida y de experimentar con una poesía dramática, es un aporte ya indiscutible y reconocido por varios escritores más jóvenes.³⁹

³⁸ Así me lo indicó el autor en una entrevista reciente. Los discos se llaman “Reloj de arena”, con letras de varios poetas mexicanos, y “Mata al son”.

³⁹ Entre sus contemporáneos, Marco Antonio Campos y Vicente Quirarte han intentado técnicas parecidas para incorporar voces a sus textos. De hecho, Quirarte conoce el género del monólogo dramático, lo expone en su tesis *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda* y lo realiza en sus poemarios *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrecia Buti* (1982) y *El Cuaderno de Aníbal Egea* (1990). Creo que, pese al dominio teórico del género y la atenta lectura de Cernuda y de Borges que subyacen esta escritura, se trata más de un enmascaramiento que de una dramatización. Entre los autores más jóvenes, Sergio Valero y Eusebio Ruvalcaba han intentado algo similar al apropiarse de la voz de Alejandra Pizarnik, en el primer caso, y de rasgos de la vida de varios músicos, en el segundo. Herencias más puntuales han sido comentadas en el artículo “Francisco Hernández y los jóvenes”, *Periódico de Poesía*, 8, pp. 19-21.

MONEDA DE TRES CARAS

Este poemario está formado, a su vez, por la integración de tres secciones, dos de ellas publicadas antes de manera independiente.⁴⁰ Si algo las une es la intencionalidad polifónica a partir de la configuración del hablante. La definición más próxima a lo que sucede con las voces en *Moneda de tres caras* es la llamada “poesía dramática”, género fronterizo entre la lírica y el drama, que, como mencioné al inicio de este capítulo, se define por presentar un hablante en una situación concreta y con un discurso directo dirigido a un interlocutor. Los personajes elegidos por Hernández son dos poetas, Hölderlin y Trakl, y un músico, Schumann. Los tres son ampliamente conocidos por el lector, lo que ayuda a la contextualización y la verosimilitud del discurso del poeta mexicano. Sin embargo, debemos tener claro que se trata de una lectura que él hace de estos artistas; en ese sentido, acomoda su discurso a las características de cada personaje. Si la situación amorosa complicada es la situación común, los matices en cada historia varían por las exigencias de la intertextualidad con las biografías y las obras de los artistas.⁴¹ De acuerdo con la forma de caracterización de cada hablante, confirmaremos un predominio de la modalidad lírica o de la dramática puntualizadas por Thanoon.

Se puede hablar de rupturas de género en la poesía de *Moneda...* por dos motivos: primero, al ser parte de un género fronterizo, sus elementos y recursos transitan libremente por lo tradicionalmente lírico o dramático contaminando el discurso y eliminando definitivamente cierta “pureza” poética. Segundo, se pueden hallar variaciones importantes dentro del mismo género poético dramático debido, por

⁴⁰ De hecho, la dedicada a Schumann publicada en 1988, ha vuelto a editarse por Conaculta en la colección La Centena, 2002.

⁴¹ Afirma Hernández en una entrevista con Ana María Jaramillo que lo que lo atrajo de los tres personajes fue “la imposibilidad de vivir el amor, en este sentido es muy romántico todo, el amor se nutre de imposibilidades, de obstáculos y de dificultades, cuando se da completamente se vuelve otra cosa” (p. 107).

ejemplo, a la inclusión de recursos narrativos, a la presencia de una poética romántica que subyace todo el libro o a las apuestas transgenéricas que Hernández propone en su obra anterior y posterior. Es decir, aunque ese género y la teoría al respecto son centrales en mi lectura, no son determinantes ni abarcan la totalidad de posibilidades del libro. Es sólo un marco de referencia que ayuda a definir esa “despersonalización” y “dramatización” que aleja la voz de los personajes de la del autor.

En un plano más textual, la sección dedicada a Schumann mantiene mayor apego a la vida del personaje, mayor conciencia de esa relación vida-arte tan trabajada por el Romanticismo. La historia narrada aparece como acabada, en el sentido de una realización amorosa que logró hacerse legal y reconocida. La segunda sección del libro, en cambio, da rienda suelta al hablar de los personajes, congelados en un presente en el que luchan por resolver las prohibiciones que les condenan. Su historia permanece paralizada por el deseo y se suspende en los sueños o la escritura como conciencia de lo que no podrá tener un futuro, pero, por el grado de intensidad, tampoco será vista como un pasado. La tercera sección se apropia de varios de los temas y el estilo del escritor austriaco. Su temporalidad aparece como un futuro probable que la escritura le devuelve a destiempo. Es inevitable, entonces, pensar en las restricciones que cada personaje impuso al escritor para tener que renunciar cada vez más a su voz en aras de ser el otro.

Y aquí se halla otra dificultad bien resuelta por Hernández. Se trata de caracterizar a cada personaje de manera tan contundente que se nos haga un personaje creíble y sustentado por una biografía, en un momento dado de su existencia. No son simplemente voces o máscaras del escritor mexicano.⁴² La particularidad tanto psicoló-

⁴² En la misma entrevista con Jaramillo, dice Hernández: “pero me pican la cresta cuando me dicen que esto tiene más que ver con la máscara que con el verdadero otro. No escribí de la cocaína de oídas, yo supe qué fue meterse en ese infierno” (p. 108).

gica como de lenguaje es adecuada a cada personaje. Es imposible, creo, confundir la voz de Scardanelli con la de Trakl, por ejemplo, o proyectar fácilmente la del mismo Hernández en sus personajes. Sin duda, ciertas afinidades condicionaron la obsesión de haberles elegido, pero no es un simple enmascaramiento, sino, como dije antes, una configuración entre dramática y narrativa de cada ser ficticio como otro distante y distinto del hablante de otros poemarios hernandianos.

En cuanto al tema y la situación específica de los personajes, el amor, la muerte y la locura (tópicos románticos todos ellos) son centrales en esta propuesta. El amor entendido como acceso al otro es una dificultad que exige sacrificios y desapariciones; así lo vivieron y escribieron los artistas respectivos y así lo hereda Hernández al hacerlos personajes. La muerte, en esa perspectiva, no es un final sino un tránsito por el cual los artistas se transforman en sus obras y perviven como tales. La locura, por lo tanto, no sería un freno para sus creaciones sino una salvación que, al alejarles del mundo, les da la posibilidad de ser el que quieren, incluso de poblar esa multiplicidad que la razón restringe.

La manera en que esos personajes están presentados en el texto proviene de dos mecanismos: por una parte, existe una pequeña nota biográfica sobre cada artista que advierte y guía al lector en la determinación y caracterización del personaje; por otra, se escucha directamente la voz situada en un momento ficticio, pero basado en uno o más datos biográficos. Ahora bien, existe aquí otro grado de complejidad, pues dicha información es parte constitutiva del poema en el caso de Schumann; en él, el lector va leyendo la biografía a tiempo que se desarrolla el texto. Sólo en la sección dedicada a Trakl esta información se halla al final y esto no es casual. No se trata ya de alertar o de corroborar datos, sino de contraponerlos a lo que se lee en el “Cuaderno”, como una especie de epílogo que aclara que fue una película verídica; así los datos sólo advierten posteriormente que lo que leímos nunca sucedió, que Trakl nunca fue a Borneo y que,

sin embargo, todos los datos biográficos harían creíble la historia. Es importante entender que esos textos funcionan como acotaciones teatrales que introducen al personaje ya con cierta información que se espera sea tomada en cuenta a la hora de leer los poemas.

En el caso de Hölderlin, la nota es un paratexto; como un epígrafe, nos alerta acerca de quién es el personaje a quien se escuchará en los poemas. La selección de datos de la biografía está intercalada, como se verá más adelante, con las intenciones del hablante respecto a “ser” Scardanelli. La función del texto es demostrar la veracidad de los datos centrales (su nacimiento, su amor por Diótima, su locura, la toma de otro nombre) y explicitar la voluntad del autor de escribir como otro.

ALGUNOS RASGOS ROMÁNTICOS

Como adelantamos, uno de los ejes temáticos y formales que merece un estudio aparte en la obra de Hernández es la presencia del romanticismo. De manera un poco esquemática y provisional menciono algunos de estos elementos. Hay en esta poética una nostalgia por el pasado, que llega a crear un espacio donde aún es posible oír la voz de Schumann, Hölderlin y Trakl. Esta posibilidad de romper la temporalidad para hacerla un espacio dialógico donde convivan el pasado y el futuro puede muy bien relacionarse con la idea que los románticos desarrollaron respecto de ese “otro tiempo” anterior, sintetizado en la figura de la unidad, la totalidad. El problema del tiempo es el de la muerte. La noción de finitud es evocada por la fragmentación y la sensación de pérdida que el hablante hernandiano experimenta y sólo puede comunicarse por medio de un diálogo con tres personajes ya muertos.

La dualidad es una lógica que organiza toda la escritura. De hecho, cada una de las secciones está organizada por un par de personajes que exploran las maneras de la otredad como un complemen-

to, una fascinación o un horror. Así, el hablante-oyente dialoga con Schumann, su obra y su vida. Halla en él la compensación al tedio de su cotidianidad y proyecta en su muerte la esperanza de una sobrevivencia artística que trascienda lo limitado de la experiencia particular. La voz del músico está presente (por lo menos en la edición independiente de esta sección, por las partituras), y aunque el oyente se imponga como hablante capaz de narrar la muerte y la sobrevivencia del personaje en su tiempo, ese dato no anula la intención especular de su organización.

En la sección dedicada a Hölderlin, los personajes también son dos: Scardanelli y Diótima. Cada uno mantiene un lenguaje y una visión del mundo particulares, lo que dramatiza los poemas como un diálogo extenso donde se juegan los grandes tópicos románticos. Detrás de ellos, la voz del hablante equivalente a un “hablante secundario” se pierde, aunque ciertas alusiones advierten su velada presencia.⁴³ En la tercera sección ya esta dualidad es múltiple y se apodera de todos los espacios discursivos, incluidos personajes e interlocutores. El delirio y la enfermedad hacen que exista otra radical dualidad interna al personaje. Éste se disemina en una galería de personajes que lo desdoblan o lo hacen imaginariamente posible como sujeto amoroso y escribiente. Es decir, que el tópico del doble, tan presente en la literatura romántica y de manera particular en la alemana, es retomado por Hernández no sólo como tópico de sus poemas, sino también como estructura de su libro.

⁴³ Es útil pensar, al respecto, en la novela *Hiperión* como fuente de esa dualidad, al presentar un personaje que relata su identidad en dos temporalidades diferentes: el que fue con Diótima y el que es en el momento del relato, poco antes de finalizar su vida. Hernández retoma esta intención y desdobla a sus personajes también temporalmente: Schumann el loco y el enamorado; Hölderlin convertido en Scardanelli; y Trakl dividido entre el que habita Borneo y el otro, el que pudo ser junto a su hermana. En este sentido es muy iluminadora la lectura de M. H. Abrams a propósito de Hölderlin, sintetizada en esa “doble conciencia” del personaje respecto al que fue en el pasado y el que narra desde el presente.

Este doble⁴⁴ puede originarse en el sentimiento de fragmentación típicamente romántico. Si el hombre está alejado de sí mismo y del mundo como totalidad, la culpa ante lo irremediable es la predestinación a leer en la muerte la única salida, la única reconciliación.⁴⁵ Para la mirada de Hernández existió, históricamente, otra salida a la culpa, a la escisión y a la misma muerte: la escritura, la música. En su encuentro con los tres personajes, el hablante coexiste en otro tiempo y, al hacerlo, realiza otra transgresión propia de las letras: la memoria y la anulación de la temporalidad estática. Frente a un mundo que lo rechaza, el artista se hace otro, desconocido de sí, de tal manera que lo que lo niega desde el mundo exterior se hace parte de su subjetividad.

En ese sentido, Hernández aparece y desaparece, poeta dramático, entre personajes cada vez más despojados de cualquier rasgo que los hiciera aprehensibles. Podemos ver cómo en cada uno y de manera casi “progresiva” o cada vez más complejamente, el hablante o el personaje se relaciona con otro que puede estar dentro de sí como una parte negada o prohibida de su ser o encarnado en un personaje radicalmente diferente. En lo formal, el libro funciona como una experimentación respecto de tres maneras de asir el discurso del otro a través de una estructura lírica muy cercana al drama y a la narrativización.

Un tema romántico que Hernández actualiza es el de los viajes por el interior o por los lugares exóticos y lejanos del hablante. La problemática de la subjetividad que se autoexplora y analiza, la serie de máscaras con que el personaje poético deviene otro, la necesidad de crear un espacio diferente y alejado como única solución hacia la recuperación de un ser y un mundo completos son aspectos que Hernández toma, aunque críticamente, de una tradición romántica.

⁴⁴ Sobre este tema se pueden consultar los libros de Adriana Yáñez, cuyo aporte es el de sugerir lazos entre la estética romántica y la producción poética actual en México.

⁴⁵ Por la muerte, que redime la culpa, el sujeto se reintegra a la naturaleza y puede descansar, afirma Javier Hernández en su análisis de *La conciencia romántica*, p. 81.

El amor, como el estado de mayor conciencia de la escisión, está abundantemente trabajado en este libro. El ansia de fusión con otro y con uno mismo pasa en todo momento por la relación con los personajes femeninos del poemario. Ellas son el puente para ir más allá de un mundo finito, son el camino para tocar, lo más cerca posible, una totalidad perdida.⁴⁶ Si el amor logra trascender, el deseo logra transgredir. El deseo de Schumann por Clara logra imponerse a la prohibición paterna y se legitima como amor con el matrimonio. En la historia de Scardanelli y su Diótima tal legitimación no sucede: el deseo permanece como tal por siempre debido a la muerte de ella, que, sin embargo, es justamente el hecho propiciatorio para la trascendencia del personaje. Es en la conciencia de Trakl donde el deseo demuestra su lado más tormentoso e infinito pues es el más transgresor. El tema del incesto está presente en la literatura romántica como imposibilidad y deseo de uno mismo, como una forma radical de transgresión o como una unión a la vez dolorosa y placentera.⁴⁷

Ahora bien, cabe señalar que esta lógica romántica en su esquema de amor-muerte es ampliada y complejizada por el autor mexicano al incluir en ella un eje fundamental: el arte. Sus personajes son todos artistas, y es ese ángulo el que modifica su propia visión. Sus historias, marcadas por amores difíciles cuando no negados, sus conciencias opacadas por la locura o el delirio proveniente de los narcóticos, sus obras y sus biografías, son resignificadas a la luz de un rasgo considerado central en la poética del mexicano: sólo el arte los salvó de su propia muerte.⁴⁸ De ello proviene, creo, mucha de la fas-

⁴⁶ Subyace a esta propuesta la lectura de Singer que bajo la idea de fusión explica cómo la unión con el amado opera como revelación de una realidad otra, trascendental, una revelación también de uno mismo (*La naturaleza del amor*, pp. 22-26).

⁴⁷ Es muy útil al respecto la reflexión de Mario Praz sobre Byron. Es también interesante pensar el incesto y sus consecuencias en la ética del personaje como una manera más de la dualidad: una dualidad psíquica en la que la lucha ocurre entre el deseo por lo igual y la atracción-repulsión por lo diferente.

⁴⁸ En este sentido, la poética hernandiana rompe la posible lectura del “amor hacia la muerte” en el romanticismo, como lo plantea, por ejemplo, Rougemont. Recordando

cinación por esos tres autores, quienes pese a todo, pese a ellos mismos, lograron producir arte y, con ello, lograron conjurar la muerte. Esto tiene mucha relación con una noción más “moderna” de la escritura, valorada en tanto descenso a lo inconsciente y perverso del ser, según la manera romántica, pero guiada irónicamente por una capacidad crítica extrema que sabe imposible el mismo acercamiento a la escritura como totalidad.⁴⁹ La analogía que emparenta mundos lejanos es parte de esta poética y su intencionalidad de incorporar voces ajenas a su discurso, pero la fuerza corrosiva de la crítica y la autoexploración se encarga de “revelar la dualidad de lo que parecía uno”⁵⁰ hasta lograr un quiebre en la identidad; gesto constante en la escritura de esa poética. La escritura libera, sí, pero fragmenta, distorsiona; aun así, es la manera más próxima a una totalidad perdida. El arte, entonces, es una tarea ineludible legada por los personajes al hablante.

Si el mundo es un fragmento y los interlocutores son distantes, sólo la voluntad de diálogo puede recuperar algo de la unidad y de la trascendencia. Creo que la elección de Hernández de sus personajes no obedece, como ha señalado, por ejemplo, Angélica Tornero, a una identificación con esos otros artistas, sino más bien a una personificación de su poética. Es decir, escribir la poética desde el ser de otros, no bajo una perspectiva filosófica abstracta. El hablante hernandiano es doble, fracturado, en eterna polémica consigo mismo; por ello, sus personajes nunca son abarcados del todo ni concluidos por alguna conciencia lírica capaz de asumirlos en su mirada. Enfermo o loco, el personaje explora la manera de adelantar su muerte para aspirar a la totalidad que evoca. Pero sólo es posible morir con otro, a través de la muerte de otro.

las palabras que Diótima dirige a Hiperión en la novela de Hölderlin, se entiende que para ellos, como artistas, el deber está más allá de la felicidad relativa y limitada de un amor individual: se deben a la palabra, a la humanidad.

⁴⁹ Béguin, *Creación y destino*, pp. 60-65.

⁵⁰ Ideas expuestas por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, p. 71.

De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios

Esta sección compuesta de treinta poemas cortos es una relectura de la vida y de la obra de Schumann.⁵¹ A diferencia de las otras dos partes, la intertextualidad (en un sentido amplio) se relaciona además de con la biografía, con la música del compositor; por lo que seguir las relaciones literario-musicales es más difícil. La presencia de dicha intertextualidad radica principalmente en la estructura musical del poema que alterna ritmos de un discurso más narrativo con otro conciso y lírico, además de jugar con las perspectivas y un vaivén de identificaciones entre el hablante y el personaje.

El hablante-oyente

En el poema puede reconocerse fácilmente tres discursos; el primero aparece desde la presentación en que el hablante lírico se identifica como oyente de la obra musical y como escribiente del poema: “Yo miro la música de Schumann/ y escribo este poema/ que crece con la noche” (p. 11). Este hablante-oyente y escribiente se dirige al compositor como su interlocutor y confiesa hallar en su música un mundo que le hace más soportable el que vive. Los dos mundos, entonces, aparecen contrapuestos y el de Schumann despierta un reconocimiento de afinidades en el hablante: “la faz del otro que en mí se desespera/ y el poderoso canto de un guerrero vencido” (p. 13). Es la identificación de este hablante con la demencia, el alcohol y la ‘sobrevivencia’ de un guerrero lo que hace que el mundo del compositor alemán adquiera sentido en un contexto que lo tiene cansado y vacío (“Estoy harto de todo, Robert Schumann”, p. 13). Es concisa en este momento la caracterización de un hablante, en una situación

⁵¹ Utilizo la edición incluida en *Moneda de tres caras*, Ediciones del Equilibrista, México, 1994.

concreta, escuchando a Schumann, y de su interlocutor que es todavía sólo una presencia convocada. El discurso, sin embargo, alterna interlocutor: a veces el músico y otras sólo un lugar reflexivo que guía la evocación del hablante hacia el personaje.

Los primeros intentos por asir ese mundo son caóticos; generalmente versos con imágenes inconexas entre sí, que parecen reflejar, paralelamente, una imposibilidad de aprehender el mundo del otro y una fascinación por la manera en que éste compensa la pobre realidad del hablante lírico. Es el discurso de la cotidianidad, su lenguaje, sus expresiones, lo que caracteriza particularmente a este primer hablante (“El arroz en la cocina huele a estancias lejanas/ y mis hijos inventan en su cuarto instancias mejores”, p. 16); su punto de vista es el del hastío y de allí derivará su manera de leer la vida del compositor respecto de la suya. Una marca formal de este primer discurso es el constante empleo de anáforas que crean cierta sonoridad correspondiente con la intención de una evasión por la música que el hablante anhela; el lenguaje se va musicalizando, haciendo de su contar un cantar. Este discurso va opacándose hasta desaparecer y dejar sólo la biografía y el discurso poético que alude a la vida de Schumann de otra manera menos consciente de su enunciación.⁵² Esta caracterización del hablante no se ve reflejada en la del personaje, aunque éste sea una compañía solidaria para él.⁵³

⁵² María Teresa Villatoro también menciona la existencia de tres discursos identificándolos como el del autor, el del poeta y el del pianista (pp. 69-70). La división no es clara porque confunde la identidad entre autor y poeta; en verdad se refiere con el primer término a los pasajes en cursivas, y con el segundo al discurso enunciado por el oyente.

⁵³ Si recordamos la clasificación de modalidades (líricas o dramáticas) en un monólogo dramático, según Thanoon, diríamos que en este caso ambas se combinan. Hay un personaje dramático determinado, pero la relación con él es de ausencia, es decir su voz es indirectamente transmitida por el hablante. En este caso también es interesante que la proyección no suceda entre el poeta y el personaje, sino entre éste y el hablante, como puede ser la relación proyectiva entre el narrador y el héroe en una obra escrita en prosa.

El biógrafo

Es el segundo discurso el que merece comentario aparte. Lo biográfico domina esta extensa sección imponiendo un intertexto mediatizado por la interpretación o la lectura que hace el hablante respecto de la biografía de Schumann. El orden de los pasajes elegidos es cronológico. Los eventos destacados son el nacimiento, su aproximación a la música, el romance con Clara y la oposición del padre de ella, la vida atormentada del músico, su relación con Brahms y Wagner, la locura y la muerte.

El punto de vista del hablante respecto de la biografía se hace notorio desde el inicio, en que descalifica a Wieck, el padre de Clara que se opone al romance, y describe a la niña como su presa.⁵⁴ La perspectiva está parcializada del lado del músico y en oposición al padre.⁵⁵ La predisposición a satanizar la figura de Wieck aumenta en los siguientes versos:

El triste viejo Wieck, el padre gallináceo
asesor de la muerte, se fue a dormir
en posición fetal con un crucifijo entre los dientes (p. 18).

⁵⁴ Víctor Basch, en su biografía de 1928, rescata las cartas de Wieck a Schumann y podemos sintetizar los argumentos de su extenuante acoso y oposición a la pareja de la siguiente manera: el compositor carecía de los medios económicos para mantener a Clara; es acusado de infidelidad con una ex novia, Ernestina, y de heredar locura a una nueva familia, dado el suicidio de una hermana del músico. El dilema se resuelve casi cinco años después por medio de un recurso legal solicitado por la pareja. Hernández no toma en cuenta una reconciliación posterior en que Wieck los acepta, ya casados, y los invita a pasar una temporada en su casa. Varias cartas que Robert dirige a Clara al respecto están recogidas por Hans Gal, 1983.

⁵⁵ Es común en casi toda la obra de Hernández que las referencias al padre sean violentas y, en este caso, hay en ello una proyección hacia su personaje que sufre al padre de su novia.

Paralelamente, hay un acercamiento del hablante a la imaginación y los tormentos del músico donde atribuye sueños y quejas que ya tienen que ver con los brotes de desequilibrio y que, efectivamente, parecen tempranos.

Después de una breve semblanza que idealiza a Clara, se destaca el fragmento en el que se resumen las objeciones de Wieck⁵⁶ que llegaron a desprestigiar y amenazar al compositor. Se narra con entusiasmo el momento de la boda. Es evidente la voluntad del poeta mexicano por resaltar el dramatismo del amor entre Robert y Clara, a quien propone como el único y gran amor del músico.⁵⁷ Dos características amplían la información biográfica: la participación política de Schumann junto a Wagner y un desdoblamiento del músico. Sin embargo, según los datos que apuntan Gallois y Brion,⁵⁸ Robert nunca participó activamente en ninguna protesta, aunque eso lo haga más heroico bajo la mirada de Hernández. Schumann se reconoce en dos figuras que Hernández retoma implícitamente.⁵⁹ En el poema

⁵⁶ Entre las características mencionadas por Thanoon, *op. cit.*, se menciona el hecho de que el lector puede captar una segunda versión de los hechos implícita en las acciones de los personajes del poema, más allá de la lectura que de ellos se haga en el discurso ficticio. Así, si bien se lee en el poema la maldad de Wieck, paralelamente, como lectores, vemos que finalmente sus temores eran acertados, que Schumann efectivamente enloquece dejando desprotegida a Clara.

⁵⁷ Gallois, en su biografía de 1982, cita esta carta de Schumann a Clara en que el compositor declara: “una sola mujer ha dominado mi vida, me ha atraído a los repliegues más íntimos y profundos de su alma; ella es la única a la que siempre he querido, venerado sobre todo. Eres tú quien, sin quererlo ni sospecharlo, me has separado hace ya muchos años de cualquier frecuentación femenina” (p. 53).

⁵⁸ Afirma Brion: “Tandis que Wagner, suivant sa nature volcanique, s’était jeté à corps perdu dans la bagarre, Schumann qui, de même que Goëthe, häïssait le ‘desordre’, laissait les événements dérouler autour de lui sans participer” (p. 340).

⁵⁹ Gallois afirma que Schumann reconoció: “me designo bajo el doble personaje de Florestán y Eusebius, el primero impetuoso y pleno de pasión, el segundo soñador melancólico, replegado sobre sí mismo. Uno y otro significan mi naturaleza que, como hombre, yo quisiera fundir juntos en el maestro Raro” (p. 46). Este doble que escinde la personalidad tiene su correspondencia con otra dualidad importante: la práctica de la poesía y de la música como artes entre las que se debate el artista y que, de alguna ma-

aparecen las caras de esa identidad fragmentada como las tendencias contradictorias que llevaron al músico a la locura, pero también como un destino marcado. El Schumann de Hernández es el enamorado loco, dispuesto al sacrificio por la consagración a Clara. Parte de su caracterización es justamente la de un héroe romántico cuya vida y obra son inseparables. Es un ser dual y atormentado, tanto por la lucha de su amor como por la que lo enfrenta a los demonios que le acosan. Su música es el centro destacado según la perspectiva del hablante biógrafo, pues es el elemento que le salva y que le permite vivir más allá de su muerte y del aislamiento obligado.

Otros pasajes son más curiosos: el que narra un peligro de muerte en la nieve mientras Clara y Robert van en un trineo, por ejemplo. Ante la falta de mención a este pasaje en las biografías consultadas, es posible leerlo como una simbolización del constante peligro que rodea a la pareja ante la locura del compositor. El miedo de él ante su muerte —“lo más triste de la muerte es carecer de música”— y su constante nostalgia aparentemente injustificada. Todo esto se acelera al resaltar el accidente que impide a Schumann seguir su carrera como virtuoso del piano⁶⁰ y su enfermedad en la que oye ángeles que luego son demonios y le obligan a un intento de suicidio arrojándose al Rhin.⁶¹ La escena de la muerte en el manicomio, donde el músico

nera, logra sintetizar o resolver parcialmente en los *lieder* que constituyen uno de sus aportes más importantes a la música de su época. Además, y como señala Marcel Brion, esta dualidad es un rasgo común a una época cuya tragedia justamente radica en no haber podido sintetizar las contradicciones, hostiles entre sí, en su propia interioridad (p. 189).

⁶⁰ En su biografía, Gallois refiere el hecho de la siguiente manera: parece que el dedo anular no era tan fuerte como deseaba el músico, entonces, para ejercitarlo, decide entablillararlo, produciendo en verdad el resultado opuesto: “pronto, bajo el efecto de las contracciones y la anquilosis, se le paraliza la mano. Un verdadero temor se apodera de él” (p. 41). Es interesante notar que la lectura que hace Hernández al respecto, como la de algunos críticos, establece un acto de voluntad en esa disminución, o un acto de amor para que Clara luzca como intérprete, lo cual es un poco excesivo considerando la extrema generosidad de Schumann para con su esposa: no necesitaba de tal gesto.

⁶¹ Basch refiere este fenómeno auditivo como una transformación de las voces

pide ir y en el que permanece por dos años,⁶² es narrada desde la perspectiva de Clara que lo ve por última vez. En ese encuentro los biógrafos apuntan las dos últimas palabras que Clara escuchó de su esposo: “mi” y “conozco”. En el poema dice el hablante: “Querías decir mi Clara y que ya conocías el rostro de Dios, que es el rostro de la nada” (p. 28), cuya interpretación tiende a cerrar sentidos y concluir una vida con coherencia.⁶³ Intencionalidad que confirma el final del poema: “[Clara] te coronó de mirtos, se arrodilló ante la quietud que te cubría/ con su arena finísima y pidió a los demonios/ fortaleza para poder vivir sin ti” (p. 28).

Destacan dos rasgos en cuanto a la relación entre el discurso poético que se hace cada vez más narrativo, y su intertextualidad biográfica. Primero, es el hablante el que elige los datos que considera importantes para la imagen que ha decidido dar al personaje Schumann. En este sentido, se puede retomar el término bajtiniano “excedente de visión” del narrador; es decir, es el hablante, estando fuera de la vida del compositor y conociendo todos sus detalles, in-

angelicales, que le dictaban la música, en voces demoníacas que lo acusan como pecador y lo condenan al infierno.

⁶² Toda la relación de Schumann con la locura es complicada porque parece haber en él un temor, un presentimiento y luego una conciencia de la locura muy curiosos. Algunos biógrafos han interpretado su intento de suicidio y su solicitud de ser internado como una voluntad de ceder ante la imposibilidad de resolver sus contradicciones.

⁶³ Estas palabras son reconocidas como las únicas inteligibles en la visita de Clara, según las biografías consultadas. La interpretación de Hernández sobre ellas coincide parcialmente con la que la misma Clara anotó en su diario, según refiere Willi Reich, “Una sola vez comprendí ‘mi’ y seguramente quería decir mi Clara, puesto que al pronunciar aquella palabra me miraba con ternura. Luego dijo una vez ‘conozco’ –quería significar a ti, probablemente” (p. 105). Coincide en el primer significado, disiente en el segundo que más bien atribuye a Dios. Tal vez la de Clara sea la interpretación más común, él afirma que sí la reconoce temiendo que ella interprete lo contrario; sin embargo, la versión de Hernández es más poética y juega con el sentido de locura y de revelación ante la muerte. Otro juego en el mismo pasaje es el que cambia las palabras que Clara apunta en su diario, según Reich, “pedí que Dios me conceda fuerza para vivir sin él”; Hernández decide dirigir esas plegarias a los demonios que se llevaron en la locura el alma del compositor.

cluida su muerte, el que puede significar cada uno de los momentos de su vida. Segundo, Schumann no tiene voz en el poemario, no es una presencia que converse o se oponga o confirme la lectura que el hablante hace de su vida.

Al respecto, Angélica Tornero, en su libro dedicado al poeta mexicano, define esta relación del yo con el otro de la biografía como una relación donde ese otro es virtual: “existe en tanto existe en el yo-narrador, en este caso el poeta, o en el yo biógrafo-historiador, dado el caso”.⁶⁴ Esa existencia está transmitida por la perspectiva de un receptor, testigo, lector de una biografía de su personaje. Este hablante transita de su vida a la de su personaje sin oposición o participación de éste. Hay, desde luego, una posición asumida por el lector-intérprete de la vida; se sitúa del lado del músico y privilegia sobre todo la historia amorosa, armando allí la existencia del personaje Schumann. Hay una situación amorosa determinada, un hablante y un interlocutor; sin embargo, me parece que el acercamiento es todavía un problema para el hablante, que no puede —como lo hará después en las otras partes del libro— desprenderse de la textualidad biográfica para dar su versión. La inclusión de esta modalidad narrativa excede las características de lo que llamamos monólogo dramático. Paralelamente, nos falta la voz directa del personaje. El lector se enfrenta a esa información, pero por medio de un discurso indirecto que refiere al otro. Por eso es necesario mantener los tres discursos señalados, de manera casi independiente, pero complementaria entre sí.

El hablante despersonalizado y el artista

El tercer discurso es complejo. Aparece diferenciado tipográficamente en cursivas⁶⁵ y se caracteriza por la brevedad de un par de

⁶⁴ *Las maneras del delirio*, p. 227.

⁶⁵ El empleo de tipografía diferenciada es caótico en la escritura hernandiana. En

imágenes con que se configura al “pianista”. Los seis breves poemas podrían interpretarse como una manera paralela a la del discurso primero de apropiarse de la historia de Schumann; esta vez sin la intervención del momento enunciativo, lo que elimina a esa primera voz y se concentra en el personaje. Éste es desde el inicio un ser doloroso, sin dedos para tocar, lleno de espinas en su teclado, con pesarasas premoniciones en sus sueños y una frustrada búsqueda de paz. El pianista, personaje de este discurso, cifra su vida en la muerte, a ella apunta el último de estos fragmentos: “Cuatro cirios iluminan el piano cerrado/ Flota en el aire una canción de cuna” (p. 28). Imagen sintética y contradictoria en la que la muerte del músico es su instrumento callado y, sin embargo, su sobrevivencia es otro sonido, una canción de cuna, de nacimiento. Es este el discurso que cierra y se impone en el poema. Se trata también de un doble del lenguaje que deja de ser narrativo y biográfico para despersonalizarse y caracterizarse por imágenes y otra musicalidad. Interesa detenerse en otro rasgo: ahora los sujetos se han transformado. El hablante es una ausencia en el poema breve y Schumann es reemplazado por el nombre más general de “el pianista”, lo que despoja de identidad el referente.

La voz de Schumann entre las otras

¿Cómo se relacionan entonces esos tres discursos? Villatoro, en el artículo citado, propone leer el texto como un poema extenso que, a la manera romántica, integra entre sus temas la reflexión del yo de la enunciación. Creo que la extensión y la continuidad permiten tal lectura. Pero, además, esta estructura se corresponde con una intención de escuchar al otro, que es, en este caso, una contraparte de la realidad del hablante. Esto, sin embargo, parece percibirlo insufi-

este libro no se emplea sólo para citar, sino también para diferenciar o señalar un cambio de perspectiva en la voz.

ciente la voz del tercer discurso, que intenta asir la vida del músico como un objeto poetizable más allá de la circunstancia enunciativa concreta; por ello, la síntesis de las imágenes y el cambio de punto de vista. Tampoco deja de llamar la atención el hecho de que se cubra la totalidad de la vida del personaje no sólo la situación amorosa, pero se la presente fragmentariamente.

Para Tornero, en cambio, se trata sólo de dos discursos: el del poeta y el de la biografía de Schumann; para ella, ambas historias se entretajan, y afirma la unión del sistema por una “identificación” entre el hablante y su personaje más allá del tiempo y la distancia que los separa. Tal afirmación me parece un tanto radical y no sé si del todo bien fundamentada. Es cierto que la particularidad de este libro es la existencia real e histórica de esos artistas que ahora son personajes del discurso hernandiano, pero creo que hay fisuras y un acercamiento al otro un poco más complejo que el de una identificación plena e incuestionable. Efectivamente, el empleo de la dramatización como elemento central en la poética de Hernández, que la misma Tornero señala bien, parece apuntar al hecho de que sin importar el lugar privilegiado del hablante, éste no es él. Es un apelado por él y hay correspondencias en sus vidas, pero éstas no devienen una proyección, sino un refugio que anula un momento la identidad del hablante para obligarlo a salir de sí y vivir la vida de otro.

Sin embargo, también esto es relativo, pues se puede ver cómo, en realidad y pese al interés por hacer del otro una presencia viva, esta primera parte del libro de Hernández no logra rebasar lo monológico. Aunque las voces y los textos pongan mundos en contacto, es una sola la conciencia que los enuncia, les da sentido y los integra a su proyección existencial. El discurso biográfico obedece a la lógica del discurso enunciativo, se integra a él como objeto y no como otro sujeto. Es claro que este hablante es omnisciente pues sabe todo sobre sus personajes, puede entrar en sus conciencias y en sus sueños; de hecho, su cercanía a los momentos de locura, de amor o de muer-

te es intensa en ese sentido. La distancia respecto de la vida de los otros parece mínima o inexistente.

Quisiera recuperar brevemente una reflexión sobre el final del poema para ver cómo este hablante concluye o aprehende totalmente a su personaje, pero sin fusionarse con él. Al final, el tercer discurso afirma que una canción de cuna acompaña la muerte de su personaje. Ese dato y su actitud de constante comprensión de los momentos que interpreta como significativos de la vida del otro parecen confirmar la sensación de que la memoria es un deber para el hablante que le sobrevive y que puede escuchar el sentido de esa vida. Tal sensación parece matizar la omnisciencia e “identificación” entre el hablante y Schumann. La vida del otro, su locura, su amor y su muerte pueden funcionar como prefiguración de las del hablante, no como un acontecimiento en el que se reconoce, sino como una experiencia en la que se siente advertido, como una premonición de su propia finitud y su posible sobrevivencia por medio del arte.

Esta posibilidad de “transitividad” entre la experiencia del personaje y la del hablante hace que podamos leer la relación yo-tú, ya no como una virtual identificación que anula al otro por ser sólo un desdoblamiento o un reflejo de la imagen del hablante sobre sí mismo, sino como una interacción entre dos vidas, donde una alerta a la otra, le prefigura su propia muerte, el peligro de locura, su necesidad de un sentido global. Esta memoria del otro, entonces, no hace que el hablante abandone al personaje en su muerte; tampoco hace que lo asimile tanto como para diluirlo en su propia identidad; es más bien la memoria del otro la que dicta la escritura presentida como necesidad de un sentido que el personaje no ha podido dar a su vida.⁶⁶ En este sentido, la existencia de tres discursos y el hecho de que se resuelvan en el más impersonal de los tres, el que se refiere al “pianista”,

⁶⁶ Para una profundización de estas ideas, ver *Luto y autobiografía* de Mauricio Ferraris. Este enfoque está dirigido al estudio de la autobiografía; creo que los recursos retóricos apuntados para ese género están presentes en esta sección cuyo registro biográfico es central en la caracterización del hablante y del personaje.

dejando de lado tanto la perspectiva biográfica como la enunciativa referencial, señala una intencionalidad que se realizará después: la poesía como “drama en gente”.

Cabe preguntarse cómo se integra esta sección⁶⁷ al libro. Creo que la respuesta puede darse en dos sentidos desde la perspectiva temática: la elección del personaje y un imaginario común que se irá haciendo más dialógico cada vez. Schumann es un ser marcado por la locura y la escisión, por la lucha sin tregua contra quien se opone a su realización amorosa. Esos rasgos son comunes a los otros personajes del libro: Hölderlin y Trakl; sin embargo, hay particularidades que sirven para entender el porqué de la elección del personaje: el músico era también un poeta y mantiene toda su vida una lucha por unir las dos artes. Su historia amorosa es la más realizada de las tres hasta que la locura y la muerte la interrumpieron. Formalmente, la narratividad, la presencia de un hablante-narrador, la integración con otros textos, el uso de anáforas y de extremas imágenes, unen este fragmento a la propuesta general del libro. El hecho de que su estructura juegue con desniveles de registros y de motivos para dar cabida a una intertextualidad estructural con la música es, como todo el libro, la muestra de una intencionalidad por representar de manera fragmentada la totalidad de una vida, basándose en un personaje como eje central.

Sin embargo, algunas particularidades alejan a esta primera parte de las otras o, por lo menos, hacen que ésta sea una fase muy inicial de la propuesta poética. El dominio de lo biográfico sobre lo poético y la posición demasiado privilegiada de un hablante poco cuestiona-

⁶⁷ Esta sección fue escrita, concebida y publicada independientemente en 1982 antes de formar parte del libro como totalidad. En esa edición se incluían las partituras para piano *Nachtstücke opus 23*, lo cual es relevante a la hora de pensar en la presencia de la intertextualidad musical que sólo puede escucharse como contrapunto y no exactamente como una voz. Sin embargo, su supresión en ediciones posteriores anula esa posibilidad de elemento textual, independiente o paralela a la evocación del hablante biógrafo.

do son factores que se dejan de lado en las dos partes siguientes. Probablemente, la inclusión de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* pueda leerse como una gradación entre un momento en que el otro es un presentimiento cercano al yo y una fase posterior en la que, por la misma facilidad de relacionarse con otros mundos literarios, se puede acceder al otro para ser él o para darle una cabida real en el texto.

HABLA SCARDANELLI

La segunda parte del libro, publicada independientemente en 1988,⁶⁸ asume la escritura “a voces” de una manera más alejada de la biografía y con una intertextualidad mejor trabajada que en la primera parte, probablemente porque el personaje es un poeta cuya palabra está disponible como fuente más accesible que la música de Schumann, por ejemplo. Considerada la intencionalidad señalada en la nota biográfica sobre el personaje esta diferencia es clara. Ahora el poeta mexicano intenta “sumergir[se] en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin,⁶⁹ sino de ese otro hombre que el autor de *Hiperión* se creía” (p. 31). Por lo tanto, la escritura ya no es un efecto de evasión provocado por la obra y luego la vida de otro, como en Schumann, sino que es la voluntad de imaginarse otro, encarnar en su vida y “fingir” sus sentimientos, estar en su mundo, transitado por la locura y el dolor. Para asumir a ese otro que existió es necesaria una inter-

⁶⁸ Tomo la misma edición 1994 y cito por página entre paréntesis.

⁶⁹ Es posible pensar que Hernández retoma a ese particular Scardanelli por una lectura coincidente con la de Luis Cernuda, quien al hablar de Hiperión y Empédocles decía: “héros vencidos, es verdad, como su creador; mas con derrota que la muerte convierte en victoria [...] Una demoníaca fuerza aniquilaba a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo le salvaba” (Nota introductoria a los poemas del poeta alemán traducidos por Cernuda y publicados en *Cruz y Raya*, pp. 115-117).

pretación de la obra del poeta alemán; lo que limita y exige cierta manera de caracterización del personaje.

Hay, además, una doble distancia, pues se nos aclara qué es la historia de ese otro que Hölderlin imaginaba: Scardanelli, nombre con el que el poeta firmaba en los años de locura. Entonces, existe desde el inicio una mascarada: Hölderlin y una identidad diferente llamada Scardanelli, y Hernández que imagina a Scardanelli, loco, enamorado y doloroso, pero teniendo siempre presente la figura e identidad del personaje Hiperión.⁷⁰ Esta característica de desdoblar los nombres y con ello las identidades de los personajes, es válida para los dos protagonistas de este apartado. También el nombre de Susette fue reemplazado, debido a la prohibición social, por el de Diótima; Hernández recorre un poco más el desplazamiento llamándole la Griega, nombre con que alguna vez la nombró el poeta alemán. Desde este momento, y como afirma Angélica Tornero, el yo de este poema es un personaje.⁷¹ Asimismo, afirma la estudiosa, se trata al otro bajo una perspectiva diferente: en el apartado dedicado a Schumann la distancia estaba dada por quien trataba la vida del personaje desde una exterioridad; ahora, el hablante desaparece para que hable el otro.

En cuanto a la escritura, por lo menos, a dos voces, el autor mexicano advierte: “Scardanelli habla de una pasión. Y las palabras de la Griega son el eco que necesitan todas las pasiones” (p. 31). Lo que lleva una pregunta inicial: ¿Tiene la Griega una voz, o es sólo el eco el que prefigura la voz de Scardanelli para legitimar su existencia y continuar su discurso?

Si los primeros poemas proponen una escritura en paralelo que homologa a los dos personajes a partir de su encuentro (dice la Griega: “He conocido a la criatura nocturna”, a lo que el poema siguen-

⁷⁰ El epígrafe de esta parte es una pregunta que hace Hiperión en la novela del mismo nombre: “¿Serás capaz de escucharme, de comprenderme, si te hablo de mi larga y enfermiza tristeza?” (p. 64), epígrafe que funciona como pista de la mayor y más importante relación intertextual para el poema.

⁷¹ *Las maneras del delirio*, p. 220.

te, en boca de Scardanelli, contesta: “He conocido a la criatura diurna”), el grado de complejidad, el lenguaje y el número de intervenciones, los diferencian. Él se hace visible como personaje por medio de cuatro actividades: “Habla Scardanelli”, “Sueña Scardanelli”, “Canta Scardanelli” y “Escribe Scardanelli”; ella no tiene más que un decir (“Palabras de la Griega”), ninguna actividad. Discursivamente, también son diferentes. En líneas generales, el lenguaje de él es más directo y en algunos momentos roza la cotidianidad más absoluta; el de ella tiende a ser más poético, lleno de imágenes y giros, nunca es prosaico. Él es un ser fragmentado, escindido, en pos de una totalidad que le defina como identidad; ella, en cambio es un ser total,⁷² unitario en su definición y en el lenguaje que, en general, mantiene un registro más constante, menos tormentoso que el de Scardanelli. No podemos menos que reconocer la misma estructura y función que tienen las figuras de Hiperión y de Diótima, respectivamente: él es un ser escindido y en conflicto por la pérdida de unidad y de comunicación con Grecia, con la naturaleza, mientras que ella es el ser divino en cuanto unidad, hasta que se enamora y pierde con ello la divinidad que la idealizaba.⁷³

⁷² Esta caracterización es común a los personajes femeninos de todo el libro. Lo curioso es que siendo completas en sí mismas, formen, las tres, una especie de Dios trinitario a quien se han consagrado los personajes masculinos.

⁷³ Helena Cortés, en sus *Claves para una lectura de Hiperión*, explica la función de Diótima respecto al héroe de la siguiente manera: “Efectivamente, la experiencia amorosa con Diótima es el momento más determinante en la formación del joven Hiperión; como Adamas, ella tiene el papel de mentora e iniciadora del joven y le revela su misión en la tierra: ser poeta, educador. Al mismo tiempo, ella encarna precisamente la divina falta de escisión que tanto anhela Hiperión, es, literalmente, ‘una sola vida divina e indivisa’ [...] Ella es la que lo empuja a no quedarse detenido en la felicidad del amor, la que le explica que debe salir y aprender para enseñar a los hombres, la que acabará muriendo para evitar que Hiperión se refugie en sus brazos dejando incumplida su misión. Por otra parte, ella misma pierde su paz y equilibrio al entregarse a Hiperión, pierde la principal característica de su divinidad al conocer dolorosamente la escisión y apartarse de su vida natural; deja de ser una hermana de la naturaleza, para ser una mujer que sufre” (pp. 68-69).

Como Diótima reconcilia a Hiperión con el mundo, así la Griega reconcilia y halla para su amado una sobrevivencia que, irónicamente, es también una condena. La noción de escritura ya no es, como en el final del poema de Schumann, una conciencia luminosa de la trascendencia del individuo en su obra; ahora es también una conciencia de sus peligros, de lo que cuesta y cobra. Esta idea de la obra poética como sobrevivencia de la vida del autor está en algunos poemas de Hölderlin. Por ejemplo: “El mar/ destruye o da la memoria,/ y también el amor clava/ una tenaz mirada. Sin embargo,/ lo que dura es obra de poetas”.⁷⁴ Es importante señalar, además, que esa permanencia en la escritura logra también otro imposible que es la reunión de los amados en las letras como testimonio de su unión y de su pasado. Ambos efectos tienen que ver con cierta noción de divinidad en el poeta, quien puede vencer su destino por transformarse en lo que escribe y tocar así la totalidad que los hombres han perdido.⁷⁵

El hablante

En esta sección del libro no aparece la voz del hablante que, a manera de narrador, presentaba al personaje y la situación en el apartado dedicado a Schumann. Su presencia ahora es la de un dramaturgo escondido en sus indicaciones.⁷⁶ Los títulos señalan quién habla y qué

⁷⁴ *Poesía completa*, p. 227.

⁷⁵ Dice otro poema de Hölderlin: “Esos solitarios, por el amor inspirados, se forjaron/ un mundo secreto, que sólo los dioses conocían. Pues/ aquellos que sólo atienden a las cosas percederas,/ se hunden juntos en el Orcus,/ pero ellos, en cambio, llegaron hasta los dioses./ Fieles a su profundo amor y al espíritu divino,/ a fuerza de esperanza, paciencia y silencio/ vencieron al destino” (*Poesía completa*, p. 135). El poder de la palabra como algo perdurable tiene un origen divino que otorga libertad al sujeto para trascender todo, incluso el amor o la misma muerte. Estamos ante una perspectiva claramente romántica que Hernández retoma con una conciencia crítica.

⁷⁶ Según apunta Pavis en su *Diccionario*, el término más adecuado para referirse al ente que enuncia las acotaciones es el propuesto por Ingarden, “hablante dramático

actividad realiza. Operan, por tanto, a la manera de las didascalias teatrales, indicando un referente específico; el artista es presentado ahora como personaje. En este sentido, esta sección es una curiosa variante del monólogo dramático porque introduce un diálogo entre dos personajes y rescata en ellos tanto sus acciones como la conciencia de ellas.

Scardanelli

Son cuatro las actividades por las que se manifiestan los fragmentos de la identidad escindida de Scardanelli. Al hablar (poemas titulados “Habla Scardanelli”), el personaje transita de una evocación de su amada ausente a un estado de muerte en vida, poblada de delirios y de locura. La instancia primera es el dolor por la pérdida de la Griega; con ese sentimiento, lo que domina en la enunciación es la apelación a ese tú, la confesión de lo insostenible que es la vida y lo efímero de sus recuerdos. Dos factores logran que la dualidad del personaje sea un hecho: la continua alusión al alcohol y al delirio (que funcionan como disociadores de la identidad y como puntos evasivos, a salvo de la prohibición social que lo limita, lo enmascara) y la advertencia de saber que un “otro” será capaz de llegar a la amada, por los caminos de la muerte o a pesar de ellos, hasta lograr cierta unión: “Hay otro y te ronda mientras duermo” (p. 57). Luego la locura estalla y se pasa del dolor a la negación de la ausencia: “No has muerto, Diótima, no has muerto” (p. 62); un estado, curiosamente, que es el último empeño por lograr una unidad cada vez más imposible. Todo este tormento concluye en un desconocimiento o transformación del yo: “Yo soy Scardanelli, no aquel que llaman Hölderlin” (p. 63).

básico” o “dramaturgo ficticio”, para diferenciarlo del autor y para especificar mejor a aquel enunciador cuyas funciones son nombrar a los personajes, sus acciones o gestos y, en el teatro moderno, incluso interpretarlos.

Formalmente, creo, ésta es la parte más distante de la escritura de Hölderlin, dados los tonos demasiado coloquiales y algunas referencias casi impensables en el poeta alemán, como por ejemplo la alusión directa al cuerpo femenino: “cómo sorber tus músculos tirantes/ de alta mujer bandera entre los hombres” (p. 41). Entre estos poemas, los breves mantienen un mayor ritmo y juego de anáforas o repeticiones y los dos extensos presentan una estructura en la que cada una de sus partes, tres en cada caso, son pasajes que arman una misma historia que los abarca. El primero de estos poemas largos refiere la imposibilidad de recordarla sin vino,⁷⁷ sin asirla de alguna manera; esfuerzo formalmente correspondido con la constante retórica de las repeticiones que agotan la memoria. Este poema (“Cómo recordarte, Diótima, sin vino”) guarda estrecha relación con uno del poeta alemán, “Si desde lejos”. No deja de llamar la atención el hecho de que los dos poemas, el de Hernández y el de Hölderlin, asuman la separación como memoria.⁷⁸ El segundo de los poemas extensos es un monólogo sobre la muerte: la de ella como negación, la de él como necesidad y anulación de su nombre, una subjetividad específica y relacionada con la escritura: “Reconozco estos versos, mas no el nombre” (p. 63). Ambas muertes

⁷⁷ Cabe recordar que el vino tiene un sentido sagrado para Hölderlin. Basta pensar en el famoso poema “Pan y vino”: “y al dios del trueno debemos la dicha del vino/ Estos bienes nos recuerdan a los inmortales, que antaño/ vivieron entre nosotros y vendrán a su tiempo./ Por eso, los poetas dedican al dios del vino graves cantos, / que para el antiguo dios no son vanas quimeras” (*Poesía completa*, p. 323). No es casual la relación; recordar a la Griega sin vino equivale, simbólicamente, a perder ese lazo capaz de devolvernos el recuerdo y la esperanza de volver a tener a los dioses entre nosotros. Para el personaje Scardanelli, Diótima es una divinidad y la ausencia del vino es la larga falta de un lazo que mantenga viva la esperanza de recordarla, de que regrese.

⁷⁸ “Si desde lejos, ya que estamos separados,/ puedes reconocerme todavía; si el pasado,/ oh compañero de mis sufrimientos,/ algo bueno te preserva,/ ¿sabes dónde te aguardará tu amiga?/ ¿En aquel jardín donde nos encontramos/ tras el horrible y oscuro tiempo?/ Aquí, al borde de los ríos, del mundo arcano? [...] Sin cesar me aseguras, oh amado, que te sientes solo en el bello mundo./ Sin embargo, no sabes” (*Poesía completa*, pp. 447-449).

ocurrirán al final del texto para ser sobrevividas sólo en la escritura que cuenta su amor.

Si es verdad que cuando soñamos se revela el otro que somos o podríamos ser, como afirma Béguin,⁷⁹ entonces los poemas dedicados a los sueños de Scardanelli (poemas titulados “Sueña Scardanelli”) son verdaderas revelaciones. Contrario a lo que solemos pensar al hablar de actividades oníricas, estos sueños no son evasiones o negación de la realidad sino una clara toma de conciencia de la situación negada o apenas aludida en las otras actividades. Son dos las características particulares de esta actividad: la asimilación de la realidad y los símbolos, formalmente expresados en ciclos que van repitiendo la misma idea. En el primer caso, son varios los poemas en los que, en medio de insospechados escenarios, surge la conciencia de los impedimentos de la relación entre Scardanelli y la Griega: su matrimonio, el marido, el dinero y la sociedad, frente al deseo de él por anularlos. Evidentemente, todos ellos están marcados con signos tortuosos para los dos y especialmente acusadores para ella:

Tus muñecas atadas al camastro.
 Un martillo golpeándote las sienes.
 Ángeles protectores de escorpiones.
 Un barco de leprosos por el Neckar.

⁷⁹ En *El alma romántica y el sueño*, el autor analiza algunas de las relaciones que existen entre el mundo onírico y la identidad del hombre. Ese otro al que se ve en los sueños es amenazante como develamiento de lo que se es o no quiere ser, de lo que se teme, o de lo que deseamos, lo que “depende ante todo de las fronteras que tramamos entre lo que somos y lo que no somos” (p. 13). Esto tiene como consecuencia ciertas preguntas referentes a la identidad: “¿Cuál es la parte de nuestra vida en la que aceptamos reconocernos?” o “¿Soy yo el que sueña?”. En el romanticismo alemán, afirma Béguin, “todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual” (p. 21). En los sueños de Scardanelli, la dificultad por la prohibición, esa parte que quisiera negar para amar a la Griega libremente, es la que le revela como necesario el sufrimiento para llegar a la totalidad y a la misión poética.

Erizos a la sombra de tus pechos.
 El hacha de los celos en la frente.
 La maldita humedad del seminario.⁸⁰

El cuello del banquero tajado por un oso⁸¹ (p. 60).

En realidad, son los tormentos sufridos por él proyectados en ella. El mecanismo de desplazamiento de asociaciones y de deseos, la presencia del miedo y la mezcla de elementos de la realidad consolidada esta actividad como la más compleja reconstrucción de una subjetividad y su inconsciente. En otro poema, por ejemplo, se lee: “Imposible dormir con luna llena, piensa la Griega// Imposible dormir con luna llena, canta la Griega” (p. 38). Es en el sueño de él donde la Griega adquiere una movilidad que en el resto del poema no tiene. No duerme, pero canta y en ello hace visible un deseo que él proyecta en el espacio onírico. Al final de ese mismo sueño, ella aquieta a un pez (símbolo sexual) y luego “cubre su rostro con una máscara de cera” volviendo al mundo de apariencia que la borra como ser deseante.

La interpretación no es muy complicada, todo lo negado o dejado de lado por el “hablar” está presente a manera de una pesadilla, un obstáculo o una advertencia en los sueños. Formalmente, en estos poemas domina el discurso más cercano a la prosa, lo lírico es desplazado por lo onírico, ciertos rasgos surrealistas y mucho trabajo analógico. Disminuye también la apelación a la Griega en una especie de monólogo que a veces se dirige al mismo enunciador y otras a ella.

El canto, actividad primigenia de los rituales y las voces de la totalidad, aparece para destacar la parte más hölderliniana de este Scardanelli: la relación con la naturaleza como totalidad, lugar de los

⁸⁰ Hölderlin estuvo en un seminario en Dekendorf en 1784, allí conoció a Schiller y a Klopstock. Lo mencionan varias biografías y estudios sobre su formación intelectual.

⁸¹ Alusión al banquero Gontard, esposo de Susette.

dioses y de lo posible.⁸² En este sentido, se perfilan nuevos símbolos como la luz, voces que “proyectan tu distancia” (p. 45) y las evocaciones míticas para conjurar una unión ya imposible. Las estatuas (¿griegas?) también están presentes como parte de ese mundo todavía unido a los dioses y a la humanidad, según la mitología hölderliniana, como una anulación temporal que inmoviliza la belleza (por ejemplo, en el último de estos cantos, ella se transforma en el viento y es capaz de habitarlo todo). Como recursos, consecuentemente, la mirada analógica cobra importancia para dar lugar a una oposición complementaria a cada cansancio del cuerpo de ella o a cada obstáculo de la historia respecto del personaje:

A tus senos arrugados por la servidumbre,
opongo tus augurios encendidos por el gozo.

A tu vientre que cubren los murciélagos,
opongo tus caricias, tu encierro y la videncia.

A tus cambios de ruta en largas travesías,
opongo el nudo corredizo de tus pesadillas.

A tu pasión por noviembre y los filos,
opongo cerraduras y el sabor de las pócimas.

A las hogueras donde arrojas vísceras,
opongo la ternura con que tramas la vida.

⁸² El poema dedicado a la naturaleza es muy parecido a uno llamado “A la naturaleza” de Hölderlin, *Poesía completa*, p. 45. Sólo que el de Hernández es muy breve y hace explícita la evocación de la relación hombre-naturaleza simbolizada en cualquier fenómeno de ese orden: “Las hojas de los álamos descienden./ Alguien te escribe así, Naturaleza.// Los colores del suelo se concentran./ Alguien te pinta así, Naturaleza.// los truenos en el alba se adelgazan./ Alguien te canta así, Naturaleza.// Los insectos en vuelo se dispersan./ Alguien te olvida así, Naturaleza” (p. 39).

A tu perfil de aguja trashumante,
pongo las colmenas donde zumba la muerte (p. 55).

Formalmente, esta es la parte más tradicional, cuyos poemas son de estructuras fijas (dísticos, estrofas que se repiten, generalmente versos endecasílabos) y mantienen un ritmo más constante. El cuidado por la musicalidad de estos poemas-canciones se nota tanto en el uso de recursos formales como el uso de anáforas o repeticiones y la constancia métrica.

La actividad de la escritura es el espacio de la reflexión y de la concentración en la interioridad del personaje (poemas titulados “Escribe Scardanelli”). La materia central para el pensamiento y sus disquisiciones es la relación entre la escritura y la muerte. En un primer momento, se rescata la estructura de los poemas iniciales del libro y la figura de los espejos sintetiza la noción de paralelismo en la vida y en la muerte de los amantes separados.⁸³ Esta noción es clave para entender no sólo la lectura que hace Hernández de Hölderlin, sino también la estructura a voces y ecos de esta parte del poemario. Se trata de la escritura como correspondencia de mundos separados y distantes, pero que mantienen una conexión secreta, casi indesci-

⁸³ Hay que tener presente la importancia de la muerte de la amada en la novela *Hiperión*, referida por el mismo Hölderlin en una carta a Susette Gontard, su Diótima: “¡He aquí nuestro Hiperión, querida! Este fruto de nuestros días inspirados te provocará sin duda algo de alegría. Perdóname que muera Diótima. Recuerdo que ya entonces nunca pudimos ponernos completamente de acuerdo sobre este punto. Me pareció que sería necesario, habida cuenta de todo el planteamiento. ¡Amada! Todo lo que se cuenta de ella, de nosotros, de la vida, de nuestra vida, aquí y allá, tómallo como un agradecimiento frecuentemente tanto más sincero cuanto más torpemente se expresa. Si hubiera podido modelarme paulatinamente como un artista a tus pies, en calma y libertad, creo en efecto que me hubiera convertido pronto en uno, que es lo que anhela mi corazón atormentadamente en sueños y en pleno día, y frecuentemente con muda desesperación” (carta de noviembre de 1799, recopilada en *Correspondencia amorosa*, p. 47). Es decir, la muerte de ella era coherente como proyecto de una figura que ya había cumplido su función respecto al héroe de la novela.

frable, que los mantiene unidos. Así como una voz se concluye en el eco de otra y un mundo halla sus referentes en otro, ajeno, así la vida y la muerte se corresponden; tal equivalencia anula la angustia de la separación por la muerte. El amor, definitivamente, une las orillas por medio de la correspondencia entre dos seres:⁸⁴

El relámpago cruza una pared de cielo
y por instantes somos idénticos,
como dos espejos enfrentados.
[...]
Si se rompe un espejo, el otro, su gemelo,
vaga durante siete años sin ninguna mirada.
[...]
Cuando desde la muerte venga la Griega a visitarme,
encontrará su rostro en el espejo de mi cara (p. 47).

Además, aparece ahora una larga intuición según la cual la escritura burla los límites de la muerte,⁸⁵ sobrevive al poeta y es capaz de transportar su amor más allá de la vida:

Deja a Scardanelli lo único sagrado que los dioses le dieron.⁸⁶

⁸⁴ Algo así es lo que explica el personaje Scardanelli a su madre, tratando de mostrar el error de la incompreensión hacia ese amor: “Las cartas de la Griega, madre, son sagradas” (p. 67). La ruptura de cartas de Susette por parte de la madre del poeta se menciona en la biografía de Hölderlin hecha por Wilhelm Waiblinger y la relación importante con la madre es un hecho también comentado e incluso analizado con enfoques psicológicos por algunos críticos.

⁸⁵ Esta idea de la muerte está presente también en dos poemas de los dedicados a la actividad de hablar: “El veneno en silencio merodea/ La quietud con sus fauces me rodea” (p. 41) y “Zimmer trabaja en mi ataúd/ y en la silla que ha de ocupar mi corazón lisiado” (p. 61). En el primero es una amenaza, en el segundo es un descanso prodigado por el ebanista que acogió en su casa al poeta en los años de locura.

⁸⁶ Hernández retoma esta idea de Hölderlin, explorada en su *Hiperión*, sobre las maneras de volver a la comunicación entre dioses y hombres, existente en el mundo griego.

Mi lengua tiene vida propia.
Después de muerto he de seguir cantando (p. 40).

Sin embargo, tal posibilidad, como cualquier transgresión, tiene su precio. En este caso, la muerte del personaje, entendida como necesidad. Una muerte que, irónicamente, se realiza al reemplazar el veneno por la tinta y abandonar el cuerpo como quien se deja en las palabras. Sólo esa desaparición realiza el deseo en sus dos caras: el amor y la palabra, las dos formas de existir de este personaje desconocido en su propio nombre:

Escribo con mano firme: sin vino, un trago de tinta
no es un mal sustituto.
[...]
El trago de tinta calienta mi garganta.
Pronto llegará la aurora.
Viene para decirme nació la claridad
de tu último día (p. 76).

Por la actividad de escribir, el personaje inventa su otro nombre, su identidad nueva y la manera en que, sin saberlo, sobrevivirá a su existencia y al dolor.

La Griega

Poco es lo que dice la Griega, pero no por ello es menor su importancia para el desarrollo de la historia. Todo lo contrario, por ella se conocen los aspectos de Scardanelli que él no completa o deja apenas perfilados. Ella sitúa a su amado en el terreno nocturno, aspecto por demás transitado por el romanticismo alemán y que, en el plano de la relación amorosa, parte de una equivalencia y una complementa-

riedad. Ante el sufrimiento de él, ella opone las fuerzas en un poema impresionante por su capacidad de reto y de súplica:

No me guardes en tu imaginación.
 No me pienses.
 Tus ojos están llenos de espléndida ponzoña.
 No me mires.
 Que mi saliva te inunde la garganta.
 No me asfixies.
 Deja de agusar mi mente confundida.
 No me pudras.
 Guarda mis incisivos en una caja de plata
 pero no te arrodilles ante sus resplandores.
 No me reces.
 Que mis ropajes no sirvan de velamen
 a los navíos sin patria.
 No me rasgues.
 Que mis coágulos no vivan en tus uñas
 Ni en los nudillos que derriban templos.
 No me maldigas.
 En la herida la sal halle su suerte (p. 48).

Ante la muerte que él lamenta, ella imagina su retorno. Ante la tortura de la relación, ella tiene la posibilidad de atreverse a ver tanto la locura de él como la culpa de ella:

Emanaciones de azufre me cubren llanamente:
 soy piedra, polvo, eco de cataclismos insignificantes.
 Miro mis manos en busca de las tuyas.
 No hay rayas ni sudor: sólo temblores
 y este manar de fuente subterránea
 y fechas alteradas en las lápidas⁸⁷ (p. 59).

⁸⁷ Es común la distorsión temporal en los poemas de la locura fechados por Hölderlin: véase *Poemas de la locura*.

Y ante la idea de la muerte como única unión, ella completa la noción proponiendo la escritura como momento de transgresión y muerte de una subjetividad en aras de una dualidad complementaria que, de alguna manera, se aproxima a la totalidad del ser y del mundo.

Ellos, los duales

Falta dilucidar qué tan factible es hablar de voces y de diálogo en esta parte del libro. Después de los poemas iniciales donde se establece la correspondencia exacta de las partes y de los personajes, tenemos diez poemas en los que las diferentes actividades del personaje Scardanelli exploran maneras de decir, conjurar o negar el dolor de la pérdida. A ellos responde la segunda intervención de la Griega, cuya palabra es “no”. La negación al sufrimiento es la negación a la culpa y funciona como un primer reparo a la dolorosa fragmentación del personaje. Así, los tres poemas siguientes de él son ya una búsqueda de salidas, de encuentros más allá de la muerte; ella responde continuando esa tarea y proponiendo otras opciones. Luego ambos extreman sus posiciones: él enloquece, ella cobra conciencia de la locura y de la culpa. Lo que hace que él pueda devenir un doble que la acompaña y ella sea el reconocimiento de la pérdida: “Miro mis manos con fijeza./ Al transformarse en algo reflejante,/ contemplo mi palidez de sepultada en vida” (p. 59). Cinco poemas de Scardanelli acabarán por sugerir la escritura como espacio de encuentro, ella convertirá esa palabra en la máscara de la muerte. El conjuro y el resultado opuesto a su ruego, el eterno círculo riéndose de la subjetividad autoinmolada para reunirse con su amada, todo confluye en las palabras finales de ella que lo reconocen más allá de la muerte para hallarlo en el veneno de sus palabras, donde verdaderamente puede sobrevivir.

¿Qué tipo de diálogo?, ¿qué funciones tiene cada uno de los personajes y cómo los caracterizan sus lenguajes?, ¿qué distancia existe

de uno a otro?, y ¿qué relación hay entre la estructura de voces planteada por Hölderlin y la propuesta de Hernández? La crítica dedicada al poeta alemán propone al respecto que Diótima, como lo afirma Helena Cortés, enseña a Hiperión cuál es su misión y por ello lo deja a fin de que vaya más allá del amor; Gadamer, por su parte, subraya el hecho de que la enseñanza está tanto en el momento del amor, como en el de la muerte o el abandono. Vale la pena detenerse en ello para luego volver a nuestro poeta.

Como se mencionó, Cortés afirma que la función de Diótima es reconciliar a Hiperión con el mundo por medio del amor, para llevarlo más allá de éste por medio del aprendizaje del dolor y de la soledad y mostrar a su amado lo que debe ser: poeta.⁸⁸ Gadamer, por su parte, afirma: “Para Hölderlin, el encuentro con lo superior tuvo lugar en la separación de Diótima [...] Fue la experiencia de lo divino, que aparece precisamente en su privación, lo que otorgó a la poesía de Hölderlin su nuevo tono [...] es importante que haya sido la experiencia de una pérdida la que revelara al poeta el ser divino. A partir de la ‘divinidad’ del amor, que Hölderlin experimentó, su tono poético registró una transformación radical”.⁸⁹ Es decir, es por la ausencia y la imposibilidad que el amor adquiere la categoría de divinidad, de unidad, de totalidad que el héroe andaba buscando en sí mismo. La función de Diótima es la de una doble conciliación, con la vida y con el mundo de la naturaleza cuando lo ama, y con la divina unidad cuando lo deja obligándole a la realización de la palabra originada en ese momento de unión posterior al dolor y a la pérdida.⁹⁰

⁸⁸ En las tres partes del libro, un personaje “salva” a otro por medio de una revelación: así la biografía de Schumann rescata la frustración del hablante, la Griega a Scardanelli y Afra y Sonia a Trakl. Aunque el último caso es relativo, pues esa salvación sí es la propia muerte.

⁸⁹ *Poema y diálogo*, p. 41.

⁹⁰ También Dilthey lo analiza así en su *Vida y poesía*: “Así podemos leer en la novela cómo Diótima reconcilia a Hiperión con la vida, cómo se convierte para él en pauta de todos sus juicios sobre los valores de la vida y cómo ella sufre por él” (p. 483).

Si, efectivamente, el amor de Diótima reconcilia a Hiperión con el mundo y su muerte lo alienta para conocer el dolor y reconocer su misión de poeta, en la obra de Hernández ambos momentos se unen en la compleja función de la Griega. Ella reconcilia a Scardanelli con el mundo para conducirlo a la noción de escritura como un doble destino: de la realización de su alma, sí, pero también de la posible muerte que los une y que, al mismo tiempo, lo hace inmortal como poeta, dejando todo, incluso su nombre y con él su identidad particular. Así, la pérdida de la amada es una pérdida de la subjetividad individual para pasar, por gracia de la palabra poética, a un estado universal, total, del amor y de la palabra.

Para volver a Hernández, cabe recordar que la idea de los espejos es una clave de la estructura simbólica de estos personajes. Ahora bien, cierta crítica, como la de Tornero, añade la duda de la existencia y proyección de un autor desplazado en sus personajes, y que halla en esas voces su propio desear. Creo que para dilucidar esta estructura cabe recordar el triángulo que la genera, el de Hölderlin, Hiperión y Diótima en la novela que, como se ha visto, es el subtexto constante de esta sección.

Lo primero que me parece importante es que Hernández desplaza el nombre de Hölderlin por el de Scardanelli, lo cual anula la referencia al autor y hace real la personalidad literaria, universal, que pareciera haber buscado el poeta alemán en sus años de locura, en los que experimenta una distancia consigo mismo. Como en el gesto de la heteronimia que crea a Mardonio Sinta, así también Scardanelli es el nombre del otro, el que vive después de la muerte de la amada, con otra lógica, con otro nombre, como otro enajenado de sí. El hecho de que el personaje hernandiano se llame Scardanelli y no Hölderlin, ni Hiperión, refuerza la lectura que transforma la función de la Griega en una palabra poética que ha pervivido más allá de los nombres de los sujetos reales que la vivieron; es decir, cumple de alguna manera el ideal de Hiperión, la vuelta a la universalidad de la experiencia humana. Ése, el que lee y oye al doble de Hölderlin, el que le

sobrevivió, es el tercero que permanece a la sombra de sus personajes. Sin embargo, no estoy de acuerdo con Tornero al leer allí una proyección psicológica en que Hernández desea al deseo del otro. Creo que, en realidad, no hay una proyección del hablante en su personaje, sino una dramatización, la presencia de un hablante dramaturgo que presenta a la pareja bajo la figura de dos espejos que se reflejan.

Ahora, ¿tiene la Griega una voz independiente y una función tan textualmente clara como Diótima en la novela? Para Tornero, “las ‘Palabras de la Griega’ podrían ser las del propio Scardanelli; hay una fusión de almas y espíritus que impide la diferenciación radical entre una y otra forma de decir la pasión” (p. 253). Vale la pena ir por partes. La fusión que existe entre los personajes es importante como motivo retomado de la obra de Hölderlin. Si bien parece cierto que no existe una “radical” diferencia entre una y otra voz (¿por qué debería ser radical, además?), sí hemos visto ciertas características diferenciadas, como la marca más coloquial en las intervenciones de Scardanelli que en las de la Griega, por ejemplo. Otro asunto es que, evidentemente, la pasión y la muerte son los referentes comunes. Lo que merece atención es dilucidar cuán diferente es la manera de acercarse a ese amor. Como señalé antes, parece que ambos coinciden en su propósito, pues quieren que su amor sea posible y ante la eminencia de los obstáculos y, principalmente, ante la muerte, logran hacer de éste una escritura que sobrevive la historia y sus personajes. Sin embargo, hay matices importantes que, por lo menos, atenúan la aseveración de un simple desdoblamiento de él en ella.

En cuanto a la manera de hablar sobre el amor, la escritura y la muerte, creo que las intervenciones de él son más pesimistas, más referidas a sí mismo que a ella y siempre relacionadas con la perspectiva de que el sufrimiento es imprescindible para la vida. En cambio, ella le pide dejar esa manera y así logra un giro en la historia: los dos empiezan a buscar formas de reencuentro, así llegan a burlar la muerte por medio de la escritura. Están ausentes del imaginario de ella las torturas físicas que él sí plantea y en cambio su voz es más propositiva

al referirse a la muerte. Esto es coherente con las cartas entre Hölderlin y Susette, donde ella es más fuerte que él y llega a proponerle que mueran juntos; él, por su parte, reconoce en una carta su reacción menos definida y más infantil.⁹¹

El tipo de comunicación entre ellos es visible, por ejemplo, en el empleo constante de poemas en segunda persona, la continua apelación a un tú intercambiable por cada uno de los personajes. Gadamer, en el libro citado, afirma que el diálogo no es un acto sino un proceso que va transformando a cada uno de sus participantes. En esta sección, creo, tal proceso es visible temática y formalmente por los cambios y giros que he puntualizado. Un eco no responde, sólo nos avisa la longitud de la voz, su posible alcance y su larga soledad; el diálogo con un personaje que concluye el problema del otro, lo consuela, lo complementa y le da la salida definitiva de su propio ser y de su nombre; no parece para nada un espacio cerrado a la posible otredad de ella, la contraparte de Scardanelli. Los distancian las maneras de ver el espejo, los acerca la fe en que las palabras bastan para poseer lo ausente; tal vez ahí radique su locura común.⁹²

En cuanto a la relación del hablante con sus personajes, me parece claro que en esta sección lo que domina es la modalidad dramática que rescata la vida de dos personajes en una situación concreta. Aunque aquí el hablante es una ausencia textual, no lo es en un plano organizacional del texto porque es quien marca las voces y las actividades de sus personajes.

⁹¹ Dice Hölderlin: “ Siempre he representado el papel de cobarde para no herirte, he hecho siempre como si pudiera acomodarme a todo, exactamente igual que si estuviera hecho para servir de pelota a los hombres y las circunstancias y no tuviera un corazón firme dentro de mí que latiera fiel y libre con todo derecho por su amada”, en *Correspondencia amorosa*, p. 48.

⁹² Ideas de Mondagrón, “Amor, locura y conciencia en *Habla Scardanelli*”, en Alberto Paredes, *Haz de palabras: ocho poetas mexicanos recientes*, p. 90.

La voz de Scardanelli entre las otras

Respecto al libro, esta parte mantiene algunos aspectos comunes y otros particulares. Entre los primeros están las ideas sobre la locura, los aspectos románticos especialmente relacionados con la noción de amor y de muerte, la presencia de una pareja de amantes como protagonistas, la posibilidad de una sobrevivencia de los personajes por medio de sus obras. Las variantes más importantes están en la distancia y la perspectiva respecto de los personajes y el grado de conciencia de sí mismos relativo a un hablante cada vez más ausente como ordenador del drama poético. Vamos por partes.

Aunque ahora también se rescate a otro artista aquejado por la locura casi la mitad de su vida, el tratamiento de la misma es diferente del otorgado a la locura de Schumann en la primera parte del libro. En el caso del músico, el hablante se refería a la locura como uno más de los datos biográficos de su personaje. Por la voz de la Griega, en cambio, sabe el lector lo que Scardanelli no sabe de sí mismo; por lo tanto, el poder de conclusión de los personajes queda relativizado. Al contar con la voz de los protagonistas y no sólo con la interpretación de un tercero exterior al problema, el lector accede a una zona de interpretación más libre y menos abarcadora por parte del hablante.

Se puede afirmar que ahora hay una mayor y más compleja relación con la información biográfica. Ésta es breve y está muy integrada al discurso poético por medio de la intertextualidad con el género novelesco y con los poemas del autor alemán, especialmente los del periodo de la locura. Tal distancia colabora interesadamente para un avance en calidad poética respecto del primer intento realizado con la vida y obra de Schumann.

Por ello mismo, los personajes de esta segunda parte tienen mayor conciencia de sí mismos, saben cómo son y se cuestionan al respecto, lo que —por lo menos en el caso de Scardanelli— puede llegar a matizar la lectura de Hernández sobre esa figura. Se trata de un

personaje con un proceso en el que se debaten los diferentes aspectos de su conciencia múltiple, adolorida y escindida. Ya no hay la pasividad del referente como en el caso del músico. Ahora, además del diálogo entre la Griega y Scardanelli, es posible oír el otro diálogo de fondo: el de Hernández como lector de la obra de Hölderlin. Es una versión ficcional que elige el sacrificio, la locura amorosa y la despersonalización del nombre como ejes característicos del personaje.

Cabe una breve puntualización más: en esta parte, la intencionalidad de ser otro, de ceder la voz del hablante a sus personajes, está lograda por un mayor grado de contagio entre el lenguaje del escritor mexicano y el del alemán. Es claro que esto era mucho más difícil en el caso del músico, cuya voz pertenece a otro discurso, pero es notable que ahora haya, y lo habrá también en el caso de Trakl, un intento de que el lenguaje del hablante también se enajene, se haga uno con el del personaje, con la intertextualidad de su obra. Esta es una característica que va en ascenso y culmina en el punto más alto con el manejo del lenguaje en la tercera parte del poemario.

CUADERNO DE BORNEO (ÚLTIMOS DÍAS DEL POETA GEORG TRAKL)

En la tercera sección del libro *Moneda de tres caras*, el trato del personaje sufre un grado más alto de experimentación respecto del hablante lírico. El protagonista de este “Cuaderno” es el poeta austriaco Georg Trakl imaginado en Borneo, en sus últimos días de vida y con la tarea de olvidar el amor incestuoso hacia su hermana Grette. En este caso, el hablante y el personaje coinciden plenamente y la estructura del texto es más compleja por la inclusión de personajes “secundarios” y por una elaboración intertextual más amplia.

Esta es la única sección que no fue publicada de manera independiente. Si algo caracteriza a este “Cuaderno” es la apropiación que hace Hernández de un solo dato: el viaje que el austriaco nunca realizó a Borneo. La relación con las fuentes biográficas es mínima;

se toma de ellas, además del deseo del viaje,⁹³ los amores con su hermana Grette, la sobredosis que mató al autor y los nombres de algunos lugares donde vivió el poeta.⁹⁴ Por ello, es una sección donde la manera de acceso al otro ocurre por medio de la apropiación de un deseo, hilo conductor de esta poética y del personaje. Para entender al Trakl que la mirada hernandiana pinta, cabe detenerse en los rasgos que destaca de la vida de su personaje: “Tres o cuatro colores llegan a obsesionarle. Intenta pintar un depósito de cadáveres repleto de girasoles y aparece su retrato. Huraño, polémico, ajeno a los territorios de la vida real, la soporta porque piensa continuamente en quitársela. Se protege con música, con poesía y los azules vapores del incesto. Borneo, en ese tiempo colonia holandesa, surge en su delirio como una posibilidad de escape”.⁹⁵ Estos datos señalados por Hernández en su antología a los poemas de Trakl corresponden con los que aparecen en la nota biográfica de *Moneda*.

La apropiación de una poética: culpa, deseo y forma

El diálogo entre la poética de Hernández y la de Trakl organiza el texto. En la interpretación que de él hace el autor, privilegia la noción de expiación y, aunque con menos importancia, explora las ideas del poeta austriaco sobre el hombre y sobre Dios. La decadencia y el destino humanos aparecen en esta sección como el exilio forzado en un territorio cada vez más parecido a una pesadilla. En cuanto a

⁹³ Este deseo es comunicado por el poeta en carta a su amigo Erhard Bushbeck, el 24 de abril de 1912: “Por lo demás, también creo que me veréis probablemente aparecer por Viena, aunque no lo desee. A lo mejor también me voy a Borneo. De algún modo se descargará la tormenta que crece en mí. Por mí, que así sea y de todo corazón que lo haga también en enfermedad y melancolía” (Reina Palazón, p. 333).

⁹⁴ Angélica Tornero señala esta elección de datos en su libro *Las maneras del delirio*, p. 225.

⁹⁵ Introducción a la selección de poemas de Georg Trakl, p. 3.

los recursos más estrictamente formales, destaca la importancia de la imagen ambigua en su sentido y de la dualidad permanente de los hablantes y sus contextos, rasgos típicamente traklianos. Creo también que Hernández excluye de su lectura toda una poética de habitar la crisis que Trakl explora sin piedad alguna.

Una manera en que las palabras del personaje Trakl se marcan textualmente es la cita directa. Hallamos, en el poema de Hernández, seis versos en *italicas*. De éstos, al menos cuatro son citas, mientras que los otros dos asumen un rasgo estilístico del poeta para parafrasearlo. La primera cita es: “*Se abren los dorados ojos de Dios*” (p. 88), que se corresponde con el verso de “Salmo”: “Silenciosos sobre el calvario se abren los dorados ojos de Dios”⁹⁶. El segundo de estos versos —*resta sólo el deseo de que una tormenta estalle y me purifique o destruya*— proviene de una carta de Trakl, dirigida a Karl Borromaeus en enero de 1914: “Perdido entre melancolía y ebriedad, me faltan energía y ganas para cambiar una situación que se perfila cada vez más funesta, queda tan sólo el deseo de que irrumpa una tormenta y me limpie o me destruya. Oh, Dios, por cuánta culpa y tiniebla tenemos que pasar.”⁹⁷ El verso “*Todos los caminos desembocan en negra podredumbre*” de Hernández es idéntico al de Trakl: “*todos los caminos desembocan en negra putrefacción*”⁹⁸ (el cambio en la última palabra es atribuible a una variable entre la traducción del poeta Marco Antonio Campos, y la de Aldo Pellegrini, pues fueron esas las fuentes del poeta mexicano).⁹⁹ El cuarto verso es también una cita directa: “*En la oscuridad ríe lo rojo*”, que se corresponde con “Un rojo ríe en castaños que en lo oscuro están”.¹⁰⁰ Finalmente, los dos versos, cuyos correspondientes no he encontrado en las ediciones consultadas, pueden ser una paráfrasis del estilo o de un tema

⁹⁶ En *Obras completas*, p. 86.

⁹⁷ En *Obras completas*, p. 371.

⁹⁸ En “Grodeck”, *Obras completas*, p. 149.

⁹⁹ Entrevista personal.

¹⁰⁰ En “Los malditos”, *Obras completas*, p. 112.

recurrente en Trakl. “*Oh, la flauta de la luz, oh, la flauta de la muerte*” retoma la fórmula paralelística muy común en el poeta austriaco, y aunque estos versos no se citan literalmente, el uso de la fórmula y de los opuestos luz-muerte implica la presencia del estilo de Georg Trakl. Algo más distante está el verso “*mástiles, velas, jarcias, relampaguean en el río*”,¹⁰¹ pues la enumeración no es muy frecuente en Trakl, pero sí lo es la figura del relámpago como síntesis de opuestos o de elementos heterogéneos. Como en el caso de la sección precedente, el lector tiene enfrente directamente la voz del personaje en su monólogo.

Si la apropiación estilística y simbólica de la obra del poeta Trakl es notable, no lo es menos la temática de las grandes obsesiones. El ámbito religioso, la relación con Dios, el mundo exterior y la naturaleza; la culpa y el amor como capacidad de fusión con la humanidad más que con un ser específico; la noción de infierno, destierro y el dolor del deseo están presentes como motivos poéticos. Transitoriedad, decadencia y muerte condicionan el lenguaje y se hacen personajes en esta sección. La noción de culpa es central en la poética de Trakl¹⁰² y supera los límites de la relación incestuosa con la hermana para devenir la razón de su escisión, que es la que Hernández toma en cuenta. La culpa, para el poeta austriaco, es inherente al ser humano en cuanto nace. El único ser libre de ella es “el nonato”,¹⁰³ el único momento en que se alivia es la unión amorosa, entendida como un instante de comunión con otro, sólo que en Trakl esa posibilidad

¹⁰¹ En una versión anterior de este poema, el verso estaba entre paréntesis y no diferenciado en cursivas, lo que indica que tal vez no es una cita.

¹⁰² Este es el rasgo temático más estudiado en la obra del poeta. Valga como ejemplo, estos versos que ilustran la profundidad del concepto: “Grande es la culpa del que ha nacido. Ay, áureos escalofríos/ de la muerte,/ cuando el alma sueña más frescas flores”, *Obras completas*, p. 118.

¹⁰³ Es interesante, al respecto, el análisis de Pellegrini en su introducción a los *Poemas*, en la que apunta las consecuencias filosóficas de ese cuestionamiento por la mismidad y la otredad prohibida, a partir del problema del nacer en el mundo y el proyectarse o no para integrar al otro por medio del amor, pp. 44-45.

queda anulada al tratarse de un amor incestuoso. Al respecto, Pellegrini propone la siguiente interpretación. En el amor —afirma— el ser humano sale de su soledad para integrarse con otro; en el incesto, en cambio, no hay tal salida, sino un encuentro con lo igual, con uno mismo.¹⁰⁴ Es complementaria, en este sentido, la reflexión de Reina Palazón al respecto, al afirmar que en la obra del poeta:

Su amor es pasión de muerte. Las figuras de Don Juan y Barbazul encarnan esta tensión de víctima y sacrificio que en Trakl supone la pasión por el alma. No la maldición del incesto, sino la atadura a sí mismo, a la propia sangre, la desesperanzada pasión, eleva a la conciencia la lúcida soledad de su destino, la tragedia de un yo cautivo en su propio abismo (p. 52).

Desde esta perspectiva, el amor hacia la hermana es un puente para la revelación del destino de ese hombre nacido a la culpa: morir solo. Tanto en Trakl como en Hernández ese sentido cierra la obra. Más allá, o en lugar de rendirse al amor, el personaje acaba por someterse, rendirse a su destino, buscar la muerte que lo libera de la necesidad del otro y de la culpa del nacer. En este sentido, es verdad que el incesto puede ser, imaginariamente, un retorno a lo unitario, al origen anterior al nacimiento; en esa medida, deviene una transgresión y una fantasía que huye de la muerte. Como tabú, esta fantasía debe convertirse en otra cosa: en el caso de Trakl y los poemas de Hernández, ese deseo se transforma en una multiplicación desenfrenada de imágenes donde éste se alarga, se retarda en su ansiedad. Además, despierta en el personaje la barbarie que su conciencia occidental le prohíbe; de ahí la relación con el malayo y las escenas fuertemente sexuales del poemario.

En cuanto al empleo de lo religioso, Reina Palazón señala que el uso de los elementos cristianos es polivalente y que Trakl “utiliza esos

¹⁰⁴ “Prólogo”, *op. cit.*, pp. 44-45.

contenidos para la cristalización de la propia subjetividad” (p. 39). Creo que ese elemento es indiscutible como parte importante de la poética de Trakl, pero en el caso de Hernández esa relación es asimilada también de modo ambivalente. Su personaje convoca a la divinidad, pero se aparta de ella; se sabe condenado por Dios y a la vez espera salvarse en él.¹⁰⁵ Sin embargo, el poeta mexicano privilegia el estado existencial antes que religioso y desarrolla su personaje sin demasiada alusión a lo divino.

La crítica ha dividido la obra de Trakl en tres periodos. Hernández toma lo que serían los periodos dos y tres. En el segundo, según apunta Pellegrini, Trakl pasó, en el plano formal, de una insuficiencia del canto como forma a una explotación de “imágenes antinómicas” que reflejan un clima de pesadumbre, mientras que en el tercer periodo las imágenes expresan un estado onírico y horroroso y la libertad formal se extiende hasta el poema en prosa.¹⁰⁶ Esto es importante porque contextualiza la selección del poeta mexicano de la obra de su colega.

Dualidad del personaje: “Esa sombra que avanza
cuando mi cuerpo se detiene soy yo”

Desde el inicio del “Cuaderno”, el personaje¹⁰⁷ es ambiguo y poco fiable por representarse en un estado de inconciencia, enfermedad (especialmente la fiebre) o delirio.¹⁰⁸ Eso hace que en su diario, cró-

¹⁰⁵ Al respecto, es de sumo interés la polémica que existe entre la interpretación de Heidegger, quien niega la lectura cristiana de la obra de Trakl, y Reina Palazón, que argumenta, creo que muy razonablemente, en favor de la integración de este elemento en la interpretación de la poesía trakliana (p. 45 y ss.).

¹⁰⁶ Ver su Introducción a los *Poemas* de Georg Trakl, pp. 19-20.

¹⁰⁷ El personaje lírico responde al nombre de Trakl en el “Cuaderno”, pero debe ser leído como un personaje, la lectura ficcionalizada del ser real Georg Trakl.

¹⁰⁸ Hay que recordar la importancia de la enfermedad que expuse al hablar del autorretrato en Hernández, pues es el lugar desde el cual el sujeto puede desdoblarse y ser consciente de su escisión.

nica de un viaje, presente constantemente dudas sobre su referente y sobre su identidad. Si el propósito del viaje es el olvido de un amor prohibido,¹⁰⁹ la relación consigo mismo se hace un delirio y una negación; el lenguaje, entonces, se vuelve una expiación y un momento de unidad. Las imágenes, que formalmente son la característica central del lenguaje de este “Cuaderno”, provienen de cualquiera de esos estados: del soñar, del inventar o del delirio producido por el alcohol y las drogas. Todos son formas de negación o evasión de la dura tarea que es el propósito del viaje: el olvido de la hermana. Esto es tan contundente que la sorpresa y la falta de lenguaje ante un mundo desconocido se acentúan hasta convertirse, efectivamente, en la purgación y la culpa ocasionadas por el deseo.

Es urgente, entonces, una purificación que salve al sacrificado personaje por medio del olvido. Pero la falta de contacto con la hermana, la nostalgia y el constante desplazamiento de un deseo lleno de culpa dificultan la realización de la tarea más liberadora: la escritura. Esta actividad es una expiación no sólo como desahogo del personaje, sino como presencia imaginada de la hermana, evocada en el diario como su destinataria y, paralelamente, como comprensión de que la única salvación es “transmutar la cualidad de crisis en otra cosa”,¹¹⁰ escribirla. Ante su ausencia y las dificultades para escribir, el personaje desea y teme una muerte “adelantada” por la falta de la mujer que desea. Escribir, soñar, huir y morir son actividades muy relacionadas y liberadoras del permanente dolor del personaje Trakl. El diario abarca un año en el que esa conciencia es cada vez más aguda. Sólo que, opuesto al caso de Scardanelli, ahora el personaje no es sobrevivido por su palabra; ésta no llega a su hermana, sólo queda como testimonio de sus últimos días que de algu-

¹⁰⁹ Todos los estudios consultados consideran importante para la poética de Trakl la relación con su hermana Grette. El grado en que consideran tal amor varía, pero ninguno escapa de la acusación de incesto que, temáticamente, se reitera en la obra trakliana.

¹¹⁰ Frase de Pablo Oyarzún en la introducción a *Revelación y cuerpo del ocaso* de Trakl, p. 10.

na forma trazan el itinerario que explica su suicidio, su anticipada muerte.

Otro dato importante: tanto en el sueño como en el delirio y la escritura, el personaje se desdobra, es otro. En todas estas actividades la palabra deviene un símbolo no descifrado, pero su sentido es una síntesis del proceso interno de la conciencia del personaje. En estas actividades el desplazamiento de lo prohibido es rescatado como conciencia, como culpa, o como realización. Lindenberger¹¹¹ explica este proceso de una manera extensible a la propuesta hernandiana: obedece a una intención de mascarada en que el personaje se multiplica en varios seres en los que coexiste. De tal manera que el sueño, el delirio o la escritura acaban por hacer explícita esa fragmentación, pues la personifican “tan lejos del sujeto como sea posible”.

El terreno donde todos esos dobles se hacen visibles para el personaje es el cuerpo. Hernández recupera con acierto mucho del sentido del cuerpo que señalé en su poética para dramatizarla en una nueva situación, la de un Trakl lleno de culpas e imposibilitado de realizar su deseo. Ese cuerpo es un terreno donde se pagan las culpas, donde se agrava y se hace visible a los otros el pecado cometido. Las actividades antes mencionadas saturan la capacidad consciente del personaje, quien acaba por suplicar: “¿Alguien podría cortarme la cabeza?” (p. 108). Ese proceso de dolor inaguantable acaba por escindir la imagen del personaje y su cuerpo: “Esa sombra que avanza cuando mi cuerpo se detiene/ soy yo” (p. 111), verso revelador de las constantes represiones ante un deseo prohibido del que se huye. En el proceso, el cuerpo es detenido, pero él sigue, prolonga el deseo hasta su aniquilación como ser deseante.

Esta misma escisión es recuperada más adelante cuando el personaje se metaforiza en una serpiente que pretende cambiar de piel: “Como una víbora dejo mi piel al lado de mi sombra” (p. 138). Pero entonces aparece un interlocutor que desmiente tal gesto explicando:

¹¹¹ *Georg Trakl*, p. 77.

“No cambiamos de piel, la piel nos deja. Para olvidar/ nos convertimos en reptiles. Quienes vuelan son los enamorados./ Los olvidantes nadamos por el suelo sobre las piedras de lluvia” (p. 138). Es decir que, una vez más, la conciencia entiende la inutilidad de su voluntad de cambio, porque es la misma vida quien abandona y separa a los amados de los solos. La sentencia es inevitable: “Nadie debe tocar a quien se arrastra” (p. 139). Después de tales efectos, el personaje y su cuerpo se vuelven a unir para aceptar la muerte, la derrota de una condena:

Erupciones, fiebre, encías inflamadas, pus sanguinolenta,
insectos reproduciéndose en las axilas, uñas negras,
mandíbulas trabadas de tanto no gritar.

Dientes podridos, astillas en los párpados, costras en
la nuca, arroz con lodo, pescado descompuesto.

La cercanía de la embriaguez, el alma intacta.
Ladridos del corazón diciéndome culpable y Dios con
su aullido inconfundible y Satanás con un termómetro
en la boca.

Quienes son expulsados del infierno, pasan el resto
de la eternidad en Borneo (p. 147).

La expiación o cura no puede suceder en el cuerpo, lugar del deseo, y por tanto de la culpa, por eso se desplaza al terreno de la escritura. Pero, a pesar de esa relación tan existencial y religiosa con la palabra, tampoco el personaje es el único enunciador. Es más, una fuente de la discursividad lírica no es él, sino otro personaje, el malayo:¹¹² “Ayer entró el malayo a la choza. Me encontró dormido./

¹¹² Esta característica de poner en escena a personajes o figuras cuya denominación es indeterminada está también presente en Trakl. En sus poemas aparecen el estudiante,

Tomó asiento, encendió su pipa y me dijo: —Abra su cuaderno./ Voy a dictarle lo que el gato me dijo esta mañana” (p. 96). Este personaje puede ser interpretado como un doble, opuesto al personaje-poeta en varios planos. Su cuerpo está casi totalmente tatuado, es decir lleno de signos, frente al vacío del cuerpo del poeta. Su mundo es absolutamente compatible con la música del lugar que no deja de ser un atormentador ruido para el personaje Trakl. Dos capacidades más lo relacionan como oponente: su habilidad para ver lo invisible (tarea tradicionalmente atribuida al poeta) y su adaptabilidad para ser receptor de la hermana; su cuerpo guarda lo que no puede hacer el hermano:

Los tatuajes del malayo no son siempre los mismos.
Sus formas cambian según las estaciones, sus colores se
intensifican con la luz lunar y a veces, a pleno sol se
eclipsan.

El domingo su espalda era rosedal y por sus piernas
descendían piraguas con mujeres armadas.

El día de tu cumpleaños, hermana, en su pecho surgió una
cueva de magos donde el zumo de amapolas desplegaba su
calma para cobijarla.

Es frecuente descubrir, en esa piel amarillenta, tus muslos
custodiados por lamias y saltamontes.

Y si el río refleja la cumbre del monte Batu Tiban, el
tatuaje se enturbia, revela contraseñas y se transforma
en mar de lágrimas (p. 140).

No deja de ser tentador imaginar la proyección del vacío del personaje-poeta en el cuerpo marcado y lleno de memoria del mala-

el caminante, el extranjero, el muerto, etc. Para Scheidl, “esos personajes son formas de esconderse del sujeto ante una culpa moral irresuelta” (*O pré-expressionismo na literatura alemã*, p. 414. La traducción del portugués es nuestra). Aquí, se utiliza el mismo recurso para denominar a los personajes como “el gato”, “el gallo”, “el malayo”, “el hermano”.

yo, pues es difícil entender sus transformaciones lejos de la mirada del personaje Trakl que reconoce en el cuerpo del otro sus propios motivos, delirios y nostalgias. Así se explican mejor las transformaciones de los tatuajes, escritura del cuerpo que exterioriza la situación: al inicio es una calma por el cumpleaños, luego la rodea de custodios y cuando la cumbre es reflejada (llena de sentidos de realización), entonces se convierte en lágrimas de imposibilidad.

A su vez, varias de las palabras que él transmite son dictadas por su gato. Este desplazamiento del poseedor del lenguaje es interesante, porque recupera una de las dinámicas del deseo: las palabras vienen de otro a quien aprehendemos sólo y siempre parcialmente. Los poemas que dicta el gato están muy relacionados con la búsqueda de una escritura capaz de dar cuenta de un mundo ajeno. Este animal pertenece al terreno de lo “irreal” en varios sentidos. Es descrito como una mezcla entre varios animales (“el gato de orejas descomunales, patas traseras de canguro y cola anudada”, p. 95) y tiene, además, aptitudes humanas y creadoras. Sus intervenciones advierten de la muerte. La segunda de ellas es una irónica invitación, cuyo tono se parece al anuncio turístico de cualquier lugar exótico, pero que acaba sugiriendo el viaje paralelo que implica la muerte: “oigan a mi tambor, escuchen cómo marca/ el paso de nuestro funeral” (p. 98). Después calla y su última mención es su empeño inútil por entrar al espacio del poeta que ya no escribe y se rinde a morir. Acaba asesinado por su amo.

El gallo blanco es otro personaje que participa en ese mismo plano; está relacionado con la tarea de la escritura y también con cierto grado de conciencia sobre sí mismo. Al inicio, su voz enciclopédica informa sobre el lugar donde se encuentran. Después está casi siempre emparentado con un símbolo clave en esta poética común a la de Trakl: el poder de la mirada. Él “mira desde la lejanía de mi padre” (p. 103), afirma el poeta. En complicidad con Afra, es capaz de destrozarse la mirada del sujeto, quien anota:

A veces, siento cómo los sacas [a los ojos] de esos lugares y los besas, los muerdes, los arrojas al piso y permites que el gallo blanco los haga saltar a picotazos.

Algún día los dejarás en la basura.

Entonces volveré a ver el mundo como es y mi corazón recobrará su paz. (p. 134).

Anula los signos negativos de un sueño, para hacer “visible el amanecer” (p. 152) y es el único personaje que muere junto con el poeta o como símbolo de él en el último poema del libro. Es necesario detenerse para marcar cómo ese gallo es portador de la mirada del padre (la ley social, según una lectura más psicoanalítica) y, luego, es capaz de destruir los ojos, símbolo de la culpa que los otros instalan en el personaje-poeta. Por ello podría volver la calma. Tal vez se puede entender su presencia como símbolo de un despertar que, lejos de ser una alternativa de vida, acaba por ser la conciencia de la prohibición como ley y la esperanza de otra existencia, más allá de la muerte y de la culpa.

El personaje-poeta y las mujeres

Las mujeres son presentadas por el personaje a la manera de un narrador que nos introduce indirectamente a otros personajes “secundarios”, dependientes de su narración para ser visibles y cuya existencia es mediatizada por la lectura que de ellas hace el presentador. Tanto Afra como Sonia son nombres que aparecen en los poemas traklianos cargados de una caracterización previa en la literatura: el personaje de una cortesana que se convierte y protege a los cristianos en épocas

de persecución,¹¹³ en el primer nombre, y el personaje de Dostoievski,¹¹⁴ en el segundo. Así como los personajes masculinos pueden ser vistos como desdoblamientos o alter egos del poeta, así las mujeres pueden entenderse como complementos, oposiciones o extensiones de la hermana ausente. Finalmente, es Grette la gran enmascarada, la innumerable por la prohibición, la que necesita aparecer como otra. En el caso de Afra, su rasgo más importante es la capacidad de relacionarse con el mundo natural que agobia al poeta. La manera en que ella es presentada es casi siempre cinematográfica, fragmentada e indirecta.¹¹⁵ Ella no tiene voz en los textos:

Afra desnudándose ante el espejo. Su cuerpo me recuerda
el fondo de las cañadas y la suavidad de las anguilas eléctricas.

Afra bañándose en las aguas del Rajang o del Salzach. El
frío la recorre con lenguas blancas y labios de espesura.

Afra cantando bajo el agua. Los peces persiguen sus palabras.
Algunos las muerden y son izados a la superficie.

Afra en la orilla con el cabello desbordado. Su espalda es
carta de marear. Su ano insaciable, brújula perdida.

Afra saliendo del campo de visión. Queda el mundo vacío,
sustentado por mi lenta oscuridad (p. 132).

En el poema que Georg Trakl dedica a este personaje femenino, la idea más recurrente es la nostalgia de un furor ya pasado. Ella

¹¹³ Así lo apunta José Miguel Minguez en su introducción a los *Poemas* de Trakl, p. 72.

¹¹⁴ Así lo señala Reina Palazón en su introducción a la *Obra completa*, p. 27.

¹¹⁵ Tornero, en la obra citada, hace un breve análisis de esta forma cinematográfica de presentar al personaje (p. 277 y ss.)

aparece en oposición al personaje, como una fuerza vital pero negada para el “monje” (otra máscara del hermano). La única manera de evocarla se hace un recuerdo doloroso para él: “Esto aún se trasunta dulcemente en dolores/ si por la sangre de él rondan estrellas de ella”. Después de tal imagen, al monje no le resta sino la intuición de oscuros sueños en los que la muerte está presente.¹¹⁶ Tanto su presencia como esos sentidos de abandono son parte de la lectura que Hernández hace del personaje.

Sonia, por su parte, es la recreación del personaje de Dostoievski, capaz de redimir a un hombre aquejado por la culpa. Ella también se relaciona con el mundo que el poeta deja y porta tanto la luz como la muerte. Es una voz un poco más privilegiada que la de Afra, en la versión de Hernández, y el único poema que enuncia describe la isla de la que ella se apropia reconciliándose con la extrañeza de esa otredad. De hecho, ella bautiza al poeta con el idioma del lugar: “Sube Sonia al camastro y murmura: / Te doy el nombre de Tuai Burong, ‘el que conoce/ la lengua de los pájaros’” (p. 157). También se relaciona con la naturaleza y, como la hermana, abandona al personaje-poeta poco antes de que éste decida morir. Los poemas que Trakl, como autor, le dedicó son dos: “Los malditos” y “Sonia”. La relación con el primer poema es un poco difícil, dado su carácter hermético; sin embargo, es claro que la imagen de ella permanece intocada, lejana a la agonía existencial del personaje masculino, como cuando él alcanza la mano de ella, muerta, mientras “sonríe bella y apacible. El segundo poema presenta, otra vez, a una figura esencialmente calmada y serena. Por ella pasan los girasoles y los soles, pero ante todo ella conserva su blancura interpretada como pureza: “roja herida no ha mostrado”.¹¹⁷ Entre los valores ambivalentes del personaje de Hernández está su relación con la muerte y a la vez con la vida: sagrada y profanada,

¹¹⁶ “Afra”, en *Obras completas*, p. 115.

¹¹⁷ En *Obras completas*, p. 113.

extranjera y acoplada al lugar, es quien “paradójicamente elimina los límites”.¹¹⁸

La hermana está presente como interlocutora constante del diario. Disiento en este sentido de la afirmación que hace Tornero cuando, al resumir la importancia de la hermana, afirma que “El objeto del deseo de Trakl no es aquí central. Las series escritas a Afra y a Sonia cobran mayor importancia”.¹¹⁹ Es claro que las dos mujeres son una duplicación, una presencia fantasmagórica de esa hermana que guía al poeta en este viaje. El personaje se dirige a ella desde el inicio para apelar a su complicidad en el propósito que lo aleja: el olvido. Eso explica su lejanía, pero fundamentalmente legitima su sacrificio como hombre. Su ausencia es definida como la peor enfermedad, como el adelanto de la muerte. En un poema se produce algo más fuerte, el intercambio del cuerpo del hermano por el de ella:

El espejo miente.
Me paro frente a él y tu imagen no aparece.
En cambio, bajo la luz del sol,
la sombra que proyecta mi cuerpo
es la tuya (p. 122).

Idea reforzada con el símbolo de la sangre:¹²⁰

No podría ser vampiro, soy fóbico a la sangre. Pero si estuvieras
aquí, hermana, expondría mi rostro a la tibieza de tu
llovizna roja.

¹¹⁸ Tornero, p. 290.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 235.

¹²⁰ La misma imagen aparece en Trakl, en el texto “Revelación y ocaso”: “y suave corrió de la argéntea herida de la hermana la sangre y una lluvia de fuego cayó sobre mí”, *Obras completas*, p. 150.

Soñé que hacía mi equipaje, preparándome para una larga exploración. Al despertar lo supe: había soñado con el olvido (p. 100).

El mundo donde él imagina a la hermana y que fuera suyo (Viena) es evocado como contraparte del lugar donde él se halla. Pero, al final, el destino de los hermanos es visto como dos muertes paralelas, condenadas a lugares que, pese a ser diferentes, hunden en igual desdén a sus extranjeros¹²¹ (en sentido existencial o geográfico). Los dos últimos poemas de Hernández dedicados a ella expresan el conflicto ante los impedimentos de esa unión:

Estar en el mundo sin compartirlo contigo, hermana,
es arduo. Tu lejanía me sitúa al margen de las horas
y produce mi ausencia, me adelanta la muerte.
Asombrado por la circulación de la sangre, abro los ojos.
La existencia de los demás es algo extraño, mientras tú
permaneces allá donde no hay nadie.

[...]

Al despertar, miro las sábanas enrojecidas, como si mi
sudor ya no fuera el de siempre (p. 107).

Hermana, el cuervo del amor me alza;
logro pensarme sol.
Intento pronunciar tu nombre
pero la caspa del diablo me estrangula. (p. 153).

En estos textos se ve esa extraña fusión que existe tanto en la obra de Trakl como en la de Hernández: un intercambio entre las identi-

¹²¹ Esta idea del doble con la hermana aparece, por ejemplo, en el poema “Salmo” de Trakl: “La hermana extranjera aparece de nuevo en los malos sueños de alguien./ Reposando en el avellanar juega con sus estrellas./ El estudiante, tal vez un doble, la sigue con la vista desde la ventana./ Detrás de él está su hermano muerto”, *Obras completas*, p. 86.

dades del hermano y de la hermana. Como afirma Pablo Oyarzún, en la introducción citada, la hermana es “ese paso hacia el abismo del yo, pero también la obsesiva imagen de un doble, la aparición de algo imaginario [...] y que nos sumerge en ella como en el interior de nuestro propio misterio” (p. 13).¹²² Sólo ese intercambio logra la transformación de ella en él, proyectada como su sombra. Tal vez, por eso, matarse es la única manera de librarse del objeto del deseo, ya interiorizado en la subjetividad del personaje.

Como dato curioso aparece la mención a una mujer pintada por Egon Schiele. Ella es el último personaje femenino que ve el personaje antes de morir, mientras evoca a Sonia. Lo interesante es que esta mujer afirma: “Soy el espectro/ de Los Fabricantes de la lluvia y no requiero superficie para reflejarme” (p. 168). Con esa presencia absolutamente fantasmal e inasible concluye el ciclo de apariciones de mujeres que podrían haber reemplazado a la hermana en las expectativas del personaje-poeta. Al respecto, Thomas Harrison, en su ensayo dedicado a los poetas expresionistas, relaciona a éstos con la pintura de Schiele porque en ella “emergen cuerpos ya entregados a un final que todavía no han alcanzado”.¹²³ Hernández recupera este sentido en los momentos finales del personaje Trakl, quien al decidir matarse adelanta su muerte.

Las mujeres, al ser la presencia fantasmagórica de la hermana, pueden ser leídas como máscaras en las que el yo proyecta su deseo por Grette; es decir, como posibles otras mujeres que se desprenden de la prohibida y que la ocultan a tiempo de convocarla. En este sentido, Afra es la protectora y está siempre distante del personaje, aunque es la más sexual de las mujeres representadas. Sonia es la mujer que cura y acompaña una culpa, es la representación más cercana

¹²² La misma idea está presente en el libro de Lindemberger dedicado a Trakl, en el que se afirma que son dos los personajes centrales: el hablante protagonista asumido como criminal sufriente tanto como observador de ese padecer y la hermana en quien se opera una suerte de doble, de autorretrato (p. 35).

¹²³ “Filosofía del arte y filosofía de la muerte”, p. 25.

de la hermana, porque posibilita una ruptura de límites que en la fantasía podrían incluir al deseo y al incesto. La mujer del retrato de Schiele es declaradamente una superficie para cualquier reflejo. Es decir, gradualmente las máscaras de la hermana, sus posibles sustituciones, se van haciendo conscientes para el personaje como sentidos velados y, entonces, pierden su valor, desaparecen. La conciencia es cada vez más clara, transita del deseo a la certeza de un simple reflejo; quizás por ello las mujeres desaparecen para devolver al personaje el enorme vacío de la prohibición y, con él, el suicidio como único refugio contra la culpa.

Los espejos del deseo y de la forma: apropiación e innovación formales

Cabe detenerse en la relación que, más que intertextual, opera como un modelo discursivo de este “Cuaderno” respecto del diario y de la literatura de viajes.¹²⁴ El viaje geográfico corresponde con la purgación de una culpa. En este sentido, es posible leer este viaje a Borneo como un ritual de pasaje cuyo resultado no es precisamente el crecimiento, sino la clara conciencia de una imposibilidad: el personaje-poeta no puede vivir sin el amor de su hermana.¹²⁵ Como todo rito, este viaje tiene su lenguaje (en este caso, hecho de imágenes) y tiene sus guías (el malayo y las dos mujeres). Desde esta perspectiva, los delirios o sueños no son sino estados de tránsito que agudizan la conversión del personaje Trakl en otro ser resultante de su sacrificio, de su emulación y de su culpabilidad. El sufrimiento es parte de ese ritual, pero no lo es menos el placer extremo o la alucinación que constantemente elude la memoria.

¹²⁴ Además de estos géneros, existen la epístola, el diálogo y el poema lírico (Torner, p. 283).

¹²⁵ Para estas ideas sobre la literatura de viajes en el romanticismo, es muy útil la tesis de Kathleen Zane, *Paradigms of travel in literature*.

La necesidad de enfrentarse a otro, diferente de uno, especialmente bajo la perspectiva romántica, constituye otra característica de los procesos del viaje en la literatura destinada al tema. En el poema de Hernández, el personaje-poeta se enfrenta a seres extremadamente diferentes, como el malayo y los animales, y a seres complementarios que ayudan en ese rito de pasaje hacia la muerte, como Afra y Sonia. Pero, fundamentalmente, vive un encuentro consigo mismo convertido en otro, una metamorfosis de su dolor inevitable que, permanentemente, evoca al verdadero otro, a la hermana ya integrada en el imaginario culpable del personaje Trakl.

Distante, sin embargo, de una concepción romántica que valore positivamente el Oriente como lugar temporal y espacialmente idealizado, el Trakl personaje de Hernández ve en la distancia exuberante de Borneo el terreno propicio para el olvido. Por ello, el lugar se va transformando en una proyección del conflicto por la imposibilidad del deseo. De esta manera, la tierra ajena es una ausencia que le recuerda su culpa, una distancia que hace concreta la falta de la hermana y que lo agobia con un ruido persistente, la sed inagotable y la postergación de un cariño. Ahora bien, esa identidad entre el territorio y el conflicto reformula la propuesta romántica en que Oriente es idealizado como lugar de una resolución o unión armónica de contrarios. Si el personaje-poeta lograra olvidar a la hermana, podría reunirse consigo mismo para dejar atrás la culpa. Pero el viaje es un lugar cuyo desorden y explosión de sentidos corresponde con el alma atormentada que halla una confirmación de su sentencia. El lugar elegido es una “búsqueda de sí mismo en una geografía y tiempo distantes a los propios”,¹²⁶ en los que no halla más que la confirmación de su exilio: la culpa.

Si en algunos poetas, como Nerval en su *Voyage en Orient*, la tierra nueva constituye una identidad femenina amorosa, en el “Cua-

¹²⁶ José Pazó Espinosa: “Evolución de la imagen de Japón en dos viajeros occidentales” (en García Castañeda [ed.], *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, p. 241).

derno” de Hernández nada logra tal unidad simbólica. Podríamos creer que Afra y Sonia ocupan por momentos ese espacio, pero ambas son también su opuesto: la maternidad, la vida, la paz, sí, pero también la pasión, la muerte y el desasosiego. En este sentido, el personaje Trakl no logra resolver nada en esa tierra desconocida, ni la fragmentación ni el dualismo: sólo constata la persistencia del amor ausente y el adelanto efectivo de la muerte. Ni siquiera el poema dedicado a los mitos sobre el lugar de destino para los muertos le salva: los seres que él conoce no tienen relación con ese mundo mítico, no logran sobrevivir a la muerte o al olvido. Y él jamás logra comunicarse efectivamente con esos otros porque éstos están siempre de paso.

Lo que sí relaciona la lógica del deseo prohibido, interiorizado como tal en el personaje-poeta, y el viaje es la distancia. Una distancia que no importa cuán recorrida esté porque siempre es lejana, engañosa, aparente o imposible. La conciencia del viajero, como la del deseante Trakl, está despierta al proceso y reflexiona permanentemente sobre los motivos, los paisajes y los cambios que ese doble viaje provoca en su constitución como sujeto.¹²⁷

Ahora bien, Hernández mantiene un orden cronológico a la manera de un relato de viajes, lo que asigna a la experiencia una extensión temporal en la que el mundo exterior disminuye para hacer más visible el verdadero viaje hacia el interior del personaje. En este sentido, las formas del diario y del cuaderno de viajes se complementan: el primero otorga la atmósfera de intimidad y de registro detallado sobre las experiencias del hablante desde una perspectiva restringida confesional. El segundo obliga a esta conciencia a abrirse a los otros y

¹²⁷ Dieter Wanner, en su artículo “Excursión en torno al viaje”, señala como característica central de este tipo de viajes la conciencia del sujeto viajero y la relación que guarda siempre respecto de un mundo exterior que cambia mientras él permanece (en García Castañeda (ed.) *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, pp. 18-20). En el caso de *Cuaderno de Borneo* de Hernández, su viajero es consciente del mundo exterior cambiante, pero también lo es respecto de un mundo interior que se modifica en el proceso y que acaba con su muerte.

a incluirlos como parte fundamental del mundo. Diario y cuaderno son las formas de relacionar los mundos de este sujeto viajante.

Formalmente, entonces, la sección se organiza como un viaje de ciclos por los que el personaje-poeta atraviesa en busca de un olvido para su deseo. Cada ciclo está marcado por un personaje más. La dualidad, en ese sentido, es tanto temática como estilística y representa la poetización de ese deseo prohibido. La escritura de la dualidad está relacionada con un sujeto que se hace otro, se disfraza, se extrema, muere, y con una mirada crítica que busca en el lenguaje la misma fragmentación del enunciador.

Dos discursos diferentes son reconocibles en los primeros meses: aquel del personaje consigo mismo en relación con su pasado, y el otro, crónica de cualquier viajero, en tiempo presente y referido al mundo desconocido de la isla. Ambos están marcados por un deseo cada vez menos realizable: apropiarse de la isla y de la hermana. En el primer caso, las descripciones siempre fallan, son insuficientes ante una geografía que se resiste a ser abarcada; en el segundo, la culpa y la prohibición alejan a la hermana dejando sólo dobles indirectos: otras mujeres del pasado que también le abandonarán. Esta lógica del deseo irá invadiendo todo el discurso del poeta, de tal manera que lo desdobla en el deseante y el consciente de la imposibilidad.

La estructura del cuaderno-diario es compleja. Engloba un año de escritura que se detiene en cada mes dedicándole un motivo central. Existe además una voluntad de elaborar una estructura circular que relaciona estrechamente el primer poema con el último, y que sintetiza el proceso de ese poeta viajero: “Un niño blanco¹²⁸ montado en una salamandra púrpura./ Esta es la primera imagen que guardo de Borneo./ No sé si la soñé o era la bandera del trasbordador en que vine” (p. 85); “Sobre una salamandra púrpura, el niño blanco se ríe/ de nuestro desamparo” (p. 174). Los primeros meses sirven para

¹²⁸ El niño blanco aparece con frecuencia en los poemas de Georg Trakl, especialmente en los póstumos.

situar al personaje frente a un mundo desconocido y su memoria, aún apegada a un pasado inmediato que se quiere dejar olvidado. Por ello, predomina el discurso descriptivo del viajero. En los registros de agosto a octubre, el discurso de la interioridad del personaje poeta se intercala frecuentemente con el recorrido del viaje, es decir, se unen los dos viajes, el externo y el interno. Este periodo concluye con la evocación de otros (Rimbaud,¹²⁹ Schumann, Hölderlin, Afra, Sonia) para luego derivar en el suicidio. El viaje concluye con la muerte porque ésta sintetiza los dos recorridos: el terreno desconocido que le condena a muerte y el recorrido espiritual que no logra vencer.

Ya en lo particular de cada poema, el rasgo central y más sorprendente es el manejo de la yuxtaposición de imágenes que, como los símbolos y los personajes, son ambiguas. Hay una fuerte compenetración entre el sentido de la historia que tiende a la disolución del personaje y la forma del discurso poético que, lejos de cerrarse en un sentido, se multiplica y estalla en imágenes progresivamente más complejas; es como una superación del sentido ante la exhuberancia inaprehensible que rodea al personaje y hace extraño, también, su lenguaje.

Si se parte de una relación dialógica entre la identidad del poeta Trakl y la lectura que de él hace Francisco Hernández, el recurso de una dualidad aspirante a resolverse son las características formales más importantes de este “Cuaderno”. Esto es interesante porque refleja el tema de fondo: el deseo de reunirse en uno con la mujer amada, prohibida. Son varios los poemas estructurados de esta manera. Vale la pena detenerse en algunos para ver cómo funciona este mecanismo y algunas de sus implicaciones.

Una manera evidente de la dualidad es la oposición entre el espacio que rodea al personaje Trakl, Borneo, y el que éste imagina como contexto de la hermana. En este paralelo se opone el ruido a la

¹²⁹ Una de las influencias más analizadas en la obra de Trakl es la de Rimbaud. De él parece heredar la forma del versículo, la fantasmagórica tarea del descenso hacia su propio infierno y lo que Lindenberger califica como lo “mythopoetic”, un poeta que habla con imágenes (p. 94).

música de Schubert¹³⁰ o de Schumann. El mundo de él está saturado de estímulos y de agresiones, de calor, de miedo y de apariciones:

Pienso: la nieve debe estar sepultando el cementerio de San Pedro.

Tus dedos deben estar congelándose sobre las teclas.

Tocan a la puerta. Entra el malayo con el cuerpo tatuado.

[...]

Pienso: mis músculos deberían descansar bajo la nieve. Mi garganta debería estar anestesiada por la caspa del diablo y no por este licor atroz de pesadillas (p. 95).

El mundo de ella, pese a la armonía de los referentes musicales, está marcado por el frío, la nieve, la pureza y la distancia, rasgos opuestos a los de Borneo: el calor, el malayo, la droga y el erotismo. La ausencia de ella es la evocación constante de un referente de identidad, de hogar, de contención.

Otro tipo de dualidad rige uno de los poemas más hermosos del libro, en el que la geografía retoma un motivo central en Trakl:¹³¹ lo invisible frente a lo visible como maneras de estar en el mundo

Extiendo dos mapas sobre la mesa.

En el de la derecha veo la gran isla verde con las venas azules de sus ríos. Se advierte una topografía accidentada. Palabras como Sibú, Kalimantan, Belaga, Balkpapan, Batu.¹³²

Tiban o Ruma Kaya no me dicen nada, pero son las cuentas de un collar en el cuello del mar de la China.

¹³⁰ En el poema “De camino”, Trakl menciona: “En la sala cercana suena de manos de la hermana una sonata de Schubert”, en *Obras completas*, p. 100.

¹³¹ Entre otros críticos, Falk explora esta búsqueda de conversión de lo invisible en lo visible como un rasgo expresionista que después será recobrado en la literatura alemana por autores como Rilke.

¹³² Todos los nombres, menos el referido a los muertos, existen: son nombres de lugares, de cerros o de lagos en Borneo.

El mapa de la izquierda es una guía para los viajes del alma al más allá. El terreno no es muy accidentado. Las almas de quienes mueren de vejez van hacia Appo Laggan donde siguen viviendo en armonía. Las almas de quienes murieron en guerra vuelan hacia el Lago del Bauprés, donde, a modo de recompensa, pueden enamorarse de mujeres muertas en el parto. Las almas de los no nacidos viajan hacia Tényu Lалу, espacio sin límites donde el dolor no existe.¹³³ Para quienes perecieron ahogados hay un paraíso en el fondo de los ríos, y las almas de los suicidas llegan a Tan Tekkan, donde viven en la miseria, alimentándose de carroña. Al norte se distingue el Bawag Matei Moug o Lago de los Tristes. Al sur se ve la morada de Penyalong y de Oko Perbungan, los Seres Supremos. No hay este ni oeste en el mapa. La brújula no logra fijar los puntos cardinales. Descubro más de diez mil islas en movimiento. Todo se borra al rociarlo con licor de arak. (p. 93).

Probablemente el poema sea tan conmovedor porque explicita el recorrido por los dos viajes que, simultáneamente, está realizando el personaje-poeta: el recorrido por la isla, y el de su vacío, su culpa existencial que halla respuestas en la mitología, en la trascendencia de esos terrenos. Por eso, se destaca el hecho de que no haya fronteras ni brújulas claras, porque el paisaje es tan inestable como el personaje. La manera de hacer concreta esta pérdida y opacidad de lo real es la referencia final al licor, esa bebida “de pesadillas”, como la cata-loga en otra parte del “Cuaderno”.

¹³³ Esta idea, como apuntamos más adelante, es clave en la concepción que Trakl tiene sobre la culpa.

Otra forma de dualidad aspirante a la fusión toma como personajes a los amantes. Ellos, como los espejos, parecen intercambiarse en la posibilidad de fusionar los contrarios. Si se recuerda lo analizado antes respecto de la capacidad de desdoblamiento del personaje-poeta, esta lógica de la dualidad está más presente todavía. Personajes femeninos y masculinos, escenarios, mundos, todo es dual. Estos dobles permanentes agudizan la impresión de la lectura por medio de imágenes que cuesta relacionar entre sí; como en la poética de Trakl, “Nada llega a ser plenamente lo que es”.¹³⁴

La voz de Trakl entre las otras

Algo que llama mucho la atención de esta parte de *Moneda* es la referencia a las voces de los protagonistas de las secciones anteriores. Están presentes Hölderlin, Schumann, Clara y Diótima. La función que desempeña la evocación a Hölderlin¹³⁵ está relacionada con la visión que éste tenía de la naturaleza y que se contrapone a la visión del personaje Trakl de Hernández, quien la sufre, es aturdido y castigado por ella. Si la naturaleza era para Scardanelli la repetición y el retorno a lo armónico desde una perspectiva claramente romántica, para el personaje de esta tercera parte es sólo una manifestación ruidosa e ininteligible que lo castiga. Para reconciliarse con ese medio, el personaje dice:

¹³⁴ Afirmación de José Miguel Minguez en su introducción a los *Poemas* de Trakl, p. 21.

¹³⁵ Es importante y citada la influencia de Hölderlin en Trakl. Para Lindenberger, en *Georg Trakl*, por ejemplo, ésta va más allá de ciertos rasgos románticos: le confiere la relación con la naturaleza, y con la lectura de *Hyperión* le hace visible toda una gama de exploración entre la manera idílica y diabólica de ver el mundo (p. 31), le enseña la posibilidad del poema en prosa junto con los versículos de Rimbaud (p. 25) y una visión mítica del poeta que lo relaciona de diferentes maneras con la idea de divinidad (p. 93).

Y aquí te escucho, Hölderlin,¹³⁶ en la copa de un árbol donde los cirros se concentran y el cálao rinoceronte bate sus alas de abanico.

[...]

Hölderlin, tu verbo solitario, se une a las voces de la selva y nacen himnos en la miel de los cántaros.

Levanto los brazos hacia donde descansas y se refresca mi corazón quemado.

Allá, en silencio, crece la calma de Los Celestiales.

Acá, en mis gritos, crece la paciencia del olvido (p. 146).

La presencia del poeta alemán reconcilia al personaje con la naturaleza. Entonces, aparece el mundo paralelo que veíamos en Hölderlin, ése que hace posible la creencia en la reunificación con la naturaleza y con el hombre. Por eso, crece el silencio acallando la tortura del ruido infatigable y, paralelamente, se acalla el deseo para dar lugar a la paciencia de un olvido forzado.

La música también tiene una función: frente a los sonidos y el espantoso ruido persistente que no hace más que envolver al personaje en más delirios, ella es casi un silencio. Su espacio natural es el mundo dejado atrás por el poeta y raramente es producido en la isla. Cuando aparece en la memoria del poeta es por medio de Schumann, quien entonces adquiere una identidad divina:

Sin duda, ahí Schumann es Dios.

Porque ahí él hace la música que Dios no puede, aunque el creador del viento sea Todopoderoso.

El silencio también ha sido creado por Dios.

Pero la música que ahora suena en los árboles sólo pueden hacerla aquellos que son dioses (p. 144).

¹³⁶ Sólo en este poema aparece el nombre de Hölderlin, en todo el libro la referencia es al personaje, Scardanelli.

Ahora bien, esa divinidad no ayuda a esclarecer los sentidos de la música o la función que desempeña en esta evocación. Debemos esperar otra revelación:

La música de Schumann sería azul, pero se transparenta
cuando la guerra pudre a los insectos.
La música sin color es el viento, dice el gallo blanco,
y se pone a cantar sobre una pequeña lámpara de hielo (p. 161).

La música, como los otros símbolos de la poética de Trakl, no mantiene un solo sentido, sino que pasa de positivo a negativo según una gama de colores que la matiza. Hay que recordar lo mencionado sobre los significados de los colores en la obra de Trakl para entender bien esta calificación musical. Me interesa remarcar la función posible que se desprende de estas características asimiladas por Hernández como elementos de su recreación del personaje. La música puede reemplazar al lenguaje, “cortarlo”, y estando unida a la naturaleza asumir diferentes connotaciones, según los colores que la pintan. Es un mundo paralelo que acalla el de la isla; da un sentido de divinidad a esos mismos sonidos, como en el caso del viento.

Después de un poema donde el vendaval arrasa con todo, y el poeta está desesperado, aparece el Pájaro Profeta y entonces están presentes en la memoria del poeta las tres figuras femeninas del libro:¹³⁷

En el cementerio crecen los años de la niña Clara,
en el confesionario se empluma la esbeltez
de Diótima, y al lado de la cama miro tu amor,
hermana, ahogándose en un vaso sin huellas
digitales. (p. 143).

¹³⁷ Además de la dualidad, o por ella, existe también una marcada organización tripartita en el libro: sus secciones, sus personajes, su problematización del triángulo amoroso, por ejemplo.

La lectura o interpretación que hace el poeta en este poema refuerza la manera en que cada una de estas mujeres ha sido presentada en las secciones correspondientes. En la muerte de Schumann tuvo que madurar la personalidad de Clara; en la culpa, Diótima acaba por desaparecer enferma, y la hermana queda al lado del personaje sin ser tocada por éste. Las tres historias reafirman el carácter imposible de la realización amorosa, temática de todo el libro. Y, además, la noción de deseo se ve contrapuesta a la de muerte como su castigo. Así funcionó en las tres historias.

Sobre las otras secciones, “Cuaderno de Borneo” propone otra manera de apropiarse de un poeta y su obra, más allá de una relación intertextual. Ahora la biografía empleada es mínima, crece la correlación con elementos de la obra poética y los personajes secundarios dramatizan la fractura del personaje, escindido y derrotado por la culpa que debe pagar en ese exilio voluntario. Existe en cada parte una apropiación estilística: en Schumann, la musicalidad de su estructura entre poemas largos y breves; en Hölderlin, el lenguaje más medido y las rupturas sintácticas, además de cierto imaginario, y en Trakl, un lenguaje más cercano al expresionismo, aunque parte de su imaginario sea, como hemos visto, claramente romántico. Se elige otra manera de relación transgenérica que relaciona al diario con la memoria, la narrativa y la poesía. No es una relación distante que se sirva del otro como material en que se contempla, como en la sección dedicada a Schumann, ni es exactamente una puesta en escena de diferentes voces en una teatralidad de la relación amorosa imposible; ahora se trata de exacerbar los recursos para mostrar un personaje por medio de todas las máscaras posibles, incluso las de su biografía y su relación extratextual.

Es también común a todo el libro la elección de personajes de alguna manera marginales o marginados, sea por su locura o su delirio. Estos personajes, por elegir apartarse de los otros, se alejan también de ellos mismos.

Cabe analizar el lugar desde el cual Hernández presenta a sus personajes artistas. Existe, decía, un “excedente de visión” que en

el caso de Schumann anula las posibilidades poéticas de la primera sección del libro para dar lugar a un primer y tímido acercamiento a la intención de ser otro. Ese “excedente” desaparece en el caso de la sección dedicada a Scardanelli, en la que son directamente los personajes quienes asumen la voz poética, actualizando la dramaticidad del género. En esta tercera sección, la voz del personaje es la de un ser profundamente escindido; en esa medida, el personaje establece una situación dramática interna, en la que sus interlocutores son proyecciones de su deseo y de la prohibición que le aqueja. Esta parte explota la crisis más ardua de la identidad. Aquí la voz poética es fundamentalmente dramática, y tanto así que opera incluso como una puesta en el abismo que refleja su dispersión en los personajes secundarios como máscaras, fantasmas, deseos. Hay un extenuante diálogo interno que rompe al personaje. Un lugar no visitado, la locura de un poeta que sólo vive en su palabra o el sonido de una música capaz de restaurar la fe en el amor y el otro: esos son los motivos de este viaje. Ese es el valor de *Moneda de tres caras*.

MADERA VIVA Y ÁRBOL DIFUNTO: COLECTIVIZACIÓN Y FRAGMENTARIEDAD DEL HABLANTE

Blanca Wiethüchter (1947-2004) es, por la calidad y el aporte de su obra poética, una de las más importantes poetisas bolivianas del siglo xx. A lo largo de los doce poemarios ya publicados,¹ propone la ruptura y la fragmentación de la voz poética por medio de variados recursos, entre los que destacan la intertextualidad, la colectivización del hablante y la pluralidad de las voces enunciativas.² Su obra está marcada por el esfuerzo implacable de trabajar el lenguaje hasta convertirlo en una zona crítica. Una reflexión atenta a los procesos de la identidad personal insertada en una colectividad y a las maneras en que la literatura nutre y se alimenta de su momento histórico han sido dos de los parámetros constantes en su escritura.

Dentro del panorama poético boliviano, los años setenta estaban marcados por la fuerte presencia de Jaime Sáenz y de Óscar Cerruto, cuyas obras habían dado un giro al quehacer literario.³ A partir de ellos, la poesía —en particular la paceña— manifiesta una vocación por unir en la escritura marcas regionales en lo formal y universalidad temática. Hacia esos años surgen algunos poetas que,

¹ *Asistir al tiempo* (1975), *Travesía* (1978), *Noviembre 79* (1979), *Madera viva y árbol difunto* (1982), *Territorial* (1983), *En los negros labios encantados* (1989), *El verde no es un color* (1992), *El rigor de la llama* (1994), *La lagarta* (1995), *Ítaca* (2000), *Ángeles del miedo* (2005), *Luminar* (2005).

² Obvio, por razones de espacio, el análisis de otra parte de la obra más tradicional y en la que el hablante lírico no presenta ninguna ruptura o pluralización, para concentrarme en los paradigmas o ejes escriturales que mantienen una relación con mi perspectiva de análisis.

³ Me refiero al trabajo que estos poetas lograron en el lenguaje poético al abrir la posibilidad de una tendencia narrativa, un imaginario paceño y una mejor elaboración de las imágenes.

aunque herederos de estos dos, renuevan y proponen otras líneas de trabajo. Pedro Shimose (1940), Jesús Urzagasti (1941), Matilde Casazola (1943), Norah Zapata Prill (1943), Blanca Wiethüchter y Eduardo Mitre (1943), por citar los más conocidos, forman una heterogénea generación poética que comienza a publicar en esa década. Hallar un factor común es complicado y seguramente arriesgado, especialmente porque en Bolivia es difícil hablar de generaciones o grupos después y salvo “Gesta Bárbara”, movimiento poético asumido como agrupación en dos momentos del siglo xx. Cada poeta suele ser un mundo aparte y su propuesta es bastante diferente de las otras. Sin embargo, y a decir de la misma Blanca Wiethüchter, existe, por el contexto de sus publicaciones, una suerte de “literatura de sobrevivencia” que se reconoció en el discurso latinoamericano y la revolución cubana, pero también en la desilusión y las dictaduras.⁴ Shimose y Zapata Prill tendrán que sufrir el exilio, los demás viven el horror y la esperanza de ese tiempo dentro del país, aunque con una relación respecto de la historia muy diferente en cada caso.

La obra de Matilde Casazola está íntimamente ligada a la música y su temática transita por el cuerpo, la relación con la divinidad, el desamor y la muerte. La de Norah Zapata experimenta más bien una densidad de la existencia por medio de la pérdida y la muerte en un lenguaje cuyas imágenes y retos son limitados. Mitre es el más vanguardista del grupo al llevar la tensión y el ejercicio del lenguaje a extremos insospechados. Parte de su obra posterior ha navegado más hondo explorando la intertextualidad como alusión interlocutiva en un poema extenso en que se dirige a Susana San Juan, por ejemplo. Pese a no ser la poesía, bajo nuestro punto de vista, el espacio más feliz de su realización en la escritura, la obra de Urzagasti extiende lejanos parentescos con la generación, especialmente con Shimose en su preocupación por el lugar, la extensión narrativa de los versos y el

⁴ “Una literatura, pues que se origina bajo el signo de una nueva vitalidad histórica”, en Javier Sanjinés (ed.), *Tendencias...*, p. 105.

retorno a la provincia como imaginario. Las obras de Shimose y de Wiethüchter son las más valiosas de la generación por su carácter renovador de nuestra literatura al integrar la alteridad enunciativa, extender el imaginario para abordar la preocupación por lo propio desde perspectivas originales y proponer un rigor implacable con el lenguaje y la ética de un mundo cultural particular.

Cuatro críticos bolivianos se han ocupado con cierta regularidad de la obra poética y narrativa de Blanca Wiethüchter:⁵ Leonardo García Pabón, Marcelo Villena, Elizabeth Monasterios y Eduardo Mitre. El primero y el último han atendido la obra en su totalidad en diferentes momentos prestando especial atención al manejo del lenguaje, la identidad femenina fragmentaria y su relación con otros poetas de la generación.

Marcelo Villena reconoce insuficiente la terminología de la teoría literaria y asume conceptos andinos para estudiar la poética de Wiethüchter. Aunque su análisis se ocupa del poemario *Noviembre-79*, sus presupuestos sobre la textualización de un conflicto social, la manera en que un sujeto se reconoce o se forma en su experiencia colectiva, la tentativa de una poética por acceder y conocer un mundo dual en sus culturas, el encuentro de un hablante con otro como un ritual en el que éste se resiste como enfrentamiento, son útiles a la hora de pensar en mecanismos textuales con los que se construye el hablante. El único problema de este enfoque es la dificultad que ofrece su comprensión para un lector ajeno al mundo cultural andino, por lo que a veces necesita de “traducciones”.

En su tesis de maestría, Monasterios propone entender la poética y el imaginario de Wiethüchter a partir del análisis del hablante y del lenguaje poético, que se rebelan contra un mundo y un sistema unitarios y niegan su integración cultural. En este sentido, también es necesaria la lectura del contexto socio-político de esos años para develar los sentidos de la obra poética. La mediación de rituales,

⁵ La autora ha publicado una novela, *El jardín de Nora*.

dudas y formas diversas de lenguaje son las maneras de relación del hablante poético con su mundo ficticio. La necesidad de un espacio alternativo y de un contrapunto de voces es fundamental para esta poética; pues, sólo con “otro” reflexiona sobre su propio quehacer literario. Su análisis recorre ocho de los libros de la autora y centra su atención en los siguientes temas: discursos culturales presentes, fragmentación del hablante, algunas formas retóricas que expresan ese encuentro ritual con la cultura andina y la presencia de la ciudad como espacio de memoria y de diálogo con lo otro. Esta tesis es muy completa en lo que respecta a la perspectiva señalada, aunque su carácter sociocrítico limita las interpretaciones de la poética en cuestión. En otros trabajos más recientes, esta perspectiva crítica se vuelve más amplia y reconoce principios poéticos constantes en la obra poética y narrativa de Wiethüchter.

Existen tres líneas poéticas en la obra poética de Wiethüchter que apuntan en la misma dirección de nuestro análisis interpretativo alrededor de la configuración de voces y de hablantes poéticos. Nos parece necesario recorrerlas para hallar el lugar y el valor del libro elegido, *Madera viva y árbol difunto*.

ANTECEDENTES

LA FRAGMENTACIÓN DEL HABLANTE: YO SOY, TAMBIÉN, OTRA

Buena parte de la apuesta escritural de la autora está dedicada a la exploración de la conciencia como historia de una subjetividad autocrítica. Tres poemarios extreman esta búsqueda: *Territorial* (1983), *La Lagarta* (1995) y *El rigor de la llama* (1994).⁶ En éstos, el perso-

⁶ Todas las citas provienen de la antología *La piedra que labra otra piedra* (1998), a excepción de las de *Madera viva y árbol difunto*, por no mantener la estructura original, e *Ítaca*, por ser posterior a la antología señalada.

naje es una mujer que se busca a sí misma en sus palabras y en su memoria. Así, la escritura deviene un campo de encuentro, descenso hacia sí misma y cuestionamiento del derecho a escribir. La memoria personal es, desde esta perspectiva, una ilusión de unidad en una historia de vida cuyo centro es la identidad femenina, posible sólo por medio del lenguaje que la constituye como sujeto. Esta línea concluye en el último poemario publicado póstumamente, en el que la mujer hablante se define frente a su enfermedad y su ya marcada muerte.

La manera en que el yo va a fracturarse corresponde con el proceso de autoconciencia: la capacidad de la hablante de mirarse a sí como a otra. (Mantengo el femenino porque en esta poética quien enuncia se define como tal explícitamente.)

En la primera fase de ese proceso, la escritura es habitada como lugar de desdoblamiento. En el poemario *Territorial*, la hablante asimila su propia ausencia y se interroga por el lugar donde se esconde de sí misma. El cuerpo parece ser la respuesta, pero lo descubre enajenado por lo que debe poseerlo, apropiarse de él. El acto es bastante erótico y pasa por la dualidad de quien se sabe, al mismo tiempo, la mirada y el objeto. La posesión de sí sólo ocurre en el acto de nombrarse:

Sólo tengo este cuerpo. Estos ojos y esta voz
esta larga travesía de sueño cansada de morir

[...]

habito un jardín de palabras
que han dejado de nombrarme
para nombrarla. No me atrevo
pero es necesario decirlo. Es un secreto.

En realidad somos dos.

Ahora debo inventar a la otra (p. 230).

En un segundo momento, el viaje por la conciencia hacia los momentos de la vida considerados como hitos en la formación de la

subjetividad es presentado, casi dantesco, como un descenso hacia el rigor de la memoria y del tiempo que la consume, la anula, la transforma. Tal viaje es explorado con mucha mayor intensidad y eficacia en *El rigor de la llama*, cuando la hablante se demora en seis rigores de su descenso para agotar la expresión de cada momento en el despertar de la conciencia y de la memoria. Se trata de recordar quién ha sido ella desde la infancia hasta el presente enunciativo. Ese “ávido cavar por dentro” tiene como fin un buen vivir y un merecer morir. La memoria aparece fragmentariamente por medio de objetos hallados casi al azar y que van aproximando la época o el momento vital en que tuvieron importancia.

Bajo ese propósito, se hace visible en primer plano la búsqueda de una identidad femenina que debe separarse de las definiciones de los otros, hasta saber su verdadero nombre. La tarea es vaciarse (“yo ya no soy yo/ yo nunca fui”), dejar lo dicho, los roles que la definieron: “Ella, la hija más bella/ la estrella/ la chica buena/ la novia pura/ cercena la palabra de la cosa sumisa/ cercena la luz del sol/ y crueles/ despiertan los ojos de la noche/ para descubrir aquello/ que me oculta” (p. 73). Posteriormente a ese desnudarse de las palabras ajenas, ella puede recordarse a sí misma y saber, al mismo tiempo, la razón o la legitimidad de su labor de escritora: ella quiere vivir, sobre todo y a pesar de todo lo que la ha enajenado como nombre, como lugar. Escribe y vive “para que de una vez por todas/ se torne visible la vida” (p. 89).

Sólo ahora puede volver los ojos a la morada, ese sitio donde se espera y al que pertenece. La última sección es llamada “el reposo” que no es sino un rescate del mundo cotidiano y familiar, pero ya denso de historia por ser el resultado de un viaje existencial angustioso en el que la personaje se ha dividido de sí misma para poder recordarse, inventarse. El encuentro consigo misma desemboca en la tarea de vivir lo más responsablemente con la vida y con la muerte; entre ellas, la escritura es la única manera de ver el mundo. Sin embargo, tal tarea no es posible en soledad, se debe volcar a otros; la casa “en-

mudece los ruidos inútiles”, es el sitio para “cuidar de lo vivo”, “él y mis niñas”.

En una tercera fase, en el poemario *La lagarta*, escribir y vivir se sintetizan en la construcción de una identidad femenina de la voz lírica consciente de su escritura. El personaje llamado Lagarta es un ente juguetón que opera como alter ego de la hablante y la guía en ese encuentro consigo, en este caso posible sólo a través de la tarea del lenguaje. Dos caras entonces de lo mismo: una mujer que recuerda sus hitos personales y una escritura que enlaza esos fragmentos de vida. El núcleo de los círculos por los que desciende la conciencia está custodiado por “vigilantes adversarios” que deben ser vencidos por la personaje antes de poder decir lo que le sucede. Al centro, no está ningún otro ser, no hay Beatriz ni Eurídice que salvar: es ella misma la que se espera “en otro sitio”, al que la guían sólo sus palabras. Tal viaje acaba cuando halla su muerte; es decir, una parte de ella que muere, mientras alguien nueva dentro de sí la sobrevive:

Este mi cuerpo subterráneo
 envuelto en sedas de innumerables fuegos
 es mi cuerpo profundo que se está yendo
 y sin embargo pregunto
 ¿quién es, quién es la que se queda y mira
 cómo se va, cómo se está yendo
 este mi cuerpo llorado por otro cuerpo
 de la tierra amado y sombra? (p. 53).

El verdadero encuentro entre las dos identidades de la personaje se resuelve, por una parte, en la conciencia de la muerte como un proceso permanente de reconfiguración de sí misma y, por otra, en una clara conciencia de que alguien la sobrevive: su escritura.

El rigor de conocerse a uno mismo es un propósito muy importante en esta poética que hereda con ello una “tradición” de la poesía boliviana después de Jaime Sáenz. Él propone esta vigilancia de uno

y su contraparte, la indagación de la alteridad latente en uno. Elizabeth Monasterios explica con el concepto “Dialéctica de no identidad del sujeto consigo” la manera en que el hablante de la obra saenziana recorre una distancia hacia un “tú” que le es al mismo tiempo exterior e interior:

Una vez que “yo” deja de garantizar unidad y coherencia y pierde la capacidad para cifrar la realidad, el discurso plantea la experiencia y el aprendizaje no sólo de otras formas de ser sino también de otras formas de conocer irreductibles a la percepción que emana del yo [...] Luego la relación yo-tú más que reproducir el solipsismo de un ego en busca de “tú” recrea, en un código poético fenomenal, la relación que una conciencia acrecentada mantiene con el aprendizaje del conocimiento.⁷

La búsqueda del tú entendido como un habitante de la subjetividad del yo y paralelamente exterior a él es común a Sáenz y Wiethüchter. Sin embargo, en la obra que nos ocupa, ese aprendizaje de uno mismo explica la escisión o fragmentariedad interna del hablante. Hay un reconocimiento de que el yo no es una entidad cerrada y coherente en sí, sino un territorio habitado por las voces y definiciones de otros, por las contradicciones y, en este caso, por un fuerte sentimiento de enajenación.

Al igual que Sáenz, presiente que debe transformarse para ser “real o esencialmente sí misma”; pero a diferencia del maestro, la poeta propone la disgregación del yo también como un espejo que se ve y se refleja en los otros. El camino hacia la autoconciencia no es individual, sino compartido, fundamentalmente por el amado y el espacio de la maternidad. Aunque coinciden en la necesidad de otro que revele al yo su propia fragmentación y saben que el tú es también “un deseo de ser otro, de estar con el otro porque ese otro está más

⁷ *Métodos epistemológicos...*, p. 197.

allá guardando la identidad del poeta”,⁸ aun así los caminos son diferentes en la medida en que el yo de la obra wiethüchteriana sí integra textualmente esas voces y otros.

Por medio del ejercicio de la palabra, la hablante reconoce su otredad, es decir su propio misterio; a modo de ir desentrañándolo y apropiarse de sí, se desdobra. Ese transcurso tiene en sus límites el desconocimiento de sí (“Porque no sabía quién era yo”), el vacío de lo dicho o determinado por otros (“Tres mujeres cubiertas de tinta verde/ chorrean del mar./ [...] y crueles/ despiertan los ojos de la noche/ para descubrir aquello que me oculta”) y el descubrimiento o revelación de sí y de los otros (“Juntos, tomados de la mano/ claros en la sombra/ ascendieron al tiempo iluminado/ al campo abierto/ a la casa del pan”). Es decir, aunque el proceso es interno y el yo habla consigo mismo, sí existe la integración implícita de las voces de los demás, a quienes por adelantado responde la hablante. En los tres poemarios, la escisión de la hablante está ligada al reconocimiento de la fragmentariedad del yo, de la escritura como desdoblamiento y del lugar como ausencia.

HACIA LA DRAMATIZACIÓN DEL HABLANTE: DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN LITERARIA

Otra manera en que la memoria se hace presente en la obra poética que comentamos es el diálogo con la tradición literaria a partir de la reescritura de la tan famosa Penélope en el poemario *Ítaca*.⁹ Éste se establece no sólo con la intertextualidad, que presupone un conocimiento previo de la obra de Homero, sino principalmente con el cambio que se da en la configuración del personaje femenino conver-

⁸ Blanca Wiethüchter, “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Sáenz”, en Jaime Sáenz, *Obra completa*, p. 302.

⁹ Utilizo la edición de 2000 y cito por página.

tido en un estereotipo de fidelidad. Si aquélla es la esposa que espera veinte años a Ulises y en ello empeña su única tarea, si es el tejido destejido la sola manera de esperar al otro, la escritura de Wiethüchter recupera a Penélope para sí misma y le devuelve su tierra, la Ítaca que es también su hogar, al que volverá después de un viaje inmóvil.

Otra novedad es la perspectiva cotidiana del mundo de Penélope, cuya voz encarna la hablante en el primer verso del poema “Hoy Penélope me estoy en tu nombre”. La espera está marcada por un constante preparar el regreso del otro que recupera todas las tareas de una mujer centrada en los alimentos y la manera de vestirse para él. Tal tarea va mudando a lo largo del poemario hasta quedar casi disuelta en la simple figura de sí misma entregada a su amor.

Paralelamente, están los monólogos, la elaboración del esperar y del deseo postergado. Con agudeza, esta poética humaniza la figura ya mítica devolviéndole una dimensión más terrenal y entrañable. Hallamos a una mujer madura, consciente de su cuerpo y de su edad:

Al secarme di con mi cuerpo en el espejo.
 No es que sea precisamente recelosa
 pero ¿podrá ese cuerpo? —tal era la pregunta—
 ¿podrá ese cuerpo que interroga desde el espejo
 nutrir la flama
 enardecer las mañanas
 con fulgores más intensos que el ardor de las llamas? (p. 13).

La conciencia del cuerpo se relaciona con otro proceso: Penélope deja por un momento su preocupación por el otro y al preguntarse por el verdadero deseo de su espera se descubre a sí misma. La labor del tejido que se hace y deshace corresponde con la labor de la escritura, de la memoria y de un vestirse-desvestirse que acaba cuando halla su propia desnudez. Frente a ella misma ya no hay protección que detenga el recuerdo de sí ni ignorancia que evite asumir la existencia de sus

pretendientes y de Circe, personajes interpuestos en su lazo con Ulises. Más allá de ellos, está la relación amorosa que la ha hecho esperar. Pero ¿qué es la espera y quién es sino un fantasma de su deseo?:

Esperar es oír.
oír las huellas que deja la noche a su paso oscurecido.
Esperar es padecer la mirada de las cosas que disimulan muertes
intensas.
Es tocar el verso y reverso del tiempo en el tejido:
punto por punto
el segundo
y del mar no llegan las voces mil veces concebidas.
Te espero, Ulises.
Enamorada de los fuegos que arden sobre mi lámpara,
te espero.
Con una luz que deslumbra los cielos
con un canto que atrae todos los vientos, te espero.
Te espero mientras cavo un hueco en la noche
y otro y otro y otro
cavo y cavo y cavo.
y nada responde (p. 21).

Ese cavar a través de la espera y del deseo la devuelve a la revelación central para su cambio: “Nada me obliga a creer que existes” —le dice a Ulises, mientras se hace evidente para ella el olvido de sí misma. Tal hecho no es explícito en el poema: aparece como cambio en el plano de la cotidianidad que deja de preparar el recibimiento o el placer del otro para empezar a descubrirse. Esa visión del fantasma de su amado la hace consciente de su verdadero deseo cuando ella se pregunta “¿Qué hacer —dime— si Ulises vuelve ahora?” (p. 37). Dos revelaciones más son la consecuencia de este proceso: debe “gravitar al centro de mí misma” y saber que el conjuro de la espera es inverso al deseo y logra solamente mayor distancia. Por ello, cambia de actitud,

deja de esperar y se entrega como memoria al mar de su propio cuerpo, de su placer postergado:

Va y viene
 viene y va
 la espuma porosa
 salando de mar mi boca
 Enlazando mi alma a lo inmenso.
 Un mar amante me estrecha en la marea
 Un mar amante me reúne en un suspiro
 mis ojos abiertos de cielo recogen mis ojos abiertos de mar.

[...]
 Entonces,
 en la intimidad de lo solo,
 encendida
 florece Ítaca, Penélope, florece Ítaca
 para que yo la mire (p. 43).

Vale la pena detenerse en algunos aspectos de este poema. Primero, no es casual que sea el mar el lugar donde ella halle su placer, pues es el camino por donde espera ver venir a Ulises. A partir de ese gesto desplaza hacia sí misma el objeto de su espera, de su deseo. Posteriormente, ella comprende la verdadera naturaleza del amor al establecerlo como algo mayor a la espera o al regreso y, por tanto, queda liberada de su postergación. El amor es la posibilidad de vivir y de ver a Ítaca como lugar de reconciliación y de encuentro consigo misma. Su unión, fusión con el mar es, simbólicamente, su unión con el mundo desde su viaje inmóvil.

El diálogo con la memoria literaria y, por tanto, con la tradición, se establece como la posibilidad de reescribir no sólo un personaje, sino también un mito. La reflexión sobre el cuerpo, el amor y la cotidianidad de una mujer madura amplían y revitalizan un personaje

clásico. La escritura y la memoria, otra vez, son un diálogo en el que si hay algo esperado es justamente la palabra posible del otro.

Nos interesa resaltar también un rasgo formal. La hablante se reconoce en el nombre de Penélope y en varios momentos mantiene un diálogo con ella; incluso la denomina como “hermana”. Esto hace difícil una interpretación del poemario como monólogo dramático. Las consecuencias son por lo menos dos: ni el personaje asumido ni la hablante son el centro del discurso, sino que ese lugar es ocupado por el vaivén entre ambas, por su diálogo. Entre otras posibilidades interpretativas, este poemario opera como la otra cara de la medalla de *El rigor de la llama*, a tiempo que mantiene lazos de sentido (la indagación de la subjetividad femenina) se aleja de una hablante introspectiva y única para integrar dos perspectivas.

LA CONSTANTE PREOCUPACIÓN POR LA ALTERIDAD: DIÁLOGO E HISTORIA

Responsable para con la palabra y la vida, la poesía de Blanca Wiethüchter asume desde otro ángulo el encuentro de la palabra con la memoria. El diálogo con el pasado histórico tiñe la poesía de esa “memoria larga” que opera a través de una colectividad. Los poemarios *Noviembre-79* (1979), *Madera viva y árbol difunto* (1982), *El verde no es un color* (1992), *Sayari* (1998) y *Qantatai* (1998) textualizan rituales y momentos dolorosos de la historia boliviana del siglo xx: el golpe militar de 1979 —considerado uno de los más sangrientos— y el último periodo dictatorial de 1981 a 1983.

Es por medio de un diálogo con la historia que la memoria entra a formar parte de la escritura de Wiethüchter. *Noviembre-79*¹⁰ es un poemario compuesto por ocho poemas breves que, a manera de recuadros, describen fragmentariamente lo ocurrido en las calles de la

¹⁰ Utilizo la edición antológica de 1998 y cito por página.

ciudad de La Paz ese primero de noviembre. Los bandos aparecen para despertar una memoria de la derrota: “la sangre otra vez/ estupefacta”; la referencia es indeterminada temporalmente, sólo se nos habla de un tiempo anterior en que la sangre estuvo presente. Luego hay una toma de posición que sitúa al hablante en la perspectiva de los estudiantes-obreros-campesinos enfrentados a los tanques: “orgullo de ser/ blanco/ para una bala”. El siguiente poema es un salto fundamental que relaciona la fecha del golpe militar, al que nunca se alude directamente, con el día de muertos. Entonces hallamos un poema excepcional en el que alguien amasa un pan de muertos mientras los opositores amasan una venganza. La batalla se cifra sólo en otro encuentro de sangre:

	Todos los santos	
	Todos los vivos	
Madurar el silencio		Madurar en el trigo
a tientas		cada día
sin gloria sin olvido		ebria cicatriz de pan
a un costado		a un costado
	Todos los santos	
	Todos los vivos	
Un cinturón de gritos		Resucitan
(toro en la calle)		(lágrima la harina)
Una mano guarda la otra mano exactamente una mano la otra mano		
	Todos los santos	
	Todos los muertos	
Cara a cara		
	se despeña	
	la sangre	
	tibia	
	fría (p. 235).	

El poema, de manera cifrada pero visible, es un ritual donde el mundo del pueblo convive con el del enfrentamiento oficial; es decir, paralelamente, se amasa el pan y se amansa su tiempo de lucha, su espera para una nueva batalla. Esta es una lectura que particulariza la visión de Wiethüchter del momento histórico: el golpe es una lucha en la que se somete a otro sin darle palabra ni lugar, como hiciera la Conquista con los indígenas. Así lo remarcan los poemas finales, donde hay cierta memoria, apenas audible, que señala esas “obstinadas repeticiones” en la historia de un pueblo sometido. A propósito de esa colectividad, el hablante lírico cierra el texto con una aguda pregunta: “¿Será esta la herida que nos nombra pueblo?” (p. 236).

*Madera viva y árbol difunto*¹¹ es la profundización de ese diálogo con el autoritarismo político de esos años en Bolivia. El contexto deviene un interlocutor que remite la experiencia al pasado más lejano del que dispone en busca de un sentido que sabe, de antemano, inexistente.¹² En él, la historia es un palimpsesto de la sobrevivencia presente en textos precoloniales que se intercalan con los poemas situados en el presente histórico. Este libro es el punto más alto en la búsqueda de incorporación de otros hablantes a un texto poético, por ello lo elegimos como centro de nuestro análisis.

Otra forma de comprometerse con la historia y hacerla parte estructural del poema radica en un desplazamiento por el territorio boliviano para ilustrar una profunda correspondencia entre la memoria, el espacio y el lenguaje. La hablante de *El verde no es un color* se va a la zona de Santa Cruz, trópico boliviano, y se halla carente de me-

¹¹ Utilizo la edición de 1982 y cito por página.

¹² Entre las estrategias textuales para enfrentar a un contexto dictatorial suele ser frecuente que se recurra al rescate de una parte del pasado que sea capaz de dar un sentido y cambiar la incertidumbre del presente. De esta manera se puede eliminar el temor a que la situación horrorosa se repita, viendo en el pasado una esperanza de mejoría (Introducción de Fernando Reati en Adriana Bergero y Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido*, p. 22). Volveremos a este punto al considerar la obra de Wiethüchter en conjunto.

moria, palabras y capacidades para habitar ese sitio. Curiosamente, la manera de apropiárselo es por medio del vocabulario de la región que se filtra en el poemario y de atender a las voces de la memoria de ese espacio. En un apartado del texto aparecen canciones de los ayoreos, antiguos pobladores de la zona, quienes narran cómo era su mundo ya casi perdido en el presente enunciativo. Los textos provienen de la recopilación que hiciera de ellos Roa Bastos en *Culturas condenadas*. Pese al sentimiento de no pertenecer al lugar, la hablante se solidariza con esas voces, tan “extranjeras” como ella misma en esa tierra. La relación con los intertextos es básicamente de apropiación e identificación. El acento está puesto en la pérdida del lazo con lo sagrado y lo natural para esas comunidades ahora desplazadas, cuyos referentes culturales y religiosos han desaparecido. El diálogo con esos intertextos es el único contacto de la hablante viajera con el nuevo espacio; después continúa su viaje de retorno a la ciudad de las montañas.

En los poemas de *Sayari* (textos que forman parte de la película del mismo nombre) y en los de *Qantatai* (parte de un espectáculo pensado como una *performance* con música, iluminación y teatro) se retoman dos visiones de lo andino que obligan a una incorporación textual de los otros. En el primero, se explora el tema de la migración a la ciudad por un indígena aymara y se tematizan sus conflictos de adaptación, otra vez por medio de la evocación a dioses y lenguajes ajenos al espacio nuevo. En el segundo, el espacio ritual revive para actualizar el tema de la identidad colectiva e individual como procesos erráticos problemáticos, contados en voz de dos comunidades enfrentadas entre sí en un *tinku*¹³ y en voz de una testigo escritora

¹³ Una definición primera y básica de este término: una pelea ritual en que se enfrentan bandos opuestos, representados en una danza popular. En un sentido más amplio, es una categoría cultural con la que “se concibe las relaciones entre dos elementos o grupos humanos a veces opuestos, a veces asociados”; desde algunos estudios sobre cultura boliviana y literatura, se entiende el mismo como un enfrentamiento de poéticas que “se construyen en base a mediaciones y contactos ‘peligrosos’”, Bouyesse Harris *et al.*, *Tres reflexiones sobre el mundo andino*, p. 270.

de la situación. Ambos textos incorporan un diálogo con la historia para proponer la escritura como cura de la ciudad y de sí mismos.

Dos elementos ausentes en los poemarios anteriores cobran vigencia ahora: la pregunta por el derecho a nombrar con un lenguaje “ajeno” y la capacidad de construir una unidad solidaria, que era necesaria en el mundo aymara y que ahora está en clara decadencia. Sólo se puede nombrar si uno es responsable con la palabra, con el otro y con el referente. El lenguaje es capaz de salvar, de sanar y de unir; éste debe ser su único uso. Por eso, el hablante de *Qantatai* hace un recorrido en el que conjura al lenguaje y a la ciudad con el fin de devolverles su noción de comunidad. La figura del *quipu* es clave. Por medio de la escritura se convoca a la unidad superior entre los hombres, produce un nudo más en un largo cuento-canto interrumpido por la violencia, los intereses y las palabras irresponsables de lo que causan. Recuperar esa memoria larga no es tan fácil; es necesario despertar el pasado, removerlo para equilibrar el mundo, pues, como se sabe en el mundo andino, todo es un encuentro: en él los opuestos se fusionan, se aman; o se enfrentan en una lucha de fuerzas que en seguida hallará su contraparte; o aprenden a convivir. Porque no hay otro modo de anudarse, de ser parte del otro y del lugar si no es por medio del encuentro; de un diálogo largo con él, lejos de las ideas que matan, destruyen y anulan al otro, dejándose a sí mismos desprotegidos, alejados del mundo.¹⁴ *Qantatai* (El iluminado) es el reverso de los poemarios que venimos comentando, es el recuerdo de una visión conciliatoria con el entorno, que lejos de defenderse de él, evoca su curación de la violencia.

Wiethüchter reúne en esta línea poética dos de sus preocupaciones más constantes. Existe a lo largo de su obra un sentimiento de “extranjería” y enajenación, no sólo respecto de su cuerpo o iden-

¹⁴ Es en este sentido que Saúl Sosnowski, en “Políticas de la memoria y del olvido”, define el “olvido histórico” como “un sitio monológico donde mueren las palabras porque muere lo otro”, opuesto a la memoria que sería un espacio de diálogo, de presencia de lo ausente, lo diferente, lo negado (Fernando Reati y Adriana G. Bergero, p. 62).

tividad individual, como vimos, sino también y fundamentalmente respecto del lugar. Por lo tanto, como contraparte, hay una relación estrecha siempre entre escritura y memoria. En una entrevista con Alberto Julián Pérez, la poeta afirma al respecto:

La ciudad —y no sólo la ciudad sino también la naturaleza y los hombres— se erige entonces como el espacio en el cual se juega la posibilidad de identificación, como una necesidad de pertenencia. ¿Qué es lo que hago yo en un país extraño de por sí y que acosado por su pasado vive movido por un impulso permanente de cambiar las cosas, de mejorarlas, de forzarlo siempre a ser otro? Una mirada unas veces ansiosa otras contemplativa ha sido y es mi forma de habitar este país (p. 56).

Por la identificación con los demás, la hablante de sus poemarios alcanza cierto conocimiento de sí y se apropia de su cuerpo y de su nombre. Por la integración de las demás voces y de la historia consigue pertenecer y al mismo tiempo crear ese lugar cuya característica central es su mutabilidad. Hay además un alto grado de identificación entre la hablante y la ciudad como entidades cambiables, presionadas por ser permanentemente otra cosa de lo que son y que enfrentan diariamente una condición enajenante permanente.

Sobre la tarea y la atención por integrar a “otros” al texto poético, se puede hallar un antecedente importante en algunos poemas de Ricardo Jaimes Freyre. En sus poemas de *Castalia Bárbara*, “Los antepasados” y “La verdad eterna”, Freyre aborda la existencia del otro y la dificultad de incorporarle a la percepción del hablante. En el libro, hay una oposición entre el cristianismo y las religiones nórdicas vencidas por aquél. El rasgo central es la incompreensión que separa una visión del mundo de la otra y cómo ese imposible diálogo hace que una de ellas deba desaparecer. Algo parecido sucede en el poema “La verdad eterna” en el que un verdugo explica o más bien justifica su crueldad al matar a la hechicera por la terca risa y la voluptuosidad del cuerpo femenino; otra vez el otro como amenaza.

Sucede lo contrario en el poema sobre “Los antepasados” en el que se reconoce la raza de los bolivianos como una fusión fuerte y valerosa de tres razas, sin enfrentamiento o contradicción por una elaborada complementariedad. Se puede decir que la preocupación por la otredad en la obra de Blanca Wiethüchter es afín con estas búsquedas de Freyre, aunque obviamente lleva mucho más allá la propuesta al comprender que “de todos modos, la pretensión de hablar de pueblo o de indio no basta para incorporar en un discurso, efectivamente, a ese otro por el cual se pretende hablar e interpretar”.¹⁵

En un trabajo reciente sobre la historia de la literatura en Bolivia, Wiethüchter se detiene ampliamente en el rescate del valor literario del poeta Jaimes Freyre.¹⁶ Hay que tener en mente algunos de los rasgos de su interpretación como antecedentes y proyecciones de su escritura. Señala la autora:

Su obra se instala en la tensión entre lo Mismo y lo Otro, no sólo de manera descriptiva sino en el cuerpo mismo del poema (p. xxxvi).

Pone en tela de juicio los principios de la representación cristiana en lo que se refiere a lo que es distinto. Su crítica a la historia pone en escena la tensión entre lo Mismo y lo Otro, desde varias perspectivas: en lo que se refiere a la invasión y destrucción de otras culturas que eran diferentes a la occidental cristiana —*Castalia bárbara*—; a la caída en el olvidadero del otro distinto —“Zaghi mendigo”, “La verdad eterna”—; y, finalmente, a lo otro entendido por ello la ignorancia de otras realidades, como la del subconsciente [...] la visionaria y la de la muerte (p. 88).

Esto implica, para su tiempo, una puesta en escena de las relaciones

¹⁵ Blanca Wiethüchter, “Poesía boliviana contemporánea...”, en Javier Sanjinés (ed.), *Tendencias actuales...*, p. 79.

¹⁶ En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*.

entre la cultura andina y, digamos, la criolla cristiana que, gobernante extermina todo el sistema de valores ajeno apoyado en la “verdad católica” (p 89).

El propósito de incluir a personajes marginados y rechazados es una lucha por relacionar escritura y memoria. Ingresar en la escritura es una manera de no morir, pues propone vivir en el recuerdo (p. 93).

Pues otorgar una segunda vida a esos excluidos, a los que no pueden entrar en la olla unívoca de la historia, al ejército de los verosímiles, a los que lograban hacer del mundo la representación de lo Mismo, era recuperar el otro, la alteridad. Y con ello [...] cristalizar una mirada diferente, otra manera de vivir la muerte de aquel que no es igual ni semejante al paradigma que los poderes proponen (p. 94).

Valía la pena la extensión de la cita porque adelanta varios de los elementos presentes en el poemario elegido. Primero, y más importante, la incorporación de varias maneras de ver el mundo por medio de personajes, situaciones y lenguajes; segundo, hace de ello una crítica a la historia oficial, al poder y a la misma literatura como sistemas de representación unívocos; tercero, propone una proyección de situaciones actuales en escenarios del pasado que expresan la misma intolerancia; cuarto, asume la literatura como espacio de memoria y, por último, convierte esa escritura multívoca en una resistencia ante el poder.

La incorporación del discurso de otro implica cierta ruptura formal con la lírica. En este sentido se emparentan algunos libros de Pedro Shimose (*Quiero escribir pero me sale espuma* de 1972 y *Reflexiones maquiavélicas* de 1980) y los poemarios de Wiethüchter agrupados en esta línea poética. En ellos, los poetas han manejado la intertextualidad como la modalidad más eficiente de integración de otro enunciador en el poema. En la poesía de Shimose el recurso se halla de varias maneras: como epígrafes que adelantan el sentido

del poema, como frases de voces anónimas tomadas de discursos políticos o publicitarios de la década del setenta que interrumpen el poema para desviar o contradecir el sentido, o como la respuesta a un diálogo entre autores (en el poemario dedicado a Maquiavelo como personaje). La diferencia radica en el tipo de relación que cada poeta establece entre sus hablantes y los intertextos. En el caso de Shimose es básicamente paródica; en el de Wiethüchter, como veremos en *Madera viva...*, es más bien conciliatoria.¹⁷

Entre los jóvenes poetas bolivianos, la poesía de Marcia Mogro debe mucho a este tipo de ruptura formal ligada a la sensación de pertenencia a un lugar y su devenir histórico. Su poemario *Semíramis 16 (M. G.)* de 1988 es claro ejemplo de ello, pues incorpora voces colectivas e individuales escenificadas en el cerco a la Paz de 1789. Su obra retoma la experimentación de Wiethüchter relativa a conversaciones inacabadas que narran fragmentos de lo que sucede en un momento histórico, y añade por cuenta propia un mayor número de hablantes diferenciados tipográficamente, a la vez que se marca el espacio de la página como un cambio enunciativo.

MADERA VIVA Y ÁRBOL DIFUNTO

La estructura de este poemario es muy particular; exige ser leído como una unidad tanto temática como formal antes que como una colección de textos independientes. Esta manera de organización de

¹⁷ Es útil pensar un lazo formal entre las obras de Wiethüchter y la de Shimose con las novelas de Julio de la Vega, *Matías el apóstol suplente* (1971) y de Jesús Urzagasti, *En el país del silencio* (1987). En la primera hay una fuerte apuesta por la polifonía textual y la relación de dos épocas y actores diferentes que hallan la manera de dialogar (Matías e Inti Peredo, sucesores de Judas y el Che). Aquí también la intertextualidad es enunciativa y la escritura es un espacio de diálogo. En la segunda y pese a ser posterior a *Madera...* el desdoblamiento de una identidad en tres perspectivas ambientadas en 1980 para lograr habitar y entender la dictadura de García Meza, entre otros sentidos e interpretaciones, establece más de un nexo con la obra que nos ocupa.

un texto poético no es del todo novedosa en la tradición poética boliviana. El poeta Jaime Sáenz lo había propuesto a lo largo de cada uno de sus libros. Las consecuencias de tal particularidad son por lo menos dos: cierta narratividad del poemario, pues hay progresión y secuencia en cada uno de los poemas, y una morosidad que reclama el seguimiento de los “personajes” o actores participantes en la “historia” que se desarrolla en el conjunto de textos. Por ello, es muy importante mantener en mente ese marco general que posibilita el desarrollo de una o varias voces que no aparecen esporádicamente, sino que, al repetirse, se vuelven reconocibles por sus atributos, su perspectiva frente a lo “narrado” y su función en el significado parcial del poema y total del poemario.

Otra característica es la opción de apertura que propone hacia la presencia de una voz diferente a la del enunciador lírico único. La extensión del libro y su narratividad permiten el desarrollo y la presencia de varios hablantes. En la obra wiethüchteriana esta preocupación está fuertemente relacionada con el propósito firme de dar cabida a una “alteridad” más allá de la tematización. La amplitud del poemario es una forma necesaria para una poesía mucho más dialógica, que demanda un largo espacio de desarrollo y de configuración de sus elementos.

HABLANTES DEL PASADO Y HABLANTES DEL PRESENTE

Dentro de ese marco de unidad del poemario, se hallan dos grandes registros marcados tipográficamente (cursivas y redondas, respectivamente) que incluyen a uno o varios hablantes. La principal diferencia entre ambos registros es una distancia temporal. Podría afirmarse que el primero es un registro del pasado histórico boliviano, mientras que el segundo mantiene un presente enunciativo muy relacionado con el contexto del poemario a inicios de la década de los años ochenta. Dicha distancia, sin embargo, es a veces mínima por el

paralelismo que se propone entre los dos momentos históricos. En el registro del pasado, aparecen las voces de un enunciador colectivo situado en un discurso ritual, dos enunciadores criollos del virreinato dedicados a la evangelización, un enunciador individual cuyo discurso es una plegaria de fuertes marcas sincréticas entre el discurso católico y el prehispánico, y una voz que escribe “a la manera de” los textos de la época y cuya función, según declara la misma poeta en las notas del poemario, era “la prolongación de una forma intuitiva como necesaria” (p. 53). En el registro del presente, hay una voz testigo de los hechos, una conversación fragmentaria y una voz femenina que a veces se identifica con la ciudad de La Paz y, otras, conversa con ella.

El caso de lo que llamaré los “hablantes del pasado” es un poco más complejo, ya que en este registro existe mayor pluralización del espacio enunciativo y mayor presencia de fuentes intertextuales. Ordenadas por un criterio cronológico, las voces de estos hablantes se intercalan con las del presente. Pero vayamos por partes y detengámonos en la revisión e identificación previa de los hablantes en cuestión. La primera voz está tomada de un texto de 1621, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, escrito por el fraile agustino Alonso Ramos Gavilán,¹⁸ e interviene dos veces en dos breves poemas. Veamos cómo se presentan los textos en cada una de las fuentes:

Texto fuente 1

La relación plástica “Virgen-cerro” se basa en las elucubraciones de Ramos y Calancha en torno al problema [...] Ramos dice: “María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo”

¹⁸ Aunque las notas finales del poemario en cuestión advierten como fuente el libro de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, nos remitiremos tanto a éste (mediación de la lectura de la poeta) como al texto original de Ramos para enriquecer la lectura intertextual.

y añade refiriéndose a Cristo: “esto es sin resistencia en las manos ni huida en los pies... es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María” (Gisbert, p. 19).

Texto poético

Eres el monte
de donde salió
aquella piedra
sin pies ni manos
(MVAD, p. 15).

Piedra
sin resistencia en las
manos
ni huida en los pies

cortada de aquel
divino monte
(MVAD, p. 16).

Texto fuente 2

“Todas estas piedras participaron del Sol de Justicia CHRISTO, unas más que otras, pero cual un rayo, cual menos; pero aquella divina piedra MARÍA tiene en sí todos los rayos, es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos, que es CHRISTO [...] Sin pies ni manos; esto es sin resistencia en las manos, ni huída en los pies, para evitar los golpes que habían de darle. Es piedra sin pies cortada de aquel divino monte de MARÍA que como tuvo en sí al Sol presencialmente participó más luz que todas las demás piedras” (Ramos Gavilán, pp. 291-292).

Los cambios mínimos entre la cita de Gisbert y la de Ramos se deben a una edición peruana diferente a la que pude consultar, mientras que las pequeñas variaciones que Wiethüchter introduce refuerzan el tono y la síntesis líricos del texto original potenciándolo en una segunda persona gramatical y suprimiendo los nexos explicativos, propios de la prosa.

Sin embargo, lo destacable no es la relación con el texto original en sí, sino con todo lo que implica. Se puede ver claramente cierta “apropiación” del “imaginario” precolonial andino por parte del fraile, quien lejos de cristianizar y extirpar las divinidades Sol y Monte, tan aymaras, las unifica para introducir armónicamente la imagen de la Virgen como figura conciliatoria entre un discurso local y otro colonizador, al portar ambas visiones iconográficas. Esa conciliación simbólica es explicada por Gisbert en sus comentarios de algunos cuadros de la época en los que la Virgen aparece retratada como dentro del monte, fusionando de esa manera la adorada Pachamama y la Virgen católica.¹⁹ Estos datos que parecieran poco relevantes a primera lectura cobrarán un profundo significado cuando analicemos el contrapunto ideológico y poético entre las diferentes voces, sus tiempos, su manera de ver y relacionarse con “el otro”.

Lo que está haciendo Ramos²⁰ es un tipo de sincretismo que propone el parcial reemplazo de un culto por otro valiéndose de un discurso conocido para los indios. Se dice que en el sitio de Copacabana había un ídolo formado por tres piedras de forma desagradable y no

¹⁹ Aunque es discutible la afirmación de Gisbert respecto a la identificación Virgen y Pachamama, es acertada la lectura que hace sobre la yuxtaposición de la imagen religiosa con la deidad de los montes para el culto prehispánico. La intención expositiva de ese texto es sólo rastrear el origen tan curioso de los cuadros virreinales, único caso según Gisbert de integración iconográfica entre el discurso colonizador y el indígena. Vale la pena mantener este trasfondo en mente para ir hilvanando las ideas que Wiethüchter indaga después a través de sus fuentes. Volveremos a ello más adelante.

²⁰ Padre agustino nacido en Perú. Se ordenó sacerdote en 1588 y su *Historia* fue censurada tres veces antes de publicarse. Su obra es la base de textos posteriores como el de Calancha. (Avencio Villarejo, *Los agustinos en el Perú*, p. 262).

humana, pues no tenía extremidades. Así lo refiere Calancha en su *Crónica moralizada*: “este ídolo no tenía una figura o rostro humano, destroncado de pies y manos el rostro feo y el cuerpo como pez”.²¹ Por lo tanto, Ramos aprovecha un imaginario religioso y lo desplaza hacia la imagen de la virgen. Desplazamiento posible, en mucho, por la apertura de la religión andina hacia otros dioses. Así retoma la imagen de la piedra y la completa con la explicación del nombre de Copacabana oída a un indígena que, según apunta el agustino, significa “lugar donde se ve la piedra preciosa”. Como afirma Gisbert, se trata de cristianizar el mito al no poder erradicarlo.

Es interesante ver la yuxtaposición de símbolos que existe en la cita: la piedra y el monte, el Sol como deidad que da luz, el mito cristiano de la concepción y la imagen de la Virgen dentro del cerro. El modo expositivo se apropia del imaginario andino para comunicar la deidad de María; usa la analogía para reemplazar el culto a las tres piedras por la Virgen, y fusiona las deidades indígenas monte y Sol dentro de la iconografía mariana para convencer de ese culto aglutinador de las deidades originales. Esta manera “positiva” de evangelizar es posible entre los primeros agustinos en el Perú, según Pedro Borges, porque pudieron ver analogías antes de hallar la religión mezclada con elementos extraños.²²

Creo hallar la mejor explicación de este fenómeno en la cita de Solange Alberro en su libro *El águila y la cruz*:²³

En las primeras décadas del siglo XVI asistimos por tanto a un sensible proceso de recuperación de los elementos de la cultura indígena y de su

²¹ Calancha, p. 139.

²² Pedro Borges, *Métodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, p. 143. Esto es aplicable a Ramos por una suerte de “criollismo” en la iconografía de sus prédicas aunque la presencia de su orden en Perú llevaba ya más de medio siglo cuando escribió su historia. Su método analógico parece común al de otros padres especialmente agustinos, como describe Solange Alberro en su *El águila y la cruz*, p. 35.

²³ Alberro, p. 73.

difusión e integración en lo que empieza a volverse una cultura mestiza. Insistimos en que este proceso fue propiciado por la imposibilidad de destruir todo lo relacionado con la idolatría [...] porque resultó inevitable conservar ciertos elementos [...] que facilitan la comunicación incipiente.

También proferida por un padre agustino y criollo, pero portador de un discurso típicamente cristiano, aparece la voz de Hernando de Avendaño. La cita está tomada del cuarto de sus *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica en lengua castellana y la general inca. Impregnándose los errores particulares que los indios han tenido* de 1649:

Texto fuente 1

[Avendaño] se remonta a las tradiciones más antiguas de los propios indígenas cuando al Sol se lo representa como un siervo del Creador. Avendaño dice: “Cuentan los historiadores del Perú, y vuestros quipocamayos lo refieren también, que entre los reyes incas del Perú hubo uno muy sabio y de buen entendimiento, el cual dijo que el sol no era Dios sino yanacona criado de Dios”. Racionalizando añade: “¿No ves, hijo, que una nube pequeña oscurece al sol? ¿No le has visto otras veces eclipsado? Y soléis decir que el sol no muere. Pues si el sol fuera Dios no tuviera la nube poder para oscurecerlo” (Gisbert, p. 30).

Texto poético

—No ves
crecida esa nube
oscurecer el sol

—No temas
otras veces
el sol oscureció
(MVAD, p. 21)

—Dime
 si el sol es dios
 por qué la nube
 tiene el poder de
 oscurecerlo?
 (MVAD, p. 23)

Texto fuente 2

“Que el sol, la luna y las huacas no son Dios”: “Cuentan los historiadores del Perú, y vuestros quipocamayos lo refieren también, que entre los reyes incas del Perú hubo uno muy sabio y de buen entendimiento, el cual dijo que el sol no era Dios sino yanacona criado de Dios. ¿No ves, hijo, que una nube pequeña oscurece el sol? ¿No le has visto otras veces eclipsado? Y soléis decir que el sol no muere. Pero si el sol fuera Dios, no tuviera poder la nube para oscurecerlo [...] y si la luna y el sol fueran dioses ¿cómo habían de morir? [...] porque Dios tiene vida para sí mismo, no la recibe de otro” (citado por Duviols, *La destrucción de las religiones...*, p. 355).

En este caso, es importante detenerse tanto en los sentidos implícitos como en las variaciones. Es clara la posición evangelizadora desde la que habla Avendaño como visitador de idolatrías:²⁴ valiéndose de un razonamiento “científico” demuestra a los indios el error de atribuir divinidad a seres supeditados al mandato y la creación de otro, superior a ellos. Toda la cita descalifica la creencia precolonial situándola como un equívoco fácilmente destruido ante la evidencia presentada.

De trasfondo hay otro elemento cristiano que durante la evangelización identificó al Sol como único dios; algo bastante cuestiona-

²⁴ Hernando de Avendaño nace en Perú en 1577 y fue ordenado en 1604. Hacia 1641 y por ocho años trabaja como extirpador de idolatrías con el padre José de Arriaga (Francisco Esteve Barbe, *Crónicas peruanas de interés indígena*, p. LIV).

ble. Es interesante la fijación con el Sol de los evangelizadores, pues demuestra su afán analógico por el cual debía existir un solo dios. La fuente de Avendaño para su discurso es una fábula indígena que explica cómo el Sol venció al anterior dios para ocupar su lugar. En el relato mítico, el Sol demuestra su poder ante los hermanos Cápac y después ante Inca Yupanqui, quien duda de la divinidad solar y afirma la posibilidad de que el astro sea un servidor de un señor superior, pues no descansa nunca. El Sol se aparece ante él y logra su conversión.²⁵ Esta última parte es, obviamente, omitida en el discurso del agustino.

Avendaño pronuncia su discurso desde un lugar de enunciación muy específico: los extirpadores de idolatrías (cuyo significado era vastísimo) debían erradicar “errores” que habían persistido después de la Conquista. Esa distancia y ese fracaso explican la radicalidad del método. Sabemos por la agudeza de Duviols, que dos de los sermones contra la idolatría del *Tercero Catecismo* de 1585 se basan en el mismo tema, la idolatría del Sol.²⁶ La relación con los mitos no tiene fines comunicativos, como en Ramos, sino que funciona como contra-argumento para demostrar el error de los indios, el engaño de sus antepasados al honrar a un elemento de la creación en lugar de Dios. Aquí no hay pacto, hay jerarquía e intención de apropiarse de los símbolos ajenos para descalificarlos con los argumentos familiares a los indios.

El argumento del error y del engaño de los antepasados implica el desamparo de la memoria y del lazo con lo sagrado. Es la base para dominar a una sociedad, pues la somete a un debilitamiento de su “imaginario” religioso por el que se explica el mundo. La conversión,

²⁵ Entre otras fuentes, se puede consultar a Henrique Urbano y Pierre Duviols, *Fábulas y mitos de los incas*, pp. 52-60.

²⁶ *La destrucción de las religiones andinas...*, p. 351. También Franklin Pease señala la involuntaria propagación del culto solar en el discurso de los cronistas al expandir e imponer como central la figura del astro en las culturas andinas (“El Estado religioso del antiguo Perú a la llegada de los españoles”, p. 48).

desde esta perspectiva, implica una ruptura con la memoria colectiva, pues todo el sistema de creencias se ve desmoronado.

Sin embargo, Wiethüchter introduce otra voz que responde a la primera cita, revirtiendo la noción de error de la creencia referido por Avendaño en la fuente del poema, por una noción de permanencia del Sol pese a las repetidas ocasiones en que la nube le ha oscurecido. Es decir, no por ser oscurecido el Sol pierde divinidad, sino, por el contrario, la recupera y afirma cada vez que sobrevive a su oscurecimiento. Este pensamiento corresponde muy bien a una ideología aymara que aviva la idea del Pachacuti o retorno del ciclo luminoso cada cierto tiempo. Este giro es posible sólo desde un lugar de enunciación diferente y posterior al de la cita. Lo curioso es que la voz que contesta a Avendaño se vale de su mismo método y le refuta con elementos de su mundo, cuya referencialidad le es conocida: la alusión al abrirse del mar es bíblica y la alusión a los eclipses es científica. En este caso, la poeta no sólo recupera y mantiene la contextualización original del texto citado, sino que devuelve en la respuesta la estrategia discursiva reprobadora. Retomaremos este punto al referirnos a la “contaminación de voces” entre los dos registros señalados anteriormente.

Justo entre las dos citas provenientes de discursos evangelizadores, aparece otra voz, esta vez extraída de una fuente indígena. Se trata de una oración atribuida a Manco Cápac y que justamente ilustra una crisis religiosa e identitaria producida por esa “extirpación” por la que los indios perdían su referente religioso y su noción de identidad:²⁷

²⁷ Este himno—oración es traducido por Samuel Lafone y publicado por Fernando de Santillán, Blas Valera y Joan de Santa Cruz P. en *Tres relaciones de antigüedades peruanas*, pp. 306-307. En la nota adjunta al texto, el doctor Francisco de Ávila lo define como “Oración que inventó el viejo Manco Cápac Inca con intención de hallar al señor del cielo y la tierra”, p. 248.

Texto fuente 1

Óyeme
 desde el mar de arriba
 en que permaneces
 desde el mar de abajo,
 en que estás
 (Gisbert, p. 33).

Texto poético

Óyeme
 desde el monte de arriba
 en que permaneces
 desde el monte de abajo
 en que estás
 (MVAD, p. 17).

Texto fuente 2

Oh Viracocha Señor del Universo:
 (ya sea este varón,
 ya sea hembra,
 El Señor del calor y de la generación):
 Así como quien
 hace sortilegio con saliva
 ¿Adónde estás?
 Si Alá no fuera tu hijo;
 Ya sea de arriba
 Ya sea de abajo,
 Ya del rededor de tu rico trono o cetro;
 Óyeme,
 Desde el mar de arriba en que permaneces,
 Desde el mar de abajo en que estás.
 Creador del mundo,
 Hacedor del hombre,
 Señor de todos los Señores,
 A ti
 Con mis ojos que desfallecen
 Por verte o de pura gana de conocerte.
 Pues viéndote yo,
 Conociéndote,

Considerándote,
 Entendiéndote
 Tú me verás,
 Me conocerás;
 El Sol y la Luna,
 El día
 La noche
 El verano
 El invierno
 No en balde
 Ordenados caminan
 Al lugar señalado
 A su término llegan
 Cualquiera que sea doquier
 Tu cetro real
 Llevas:
 Óyeme
 Escúchame
 No sea que me canse,
 Me muera (pp. 306-308).

Es muy probable que la poeta que nos ocupa tomara la cita de Gisbert sin acudir a la fuente. Sin embargo, toda la carga semántica del texto original es demasiado intensa para ser obviada. El himno se dirige a un dios anterior al Sol; existen en él referencias claramente andinas y precoloniales, como la noción de doble identidad sexual, la correspondencia del arriba, el abajo y el aquí, típicos de la división tripartita del universo indígena, la alusión al agua (elemento regido por Viracocha) y la natural reciprocidad que debería haber entre la divinidad y el siervo. Sólo si el siervo le conoce, le ve, le entiende, ese dios puede conocer, entender y ver al siervo. Es claro el sentido de búsqueda, de necesidad y de pérdida angustiada en la súplica del hablante. Solicitud que hasta el fin del poema queda sin respuesta y

que sirve para reforzar los sentidos que han ido precisando las otras voces sobre un pasado ahora prohibido como memoria.

El reemplazo de mar por monte en el texto poético amplía la referencia, al quitar las marcas que exclusivamente se refieren a Viracocha. Una cosa más: no deja de llamar la atención el parecido formal de este himno con las citas de Ramos. La apropiación señalada no es, entonces, sólo temática o de referentes, es también formal. Tanto el tono como el lenguaje retoman un ritmo que no es muy diferente del canto-oración quechua.

Es compleja una primera relación entre estas tres voces intertextuales. La de Ramos es una apropiación criolla que media entre los imaginarios del colonizador y del indígena. Avendaño elimina uno de esos términos e impone el culto a una divinidad cristiana descalificando a la otra por ser “errónea”. Entre esas dos perspectivas, el himno es una clara exposición del lugar del otro, el que recibe ambos discursos y no sabe ya dónde o cómo buscar a sus dioses, búsqueda que corresponde con la indagación de sí mismo.

Como se afirmó, entre las voces del pasado, están las pertenecientes a un discurso ritual aymara que, coherente con la lógica de este acto, colectiviza al hablante. Estos textos están tomados del libro de María Mariscotti *Pachamama santa tierra*.²⁸ Tres de ellos están concentrados en el apartado tercero del poemario y uno concluye el libro:

Texto fuente	Texto poético
María sapo, madre sapo padre sapo, cread para nosotros	María sapo Madre sapo Padre sapo cread para nosotros!
(Mariscotti, p. 54).	(MVAD, p. 27).

²⁸ Si el interés del libro de Gisbert radica en su indagación sobre las formas artísticas y la representación mítica iconográfica, el de Mariscotti es un profundo análisis antropológico sobre el culto y los significados de la Pachamama.

Texto fuente

Vamos, nube de agua, vamos
nube de lluvia, nuestras chacras
de origen riéganoslas.

(Mariscotti, p. 176).

Texto fuente

Una rana he emergido, María
de la mar, del Lago he emergido
una rana he emergido, María
de las profundidades del lago
he surgido
una rana he emergido, María
en una bolsa de oro he salido
una rana he emergido, María
con un pértigo de plata he salido
una rana he emergido, María
(Mariscotti, p. 176).

Texto fuente

Señor mío, vertiente Padre
Dime adiós, despídeme
Si vivo volveré
si estoy muerto ya no
(Mariscotti, p. 209).

Texto poético

Vamos nube de agua
vamos nube de lluvia
nuestras chacras de origen
esperan ya!
(MVAD, p. 28).

Texto poético

Una rana he cogido
María de la mar
del Lago he cogido
una rana para ti
En balsa de oro
he salido María
para surgir una rana
María para ti
Con caña de plata
he salido María
para coger del lago
una rana para ti
(MVAD, p. 29).

Texto poético

Si vivo volveré
si estoy muerto ya no.
(MVAD, p. 44).

Las variantes respecto de las fuentes responden a un mayor énfasis y a una forma más lírica de la expresión que guarda cierto parentesco con la lírica tradicional española. Los tres primeros poemas-citas pertenecen a un mismo paradigma: se trata de los ruegos o invocaciones para el agua. Llama la atención la presencia de estos batracios, pero la misma Mariscotti explica el hecho al mencionar que “están vinculados con la obtención de lluvia y con ciertas nociones de fertilidad sexual”.²⁹ Estos animales son valorados por ser considerados supervivientes de la época del diluvio y vigilantes de la relación agua-tierra. Y, por su naturaleza, son usados como “intermediarios” a la hora de dirigirse a la deidad en solicitud del elemento vital. Ahora bien, también llama la atención la identificación o denominación de “María sapo”. Mariscotti lo explica por medio de la identificación entre María y la Pachamama, es decir la tierra que pide el agua. El agua es símbolo de la fertilidad, identidad femenina de fecundidad y de muerte, como la ciudad que paralelamente deviene lugar de nacimiento y fin para el hablante del presente.

La tercera cita está en boca de un músico que la comunidad elige para “hacer llover” en el lago Titicaca. En la canción, las ranas pescadas son la ofrenda a María en solicitud de la lluvia. “El ritual culmina, horas más tarde, cuando el agua se evapora, las plantas se secan y las ranas sedientas croan. Según declaraciones de un informante, los indígenas proceden así, porque creen que el ‘Tata Atoja’ se compadece de estos animales y envía lluvia para evitar que sufran”.³⁰ Nuevamente, este es un caso en que el discurso ritual sintetiza discursos contradictorios para obtener algo e incidir de esa manera en la naturaleza. Esta vez el caso es muy complejo si pensamos que el lago, antes de la presencia de la Virgen de Copacabana, era un lugar sagrado en el que habitaban las sirenas³¹ y cuyo culto estaba siempre relacionado con el agua.

²⁹ Mariscotti, p. 44.

³⁰ Mariscotti, 177.

³¹ Así lo refiere Mariscotti; no sé si el culto a estas criaturas esté definido así antes de la Colonia o si los conquistadores interpretaron así el símbolo de las mujeres pez.

En todo caso, hay que preguntarse por qué la poeta retoma este ritual en procura del agua y qué relación tiene esta voz con las otras que veníamos oyendo. La respuesta está en el simbolismo del agua y en el espacio del ritual como ceremonia que reúne a la colectividad y que restituye, por la palabra, el poder de intervención de los hombres ante un poder mayor. El agua es fertilidad y vida; la ofrenda e invocación a Atoja (divinidad andina) y a María reúne de nuevo la ambigüedad y el desconcierto de una comunidad que se sabe dominada y que siente sus referentes paulatinamente perdidos. Las figuras de la Virgen y de la tierra unidas en una imagen son una síntesis religiosa que permite adorar a dos mundos diferentes, la evocación al agua y la creencia en el poder de la palabra durante el ritual son la acción frente a ese desconcierto de sustituciones religiosas y políticas que enfrentaban los indígenas durante el virreinato.

El poema que cierra esta fuente intertextual también proviene de un ritual. Se trata, según refiere Mariscotti, del canto con que los *aukis* se despiden de la deidad “Vertedora del ojo de agua” después de ofrendar un corazón de llama a las aguas altas. Estos señores tenían como tarea ante la comunidad “instituir el orden socioeconómico todavía imperante, en extraer el agua vivificante del seno de las montañas sagradas [...] y en ordenar la celebración de las prácticas rituales, que aún acompañan a la limpieza de los acueductos”.³² Es decir, la voz de quienes pueden restituir el orden de la comunidad sabe que no es certero su regreso y lo advierten al despedirse de su deidad. Veremos más adelante cómo este poema cierra, antes del epílogo, la búsqueda que constantemente hace la voz ritual por restituir un orden y reencontrar las deidades que le afirmen su identidad. Es decir, por restablecer la comunicación con lo sagrado.

Como trasfondo de esa voz ritual está la visión andina que entiende como necesario un espacio intermedio entre el mundo de

³² Mariscotti, p. 209.

arriba y el de abajo. Desde esta perspectiva, no hay un diálogo directo con los dioses, sino siempre una mediación.

Es necesario rescatar otro dato en palabras de la misma poeta, quien al analizar la relación entre el lenguaje y la constante preocupación en la literatura boliviana por “lo nacional” señala:

Es cierto, podían, podemos, poseer, violentar, despojar, arruinar a los pobladores ancestrales, pero no arrancarles el secreto poder del nombre de la tierra de adentro, y por tanto, el poder de invocar y conjurar. Porque estos habitantes, aquí, en los Andes, son los dueños de la toponimia, de los nombres, por lo tanto de los lugares, por lo tanto de la magia”.³³

Esta lectura es clave para nuestra interpretación de la voz ritual en el registro del pasado y del sentido del ritual en todo el libro. Frente al acto poderoso que enfrentan los interlocutores de Ramos o de Avendaño o del hablante del presente en una época de autoritarismo, esta voz restituye su poder en dos sentidos: como acción colectiva y como poseedora del lenguaje que restablece el contacto con los dioses y con la naturaleza. Esa es su verdadera y más subversiva manera de sobrevivir a un poder destructor que les niega la existencia.

La última de las voces presentes en el registro del pasado pertenece a un hablante que posee una temporalidad más amplia que la del registro, pero cuya intervención ayuda a desarrollar la trama que todas estas voces conforman. Son cuatro los poemas de este tipo. Su característica, lo mencionábamos antes, es la de estar escritos “a la manera de” los otros textos tomados de otras fuentes; lo que los diferencia por tanto no es el estilo, sino la perspectiva histórica que los separa de los hechos. Entre los textos que vimos y que son provenientes de Avendaño, aparece el siguiente poema: “—Escucha el hierro/ huele la tierra./ Escucha los cascots/ el fuego viniendo/ brio-

³³ En *Hacia una historia crítica...*, p. 41.

so del mar./ —No temas/ otras veces/ el mar incauto/ se abrió” (p. 22). La función de este texto parece ser doble: parodia el discurso de temor de Avendaño relativo al eclipse y refuerza el sentido de persistencia o de resistencia ante lo ajeno. Nos parece pertinente resaltar una resonancia bíblica, alusión al incauto mar abierto a los ojos de los egipcios antes de devorarlos.

El segundo de este tipo de poemas está en boca de una voz angustiada ante la incertidumbre: “¿dónde está tu voz?” (p. 24), pregunta con la que concluye una sección en la que justamente se ha explorado la idea de extirpación, de anulación del otro negándole, desde el discurso evangelizador, su opción a hablar. Al analizar la voz del presente, analizaré cómo esta desaparición guarda relación, también, con el contexto del presente enunciativo.

El tercero de estos poemas “a la manera de” está muy contagiado del tono de la oración “Óyeme” antes citada. Esta vez el hablante colectivo, nosotros, se dirige al “hondero de los astros”, alusión a la divinidad incaica Illapa, dios destructor y del rayo, invocado ahora con la esperanza de un cambio de suerte frente a la violencia de una colonización que amenaza acabar con todo.³⁴ Es clara la necesidad iconográfica de la imagen, es decir, es el hondero quien dota a la piedra de una movilidad que es reclamada por el discurso del presente. El último poema, como el segundo de esta serie, retoma la pregunta por el lugar donde reside todo lo anulado por la violencia, y su función es destacar una angustiada pregunta que, como veremos, relaciona y explica la presencia de textos coloniales junto a textos muy explícitamente contextualizados en la década del ochenta en Bolivia.

Es imprescindible considerar en este momento otro dato importante. El libro, en su totalidad, aparece guiado por el epígrafe:

³⁴ Como casi todos en la cosmovisión andina, Illapa se desdobra o tiene su gemelo, el dios Tunupa. Los españoles identificaron a esta deidad con san Bartolomé o santo Tomás (María Rostworowski de Díaz-Canseco, *Estructuras andinas del poder*, p. 40). También Gisbert, en *Iconografía*, se refiere a este dios destructor como el desdoblamiento negativo de Tunupa o de Viracocha, deidades creadoras del mundo (p. 59).

“Quédese aquí mi cansancio/ y también mi enfermedad (del ritual aymara)”. Esta la pauta de lectura debe hacernos mirar atentamente el recorrido de esas voces intercaladas en diferentes tiempos. Si el propósito global es permanecer y curarse de lo enfermo, y se sitúan los textos bajo el subtítulo de La Paz, las cinco secciones y el epílogo deben ser leídos bajo una lógica del ritual que busca sintetizar y mediar contradicciones de un espacio específico. Ahora bien, dentro de este primer registro de los hablantes del pasado existe un orden, digamos sagrado, enfrentado a una secuencia cronológica que recorre eventos y momentos específicos de la historia precolonial andina. Curarse, entonces, es un acto colectivo, histórico y, simultáneamente, transgresor del contexto específico.

Una mirada lineal obliga a reparar en los cambios de perspectiva frente al otro a través de ciertos eventos históricos que no son narrados, sino enunciados y representados por las citas de las diferentes voces. La voz de Ramos es la de un intento de sincretismo criollo en un afán de cierta reconciliación de referentes religiosos. La voz de Manco Cápac problematiza esa visión al enunciar el desconcierto y angustia de una comunidad que ha perdido sus referentes. Confusión más comprensible a la hora de escuchar la voz de Avendaño, clara y radicalmente anuladora del otro diferente de él y de su cultura. Ahí concluyen la primera y segunda secciones del libro, con la exposición de tres perspectivas ante el sincretismo o cristianización de su mundo. La pregunta por la voz perdida de ese otro, eliminado o cuestionado en sus bases religiosas e ideológicas, da paso a otro registro: las voces del ritual. Ahora la súplica y la ofrenda en busca del agua son símbolo de vida, de fertilidad, de comienzo y de morada. Parece que restablecer el contacto con lo sagrado, negado o matizado por las voces de los evangelizadores, sólo es posible por medio de la colectivización de la voz poética. Propuesta que concluye violentamente con la invocación al dios destructor, quien podría enderezar todo el desorden y devolver a la comunidad del ritual su mundo y sus referentes. La cuarta sección no presenta este registro. La quinta

lo retoma con un texto “a la manera de” los registros intertextuales del pasado, preguntando por la voz de ese otro que se quiere recuperar a través del rescate del mundo que le sustentaba como identidad visible. Búsqueda que se cierra con el poema “Si vivo volveré” puesto en boca de un “agua más honda”. Sabiduría de la misma vida que por medio del símbolo y del ritual acepta la posibilidad de muerte y de regeneración. Completaré estos sentidos cuando tengamos mejor definido el otro registro, el de las voces del presente.

No se puede negar que al cuestionar la voz de Avendaño y al privar del contexto religioso al texto de Ramos, hay cierta posición desfavorable que califica a este discurso. Sin embargo, el solo hecho de que existan diversas visiones matiza la lectura al introducir puntos de vista que el lector deberá privilegiar.

Los hablantes del registro del presente no provienen de fuentes intertextuales, pero su complejidad no es menor. Hay un hablante principal que enuncia la mayor parte de los poemas, es individual y su perspectiva oscila entre la de un testigo de su tiempo y la de una mujer volcada a su cotidianidad. Su densidad proviene del hecho de que, a veces, es una voz dirigiéndose a la ciudad de La Paz y otras, a la inversa, como en el epílogo, parece ser la ciudad quien habla dirigiéndose a sus habitantes o al hablante. Pocos de estos poemas sitúan la voz enunciante como parte de una colectividad. De todas maneras, si hay algo común en estas modalidades del hablante es una contextualización más o menos explícita en la Bolivia de principios de la década del ochenta, que incluye además los golpes de Estado de 1979 y de 1981.³⁵

³⁵ Se puede resumir esta época señalando que el gobierno de Hugo Bánzer, de 1971 a 1979, fue polémico desde su inicio, presionado por un descontento del sector de derecha y militar hartos del desorden social permanente en el país. Este gobierno estuvo marcado por una paz relativa en sus primeros años, pero cambió a partir de su declaración de autoritarismo en 1974 (motivado tal vez por el ascenso de Pinochet en 1973 y por la seguridad que le daba un crecimiento económico que benefició visiblemente a las clases más altas). A partir de ese momento, los cuatro años siguientes fueron desastrosos

Un hablante contemporáneo inicia el poemario dirigiéndose a un “tú” femenino (la ciudad) ocupado en la tarea de tratar de nombrarse; desde el inicio, esta tarea es llevada a cabo recurriendo a una identificación simultánea de dos términos antagónicos entre sí: “Te nombras/ lámpara y lágrima/ lenguaje lastimado/ paloma y pan/ copla/ pedazos de caída/ silenciosamente/ acabas el alfabeto” (p. 11). Esta preocupación inicial de hallar el nombre es uno de los sentidos que atraviesa todo el poemario y que está insinuada varias veces como una imposibilidad histórica que impide a la ciudad hallarse, definirse. Hay un sutil juego fonético entre los versos que deja sugerido el nombre de La (por la aliteración de esta sílaba en el primer verso) Paz (formada por los sonidos de estas letras que van de la “a” a la “z”).

En la sección primera, el hablante describe la geografía de la ciudad de La Paz, marcada por su característica central: la oposición y complementariedad del arriba con el abajo (como cualquier ciudad de valle rodeada por montañas). La otra característica central en el poemario es que la ciudad se caracteriza por una sola actitud: la espera de “el día que no llega”. Esa pasividad la relaciona con la quietud de la piedra y, por los poemas del tiempo de la Colonia intercalados con éstos, adquiere sentidos ambiguos. La piedra simboliza una resisten-

pues Estados Unidos insinuaba retirar su apoyo al régimen y el control antipartidista y antisindicalista era casi imposible de mantener. En 1978, Bánzer se ve obligado a llamar a elecciones presidenciales y a derogar los decretos autoritarios, pero el triunfo del partido UDP duró poco, el coronel Pereda desconoce las elecciones y retoma el poder en un golpe de Estado que durará unos meses. Luego otro golpe encabezado por Padilla fracasó debido al clima social que era insostenible y amenazaba incluso al propio régimen militar. Por ello se llamó a elecciones nuevamente y ganó Guevara Arce, quien, sin embargo, fue derrocado por una junta militar dirigida por Natush Bush, el 1 de noviembre de 1979. La oposición política fue tan intensa que dejó un saldo de por lo menos 200 muertos y es uno de los más cruentos del país. Luego toma el poder otro civil, Lidia Gueiler, pero la concesión de ese gobierno a los militares y el temor de que la UDP volviera al poder o más bien lo asumiera como lo pedía el pueblo, provocó el último golpe militar de la historia boliviana al mando de Luis García Meza. Al respecto se puede consultar, entre otros, *Historia general de Bolivia*, de Herbert Klein, o *Radiografía de un golpe de Estado. Notas sobre la historia reciente de Bolivia* de Pablo Ramos Sánchez.

cia pasiva, pero también deidad, también signo. Esta primera sección concluye con el desasosiego de la voz, quien no halla en la geografía que transita más que la repetición angustiante de esa vana espera.

La segunda sección se concentra en un diálogo con la ciudad por medio de la imponente presencia de la muerte.³⁶ Una figura enigmática es la síntesis del enfrentamiento con ese fin circular, inevitable: “la novia de noviembre”, cuya presencia juguetea con la idea de ser novia del mes de los muertos, pero también del mes de una de las más sangrientas batallas producidas por el golpe de Estado en 1979. Para esta “personaje” la muerte no es exterior; está instalada en su mismo cuerpo: “tu largo vestido alumbrando/ las dos mitades del cuerpo/ que se ahoga/ del lado de la luz/ la muerte/ del lado de la noche/ la muerte” (p. 21). A partir de esa relación, de esa corporeidad de la muerte en ella, presente lo que sucede socialmente e integra estos hechos de manera vedada y alegórica:

Apuesto rojo que sí
 el golpe canica mineral
 no va más grano cargado
 de golpe rojo en rojo vivo que sí
 martes o viernes que sí
 que no hay razón para mentir
 ese ángel oculto en lo que tocas
 ese blanco en lo que piensas (p. 22).

Las alusiones al rojo y al golpe no son nada enigmáticas para un lector de la época cuyo oído estaría más que habituado a los términos. Sin embargo, la simbología de las referencias protege al texto de

³⁶ No se puede dejar de lado la originalidad de este texto al asumir la historicidad y la dictadura lejos de la figura central del dictador (como la narrativa latinoamericana de los años setenta: *El otoño del patriarca*, *Yo el supremo* o *El recurso del método*) y lejos también de la “poesía social” (a la manera de Cardenal o de Benedetti) y al privilegiar un punto de vista progresivamente colectivo y siempre plural.

una alusión directa y, por lo tanto, denunciable o censurada. El blanco de lo pensado, ausencia de claridad o de entendimiento ante lo que sucede, nos parece significativo. Esa es la breve marca de la desaparición frente al rojo que tiñe y toma todo. El sentido se refuerza en el siguiente poema, cuando ese blanco pasa a caracterizar el lugar, ese “blanco país ajeno” que permanece en la “memoria de porvenir” de la ciudad como un destino de despojo inevitable.

En la tercera sección, la voz del hablante asume cierta cotidianidad que opera como contrapeso de la gran realidad temida. Lo cotidiano es el refugio para la conciencia angustiada ante la historia. Sin embargo, ese diario habitar está opacado por un constante “no saber”; la incertidumbre produce un enorme efecto de miedo por ser imprecisa e impedir cualquier preparación o resistencia para enfrentarse con lo que se supone que sucede. Para acercarse y tratar de saber lo que pasa, el hablante cambia de perspectiva y se convierte en testigo de los hechos ya directamente referidos:

Esa vez, esa vez eran muchos
 los muertos.
 Eran muchos, Sin saber de todos.
 Uno, qué bestia, se tiró contra un tanque
 con las piedras contra el tanque con la rabia
 contra el tanque con el cielo contra el tanque
 con el odio —qué animal— contra el tanque
 lo acribillaron en el acto contra el tanque
 en el acto la muerte en un acto, uno solo (p. 28).

Es realmente inquietante la simultaneidad de la enunciación con lo narrado. El hablante sabe de la totalidad de los muchos muertos, ignorantes unos de otros. Y, sin embargo, agudiza la perspectiva y centra su narración en uno solo. En ese acto inútil y valiente de lucha contra lo invencible se cifran las esperanzas y, al mismo tiempo, la desilusión del hablante y probablemente de su colectividad. En un

acto, la muerte se apodera de un hombre, en un solo acto tan imposible como mítico.³⁷ Consecuentemente, el siguiente texto retoma la estructura de diálogo y sitúa la muerte recién narrada dentro de un contexto mitológico que, por repetirse históricamente, se ha hecho parte de un imaginario:

Eso fue en noviembre —sabes³⁸
 el día de los muertos
 o el día de los santos
 no me acuerdo muy bien
 sabes— con todos los muertos... (p. 29).

Este fragmento del poema demuestra ya la conciencia de lo que sucede para quien enuncia los hechos. No deja de ser irónica la ambigua referencia al día de muertos o de santos, dadas las culturas (andina y española) que asumen tales significaciones. Su lugar de testigo ya no escatima datos y asevera que hay muertos, muchos, también entre los que quedan para contarlos:

por los muertos que se quedan
 amargamente para el brindis

³⁷ Parece que el hecho fue real. Está narrado por la Comisión de Derechos Humanos en Bolivia: “eran las 2:30 de la mañana del primero de noviembre [...] una columna de tanques blindados y enormes camiones llegaron hasta la plaza [...] la gente insultaba a los soldados con gritos de ¡a la frontera! Sonaron las primeras cargas de las ametralladoras. Los más jóvenes buscaban piedras para lanzarlas a los tanques” p. 8. Esta alusión al enfrentamiento inútil entre unos y otros retoma la piedra como arma, lo que da movilidad y resistencia al elemento, como se lo pedía la voz del pasado al hondero.

³⁸ Es importante decir que, en este registro, frecuentemente el hablante se dirige a un “tú” impreciso con quien parece construir fragmentos de una realidad incomprensible y por lo tanto sólo referida fragmentariamente. Estos diálogos a medias refuerzan la idea de incertidumbre que una colectividad enfrenta en un gobierno autoritario: ese no saber o saber a medias que opera como un eficiente modo de parálisis y terror. Pero también funcionan como un empeño por reportar, por hacer visible para otro lo que sucede.

para hablar de todo —sabes
 de la madera viva y el árbol difunto
 para recordar —sabes
 y detrás de ti
 doliéndote en cada hueso
 tu imposible (p. 30).

Aunque más adelante retomaré el título del poemario, vale detenerse para señalar lo imposible que es obviar el contexto de este poema. Lejos de ser un poema social comprometido y militante, este texto refiere desgarradoramente las muertes dobles que se sufren en gobiernos autoritarios (la ajena, real, y la propia, siempre latente en la sobrevivencia). Además de la incertidumbre permanente y los perversos juegos de las desapariciones, el sobreviviente debe llevar en sí la muerte de los demás y el deber de contarlo, de recordarlo, de ser su memoria.³⁹

El papel de la memoria es complejo para este hablante que enfrenta un momento contextual de censura. Se buscan las voces del pasado no por un afán de idealización de éste, sino por la necesidad de hallar una explicación o un antecedente al momento actual de crisis. Es decir, se recuerda para completar la historia con lo que ha quedado fuera de ella; se recuperan las fisuras, lo irresuelto. La memoria es un espacio de cuestionamiento por lo que, como comunidad, hemos decidido olvidar. Volver a la palabra colonial para dar densidad al esfuerzo de un pueblo frente a la matanza de 1979 o a la dictadura de 1980, es remover la memoria y referir lo que sucede de una manera indirecta y repetitiva por la imposibilidad de decir lo prohibido o censurado.

Hay dos formas de memoria: una larga que recuerda tiempos virreinales, y otra inmediata que se hace sobre el acontecer de los

³⁹ Al asumirse como testigo, el hablante accede a un lugar intermedio entre los vivos y los muertos, “rescata a la palabra de la censura, de la desconfianza, del temor” (Juan Armando Epple, *El arte de recordar*, p. 98).

hechos y que se ocupa de inscribirlos en una tradición de violencia. Por ello, el poemario es un espacio que crea una analogía y posibilita un diálogo entre dos temporalidades. Un espacio de reconocimiento del otro que debe ser incorporado en nuestra memoria. Ese otro que es visible justamente por un afán de no olvidar.

Los dos tiempos convocados son instancias que, por su densidad y sus consecuencias, han modificado a una colectividad. La memoria del hablante del presente es en verdad un registro de los abusos y de las muertes de un momento histórico concreto y, en ese sentido, es un testimonio sobreviviente que asume el deber de contar lo que sucede, hacerlo visible. Consecuentemente, su memoria es un acto de resistencia que evita el poder del autoritarismo de borrar tanto personas como sucesos.

Dos datos contextuales más es importante tener en mente. Primero, en el discurso de los golpistas como en el de los dictadores, el argumento que justifica la violencia es un “saneamiento” de la ciudadanía en bien de la patria. En el poemario, ese sentido no está ausente, pero es puesto en entredicho por convivir con la noción de curación ritual y comunitaria que se le opone y plantea otro sentido de lo “sano”, más integrador. Ante la pretensión del poder de borrar a “eso enfermo”, impersonal y abstracto, el testimonio del hablante opone una versión singular y humana, que devuelve su individualidad al hombre que lucha contra el tanque.

La cuarta sección es la única en que sólo oímos la voz de este hablante, sin participación de los textos intertextuales o ubicados en el otro tiempo. Está compuesta por dos extensos y complicados poemas. El hablante oscila entre una reflexión intelectual que intenta explicar el presente por medio de referencias históricas o míticas y una intuición más afectiva que se lamenta de lo ocurrido. De una parte aparece la referencia a la cruz del Sur y a una constante ausencia de lo paterno en la historia de la ciudad, un desamparo que remite a pensar la conquista como un engendro de lo arrebatado a una colectividad:

sólo el polvo sólo el frío la sangre errante
 y todas las horas anteriores
 a ese día nuestro
 muerto
 por ti (p. 35).

El poema, dirigido al “Alma madre de la cruz lavada” retoma la figura de la cruz para poner en su centro, no un Cristo sacrificado, sino un padre ausente que sólo engendra la sangre de sus muertos. Este poema tiene un fuerte sustrato en la concepción precolonial de este signo como un símbolo universal; por ello, la ausencia de un dios que llame la atención devuelve el protagonismo a la cruz en sí. Para algunos autores como Adán Quiroga, por ejemplo, la representación de la cruz es anterior a la Colonia e incluso al culto del Sol, y está fuertemente relacionada con el culto al “Señor de los vientos” que trae la lluvia.⁴⁰ En este sentido, es otro texto de evocación y de súplica a una divinidad por un renacimiento de la vida y de la colectividad. No hay que olvidar que, desde esta perspectiva, el centro de la cruz es la unión de los cuatro vientos, de los cuatro espacios en que tradicionalmente se dividía el imperio inca. La relación con el agua (“cruz lavada”) se refuerza simbólicamente por la presencia de los sapos que analizamos anteriormente; unos y otra son símbolos que operan como mediación para solicitar atención, agua, vida y unidad a un dios que parece ausente.⁴¹

⁴⁰ *La cruz en América*, pp. 68 y 98-99.

⁴¹ La ausencia de la figura paterna es un elemento constante y complejo en el imaginario latinoamericano cuya raíz evidente se halla en la toma violenta del conquistador y el posterior abandono de un hijo que queda desamparado por una paternidad ilegítima. Ese es uno de los sentidos de este difícil poema, pues al mismo tiempo yuxtapone la imagen de un Cristo sacrificado por la colectividad por mandato de un padre que le abandona, la imagen de la cruz para los cristianos y la que tenían los indios antes de la llegada de los españoles. En su interpretación sobre algunos textos coloniales, Blanca Wiethüchter analiza la ausencia paterna constante en nuestra literatura, íntimamente ligada a la búsqueda de origen; “luchar por la patria es voluntad de otor-

Luego la voz retoma sus expectativas individuales y se lamenta por haber esperado que la vida fuera “algo más” que un cuerpo a la vez propio y ajeno; que es la totalidad y también el cuerpo descuartizado de la geografía de la ciudad, de la memoria andina. En este poema se confunden la voz de la mujer con la de una ciudad feminizada, cuyo cuerpo también ha sido despojado y cuya integridad se desea permanentemente pese a su imposibilidad: “ese cuerpo venciendo su cuerpo/ se pierde y vuelve a perderse/ perdiéndote para siempre a ti” (p. 37).

El otro poema extenso de esta sección retoma el lado social y alude explícitamente a ciertos hechos ocurridos bajo el gobierno del general García Meza: “al fin y al cabo a cualquiera/ acuérdate nomás del cura/ el del cine y los periódicos./ Uno nunca sabe y todo puede ser/ te despojan de tu alma” (p. 38). Alusión al asesinato del padre Luis Espinal, dedicado al quehacer cultural y cuya muerte conmovió al país en aquellos días. La certeza de que todo es posible e impune opera en la mente del ciudadano como el peor y más eficiente de los métodos de control de un Estado autoritario, pues lo paraliza. Mientras, la velocidad con que suceden las muertes y las agresiones hacen denso el presente, lo convierten en pasado a cada momento: “Y asombra tanto pasado de un día” (p. 38). Vuelven las nociones de caída y descenso hacia lo irremediable: una nueva espera de justicia y de final que no llega.

La quinta sección hace evidente una colectivización del hablante al representar a todo un pueblo que asume la certeza de su muerte y lo difuso de su historia en un marco de crisis generalizada: “Algún día nos alcanza sin premura/ tortuga cierta/ más ligera que la liebre” (p. 44) Creemos que la alusión a la “tortuga”, diferenciada de “tortura” por un solo fonema, y la aliteración que cambia libertad por liebre son buenos ejemplos de la manera alegórica con que el discurso denuncia el momento histórico. Este poema es la conclusión del viaje

gar padre”, afirma en su introducción a *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, p. xxxi.

de la conciencia social del hablante, quien finalmente decide vivir a pesar de la certeza y el miedo a morir en cualquier momento. Por eso vuelve a convocar el texto del ritual y se retira después de un sacrificio colectivo que ha ido denunciando.⁴² En cierta manera es un viaje de crecimiento que se enfrenta a lo que sucede y toma posición ante ello.

En el epílogo, la voz ya no está exactamente en boca de ese hablante testigo de las masacres de su pueblo y que se dirigía frecuentemente a su ciudad apelando a la historia. Ahora parece ser la ciudad, como otra mujer, quien reflexiona sobre su devenir. La idea de la repetición que marca un designio y le niega un cambio aparece nuevamente: “Me he muerto a mí misma/ y eso me conmueve sobremanera./ Volver a preparar mi desaparición/ me consuela y me desgasta” (p. 47). Como destino de quien siempre ha oscilado entre su construcción y su pérdida a manos de otros, la muerte aparece como irremediable e incomprensible para otros: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando/ y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura” (p. 49). Ese estado que no es locura (calificación que parece provenir del discurso de otro que la juzga) puede ser perfectamente el del miedo de quien presente su desaparición.

Queda pendiente dilucidar la enunciación, lo que sigue siendo complejo. Nos parece claro que esta mirada capaz de abstraer todo el proceso histórico de despojo que se ha ido narrando en el libro excede la posibilidad de un hablante individual. Sin embargo, la ciudad

⁴² Sobre la actuación de cada uno de los bandos (militares y estudiantes) dice René Zavaleta: “en todo caso la crisis de noviembre reprodujo de una manera casi física los términos constitutivos tanto de la historia nacional popular del país como los recuerdos más conservadores de la clase dominante o sea cada uno de los polos recordó su historia, como si lo de hoy no fuera sino la obligación de hacer lo que dormía en el pasado”, p. 23. Nuestra poeta parece retomar esa idea y hacerla más que evidente en la relación con los intertextos y en la constante alusión a lo cíclico de la violencia. Sin embargo, excluye el fatalismo de esa idea manteniendo sólo la noción de yuxtaposición de culturas como forma estructurante y conflictiva en la historia del país.

que ha estado presente como interlocutor aparece ahora tan feminizada que nos hace dudar de quién habla y a propósito de qué. Dentro del contexto de la obra wiethüchteriana esto no es extraño, pues la preocupación por el espacio femenino como un lugar poblado por otros, despojado, y que demanda una permanente atención es constante. Sólo nos atrevemos a afirmar que se trata de la ciudad debido a la amplitud de la perspectiva de la hablante y a su capacidad para englobar los hechos referidos en los dos registros. El dominio de la primera persona (ya lejos de la tercera o de la constante apelación al tú), la reflexión introvertida y que asume por hecho lo narrado en todo el poemario, devuelven la noción de la ciudad como la madre tierra. En síntesis, quien enuncia el epílogo sostiene una ambigüedad que, al no marcarse explícitamente, mantiene una identidad oscilante entre una mujer y una ciudad.

Antes de finalizar el recorrido por las voces del poemario, es pertinente detenerse a analizar con más detalle la poética de la ciudad diseñada por Wiethüchter.⁴³ Hay dos rasgos importantes: la recuperación de la geografía como señal y la identificación del espacio con un ente femenino. Una ciudad que crece en un hueco entre las montañas marca como principal camino el ascenso-descenso tan reiterado en este libro. Ese mismo vaivén se convierte en una manera de habitar los hechos y las vivencias, ilustrado en un tono poético que alterna los matices. Un ir y venir que no es plano sino circular. La forma de la ciudad delata lo repetitivo de su historia. Las pendientes de su geografía son la metáfora de los procesos tanto individuales como colectivos: cavando, al fondo, no se halla la sombra sino la luz de la tierra, el retorno de lo olvidado. Como ente femenino, la ciudad también se debe hallar después y detrás de las palabras de los otros; es más, su palabra sólo es visible en medio de otras, como

⁴³ En *Hacia una historia crítica...* Wiethüchter analiza cierta tendencia de la literatura boliviana por imaginar ciudades en vez de la totalidad del país, como espacios de identificación y pertenencia (p. 3). En este sentido, rescatamos aquí su manera de configurar la ciudad de La Paz.

complementaria de lo “otro” diferente a sí. La manera en que Wie-thüchter se apropia de su ciudad es incorporando, atento el oído, todo lo que le suena diferente, contradictorio. La ciudad es visible en la presencia de las entidades diferentes que la habitan; no es una autorreferencia sino una apelación al otro. La ciudad es un complejo entramado de grupos cultural y socialmente separados y que, sin embargo, coexisten convirtiendo el territorio en un lugar de confluencia abatido entre el roce y la indiferencia, ritos de encuentro y enfrentamiento entre los que se sugiere su identidad.

Una vez asimilada la compleja estructura del poemario que nos ocupa, quiero detenerme brevemente para discutir el valor y la función de la intertextualidad. Juzgo pertinente esta reflexión pues es frecuente, en lírica, la concentración de la intertextualidad en los epígrafes u otro tipo de paratexto que sirva para apoyar la afirmación o negación del hablante respecto de su referente. En este caso no es así. La intertextualidad deviene fuente enunciativa y sus hablantes se integran en el discurso de manera contradictoria e incluso opuesta entre sí, como apunté para las voces de Ramos y de Avendaño, por ejemplo.

Si por intertextualidad entendemos, rigurosamente, la relación de un texto con otros citados explícitamente,⁴⁴ entonces la manera de esta relación tiene dos modalidades complementarias: la interpretación y la interacción. Suele ocurrir que el texto que se alimenta de otros someta a éstos a su perspectiva y al sentido global de sus postulados. En ese caso, la interpretación es intencionada y guiada bajo una lógica que no necesariamente dialoga con el intertexto, sino que se camufla, se esconde o se sustenta en él para mantener un sentido. En el poemario *Madera viva y árbol*

⁴⁴ Definición de Martínez Fernández (*La intertextualidad literaria*, p. 45), debido a la necesidad de hacer operativo un concepto tan amplio como el de intertextualidad. Resalto el carácter explícito de los intertextos porque éstos están diferenciados en cursiva y señalados en las notas del poemario. No se trata de una deducción del lector sino de un recurso marcado por la poeta.

difunto, tal interpretación no somete el sentido del contexto original (las circunstancias en que el hablante de la cita enuncia) sino que ése permanece como una caracterización previa de la voz. Así, el “hablante del presente” no descalifica la voz de Avendaño o la de Ramos, aunque sus respuestas jueguen a contradecirles. El grado de interpretación por parte de la autora es prudentemente limitado; es claro que halla en la cita la clave de la postura que quiere representar (el colonizador y extirpador del otro, por ejemplo), pero mantiene la complejidad y la autoridad del texto citado.

Ahora bien, como apunta Graciela Reyes, existe “entre el texto citado y el texto citador alguna relación de semejanza [...] Un texto citado es, pues, una imagen de otro: lo representa como si fuera una foto, un dibujo o una grabación. Pero esa imagen no es nunca completa y rara vez es fiel”.⁴⁵ Los intertextos integrados en este poemario provienen de situaciones vividas por hablantes concretos que son puestos en una situación enunciativa sin diferente grado jerárquico. Es claro que no son un eco de los poemas: son interlocutores y construyen juntos el sentido de diálogo que irá estructurando una nueva versión de la historia de La Paz.

La interacción no es por lo tanto jerárquica, sino dialógica. Esto es posible porque el poemario, al incorporar voces y marcarlas textualmente exige atención en los hablantes de los textos citados; su temporalidad y sus circunstancias desde las que enuncian son parte de su caracterización. Podemos afirmar ahora que estamos ante una verdadera dramatización de textualidades. En el contacto entre ambas se produce una mutua resignificación tanto de lo referido por ellas en el contexto originario, como entre sus hablantes puestos en diálogo con otros que pueden, incluso, contradecirles.

Es importante también recalcar que, al no imponerse un sentido único en el texto (la sobrevivencia es un eje temático, pero queda siempre problematizada por las otras voces), éste se forma por la

⁴⁵ *Los procedimientos de la cita*, p. 12.

suma de todas las voces de las citas y del texto en sí. Sólo que en este poemario, como señala Reyes entre las posibilidades estructurales del texto con citas, las “continuidades constituyen un conflicto”. En este sentido, el diálogo no se sintetiza en una conclusión que resuelva las oposiciones, sino que, como veremos, se encarga de explicitarlas y de llevar al extremo la tensión de su existencia simultánea.

El poema es el espacio propicio para el diálogo de temporalidades diferentes, de perspectivas contradictorias, de la alteridad. Nada de esto es casual en un poemario donde se debaten las categorías de identidad tanto femenina como colectiva. Una voz que dialoga y se incorpora como una perspectiva más entre las que han ido narrando la historia de la ciudad, se inscribe dentro de la historia de ese lugar.⁴⁶ Sólo que, para Wiethüchter, la historia tampoco es un relato que engloba todas las posibilidades, es un relato polifónico, a medio hacer y todavía conflictivo.

El poemario se sustenta en cierta modalidad ritual que busca la cura de su situación enferma. Con ese propósito, la poeta nos plantea un universo en el que la palabra unívoca no es suficiente. Se necesita la voz real del otro, desde su perspectiva particular y con la densidad del mundo al que representa. De esta forma, las voces no se integran en una solución armónica que las disuelva, sino en un discurso polifónico donde todas valen y señalan instancias específicas tanto de la historia como de la religión. Es el lector quien debe valorar las diferentes voces y perspectivas por medio de la construcción de un diálogo entre ellas.

⁴⁶ Como apunta Graciela Reyes, en “La cita en español, gramática y pragmática”, al relacionar la cita con la teoría bajtiniana de la heteroglosia, “el sujeto que se constituye en el discurso es necesariamente multívoco, porque en el discurso hablan el locutor y la colectividad, habla el interlocutor a cuya palabra real o prevista reacciona el locutor, y habla también la experiencia social de la comunidad acumulada en el lenguaje mismo”, p. 618.

TEMPORALIDAD, DIÁLOGO Y CONTRAPUNTO

Una vez identificados los participantes y sus características, cabe detenerse en la manera en la que el diálogo entre los registros y entre los hablantes se hace efectivo en el texto. Esto sucede de tres maneras: por “contaminación” de una voz en el registro al que no pertenece, por medio de los textos escritos “a la manera de” y por el diálogo en sí, cuando una voz responde, cuestiona o complementa a la otra.

Apuntamos anteriormente que hay ciertos textos que precisaban de mayor distancia temporal para ser posibles. Es el caso del poema en que se revierte la palabra de los sermones cristianos, por ejemplo, desde una perspectiva temporal de supervivencia. O el texto referido a la cruz y la falta de un padre simbólico para la ciudad y su historia, donde una voz que pertenece a un discurso anterior, en el que perviven referencias precoloniales, se inserta en el discurso del presente. Esta modalidad de relación entre las voces tiene, por lo menos, dos consecuencias discursivas: advierte la unidad del poemario y permite un mayor tránsito de sentidos que van más allá de lo histórico o lo mítico, fusionando ambas perspectivas.

Otra modalidad está dada por esos textos que, estando en el registro del pasado, no son citas intertextuales sino la prolongación de una idea y una forma de éstos presentida como “necesaria” por la autora para cierta unidad discursiva. Los cuatro poemas que se hallan en esta modalidad refuerzan o más bien explicitan la intención de relacionar los dos registros: la búsqueda de la voz sometida en una instancia de crisis y la petición por algo que pueda revertir esa situación para hacerle frente. En este sentido, hallamos la alusión a la voz perdida de esos otros acallados por el discurso colonial, pero presentes y resistentes en el silencio cifrado de la piedra. Situación que se repite siglos más tarde con la crisis, cuando el autoritarismo acalla las voces disidentes, las desaparece, las mata. Por medio de esas dos modalidades interviene el pasado en el presente (en el poema dedicado a la cruz, cuando se impone una mirada retrospectiva y

mítica a los hechos del presente) o al revés (en los poemas escritos “a la manera de” cuando se inserta la actitud motivadora de la acción y la resistencia propia del hablante del presente en un discurso más contemplativo y devastado de los textos del pasado). Hasta aquí existe un primer grado de movilidad o diálogo, al ser el poema una memoria que recuerda e integra las voces de otros para ir multiplicando la versión —antes unívoca— del devenir histórico.

La tercera y más importante modalidad es la verdadera relación entre registros y voces. Cabe determinar aquí que no se trata solamente de una yuxtaposición de dos voces incapaces de oírse, sino que éstas entablan un diálogo simbólico, histórico y comunicativo en ciertos casos. La autora ha estructurado este poemario con el mismo grado conflictivo con que dos culturas coexisten en Bolivia. Textualmente, esa complementariedad y oposición de visiones del mundo aparecen como un diálogo difícil, que fluye pausado, y que no siempre es una efectiva comunicación, pues aunque una voz oiga respuestas en otra y se afecten mutuamente nunca llega a ser total la comprensión de una respecto de la otra. El diálogo es una voluntad de reconocer la experiencia ajena, oír su testimonio y aprender de ello; es decir, dejarse afectar por la palabra, en este caso, histórica.

El sentido que perfila la primera sección es el del silencio o la inmovilidad. Así, desde el discurso del presente el hablante reclama la constante e inmóvil espera de una comunidad sobre algo que nunca sucede. A ello contesta “alegóricamente” el discurso de Ramos Gavilán con la figura de la Virgen como piedra. Ahora bien, la alusión a la Virgen es omitida en la cita, dejando solamente la imagen poética que describe la piedra “sin pies ni manos”. Luego la voz del presente advierte de una ocasión en que eso esperado casi concluye “rompiendo un paisaje inmóvil”, a lo que el poema de Manco Cápac responde con esa bellísima oración en la que el hombre busca un dios capaz de conocerlo. Pero nada sucede y el dios calla, con lo que la intención es agotada y el hablante del registro actual acepta la derrota ante una “cruel geografía ritual” que se empeña en repetir la inmovilidad.

Con el propósito de enriquecer la lectura, me detengo en la primera sección del poemario para analizar detalladamente y desde una perspectiva pragmática de la enunciación, la instancia conformadora del diálogo entre los dos registros. Como cada sección está compuesta por varios poemas breves pero concebidos en una unidad dramática, reproducimos todo el texto:

No se mira hacia arriba. Se mira hacia abajo.
 Por las laderas y las casas en pendiente.
 Se mira hacia abajo.
 Así se ven las luces.
 Parpadean y prometen
 perfectas
 las luces allabajo
 cavan un hueco en el cielo
 y con las luces arremolinando el abajo
 todos esperan.
 El día que no llega
 Y se espera.

*Eres el monte
 de donde salió
 aquella piedra
 sin pies ni manos.*

Con las lluvias de febrero
 los ríos van cercando la ciudad
 con las montañas que estrechan el círculo
 año tras año se espera
 vigilando las horas. Las lluvias
 El día que no llega.

*Piedra
sin resistencia en las manos
ni huida en los pies
cortada de aquel
divino monte.*

Hace poco casi sucede:
un relámpago de voces
solicitaba el alba.
Y ardía el aire
en los bares
 en los ángeles
de un sol entrevisto
en el modo de apoyarse en los árboles
el viento y los ojos circunstanciales
como un enorme temblor de ola
 rompiendo un paisaje inmóvil.

*Óyeme
desde el monte de arriba
en el que permaneces.
Óyeme
desde el monte de abajo en el que estás.*

Pero sucede que en los muros de cal
se instala un silencio
que la sed madura un desierto.
Pero sucede que en las huellas
andando mucho la herrumbre
una cruel geografía ritual
 gira
mostrando los dientes... (pp. 15-18).

Se puede apreciar una respuesta inmediata y paralela en cuanto sentido. Si los poemas uno y tres recalcan la espera como motivo, los poemas dos y cuatro la simbolizan en la piedra; si el quinto poema se acerca a la posible respuesta de los inmovilizados, el sexto contesta esa intención por medio de la oración a un dios lejano. El último poema de la sección concluye en la visibilidad de la repetición circular con que la historia ha condenado a la ciudad en esa inmovilidad, esa espera, esa angustiada evocación de lo que no llega. Es muy interesante la complementariedad de los registros, los poemas del presente son más narrativos, su hablante opera como testigo o cronista mientras que los intertextos reproducen un discurso más lírico. Uno es el espejo revertido del otro y se resignifican mutuamente. Al existir símbolos del pasado en el registro del presente se hace evidente la pervivencia de una cultura, cuya desaparición era temida por los intertextos: hubo una sobrevivencia. Al haber un antes lleno de violencia, el presente es irónicamente más entendible, más aprehensible.

Hay una relación de complementariedad y de oposición o contraste entre las diversas voces y formas. Cada poema intertextual trae a la sección un ritmo propio. La narratividad y la ambigüedad de una voz se contraponen al lirismo y la síntesis de los poemas sobre la piedra, o a la invocación y regularidad métrica de una oración. La yuxtaposición de esos hablantes se corresponde con una convivencia de temporalidades y de ritmos, de fragmentos y de totalidad. El tránsito entre un registro y otro y las posibilidades de correspondencia o de diálogo entre ellos es el transcurrir del poemario.

Esta línea de diálogo en medio de una geografía destinada a la repetición de la violencia y de la inmovilidad crece de manera más compleja cada vez. El registro intertextual incorporará interlocutores e incluso la voz anónima de una colectividad ritual; mientras que la voz del presente mantendrá una perspectiva más individual. Hay para cada registro una distancia diferente respecto de su referente. Por ello, el diálogo no es abarcado en una mirada omnisciente, sino

en una pluralidad de voces que enuncian su discurso y que se hacen visibles justamente por su oposición y diferencia.

Dado esto, la segunda sección afronta la eminencia de la muerte en ambos registros. En los textos coloniales, la idea es clara y aterradora: el dios de los indios es falso, no existe, era un error; en el registro del presente, la muerte se impone a ambos lados de la “novia de noviembre” quitándole la opción o la esperanza de vida. Paralelamente, la voz del presente intuye el “golpe” y la muerte de miles mientras implora “una estación, una”. El diálogo se cierra en una síntesis temporal que hace posible recordar el porvenir, “esa memoria de raíz” que enajena al país: en la situación colonial por la invasión religiosa y en el registro actual por la ocupación militar. Ambas situaciones anulan al otro, le niegan la voz.

La tercera sección propone un diálogo intemporal en que ambos registros luchan por la vida por medio de oraciones o del retorno de la cotidianidad, entendidos como espacio de colectivización. Las oraciones dirigidas a María o a la madre tierra pidiendo agua se oponen como actitud a lo narrado en el presente: vanos enfrentamientos contra un tanque, el número de muertos, la supervivencia obligada de quien queda para contarlos, para ser su memoria. Sin embargo, la referencia a noviembre, mes de los muertos, hace inmediata la unión en el imaginario de una comunidad. El hecho de pedir agua a las deidades o el de convertirse en la memoria de los que no están y pedir vida en el espacio replegado de la cotidianidad se debe a que la esfera pública lo niega. Acaba la sección con la invocación al hondero, figura que encarna esa súplica por algo capaz de detener y cambiar el presente. La figura del hondero como guerrero del imaginario andino se opone a la del hombre que enfrenta el tanque; son las figuras en las que se proyecta el deseo de poder realmente resistir la fuerza y la violencia de los “invasores” en cada tiempo.

En la cuarta sección no hay diálogo entre registros, pero la voz del presente integra en sus discursos referencias a lo mítico o ritual que se va repitiendo inacabadamente y que marca un destino de des-

pojo de la ciudad. En este poema es clara la conciencia histórica que busca el origen de lo que sucede en el presente en lo más remoto de su historia, en el origen imaginario, la Colonia.

La quinta sección es la que presenta mayor integración entre las voces de los dos registros. La voz del pasado se agota buscando y preguntando por la voz perdida de una colectividad sometida y sin referentes religiosos donde sostenerse. A ello, la voz del presente responde con la idea de deber continuar. Si las voces del registro del pasado suplicaban la lluvia como fuente de vida y de fertilidad contra un momento de muerte, la voz del presente ahora acepta la posibilidad de morir en cualquier momento y, sumándose a la otra voz, admite y advierte: “si estoy vivo volveré/ si estoy muerto ya no”.

El epílogo es otra instancia de diálogo, quizás la más amplia, pues al estar en boca de la ciudad de La Paz es la respuesta a todos los poemas precedentes. En él, la ciudad es una prosopopeya, un ente feminizado que recupera su cuerpo: “amo este mi cuerpo árido/ sin solicitud, con avaricia” (p. 47), aunque al hacerlo reconozca en esa corporeidad sólo otra posible renuncia. El final no deja de ser enigmático: “Pocos son los que comprenden el fuego que se está quemando/ y que puedo morir de verdad morir de verdad/ sin un signo de locura” (p. 49). La alusión al fuego responde de alguna manera a los rituales que han ido haciendo los hablantes, especialmente la voz colectiva. El fuego quemándose a sí mismo es la imagen de la historia cíclica de aniquilamiento y sacrificio de la ciudad; la falta de locura, comprensible para pocos, es el intersticio que queda sin concluir en el poemario, es el transcurrir secreto de la ciudad.

La capacidad de diálogo atraviesa las modalidades de enunciación y no sintetiza la propuesta en una armonía, sino que hace audibles los diferentes puntos de vista para dibujar y exponer la compleja realidad repetitiva de un país. Esto implica que una voz y su mundo son audibles para otra en una comunicación poética que atraviesa no sólo temporalidades, sino también memorias y culturas. La poesía es

el espacio de mediación, de encuentro con las múltiples versiones del ayer y del ahora.

Efectivamente, se puede ver cómo detrás de cada registro asistimos al diálogo de una época con otra. Un tiempo que dialoga con su contraparte, pues son visibles por lo menos dos concepciones del tiempo: una mirada “occidental” e inmediata acerca de los hechos narrados como únicos e irrepetibles frente a otra concepción de un tiempo cíclico, ritual, que escucha el pasado para hallar antecedentes constantes del presente. Es interesante la manera en que ambas concepciones, opuestas entre sí, encuentran eco en el tiempo del poema que transgrede los dos burlando sus diferencias y haciendo de sus perspectivas otro diálogo implícito.

La complementariedad de los dos tiempos y las dos perspectivas corresponde con la idea de que existen dos tipos de memoria: una larga que atraviesa individualidades para narrar sociedades y otra personal que recorre los hechos de su historia para incluirla en un contexto mayor. Silvia Rivera apunta, en su análisis de los movimientos sociales del país, que puede leerse a través del tiempo la pervivencia de una memoria que relaciona la violencia con la situación de la Conquista, y percibe una continuidad entre la opresión colonial y la sufrida en diferentes contextos modernos.⁴⁷ Dentro del poemario esta idea tiene resonancias al pensar la relación entre los dos grandes espacios enunciativos. Los hablantes del presente narran una experiencia y una memoria corta que abarca el contexto inmediato de esa experiencia; sin embargo, su voz halla un interlocutor indirecto pero efectivo en las voces de los hablantes del pasado insertos en una memoria más extensa. Esta modalidad de diálogo es muy sutil, pero ilustra la necesidad de dar cabida a lo complementario y lo antagónico como partes de un diálogo propio de la cosmovisión andina que sustenta esta poética.

Todavía hay otra instancia de diálogo. Se trata de una serie de “correspondencias” que subyace en los contextos de las voces y que

⁴⁷ En *Oprimidos pero no vencidos*, pp. 164-165.

en verdad justifican mucho de la relación entre ellas creada por el espacio poético. Tanto en la Conquista como en las situaciones de autoritarismo, el hombre pierde sus referentes porque éstos son tomados por el poder y resignificados de una manera enajenante. Para los indígenas, nos explica Todorov, “la palabra de los dioses se ha vuelto ininteligible”; para los ciudadanos que viven bajo el autoritarismo, la palabra es un arma de doble filo que deshumaniza y esparce el terror, como afirma entre otros, Pilar Calveiro.⁴⁸ Es decir, en ambos momentos históricos el sistema de creencias que otorgaba una estabilidad social es descalificado al crearse un “no saber” que acaba por rendirse ante el poder. Así como los colonizadores buscaban en las creencias indígenas pasajes bíblicos que dieran sentido a su evangelización, así como los indios hablaban del retorno de una deidad blanca que revertiría la jerarquía, así como la sociedad civil en varios países latinoamericanos trataba de explicarse lo que le sucedía creyendo que todo ese horror era circunstancial y justificable, así la poesía crea en este libro un espacio para hallar un antecedente que haga más tolerable y menos incomprensible su contexto. La escritura opera como legitimidad de la historia para dar sentido a un presente en crisis. “El acontecimiento nuevo debe proyectarse al pasado, en forma de presagio para integrarse en el relato del encuentro.”⁴⁹ Entre tanto, el reconocimiento de los otros hablantes dentro del espacio poético del diálogo logra la disolución del yo, su fragmentación y su posterior incorporación a la colectividad.

Todo esto induce a otra discusión de fondo propuesta por este denso poemario. Se trata del problema del referente, de la historicidad en el discurso poético y de la representatividad que acerca de ella asumen los hablantes del poemario. El hecho de incorporar un registro histórico desde una perspectiva que no sea la de la poesía social ha sido intentado por varios poetas más o menos contemporáneos de la

⁴⁸ *La conquista de América*, p. 69; *Desapariciones...*, p. 78.

⁴⁹ Todorov, *op.cit.*, p. 171.

poeta, como Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco o Enrique Lihn, por ejemplo. Algo común en sus esfuerzos es la voluntad de insertarse en una tradición histórico-literaria y la intención de “salvar una distancia entre los eventos y los discursos”.⁵⁰ Las diferencias son varias. Cisneros intenta reescribir la historia del Perú en sus crónicas, asumiendo una mirada omnisciente, aunque dispersa en boca de varios hablantes que establecen una continuidad. El hablante es un cronista de su colectividad y recorre el pasado en sus puntos de olvido para recuperar una memoria perdida; su lugar es el de una “frontera entre dos tiempos, dos culturas” (p. 77). Su intención es volver a escribir la historia, no reconocerse en ella. Para Pacheco, la intertextualidad suele ser una relectura; no intenta reconstruir el pasado o narrarlo, sino recuperar algunas de sus voces para dialogar entre textos y diluir la categoría de autoría. El hablante de estos poemas suele resumir esos puntos de vista y sintetizarlos en su perspectiva. Lihn, por su parte, responde a una época que le demanda un compromiso social y por ello integra la historia desde la perspectiva de un testigo.

La manera en que *Madera viva* incorpora la historicidad no es temática, sino enunciativa. Es decir, no es que se escriba a propósito de la historia de la ciudad de La Paz, pues no se asume la intención de cronista o de subversión exactamente. Aunque es clara la referencia a momentos fundacionales, por ser también y fundamentalmente momentos de crisis, no se trata esos momentos desde una narrativa de los hechos, sino desde una subjetividad enunciativa que actualiza un momento concreto de la historia desde una perspectiva personal y limitada por sus circunstancias. En ningún caso nos parece acertada una clasificación de “poesía social”, pues no es la intencionalidad de este poemario la movilización o acción empírica de los lectores, sino la motivación a la reflexión sobre las formas en que nos hemos representado la historia de la ciudad. Importan los contextos como caracterización de los hablantes y como alusiones textuales específicas.

⁵⁰ María Luisa Fischer, *Historia y texto poético en la obra de...*, p. 19.

En este sentido, tanto la ciudad como la escritura, el poemario, devienen un lugar de mediación dolorosa entre las contradicciones de su historia, pero sin resolverlas. Problema que no es referido sino actualizado por la intervención de cada hablante. Por eso, es más importante el diálogo entre las voces (con sus respectivas temporalidades y visión del mundo) que la identificación de los hechos históricos contextuales. No se malentienda; no es que esta información carezca de sentido; todo lo contrario, es imprescindible para comprender el poemario en su mayor densidad. Pero no se trata de un “reflejo” inmediato de lo sucedido antes o en el presente enunciativo, sino de un recorrido por perspectivas diferentes, ubicadas en momentos clave, que cuestionan la categoría de identidad y la legitimidad de ciertos lugares de poder. Se trata de devolver a la historia su dimensión colectiva, fragmentaria y conflictiva mediante las voces de sus sujetos, no de una sola conciencia que reproduzca la versión armónica y totalitaria de una historia oficial que niega sus fisuras. Se trata de establecer las relaciones entre el poema y el contexto que los mismos textos piden, pero sin que ello imponga una lectura que privilegie el contexto a la textualidad.

Desde esta perspectiva, el hablante deja de ser un espectador pasivo ante el horror de un momento histórico determinado. Se convierte en una voluntad de participación en el devenir histórico porque es capaz de oír a los otros. Ese diálogo le hace parte de una colectividad, de una memoria y de un lenguaje. Es decir, le devuelve la posibilidad de acción. Por medio de ese fluir de voces la historia adquiere movilidad y deja de ser referente para ser el lugar específico donde un sujeto habla a otro. La historia es un momento concreto (experiencia) y la suma de todos los demás (un horizonte de lo posible). El puente entre una temporalidad y otra es el reconocimiento del presente, como un nuevo momento de desgarramiento social y personal. Oír el pasado histórico en versiones marginadas o perspectivas no asimiladas culturalmente es esperar en ese lazo una acción que parece utópica en el presente y un sentido para llenar un enorme vacío semántico provocado por el horror.

Por todo ello, la escritura es el espacio donde se explicitan las contradicciones de la historia, la heterogeneidad de sus hablantes y la angustia del lenguaje. Desde esta perspectiva, la escritura es dolorosa, pues debe llenar un vacío, el lugar de encuentro entre voces que habitualmente se han rechazado. Esa es la responsabilidad del poeta: explicitar las tensiones no resueltas en la historia. Es la mediación que no hubo ni en la Colonia ni en la dictadura, el lenguaje apropiable para todos los ocupantes de la ciudad. Por lo tanto, no es un lugar de sincretismo negativo en el que lo otro (indígena, “subversivo”) quede apaciblemente incorporado, sino un espacio de dolor por lo irresuelto hecho diálogo. La palabra poética es una mediación, una cura que intenta reconocer y acercar a los posibles participantes de una historia y sus fisuras.

Pese a la existencia de este espacio de encuentro y convivencia de lo diferente, la mirada no es tan optimista. Hay un extraño desequilibrio que oscila entre la comprensión de un destino inevitablemente contradictorio y violento y un futuro imaginado como diálogo efectivo. En este sentido, la propuesta poética no se abarca bajo la perspectiva de un mestizaje o una heterogeneidad conflictiva; algo la excede y es justamente la capacidad de oír a otros hablantes, aunque no se sepa bien cómo o qué contestar. Al fin y al cabo, reconocer la existencia de otro es también una primera respuesta.

Ahora bien, una interpretación como la que hacemos corre el riesgo de encerrar la propuesta poética en un sentido limitado. Al proponer una visión del espacio textual como un lugar de encuentro de contrarios y de diálogo entre situaciones irresueltas en la “realidad” pareciera que todo acontecimiento (el colonial y el del estado autoritario) adquiere un sentido fijo y cabal que quita lo problemático y complejo a la situación referida. Todo cabría en una visión cíclica y mítica que repite la violencia; en ese sentido ya ninguno de los hechos referidos mantiene su complejidad. Esto no es así y es necesario aclarar. La manera en que aparece la historia posibilita la construcción de un discurso de entendimiento sobre lo sucedido,

pero al ser la ciudad quien contesta y deja entrever un conflicto no resuelto (“todavía no me interrogo/ sobre lo que significa para mí/ esta nueva derrota en mi historia”, p. 48) el proyecto poético mantiene el suspenso del sentido y los acontecimientos pueden mantener su grado de conflictividad no resuelta ni abarcada ni fijada. La situación de diálogo entre los dos momentos de crisis hace más entendible el presente y el pasado, pero dicho contacto no concilia los conflictos planteados, sólo les otorga un momento de densidad y de continuidad que, lejos de resolver, tensiona más los difusos recuerdos.

Por lo tanto, si la escritura deviene un lugar tan cargado de sentido y de responsabilidad, parece fácil que el hablante en cuestión se transforme en el representante o vocero de esa comunidad “imaginada”. Evidentemente, es posible pensar en el hablante del registro presente, por ser la voz con más parlamentos y por ser quien dialoga con todas las demás voces, como un director de orquesta que asigna y otorga la voz a los demás. Antes de desmentir esta posible lectura cabe detenerse en algunos de los papeles que asume este hablante para determinar así su centralidad.

Fundamentalmente, el hablante es un oyente de la memoria del pasado, sólo que no narra los hechos sino que dialoga con los otros hablantes que lo experimentaron. Paralelamente, es un testigo de su tiempo y narra los momentos de una experiencia colectiva marcada por el dolor y el terror de una situación política autoritaria. Entre estas dos funciones, el hablante va estructurando su identidad pero nunca desde un lugar enunciativo exclusivamente autorreferencial, sino en un tránsito entre su experiencia como parte de una sociedad y la cotidianidad de la que rescata su individualidad.

Entendidas así las funciones básicas del hablante del presente, hay que pensar en el tipo de relaciones que establece, como lugar de enunciación y como voz caracterizada, con los otros hablantes. Es de mayor importancia señalar que la primera relación es de diálogo y de reconocimiento de que otro ha dicho o vivido algo similar a la situación del hablante, con lo que la autoridad de éste es homologada a la

de las demás voces. Esto se refuerza más al no presentarse un juicio de valor o una visión que sintetice las contradicciones de puntos de vista de las voces.

Acercas de la colectividad, el hablante pasa de testigo a parte del grupo. Tanto en los rituales del registro del pasado, en los que el hablante se colectiviza y en un “nosotros” enunciativo solicita la lluvia, como en los poemas donde se reconoce que “al fin y al cabo a cualquiera” en el registro del presente, el hablante se afirma como parte de un grupo de personas unidas por hechos contextuales específicos. No es superior a los otros, es uno más de ellos. Tanto es así que la ciudad también adquiere voz y contesta a todo lo que el poemario había acumulado en el encuentro de sus voces.⁵¹

Sobre esa ciudad, el acercamiento es paulatino. Pasa de una lejana descripción que la reporta o narra en tercera persona a la renuncia de la voz para oír-la en primera persona. Es interesante, además, que la manera de transitarla sea una voluntaria participación con la

⁵¹ Es pertinente señalar la relación de *Madera viva* con el *Canto general* de Neruda en cuanto ambas asumen cierto recorrido, por la historia boliviana en el primero, y latinoamericana, en el segundo. Especialmente porque nos permite, por diferenciación, establecer ese lugar del hablante respecto de una colectividad con quien comparte la historicidad referida. La mayor diferencia se halla en la intención de una épica totalitaria, abarcadora y reivindicativa de ciertos sectores y sus héroes en la obra del chileno, mientras que en la obra de la poeta boliviana los propósitos son exactamente los contrarios: introducir la duda, las fisuras en una historia de olvidos y diluir el protagonismo individual por una experiencia común y colectiva. Aunque los dos recurren al mito para mirar lo histórico, el lugar del hablante de Neruda es privilegiado, el de Wiethüchter diluido. En cambio, un elemento común es que ambos se enfrentan a un contexto social en crisis al que dan un sentido épico al inscribirlo en una tradición, en una historia, aunque el peso ideológico es mucho mayor y más sesgado en Neruda. El escritor chileno asume el lugar del profeta, del testigo omnisciente y de la voz por la cual habla lo más grande del continente; en Wiethüchter, el hablante es un testigo parcial, que necesita la voz de otros para constituirse y que, pese a su capacidad de abarcar la historia, no ostenta un lugar privilegiado sino una versión parcial e incompleta que insinúa lazos con otros eventos y hablantes inconexos en la historia boliviana. Para más datos de esta perspectiva en la obra de Neruda véase, entre otros, *Para leer a Pablo Neruda* de José Carlos Rovira Soler.

experiencia de las voces que la han habitado. Así, no se habla de la ciudad, se la oye. En el epílogo, su respuesta es la de la madre tierra después de la ofrenda.

La relación es distinta para cada hablante que interviene. Respecto de la voz intertextual de Ramos o del orador, se establece una identificación analógica que reconoce en la experiencia del otro un antecedente similar al momento que vive. Hay en este caso una identificación y una complicidad en la interpretación del intertexto. Cierta parodia o cuestionamiento de la palabra del otro ocurre con el texto de Avendaño. La respuesta reproducida que no es una cita hace que aquella quede en duda para el lector, proponiendo así una doble lectura del poder del Sol. No hay aquí apropiación o identificación, sino una distancia crítica que relativiza la descalificación del otro. Entre esta voz y la de Ramos, aunque no hay un diálogo directo, hay una evidente oposición de método y de percepción.

La más entrañable de las relaciones entre hablante y voz intertextual ocurre con los textos rituales pues, como apunté, el hablante se reconoce parte de ellos, de su súplica y de su mediación entre grupo y divinidad a quien se le implora vida. Hay entre ellas una comprensión.

Por lo tanto, es un hablante entre otros y en diálogo permanente con ellos que no pretende cierta o una total representatividad de la colectividad. Basta recordar, por ejemplo, la presencia de un “tú” en los poemas del presente que también evita que la experiencia contemporánea sea unívoca. Este hablante es en sí mismo una mediación, un enunciador que cede su lugar para ser oyente, que cede su individualidad para ser grupo y que cede su visión para que sea la ciudad quien concluya su historia. El poemario es un diálogo en diferentes niveles que van del reconocimiento del otro hacia su identificación como lugar común. Es un espacio donde la yuxtaposición de voces deviene un esfuerzo de diálogo, de cariñoso encuentro con lo diferente y contradictorio, con la sombra de lo que una ciudad ha sido.

LA ESCRITURA COMO RITUAL: POÉTICA DE LAS TRANSFORMACIONES

A lo largo de este trabajo me he referido varias veces al “ritual” como un acto simbólico que explicita contradicciones no resueltas en una sociedad determinada, con el fin de reconciliarse con ellas en una solución no útil o pragmática, sino figurada. Las características básicas del espacio ritual son su carácter colectivo, la fe en las palabras, la presencia del hechicero o del sacerdote, una transformación de una situación inicial en otra y el cuerpo que sirve de nexo u ofrenda a lo divino. Todos esos elementos están presentes en el poemario que nos ocupa.

Ya desde el título del libro está presente la idea de transformación. *Madera viva y árbol difunto* es el tránsito de la madera, su metamorfosis en otra cosa y, al mismo tiempo, su permanencia esencial pese al cambio de forma. Existe además un desplazamiento de lo usual, árbol vivo y madera difunta, a lo metafórico: madera viva y árbol difunto. Es decir, la vida perdura en la materia transformada y alejada del espacio natural, pero, paralelamente, lo habitualmente vivo muere en ese tránsito. Esta frase hace evidente la simultaneidad de dos procesos que han sido constantes en el poemario: la muerte y la regeneración permanente que convierte un final en el inicio de algo más. Como la ciudad, como la piedra o el Sol, como la libertad de la que se priva a la gente en un régimen autoritario, la madera sobrevive por transformarse, no por permanecer inalterada. El árbol será madera. Es el símbolo de la regeneración constante y esa es la capacidad que al mismo tiempo lo opone y lo relaciona con la piedra. El árbol sigue vivo en la madera porque se transforma en ella. Es un puente tanto antes de su metamorfosis al comunicar lo bajo con lo alto, como después al prolongar su vida en un objeto que, diferente de sí, mantiene su sentido como una metamorfosis de su esencia.

Otras instancias de transformación radican en elementos simbólicos del poemario: piedra, agua, árbol, y otros más en el cuerpo,

el país y el mismo texto.⁵² Como se apuntó, la piedra convierte su inmovilidad en su resistencia. Como analiza Mircea Eliade, la piedra “permanece siempre igual a sí misma y subsiste [...] le revela (al hombre) algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de ser absoluto”.⁵³ Sin dejar de ser cierto, el trasfondo de una connotación andina dota a la piedra de una referencia más amplia, pues según sus mitos, antes las piedras eran hombres, generalmente guerreros inmovilizados en su batalla. Por lo que el paso de quietud a resistencia es una especie de metamorfosis interna importante para el sentido del poemario.

El agua es la fertilidad pero también será la apropiación del país, y la resignación a la implacable muerte en el último poema. Eliade define el agua como el elemento purificador relacionado con la regeneración y el renacimiento. De esta manera, los hombres que la evocan acceden a un carácter atemporal más allá de la historia, como unidad y como supervivencia (pp. 184 y 186). Por eso se pide lluvia en los poemas más rituales y colectivos, pero también por eso al final del poemario hay una terca agua que sabe de la muerte, ya no de sujetos ajenos a la voz sino del grupo que la incluye porque, por medio del rito, se ha unido a su colectividad.

El cuerpo merece ser tratado con cierto detalle. Desde el inicio, la ciudad carece de un cuerpo y transita buscándolo en los cuerpos que le han quitado enajenándola. Esa carencia de un cuerpo propio tiene su origen en un mito andino del descuartizamiento de Tupac Amaru al resistirse a los españoles. Ese cuerpo se enterró por separado y se espera que su unificación augure la restitución del imperio inca. Sea un cuerpo de víctima propicia o un cuerpo que debe transitar los ritos de pasaje en la posesión de otros para ser dueño de sí mismo, la ciudad es un cuerpo en espera de sí. El hecho de que el epílogo

⁵² Para un estudio más profundo respecto de los elementos en la obra de Wiethüchter bajo la perspectiva andina y de Bachelard, puede consultarse mi tesis de licenciatura *Tres aproximaciones a la poética de Blanca Wiethüchter*.

⁵³ *Tratado de historia de las religiones*, p. 201.

le atribuya, además, una identidad femenina complejiza ese deseo de autoposesión del cuerpo, primera instancia de la identidad.⁵⁴ El cuerpo colectivo es otra imagen de unificación que demanda su recuperación como identidad perdida tanto en la Colonia como durante la dictadura. En ambos momentos históricos la ciudad espera su cuerpo entendido como un lugar propio. La relación con el cuerpo personal y social es importante por ser el lugar desde el cual uno se enfrenta a lo demás de manera única y diferenciada, con un lenguaje, un imaginario, etcétera; por eso, la ciudad es el espacio donde el hablante halla la correspondencia de su pluralidad interior.

En ese mismo sentido se halla el país cambiante y errante en su definición, asumido como ajeno al inicio del poemario y definitivamente apropiado por la experiencia de sus habitantes en el epílogo. Aquí debemos apuntar dos cosas: primero, Blanca Wiethüchter no escapa a cierta tradición señalada por ella misma de apropiarse del país sólo por medio de la posesión de ciudades e imaginarios locales. Segundo, que la manera de esta poética de enfrentarse al constante tema de “lo nuestro” en la literatura boliviana no es paternalista con lo otro, ni halla en su palabra la conclusión de un espacio hecho, sino que es un proceso en formación que representa una nación a medio hacer, decir y tener.

Finalmente, el poema es también un espacio de transformación del lenguaje que está permeado por la particularidad enunciativa de sus hablantes. Existen dos registros claramente diferenciados: uno más lírico y cuyas formas toman el ritmo de la lírica popular y el coloquial que narrativiza el texto. Esto posibilita un diálogo de registros que hacen localizables y diferenciadas las voces enunciantes. Me detengo aquí para leer un sentido global que creo subyace en la estructura del libro en su totalidad: la escritura entendida como ritual.

⁵⁴ En una entrevista con el semanario *Los Tiempos*, la poeta asevera: “el descubrimiento del cuerpo, el expresarse a través del deseo y de las imágenes del cuerpo es una forma de nombrarse, de participar con autonomía en el mundo”, p. C5.

Si los rituales de sacrificio pueden, por medio de la víctima, alejar la violencia de sus sociedades; por medio del rito de fertilidad se evoca lo vital en un momento de muerte como el del Estado autoritario. La palabra poética logra hacer más comprensible un momento histórico aterrador poniéndole en contacto con un pasado que, al mismo tiempo, da esperanza de sobrevivir y advertencia de muertes antiguas.

La palabra o el espacio poéticos son la mediación entre elementos contradictorios sí, pero también entre una colectividad y una divinidad puestas en crisis. Son una mediación entre la vida y la muerte de dos tiempos diferenciados pero cuya similitud es un espejo que alienta a la resistencia. Como poesía recupera su responsabilidad con la colectividad y con la memoria porque cree en el poder relacionador y reconciliador de las palabras. La poesía opera como nexo entre lo que se dice y el espacio sagrado de la palabra que se ha perdido; devuelve así la posibilidad de pervivencia a un hombre aquejado por la certeza de la muerte.

Una forma eficiente de apropiarse de una ciudad o de un país es por medio de un lenguaje que reúne en su espacio ficticio realidades que suelen estar inconexas en la historia. Tanto el cuerpo como la comunidad son visibles en el diálogo de las partes que los constituyen. Por medio del acto simbólico de nombrar y de relacionar se resucitan relatos que la historia oficial ha borrado, con ello se completa la visión que el pueblo tiene de sí, pues se incorpora lo desechado.

A medida que transcurre el encuentro de voces e instancias históricas se realiza un rito de pasaje hacia la madurez y la toma de conciencia por la ciudad sobre su identidad y su desposesión. Sólo así se recupera la idea de colectividad y de una memoria común. Después, el hechicero puede retirarse con las palabras de los viejos oficiantes y asumir tanto la vida como la muerte: “si estoy vivo volveré/ si estoy muerto ya no”.

La escritura como ritual logra el propósito: hace visible una situación negada, la pone en diálogo con su tradición y en un espacio

simbólico transforma una crisis social. Logra de esta forma crear la “comunidad imaginada”⁵⁵ y la solidaridad suficiente para releer el presente contextual con mayor fuerza y entendimiento.⁵⁶ Aunque en la realidad nada haya cambiado, el hablante accede al grupo y halla su posibilidad de sobrevivir y de narrar, es decir de formar la memoria.

En un repaso muy agudo por la literatura latinoamericana y su relación con la historia y los mitos, Lelia Madrid apunta que esto es explicable, entre otras razones, por la continua dualidad de una cultura “doblemente inventada, nombrada”, cuyos tiempos y espacios son también diferentes aunque conviven; pues “la literatura hispanoamericana se inicia, en efecto, como espacio doble (ya inventado, vuelto a inventar), como idioma doble (extranjero, suprimido), como tiempo doble (español, indígena)”.⁵⁷ La necesidad de incorporar elementos históricos y elementos míticos en nuestra literatura responde en mucho al lugar de memoria que la ficción y la poesía habitualmente han desempeñado. La escritura provee de cierta continuidad a la historia haciendo notables los momentos de crisis y de exclusiones. Por ello, volver a la Conquista, a la Independencia o a las dictaduras es volver a nudos históricos donde tuvo que pensarse la identidad y el origen de muchos hechos del presente. Recordar es repetir incansablemente esos nudos.

⁵⁵ El concepto es de Benedict Anderson e implica la imagen que cada individuo tiene de su comunión con los de su país a pesar de no conocerlos nunca (p. 23).

⁵⁶ La inclusión de lo mítico o ritual es muy común en la literatura latinoamericana desde por lo menos los años cuarenta. Basta pensar en Asturias y Carpentier para hallar el mito como posibilidad de inclusión de otros sujetos y de un imaginario dejado de lado o disminuido después de la Colonia. O basta pensar en el Arguedas peruano para ver la angustiada convivencia de los mitos y rituales andinos con la literatura y el lenguaje occidental. En poesía esto ha sido menos común, pero el ejemplo de Octavio Paz o Pablo Neruda nos remiten a un uso muy parecido del ritual como espacio de mediación y de creación de solidaridades por las que el poema recupera tanto su dimensión épica como su lazo con lo sagrado.

⁵⁷ *El sueño del origen: la tradición posromántica*, p. 17.

Dentro de la obra de Blanca Wiethüchter no es extraño que el espacio y el lugar históricos sean presentados como elementos de un ritual. La conciencia histórica se complementa con una visión mítica que la relaciona con una colectividad y con una vieja sabiduría que debe oír. En esta medida, la escritura no concilia, pero reconoce lo diverso y lo escenifica como una conciencia a través del tiempo. La poesía es un ritual porque transforma, convoca, reúne sentidos y mundos distantes en el tiempo y en el espacio. Sin resolver lo conflictivo de su convivencia, se convierte en el lugar dispuesto para su diálogo, para su configuración como espacio de mediación y consagración por medio de la palabra y en la palabra.

DISPERSIÓN, “YOGRAFÍA” Y “TRAVESTISMO” DEL HABLANTE EN *ANTEPARAÍSO*

“Yo nunca escribiré el Paraíso [...] Yo no lo escribiré, pero ése es el final que deseo”, afirma Raúl Zurita en la presentación de su segundo libro, *Anteparaiso* (1982). La renuncia a la perfección no es sólo un gesto de la voz, es también la conciencia que ésta tiene de su contexto, de su momento histórico: Chile, en la década del setenta, es un lugar de temor y de renuncia. La voz de estos poemarios conoce los alcances de su posible escritura, sabe también la necesidad de espera y se detiene en el umbral de su deseo. Un anhelo que se prolonga en lo previo: la necesidad de purgar para existir en otra vida, la de habitar el anteparaiso, la sala de espera, la fragmentación de un estado que no puede ser pleno.

ANTECEDENTES

Raúl Zurita (1951) formó parte de un grupo importante de artistas chilenos dispuestos a buscar alternativas para expresarse en un contexto de dictadura que prohibió la palabra y borró la humanidad de las personas. Quien no fue detenido vivió para contarlo. Ése es el reto y el peso para esta generación: evitar el olvido, el sujeto cosificado y la palabra silenciada. Varios artistas establecen un pacto cultural y social para explicitar el estado psicológico de los habitantes del Chile posterior a 1973¹ por medio de una concepción del arte como

¹ Me refiero al grupo CADA, formado, entre otros, por la escritora Diamela Eltit, las críticas Eugenia Britto y la teórica Nelly Richard, Loti Rosenfeld y el poeta Diego Maquieira. Sus postulados se centran en una estética que demanda la reacción de la comunidad frente al poder dictatorial, por medio de una vivencia estético-ideológica entendida

acto, como memoria.² La influencia del contexto en la producción artística se manifiesta como un “fraccionamiento compulsivo” del discurso, explicado por Richard como consecuencia de un proceso de “pérdida” (ante el golpe de Estado), de “recuperación” (la búsqueda de un sentido nuevo de pertenencia social) y de “pacificación” (la búsqueda de las maneras de restauración colectiva después del golpe). En esta situación, los escritores de esa generación como Eltit, Maquieira, Zurita, crean un montaje de voces entrecruzadas que apelan las nociones de poder y de autoritarismo desde el terreno que les es propio: el lenguaje. El aporte central del grupo CADA es haber incorporado el experimentalismo radical y estético con un compromiso social que acercaba el arte a la participación política opositora. Otras contribuciones de no menor importancia fueron la postulación de “la transgresión de los géneros discursivos mediante obras que coordinaban varios sistemas de producción de signos [...] y que rebasaban especificidades técnicas y de formato, mezclando —transdisciplinariamente— el cine, la literatura, el arte, la sociología, la estética y la política”,³ además de la incorporación de un receptor como parte de las obras.

Una generación, entonces, marcada por la emergencia del golpe de Estado sí, pero también fuerte y diferenciada por las apuestas es-

como acto. Creo pertinente tener en cuenta el contexto social y la biografía del autor como fondo para esta lectura, con el propósito de evitar la interpretación unívoca de la obra como una experimentación vanguardista.

² Richard, en *La insubordinación de los signos*, estudia el papel de la memoria en los discursos de la época como un eje fundamental que incluso llegó a dividir en bandos a los artistas. Encarar la tarea de constituirse como memoria era difícil porque entrañaba una lucha contradictoria entre la necesidad de filiación colectiva a una historia y la sospecha ante cualquier hecho totalizador que, sin embargo, no abarcaba todas las visiones del mundo o tendía a anularlas. Por ello, los discursos, especialmente el artístico, adoptan una fractura para dar lugar a todo lo marginado. Hacer de la literatura, por ejemplo, un terreno de la memoria plural, a medias, fragmentario: ése fue el reto para varios escritores, entre los cuales se halla Zurita.

³ Richard, *op. cit.*, p. 38.

téticas de ruptura que le dieron el nombre de “neovanguardismo”⁴ por el altísimo grado de experimentación formal y temática sólo equiparable a las búsquedas de la vanguardia de principios de siglo. Algunas características comunes a poetas como Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Juan Cámeron, Gonzalo Millán y otros son un afán crítico y destructor del lenguaje “habitual”, un descentramiento explosivo del hablante, la centralidad del cuerpo como espacio doloroso y metafísico de una situación contextual, el desconcierto para el lector, la apelación constante a fuentes intertextuales y la abundancia metafórica.⁵

Dentro de este panorama, Zurita es una de las voces más importantes porque conjuga en su poética una apuesta experimental que además de reunir las características mencionadas, las excede en su capacidad alegórica y en su complejidad creativa. Destaca su empeño por dar expresión al dolor y, sin embargo, proponer una utopía, una esperanza colectiva posible.

TRADICIÓN DE LA RUPTURA

La poesía de Raúl Zurita, desconcertante e innovadora, tiene sin duda su propia tradición. Como buen poeta “moderno”, el autor chileno es consciente de su inserción en la literatura de su país y dentro de ella inventa su árbol genealógico. Éste queda además inscrito dentro de su contexto social pues la crisis política y la exploración del

⁴ Término acuñado por Javier Campos, Óscar Galindo y Máximo Fraile, definido por este último como aquella escritura que “incorpora elementos no verbales de índole gráfica y objetual, la presencia de un sujeto despersonalizado, múltiple y escindido y la autorreferencialidad” e incluye a Zurita, Martínez, Maquieira, Cociño y Miquea entre sus exponentes (*Historia de la literatura chilena*, t. 2, p. 655). Por su parte, Iván Carrasco caracteriza el movimiento, por retomar elementos vanguardistas, como el gesto anti-tradicional y polémico, pero en un contexto diferente que pasa a ser parte del reto textual (“Antipoesía y neovanguardia”, pp. 37-38).

⁵ Galindo, *Metáforas impuras...*, pp. 96-116.

lenguaje son actos inseparables para la óptica de Zurita, ya que se determinan y modifican mutuamente. Así nos lo hace saber el ensayo que escribe al respecto, “Chile: lenguaje, literatura y sociedad”.⁶ El periodo 1973-1983, en este sentido, es una brecha que transforma al país y, por lo tanto, a las estructuras y maneras de expresión entonces paradigmáticas: Neruda y Parra.

Si en la década de los años cincuenta (1954, concretamente) la obra de Parra es bien recibida, lo es, para la perspectiva sociológica de Zurita, porque en ese momento y por aproximadamente diez años la democracia chilena va decayendo, y eso se corresponde con un sentimiento respecto del lenguaje: “el consenso es el habla como lugar frágil, sujeto a desmentidos” (p. 303), lo que explica también la gran presencia de lo coloquial y la autocrítica en la antipoesía. La poesía de Neruda, incluso la de las *Residencias*, es en ese momento una presencia del pasado, en el sentido de una palabra creyente de su discurso. El cambio producido por el golpe de 1973 tiene su contraparte en un lenguaje cada vez más fragmentario por cuanto el espacio de lo no dicho y de los malos entendidos, los supuestos, los significantes cuyo significado es ambiguo, etcétera, rompen cualquier noción totalitaria y unívoca del lenguaje. La tensión de esta nueva escritura ubica sus extremos en la duda de su discurso y la lucha contra la autocensura. Por ello, quizás, más que una preocupación por los contenidos —que la hay— se buscó la experimentación formal, la construcción de libros-objeto, de obras cuya estructura fuera fragmentaria.

Zurita destaca que “el sujeto que habla al interior de esas obras, sólo en raros casos no presupone una organización colectiva dentro de su misma obra y, además, un público que necesariamente debería verse alterado, o al menos conmovido, por dicha obra” (p. 313). Esta característica y la difícil posición de un discurso que debe vencer el

⁶ Texto incluido en Vidal, *Fascismo y experiencia literaria: reflexión para una reconvención*. A continuación glosó las afirmaciones del autor con el fin de sintetizar su poética para, posteriormente, contraponerla a su obra.

silencio y las censuras para existir hacen que el poeta proponga una lectura de la literatura de esa época como “un solo texto” en estrecha relación con su contexto histórico y lingüístico. A partir de estas nociones, el poeta ubica su escritura dentro de un grupo de autores y obras:

Pues bien, las obras que nítidamente resultan excéntricas con relación al conjunto son las siguientes: *Aguas servidas*, de Carlos Cociña (autoed. 1981); *Luis XIV*, de Paulo Jolly (tres plaquettes autoed. En 1981-1982); *La nueva novela y La poesía chilena*, de Juan Martínez (autoed. 1977 y 1978 respect.); *Exit*, de Gonzalo Muñoz (autoed. 1981); *Purgatorio y Anteparaiso* de Raúl Zurita (malo es citarse pero peor es enmascararse) publicados por Editorial Universitaria y Editores Asociados en 1979 y 1982, y *Fragmento de la Tirana* de Diego Maquieira (autoed. 1983).

Para justificar la clasificación y aclarar su inscripción en el grupo de autores, Zurita enumera las características que los distinguen respecto de las otras obras publicadas en la época. Entre ellas, existen cuatro distanciamientos: de las formas propiamente antipoéticas; de la poesía de los “lares” propuesta por Teillier, por ejemplo; de la poesía epigramática y de la retórica nerudiana; y dos postulados que unifican a los autores: la fragmentación del hablante opuesto al yo incuestionado y una totalización temática frente a la fragmentación de otros libros. Entre todas estas características, Zurita se detiene, y no creo que hacerlo sea casual, en la actitud del hablante frente a sí mismo, a los otros y a su situación discursiva. En esta línea, distingue a dos antecesores de su propia obra: José M. Memet y Juan Luis Martínez. La distancia frente al primero, sin embargo, se debe a que percibe en él una confianza en la comunicación de su palabra y la identidad única de un hablante masculino, para quien el lenguaje en sí no es un problema y, si lo es, es resuelto sólo temáticamente. La afinidad con el segundo radica en la desconfianza y

duda “de la apropiación de cualquier sujeto del sentido de la obra”, “a partir de ese primer borroneo, cualquier identidad entre sujeto y obra, autor y hablante, libro y texto estará puesta entre paréntesis. No es uno el que escribe, sino que se asiste a la posibilidad de muchos, los que a la vez negarán también el soporte de una multitud⁷ al remitir el texto, en sucesivas oportunidades, al propio sujeto firmante [...] Un yo que no apela a ninguna garantía salvo a la de su propia puesta en duda”.⁸

Dos gestos diferencian esta poética: la desconfianza que desiste del control del sujeto sobre su objeto y que puede “dialogar con el sujeto que lo enfrenta” o, por otra parte, la actitud de Muñoz cuyo sujeto se niega, se transforma en identidades femeninas y masculinas, hasta ser un sujeto titubeante que rara vez logra identificarse con su objeto que tampoco es uno. Finalmente, la situación discursiva del hablante busca soportes no sólo literarios e incluye otras formas de expresión alternándolas con lo poético, lo que acerca el discurso a lo épico, lo narrativo y lo dramático. La situación del hablante lírico oscila entre la claridad de una tradición que lo sustenta y la opacidad de la confusión de tradiciones y lenguajes yuxtapuestos. Crisis de sujeto y crisis de lenguaje son una cara de la medalla; la otra es la dictadura que sufre el país en esos años.

⁷ Vale tener en mente las afirmaciones de Bajtín sobre la noción de “coro”, de un público en el que el poeta confía y al que destina su discurso (*Estética de la creación verbal*). En este sentido, Zurita incorpora la ruptura señalada por el escritor ruso como un elemento que narrativizaría o pondría en entredicho el género lírico: la desconfianza del sujeto respecto al coro de voces que presupone de acuerdo con su palabra. La falta de este soporte es uno de los rasgos que nos interesa marcar en Zurita para analizar los grados de ruptura en su manera de conceptualización del hablante en la lírica contemporánea. Cabe, sin embargo, un matiz importante. En esta poesía y en las declaraciones del autor chileno, hay una certeza de comprensión por parte de una colectividad, especialmente en lo que concierne a la descodificación de la alegoría. Sólo que este pacto no es reflejado por una univocidad enunciativa, sino justamente por el quiebre de ésta para dar lugar a los diferentes y contradictorios lenguajes que esa colectividad enfrenta en una situación de crisis tanto política como de lenguaje.

⁸ En Vidal (ed.), *Fascismo...*, p. 319.

Vale la pena detenerse, aunque sea brevemente, a pensar y matizar esta poética, pues se debe desconfiar, lo admite el mismo poeta, de la autoconciencia del escritor acerca de su poética, a la luz de lo logrado en su obra. Más allá del acuerdo o desacuerdo que podemos manifestar en cuanto a una lectura sociocrítica, en la obra del poeta chileno la realidad de su país es el subtexto más importante y el eje referencial central; poco de su sistema alegórico nos sería comprensible ignorando el contexto inmediato de su escritura. Por ello, las consideraciones que puntualiza nos parecen pertinentes, especialmente porque hablamos de una obra en varios sentidos neovanguardista y en ninguno realista: la obra de Zurita dialoga con la situación en la que se produce, pero no es una crónica de sus días.

La primera tarea es, por tanto, pensar en la referencia a los poetas que definitivamente cambiaron la noción de poesía en Chile, aunque desde perspectivas muy distintas: Neruda y Parra. Aunque volveremos a ello al analizar los lenguajes de *Anteparíso*, vale señalar por ahora algunos matices. Parece claro que ninguno de los dos lenguajes podía continuar vigente como propuesta dominante durante los años de dictadura. Sin embargo, parece también cierto el hecho de que ambas presencias son interlocutores y referencias de la obra que me ocupa y de varias de las señaladas como “excéntricas” por el poeta. Las distancias respecto a Neruda son básicamente la noción de sujeto fragmentario y la desconfianza ante un lenguaje que el poeta-profeta expresó sin problema alguno; pero el tema amoroso y la valoración del mundo íntimo están presentes en el libro de Zurita, aunque, claro, desde un hablante fragmentado y desconfiado de su palabra. En lo que se refiere a Parra, mucho de la ironía, especialmente sobre el uso poco solemne de la intertextualidad bíblica, es una deuda con el antipoeta; aunque el hablante de la obra que nos ocupa también desconfía de su malentendido, de sus bromas y de su lugar de hombre común.

Otra precisión es que si bien el contexto chileno favorece un discurso de la fragmentación y la duda ante cualquier lenguaje y uni-

dad, no fue menor la provocación de las tradiciones literarias desde el romanticismo alemán hasta las vanguardias latinoamericanas para la configuración ficcional de una conciencia fragmentaria, escindida. ¿Quién podría dejar de leer a Mallarmé y el espacio del poema, o a la imposibilidad de unidad de mundo según los románticos, o las rupturas de lenguaje de Huidobro y el dolor humano de Vallejo en esta poesía? Probablemente nadie. Los hechos no son excluyentes: esa tradición literaria tomó forma, entre otras cosas, gracias a un contexto que posibilitaba la fragmentación discursiva y enunciativa. Además de estos poetas, vale también tener en cuenta como influencias en la poesía de Zurita a Gabriela Mistral, de quien hereda el dominio de la intertextualidad bíblica y el sentimiento religioso,⁹ a Pablo de Rokha, de quien toma varios recursos formales:¹⁰ la posibilidad de configurar un personaje poético, el sentimiento de “poseer una patria” por medio de transitar el territorio y cierto coloquialismo, y a Enrique Lihn.¹¹

De los cuatro distanciamientos señalados relativos a la tradición literaria que hace excéntrica esta escritura, la ruptura con lo estrictamente antipoético es compleja porque retorna a rasgos más “líricos”, pero incorporando las ironías y la narratividad de la antipoesía. A prudente distancia de la poesía telúrica y a diferencia de los otros

⁹ Aunque el paisaje está muy presente en la obra de Neruda y en la de Mistral, aquí su significado es otro, más desarrollado con la transferencia colectiva e individual, como se verá más adelante.

¹⁰ De Rokha utiliza tipografía, mayúsculas, signos de puntuación y el versículo a la manera bíblica como recursos que Zurita luego resignifica según las estéticas mallarmeana y huidobriana. En los poemarios de De Rokha *Jesucristo* y *La morfología del espanto*, “el hablante poético se plasma decididamente como la del profeta y el redentor que encarna el padecimiento del pueblo”; así lo señala René Jara en su *El revés de la arpillerita...*, p. 103.

¹¹ La herencia de Lihn va más allá de la forma, aunque valdría la pena un breve trabajo comparativo entre uno de los poemas de Zurita con estructura de cabeza y glosa y el poema “Raquel” de Lihn en el que se diferencian voces del narrador y de dos mujeres, según anota al pie el poeta. Además, hay intentos de división del sujeto en conflicto con una experiencia interiorizada.

poetas chilenos y su actitud de cierta forma “épica” ante los paisajes, aquí la manera como el lenguaje va multiplicando los sentidos del paisaje es poco positiva, no se alaba la grandeza de la naturaleza, sino el horror que se le impone al hombre cuando su geografía es la metonimia de su destino.¹²

Esta escritura debe a lo antipoético el atono y el arritmo intencionales, que rompen la armonía que pudiera esperarse en los versos. De hecho, los coloquialismos, los refranes y frases hechas, las citas, la referencia popular, el constante apoyo en discursos no textuales o no literarios (una carta, dibujos, versos en el cielo), la música popular y sus tonos, todo ello actualiza la tradición antipoética, pero desde su perspectiva y con prudente distancia del modelo. Sin embargo, falta ironía para llegar al antilirismo. Además, el hablante aquí asume distancias marginales y transversales a ejes que lo definan como algo unívoco; no confía, tampoco, en la certeza de una máscara o de una ofensa a la tradición; también su contradiscurso es dudoso. En este sentido, se exacerba la autocrítica.¹³

¹² La voz de Neruda respecto de su patria es siempre elegíaca, su voz se alza entre la geografía de un paisaje al que el poeta percibe privilegiado. Tanto en sus *Cantos ceremoniales* como en el *Canto general*, el sujeto tiene sólo una visión de su país. Además, es quien puede hablar por él: “yo estoy aquí para contar la historia” dice en su poema “Amor América”. Para sintetizar, y pese a los cambios que intentó el poeta después de 1970, su voz es autoritaria y está por lo menos parcialmente del lado de la historia oficial, nunca habita la duda o los márgenes a no ser retóricamente. Hay que precisar, sin embargo, que las obras se producen en contextos diferentes y no hay por qué desvalorar la poesía de Neruda; lo que sucede es que el Chile de los años setenta ya no puede reconocerse en una épica que está en decadencia.

¹³ Los elementos centrales del discurso antipoético, según lo apunta Ricardo Yamal al estudiar a Parra, en cuatro puntos: el lenguaje que se acerca a lo prosaico, el surrealismo o elementos sin conexión racional, la fragmentación de un hablante que oscila entre su desaparición y su agresividad y el humor e ironía propios de su actitud que suele obligarlo a desdoblarse. Un rasgo más: este hablante suele estar atento a hechos y no a su interioridad; aunque es claro que se preocupa por definirse generalmente desde lugares marginales que cuestionan lo institucional y desjerarquizan su lugar. Por ello, el espacio discursivo se abre a veces para las voces de otros personajes; sin embargo, es raro que éstos se oigan o entren en contacto. También en este discurso se puede hablar de

Las fragmentaciones y la atención al hablante de los poemas son centrales y parece ser una tendencia neovanguardista, por lo menos en la poesía hispanoamericana.¹⁴

En cuanto a los rasgos antinerudianos, lo más destacable es la renuncia a una voz profética segura de su lenguaje y su público, y la utilización de tópicos telúricos para reescribirlos desde una nueva perspectiva. Si a veces el hablante parece heredar de Abraham la elección y la legitimidad de representación de su pueblo, la misma pluralidad de identificaciones que hacen del hablante una identidad móvil hacen que esta misión quede en entredicho. El hablante guía a su país a pesar de él, reniega de Dios que lo elige, cuestiona la situación desde puntos de vista diferentes, duda de su palabra, se hace uno más del grupo para asumir en su cuerpo el dolor y las razones de los demás, etcétera.

La obra poética de Raúl Zurita está formada hasta ahora por *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1989), *La vida nueva* (1993), *Poemas militantes* (2000), *INRI* (2003) y la antología *Mi mejilla es el cielo estrellado* (antología 2004). En el presente trabajo, tomo en cuenta, como objeto de mi análisis, el segundo poemario por considerarlo el más alto grado de complejidad dentro de un proyecto poético neovanguardista, que apunta a la “tensión” entre experimentalismo y politización del arte como parte de su poética. Mi perspectiva resalta los elementos formales (hablantes, voces, perspectiva) que me sirven para analizar más claramente los niveles de ruptura y de renovación de la voz lírica.

heteroglosía, pero la actitud que predomina es la de un yo cuyo sarcasmo reduce la posibilidad de resonancia de las voces que disienten con él, incluso la de su más fiel interlocutor contra el que escribe: la poesía.

¹⁴ Para un estudio más amplio de la relación entre antipoesía y las tendencias neovanguardistas, véase el artículo “Antipoesía y vanguardia” de Iván Carrasco. Para el caso de Zurita, el crítico señala por lo menos tres características que explora el poeta para ir más allá de lo antipoeético pero que parten de esa idea: la integración arte y vida bajo el manejo de la alegoría, la “reescritura parafrástica o transgresora de importantes sectores de la poesía chilena y universal” y la utilización “del espacio gráfico” (p. 44).

Es central, entre esos recursos, la apertura del espacio de enunciación, por medio de la inclusión de voces que se sitúan a diferentes distancias de la voz del hablante poético básico, exigiéndole una fragmentación equivalente a la pluralidad de lenguajes del discurso. Antes me detengo brevemente en las líneas poéticas que han desarrollado una ruptura enunciativa y que, según creo, forman unidad dentro de la obra general de Zurita.

GEOGRAFÍA DE UN “YO” FRAGMENTADO: *PURGATORIO*

El primer libro de Zurita está íntimamente ligado al segundo. Los une un proyecto común de escritura, el mismo contexto y la misma cosmovisión. Si hay algo de doloroso en Zurita es el hablante de sus poemas que deviene paisaje, geografía de su propia fragmentación, su sufrimiento y su esperanza. Esta perspectiva que podría parecer romántica, casi bucólica, funciona en los primeros poemarios como una metáfora que vela la prohibición de decir desprendida del contexto dictatorial en el que se desarrolla la escritura. La dedicatoria original de *Purgatorio*: “A Diamela Eltit, la Santísima trinidad y la Pornografía” establece una preocupación por el acercamiento a un mundo femenino plural, que transita desde lo santo hasta lo erótico. Camino seguido después por un hablante de identidad mutable.

El primer rasgo que llama la atención del lector es la identidad explícita del enunciador. Rasgo poco común, este hablante empieza su trayecto y su temática rompiendo la ilusión de un hablante unitario o fiable. Este hecho enmarca, desde el inicio, la posibilidad de una lectura atenta sobre las configuraciones de este hablante que se va haciendo y transformando junto con su palabra y nos recuerda reiteradamente ser una ficción, un punto de vista parcial, una palabra como versión de lo que dice.

En *Purgatorio*, especialmente en la primera sección, el campo de tensión para la identidad del hablante es sexual. En el primer

poema-epígrafe, el enunciador es femenino: “mis amigos creen que/ estoy mala/ porque quemé mi mejilla”. Para quien sepa algo de la biografía de Zurita este dato no es extraño, pues el poeta se quemó la cara como parte de un acto de solidaridad para con los detenidos de la dictadura.¹⁵ Dato biográfico que queda en entredicho por el cambio de identidad: aquí habla una mujer. Este sentido está reforzado con la oposición entre la primera y segunda páginas del libro: en la primera, la fotografía de Zurita; en la segunda, la carta de una mujer, Raquel, quien reconoce que “en la mitad de mi vida, perdí el camino”. Una frase atraviesa ambas páginas: “Ego sum qui sum” (Soy quien soy). Esta ambigüedad es constante en el texto, en el cual el hablante masculino se enmascara con otra identidad o se convierte en personajes femeninos provenientes de la historia y de la religión.

Dichas identidades completan las acciones que declara el enunciador masculino, comparten con él rasgos de sufrimiento; es como si ellas fueran la versión afectiva de los hechos que él realiza. El hablante se bautiza con nombres de mujeres que reflejan una característica de las acciones de él, hombre; son ellas las que otorgan sentido al hacer en cuanto lo dicen, lo sintetizan. Él está detenido y es una santa, es quien confiesa y esto lo inmacula, se quema la mejilla y es Juana. El acceso a las identidades femeninas se da por medio del nombrar: “Soy una Santa digo”, “Yo soy el confeso mírame la In-

¹⁵ Raúl Zurita, como Diamela Eltit, propone en sus obras la idea de solidaridad como un dolor personal, físico y mostrable. En el caso del poeta, éste quemó su mejilla y en otra ocasión intentó dañarse los ojos echándose ácido. Ambos hechos llevan a Zurita a revisiones psiquiátricas. Él explica estos eventos desde lo estético e impotente: el testigo del horror que siente la necesidad de sufrir lo que ve y no puede decir. En una entrevista con Juan Armando Epple, Zurita propone la literatura como un espacio alternativo que permite “corregir” y “reinventar” la propia existencia en relación con los otros; única manera de sobrevivir a la tentación de un suicidio frente a la impotencia ante el contexto. Reconoce que los límites de tal posibilidad son los de la misma palabra, imposible decirlo todo, especialmente las experiencias más extremas bajo situaciones represivas: “la poesía es la tensión que nos toca vivir en esta experiencia de decir palabras sin saber nunca cuánto podremos decir” (p. 875).

maculada”, “Yo soy Juana de Arco digo la ardida/ la que se mordió entera de amor entre sus piernas”. Otra forma de apropiación de su cuerpo femenino, de su nuevo ser, sucede por medio de hechos sugerentemente eróticos: “me toqué en la penumbra besé mis piernas” o “te amo —me dije— te amo”.¹⁶ La imagen de la vaca opuesta al sueño de ser rey aparece varias veces en el poemario como metáfora del animal ante el sacrificio; volveremos al símbolo posteriormente.

Otra zona de tensión de identidad que será retomada en *Anteparaíso* es la del hablante que se hace geografía. En la sección del libro titulada “Desiertos” se agudiza la transformación del hablante en el paisaje, proceso que corresponde con una geografía de la página del poema ordenada en blancos y tipografías diferentes. El espacio superior corresponde con la mirada del hablante proyectada en el paisaje, en la que intervienen voces que dialogan con él sobre su manera de ver a Chile en sus desiertos, especialmente el Atacama:

Claro: este es el Desierto
de Atacama buena cosa no
valía ni tres chauchas llegar
allí y no has visto el

¹⁶ Nelly Richard estudió las obras de los escritores del grupo CADA y es pertinente tener en mente sus apuntes sobre “travestismo” del sujeto que necesita ser otro, sexuado otro, para decir o vivir de ciertas maneras prohibidas o censuradas: “Si nos reubicamos en el contexto chileno de la poesía bajo dictadura, fueron Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y otros los primeros en arruinar el “yo” de la tradición épica y lírica y en enlazar sus escombros contra la imagen trascendental del hablante metafísico. Fueron sus prácticas las que carnavalizaron el “yo” de la historia con parodias transexuales de roles masculinos y femeninos que se alternaban y rotaban en la voz montajista del poeta que era también voz de lumpen, de prostituta, de travesti, de guerrillero y de santa” (*Masculinofemenino*, 1993, p.37). Creo que debe destacarse la identidad del “yo” respecto de la historia con su elección de lugares marginales para entender las fracturas de esta voz. El hablante es “otra” proveniente de los márgenes sociales y desde ahí relea la historia no épica de un momento histórico de Chile. La manera en que organiza sus textos corresponde con esta personalidad fragmentada: los yuxtapone a la manera de un collage en el que su conciencia es sólo una más entre las posibles.

Desierto de Atacama –oye:
 lo viste allá cierto? Bueno
 si no lo has visto anda de
 una vez y no me jodas (p. 23).

El interlocutor se niega a ver el paisaje como se lo propone el hablante; éste se explica la negativa de la siguiente manera: “dime: te creías que era poca/ cosa enfilarse por allá para/ volver después de su propio/ nunca dado vuelta extendido/ como una llanura frente a nosotros” (p. 25). Es decir, la negativa del otro, su “miedo”, es explicable por la nada que el espacio revela. La carga semántica de este lugar en una tradición cristiana es amplia; el desierto es el lugar de prueba. Volveré a ello en el análisis de *Anteparaiso*, pero valga por ahora adelantar algo diciendo que ese vacío del paisaje hace que el hablante reconozca su propia desposesión y finitud: “pero no te/ costaba nada mirarte un poco/ también a ti mismo y decir/ Anda yo también soy una buena mancha Cristo” (p. 24).

En la parte inferior de la página, este proceso de conciencia es explícito y se diferencia del espacio anterior por la tipografía, que nos hace sospechar que se trata de otra voz o, por lo menos, de otra perspectiva, otro lugar desde el que el hablante narra. En estos textos hay una identidad entre Chile, la “mente” del hablante y “el INRI” de la cruz, y entre el hablante y el desierto: “SOY LA VERDE PAMPA EL/ DESIERTO DE CHILE”. La primera equivalencia establece un paralelo entre la interioridad del hablante, su pensamiento, y el mundo que le rodea. La atribución del INRI adelanta la figuración del hablante y de Chile como Cristo, que aparece en el poemario que nos ocupa y alude al grado de sacrificio y de doble naturaleza (humana y divina) de ambos. La identidad del hablante como desierto es compleja porque marca una serie de propiedades simbólicas, como la esterilidad y el desamparo, que luego dan lugar a un renacimiento del hablante y del país. Toda esta movilidad del espacio es aclarada unos versos más adelante: “Para que desolado frente a estas fachas el paisaje de-

venga/ una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha/ vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia/ Redención en el desierto” (p. 36).

El proceso de conciencia que se metaforiza en el espacio se desarrolla en la siguiente sección como una descripción enunciada por varias voces que, a la manera de un libreto, se continúan para describir esos desiertos ya cargados de sentido. El desierto es metonimia de Chile, a la vez “divergente y convergente” en esa figura que lo contiene, pero es, como metáfora, la esperanza de que lo deshabitado; lo plano e infinito tendrán un fin justificable antes de que acaben con las personas: “Pero cuidado: porque si al final el Desierto de/ Atacama no estuviese donde debe estar el mundo/ entero comenzaría a silbar entre el follaje de los/ árboles y nosotros nos veríamos entonces en el/ mismísimo nunca transparentes silbantes en el/ viento tragándonos el color de la pampa” (p. 34). Al final, el país es la imagen del sacrificio católico: el paisaje deviene una cruz que une la muerte y resurrección del hablante con la del paisaje teniendo como mediación la figura de Cristo.

Otra identidad del hablante interrumpe en el poemario: la voz de la “autobiografía” de Zurita por medio de un informe psiquiátrico que está reformulado por el mismo autor: su nombre, aunque visible, está tachado y reemplazado por nombres femeninos: “Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda, Manuela” (p. 41). Es esencial el giro del texto que establece Zurita al titularlo “Gruta de Lourdes” y cambiar los datos reales. El informe confirma rasgos de psicosis, el paciente parece respaldarlo al desdoblar la realidad textual bajo su propia y particular lógica en la que el hablante deviene mujer, santa, redención de los demás. Sólo que en este momento, como en todos los de la obra de esa época, carecemos del dato contextual real que puede explicar la resistencia y los silencios censurados. Ficcionalizar la realidad, psicotizar al hablante, ser otro, no es sino escribir lo no posible, lo que la realidad niega y aparta como locura, como marginalidad ilógica. Lo que no se puede decir está borrado bajo el signo de la locura; lo que

queda confirmado por una frase que aparece en el margen inferior del texto psiquiátrico: “TE AMO INFINITAMENTE TE”... Eterno principio de un discurso que se repite de manera “loca”. ¿Quién enuncia la frase final: el paciente o la mujer cuyo nombre lo reemplaza?

En la última sección, el paisaje vuelve a dibujarse centrado en la figura de la vaca, símbolo que adelantamos brevemente. Si el desierto es Chile inmenso y despoblado, a punto de devenir sacrificio, y si el hablante es un loco que queda al margen, la vaca es el símbolo de los desaparecidos, los pobladores de esa extensión infinita bajo una lógica que los excluye y los animaliza:

- I. Algunas vacas se perdieron en la lógica
- II. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biología
- III. Esas otras finalmente vienen vagando
desde hace como un millón de años
pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros
pues viven en las geometrías no euclidianas (p. 47).

Hermética metáfora, la vaca es signo de los hombres bajo la dictadura en versos como el siguiente: “Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca/ pues sus manchas no son otra cosa/ que la misma sombra de sus perseguidores” (p. 48).¹⁷ Es también la figura de un hijo que muere y reclama a su padre a la hora de su emulación, un Cristo: “Esa vaca muge pero morirá y su mugido será/ ‘Eli Eli/ lam-ma sabacthani’¹⁸ para que el/ vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa/ lanza llegue al más allá” (p. 49). Todo este paisaje exige una respuesta de parte del hablante, y éste, a su vez, desplaza la apelación al

¹⁷ Osmar Sánchez apunta, muy astutamente, cómo estos vaqueros no pueden escapar de sus víctimas porque “la culpabilidad es interior, psíquica, no esquivable con sólo huir de la presencia de los vaqueros. Por eso éstos son omnipresentes para las vacas” (“Proyecto, censura y poesía...”, p. 38).

¹⁸ “Padre, padre, por qué me has abandonado”. Palabras de Cristo en la cruz.

lector: “Sabía Ud. [...] que es Ud./ ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a/ merced del área del más allá de Ud. verde regida por/ los mismos vaqueros locos?” (p. 50). El lector, como el escritor, está ante la página blanca de la historia que los excede y ahora los apela como parte de ese paisaje del horror.

Otra transformación del hablante tiene relación con el campo intertextual más importante para la obra de Zurita: los pasajes bíblicos, la religión católica y sus presupuestos de emulación. El delirio, la pasión y muerte se despliegan de igual manera que en la segunda parte del libro, es decir, en la geografía de la página. Ahora, la estrategia para poblarlas es otra: ya no la tipografía sino el silencio; la palabra imposible se hace dibujo y discurso fragmentado. Muy cercana al último canto del *Altazor* de Huidobro, esta sección es la respuesta a un discurso negado que apela a Dios, al hambre, al sujeto roto con los ojos llorosos y la “locura de mi obra” como refugio donde la realidad ha confinado al hablante. La escritura de lo blanco deviene delirio, discurso incomunicable y desalentador de un enunciador roto, dividido, psicótico.

La última sección de este poemario, “La vida nueva”, recurre a un discurso gráfico para completar el sentido del pensamiento poético. Se trata, ahora, de encefalogramas anónimos que igual que el informe psiquiátrico, Zurita reformula por medio de la nominación. El bautizo inserta la lógica negada del otro al darle un sentido. Los tres encefalogramas llevan por título: Infierno, Purgatorio, Paradiso. El trayecto está marcado por el paso del “yo” al “nosotros”. En el primero, el verso dice: “mi mejilla es el cielo estrellado”, lo que nos remite al inicio del libro donde aparece firmado por otra identidad femenina llamada Bernardita; el segundo presenta un verso que dice: “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”, es decir, el hablante, su sacrificio y el lugar marginal de la sociedad que habita (está firmado por Santa Juana); el último dice: “del amor que mueve el sol y las otras estrellas”, y está firmado por Yo y mis amigos, MI LUCHA. El paso por lo femenino, lo marginal, lo otro negado es claro. El

hablante debe enmascararse de mujer, de santa, de desierto, de Cristo, de universo, para llegar a decir su dolor y el de una colectividad a la que no puede representar sino intuir. Llama la atención la lectura religiosa que hace el poeta de esas identidades marginales santificadas por el dolor y el sufrimiento.

Es imprescindible entender el espacio en este poemario como parte de un proyecto más ambicioso de Zurita que pretendía escribir a la manera de Dante un nuevo tránsito entre el Infierno y el Paraíso. Sólo que, en este caso, como bien apunta Osmar Sánchez, “es precisamente esa intencionalidad, en su propósito de testimoniar, de registrar las pruebas de trastorno y desamparo que ha traído la nueva realidad sociopolítica [...] a sus habitantes; al par que el autor chileno evita sus propias huellas”. En este afán de reescribir la *Divina Comedia*, sin embargo, estarán ausentes los extremos: el infierno y el paraíso son silencios extratextuales, mientras se prolonga el peregrinaje intermedio.¹⁹

En el poemario que acabamos de analizar, el hablante es un sujeto poco fiable en su discurso, dada la implicación psiquiátrica que él mismo incorpora a su palabra. Sin embargo, se sabe que él es capaz de ficcionalizar su propia “enfermedad” para hacerla una realidad que pueda decirse, una realidad permitida por el discurso oficial aun bajo el criterio de lo “loco”. Las distancias respecto de sus temas oscilan entre la confesión y la apelación a un lector cómplice que debe descifrar el código y, además, inscribirse en la lucha.

Las voces que intervienen paralelas a la de ese hablante no son muchas, pero se oponen a su legitimidad (psiquiatra) o ven a Chile bajo la lógica “real” y oficial (discurso puesto en duda por la perspectiva de otro hablante que afirma que en verdad ellos no han *visto* Chile²⁰). Ahora, no deja de ser interesante asumir que este hablante

¹⁹ “Proyecto, censura y poesía en el *Purgatorio* de Raúl Zurita”, p. 27.

²⁰ Me parece que no debemos olvidar la importancia del juego con el verbo ver, en cuanto es el órgano que se usa para torturar a un tercero (ver las torturas) o para leer lo que uno escribe a otro o/de otro. En este sentido, ni el Chile ni los sujetos que elige el

cuestiona su voz y, al particularizar su vivencia y explicitar el lugar sospechoso de su enunciación, renuncia al tradicional papel no ficcional del “yo” lírico que creía en su lenguaje estableciéndolo como una visión universal de los hechos que poetiza. Este hablante debe ser otro, femenino, topográfico, cristiano, loco, para llegar a su palabra.²¹

CÓMO INCLUIR A LOS OTROS:

CANTO A SU AMOR DESAPARECIDO Y LA VIDA NUEVA

La preocupación del poeta por cómo incluir las voces y los testimonios ajenos a la poesía no desaparece después de *Anteparáiso*; todo lo contrario, se inicia con él hasta llegar a la explosión de voces en las obras *Canto a su amor desaparecido* y *La vida nueva*. En el primero se halla un discurso apelativo proferido por una voz que desafía a

“yo” para crear sus identidades son inocentes. Chile es definido como marginal, lugar de cordillera, no de industria, y el hablante como prostituta, mujer, loco. Ambos se corresponden en una visión que deshace el terror con sus mismas perversiones.

²¹ Eugenia Britto es una de las críticas que con más atención ha leído no sólo la obra de Zurita sino también varias obras de los miembros del grupo. Sin embargo, a la hora de explicar el porqué de la conversión o transexualidad del “yo”, ella se basa en una lectura psicoanalítica que excede, creo, la propuesta del libro. Además, dicha lectura se complica ya que las nuevas ediciones de los poemarios suprimieron los datos referidos a Diamela Eltit (pareja del autor y destinataria de varios juegos en la edición de 1979 y la de 1982 de los textos analizados). Creo que algunas aseveraciones pueden ser justas, como la noción de cuerpo y dolor más próximos al imaginario femenino; otras interpretaciones son ya excesivas, como relacionar la zarza que aparece en *Anteparáiso* con el sexo femenino cuando es bastante clara la referencia bíblica al pasaje de Moisés. Otros aportes valiosos de esta crítica para mi lectura son: el estudio de la fragmentación del sujeto en su geografía o en figuras paralelas y la relación de esta fragmentación con el concepto de locura y de marginalidad (“Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita”). Ahora habrá que buscar otra razón para esa identidad femenina en que se transforma el hablante. La marginalidad apuntada por Richard es pertinente. Además, Ariel Fernández señala los poderes emotivos y creativos a que quiere apelar el “yo” para crear su mundo, dar a luz a Chile (“Raúl Zurita o la pérdida del desenfado o el sentido trigonométrico en la exégesis de la palabra”, p. 192).

Zurita: “Ahora Zurita —me largó— ya que de puro verso y desgarró pudiste entrar aquí, en nuestras pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?”. Con esa terrible pregunta inicia el hablante un recorrido a dos voces (él y su interlocutora) por los testimonios parciales de una época marcada por la muerte y la desaparición. Existen aquí varias voces. Primero, el diálogo de la pareja que se va contando sus avatares en la persecución y la muerte de uno de ellos. Segundo e intercalada con el anterior está una canción que el hablante hombre dirige a su compañera para mantenerla viva en su memoria. En tercer lugar existe un discurso escrito a la manera de una crónica y la transcripción de los nichos de países sudamericanos y africanos que sufrían de diverso tipo de autoritarismo o ataque bélico.

Las actitudes de los hablantes amorosos son diferentes: ella erotiza al abusador, él lo agrade. Entre sus voces, frecuentemente se cuela la voz de alguno de sus “interrogadores”, lo que completa la crónica testimonial desde la perspectiva de los agresores. La canción proferida por el hombre es un desgarrador intento por proponer la fuerza del amor ante la de la muerte y queda interrumpido en varias partes por un “Corte” no explicado, aunque comprensible como autocensura. La transcripción de las lápidas está descrita desde la terca insistencia de un familiar que busca inútilmente a sus muertos. Él no halla a la que busca pero se reconoce en la muerte de otros miles. Este discurso también tiene interrupciones, en este caso se trata de mapas de los nichos. Tanto el rescate del diálogo entre dos desaparecidos que se amaron, como el canto y la exhaustiva ronda por los pasillos de la muerte, tienen un objetivo común: mantenerlos vivos, pedir que la palabra sea suficiente para que aparezcan y sean visibles.

La vida nueva es un extenso texto en prosa poética y contiene dos visiones: los sueños de varios pobladores chilenos recopilados por Zurita en áreas rurales²² y una sección más extensa que renueva

²² En una entrevista con Juan Armando Epple, Zurita explica su relación con la comunidad mapuche y la grabación de sus sueños como una experiencia que es intrín-

un recorrido por la geografía chilena (sus ríos, sus montes, sus valles). Un peregrinaje por el inconsciente colectivo y por el paisaje en que Chile se busca desesperadamente a sí mismo son los espacios para un hablante marcadamente épico. Portadores de una contradicción permanente, tanto los sueños como los lugares hablan de la muerte, deseada o temida, pero siempre presente. La palabra poética de nuevo convoca. Toda inauguración del país como lugar acaba con el vacío de sus pobladores muertos o desaparecidos, pero vistos y reconocidos por una terca poesía que los señala en sus “Inscripciones”.

También en este poemario es visible una ruptura de géneros que incluye la entrevista, la narración y la poesía. Sin embargo, la fractura de la enunciación es cuestionable al enfrentarse a un problema básico: ¿cómo transcribir y modificar los sueños de una comunidad mapuche marginada sin asumir la función de representante o de portavoz? Este problema no queda resuelto en el poemario, pero se insinúan soluciones por la incorporación de varios recursos: desdobra la entidad de quien tiene el poder de la pregunta y de la información entre Zurita y la entrevistadora, alterna estos sueños con pasajes que recorren toda la historia chilena contemporánea o incorpora registros no verbales que rompen esa ilusión de representatividad de la voz.

Creo que en ambos libros el poeta mantiene las obsesiones por la fractura y la dislocación del hablante, pero de manera menos experimental y radical que en los primeros libros. El trasfondo es penosamente el mismo: Chile después del Golpe y sus devastadoras consecuencias. Los dos poemarios ahora mencionados extienden lo poético y se convierten en extensas prosas o diálogos en los que la palabra del hablante se desdobra permanentemente mientras se mezcla con la de otros. El camino sigue inconcluso, pero se inicia con *Anteparaíso*.

seca a la labor de un poeta: “Yo creo que los poetas y los artistas en general, por más delirante, o lejano que sea su vuelo, nunca van a ir más allá de lo que su comunidad o pueblo hayan imaginado o vislumbrado en un momento” (p. 878).

ANTEPARAÍSO

Este segundo poemario está caracterizado por la ambición de un poema de alcances narrativos, enunciado por varias voces, caracterizado por una “densidad de imaginaria” y un hablante múltiple, dislocado.

HETEROGENEIDAD Y HOMOGENEIDAD: EL LIBRO COMO CONJUNTO

Entre las características que señala Zurita, la de proponer un libro como unidad temática a la vez que como fragmentación formal merece estudio aparte por su complejidad.²³ Con este fin analizo la arquitectónica y la composición de su segundo poemario, *Anteparaiso* (1982),²⁴ en el que se concentra la propuesta de su primera fase como escritor, enmarcada en los años de la dictadura chilena.

El libro está formado por cinco apartados: La vida nueva, Las utopías, La marcha de las Cordilleras, Pastoral y Esplendor en el Viento. El primero está formado por los quince versos que el poeta escribió en el cielo, con la ayuda de aviones, en Nueva York, en 1982. El título de este apartado lo es también de la sección de encefalogramas incluidos en *Purgatorio* (1979), y del poemario comentado anteriormente (1993). Tal vez el rasgo que unifica la presencia de este nombre para diferentes textos es su carácter de “atextual” o “extratextual”: encefalogramas, frases en el cielo; incluso en el poemario aludido, como vimos, se trata de sueños, de historias y de la repro-

²³ Hay un estudio de Jorge Lagos en el que analiza estos elementos en el libro *Purgatorio*. Cabe recordar que este primer texto era todavía más radical en la división del hablante lírico y en la inclusión de discursos no literarios, como dibujos, informes médicos, etcétera, lo que lleva a una conclusión clara: la tensión entre una intención de homogeneidad temática y fragmentación formal a fin de abordar desde varios y disímiles puntos de vista el mismo tema es el logro de esta poética.

²⁴ Tomo las referencias de la edición de Visor y puntualizo las variantes de Editorial Universitaria.

ducción del verso que Zurita grabó en el desierto de Atacama. “La vida nueva” como rasgo formal es la intromisión de un lenguaje que altera los recursos tradicionales y textuales de la poesía. De la totalidad de versos, todos son definiciones de “mi Dios”; seis remiten a grados de carencia: hambre, desengaño, cáncer, vacío, herida, dolor; uno remite a la “nieve” en un sentido alegórico que el poemario irá completando como la relación muerte-escritura; otro opuesto o complementario de “hambre” define a Dios como “carroña”, reforzando la idea de pobreza, desgaste; otros dos remiten a lugares: “pampa”, “paraíso” y se repiten también como símbolos; dos corresponden a grupos minoritarios (“chicanos”-“ghetto”) y son los más alejados del sentido general del libro; y los restantes son afirmaciones: “mi Dios es no” y “mi Dios es mi amor de Dios”.²⁵

Tomando en cuenta la importancia del sentimiento religioso en la obra poética de Zurita, se debe leer en estos versos dos actitudes: la que lleva la escritura al cielo invirtiendo el orden habitual de Dios comunicándose con la humanidad a un hombre que escribe su destino en el cielo, y, además, como la necesidad de llevar a Dios hacia los terrenos marginales como las situaciones de pobreza de una colectividad. Habrá que mantener esto en mente. En una entrevista con Alejandro Tarrab, Zurita explica esta “apropiación” del cielo como la capacidad del poeta para “atravesar este tiempo”, ir más allá de los límites de cualquier tipo, incluso de la muerte.²⁶ Estos versos pueden leerse como eso: un paso más allá del espacio textual para lograr una reconquista de la poesía como espacio de encuentro con lo “sagrado”. Además, son una clara puesta en escena de la visualidad de la poesía que luego se busca en la página en blanco.

²⁵ Este apartado podría ser leído desde las experimentaciones vanguardistas y posvanguardistas. René A. Campos propone, para otra parte de la obra de Zurita, una filiación con la poesía concreta. Para el poemario que nos ocupa es pertinente en un sentido: los significados no son sólo transmisibles ni percibidos en una textualidad, necesitan en muchos casos ser un “poema-imagen”, “poema topográfico”, “poema-acto”.

²⁶ “Entrevista”, p. 29.

El hecho de incluir estos versos en el libro vuelve inverso el ejercicio. Después de escribirlos en un lugar público y con connotaciones religiosas amplias, los trae de vuelta a una textualidad. No es casual. El gesto de apropiación de espacios públicos como proyecciones de una subjetividad escindida es constante en el poemario, aunque su técnica sea otra.

El segundo apartado, “Las utopías” (las playas de Chile), es uno de los que más explotan el carácter apelativo de todo el texto. Además, guarda una concentración alegórica muy fuerte. La estructura de los poemas de este apartado consta de una “cabeza” que sintetiza el motivo o la imagen del poema, una “glosa” que está escrita en versículos diferenciados por incisos a la manera de la lógica matemática (i., ii., etcétera), y puede o no haber un breve texto en prosa poética que explica o desarrolla más las imágenes de la cabeza y de la glosa (a veces el orden de estas partes se invierte). Formalmente, Cánovas señala un esquema para estos textos en el que la primera parte afirma una carencia y la segunda parte la llena o desmiente.²⁷ Lo interesante es el movimiento que, a manera de una cámara cinematográfica, se aleja y se acerca a las escenas simbólicas de un Chile que es a la vez testigo y protagonista de su dolor. A pesar de la sensación dramática (teatral) que tenemos de estas voces que van completando la visión enfocada, el discurso es unívoco en su visión de los hechos. Pero cada voz amplía la intensidad de la imagen en complicidad con las otras. El ritmo se hace cada vez más lento porque el discurso poético necesita establecer las acciones o la historia de una manera no anecdótica.

El ritual de lavar y el papel purificador del agua son constantes en esta sección. Al principio es un hombre quien lava sus vestidos, luego es todo Chile quien lava sus heridas y se constituye paralelamente en herida y sanación de su mal. Parece evidente la alusión al

²⁷ Con un lenguaje matemático, el crítico expone el esquema de $-x$ a x^2 , en el que el primer elemento es una falta o carencia y el segundo es su superación (*Literatura chilena...*, p. 110).

bautizo y a la muerte por medio de un elemento acuático. Si se lavan las ropas de los muertos como despedida e inicio de duelo, también se lavan los cuerpos de los niños para hacerlos nacer públicamente e integrarlos a una comunidad religiosa. Las playas vienen a ser el terreno de tránsito y de conversión de la muerte en vida, alegoría con que se pasa de la visión de un sujeto negado al testimonio activo de una comunidad unificada en su dolor.

Elijo uno de los poemas para ejemplificar mejor la estructura y el uso del lenguaje que caracterizan este apartado:

LAS PLAYAS DE CHILE V

Chile no encontró un solo justo en
sus playas apedreados nadie pudo
lavarse las manos de estas heridas

Porque apedreados nadie encontró un solo justo en esas
playas sino las heridas de la patria abiertas llagadas
como si ellas mismas les cerraran con sus sombras los ojos

- i. Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí mismo
- ii. Nunca nadie escuchó ruego más ardiente que el de
sus labios estrujándose contra sus brazos
- iii. Nunca alguien vio abismos más profundos que las
marcas de sus propios dientes en los brazos
convulso como si quisiera devorarse a sí mismo
en esa desesperada

Porque apedreado Chile no encontró un solo justo en
sus playas sino las sombras de ellos mismos flotando
sobre el aire de muerte como si en este mundo no
hubiera nadie que los pudiera revivir ante sus ojos

- iv. Pero sus heridas podrían ser el justo de las playas de Chile
- v. Nosotros seríamos entonces la playa que les alzó un justo desde sus heridas
- vi. Sólo allí todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno hasta ser ellos el justo que golpearon tumefactos esperándose en la playa

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos enfermos yacentes limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi patria (pp. 47-48).

La cabeza sintetiza la imagen: Chile es apedreado en sus playas. La intertextualidad bíblica²⁸ remite a dos pasajes importantes: “el que está salvo de pecado que tire la primera piedra” y Pilatos lavándose las manos para no decidir el destino de Cristo. Ninguna de las figuras es la de un hombre justo; por el contrario, se trata de enjuiciadores que apedrean a su víctima, ahora desplazada a Chile. La repetición de la falta de un justo²⁹ parece reforzar la sensación de búsqueda inútil de un apoyo, de uno que dude antes de matar. Las dos partes más narrativas explican que a falta de ese justo, Chile sólo

²⁸ Osmar Sánchez señala que el uso de la intertextualidad bíblica en *Purgatorio* permite al poeta solucionar por lo menos tres propósitos de la poesía: “la función comunicativa” al asumir referencias culturalmente muy asimiladas, “eficaz eludir de la censura” ya que el sistema religioso de la alegoría disfraza bien la alusión política y la eficaz reconstrucción dramática de una situación difícil de narrar (“Proyecto, censura y poesía...”, p. 29). Me parece sumamente certera esta aseveración y creo que es extensiva para el uso de este recurso en *Anteparaiso*.

²⁹ Ignoro si esta palabra tiene un significado en navegación, pero el sentido religioso es el fracaso de no hallar personas justas que merezcan por tanto el perdón divino. Al respecto es central el pasaje de Sodoma y Gomorra en el que Abraham y Lot no hallan hombres justos que justifiquen el perdón a su ciudad (Gén. 18. 23 y Ro. 3. 10-12).

halló sus heridas, las sombras de los ojos que, muertos, ya no ven y que yacen insurrectos, sin esperar que nadie los redima. Los seis incisos más bien focalizan un solo actor que atenta contra su cuerpo como la máxima expresión de un dolor colectivo³⁰ del que necesita apropiarse. El sentir colectivo y el del sujeto en primer plano se corresponden: sus heridas podrían ser ese justo buscado por el país. A partir de esa opción, la voz se colectiviza, como si ese hombre hiriéndose fuera la cifra de cada uno de los chilenos. La idea es clara en el sexto inciso: “todos los habitantes de Chile se habrían hecho uno”.

El fragmento en prosa poética del final retoma la distancia de la cámara para narrar la anulación de las injusticias que la cabeza sintetizó: ya hay un Chile que se redime por ser colectivo, todos al unirse son el justo que faltaba y pueden limpiar sus heridas. La morosidad de las imágenes repetidas logra contar una pequeña historia. Sólo rompe este cuadro de colectividad la mención que hace otra voz al definir Chile y la escena como “mi patria” y no “nuestra”, que era lo esperado. Las playas son el lugar de “bautismo” donde un cuerpo herido y lleno de llagas se funde con la divinidad para comenzar un camino hacia la trascendencia.³¹ Aunque la figura religiosa está simbólicamente presente, en esta sección todavía el referente se concentra en la espera de una utopía posible, más que en la analogía cristiana que vendrá posteriormente.

Si el primer grupo de poemas está regido por la identificación de Chile con la búsqueda de la utopía, el segundo lo está por otro episodio bíblico: “La marcha de las cordilleras”, como la búsqueda de la tierra prometida. El subtexto es una crítica política a la situación chilena de dictadura, cifrada en un sistema alegórico del paisaje cordillero de los Andes. Hay dos partes en esta sección: “Allá lejos” y

³⁰ Cánovas apunta muy bien la importancia de la estética del dolor en el contexto de este poemario como una experiencia positiva para el hablante en la medida en que “sentir dolor significa recuperar una sensibilidad cercenada, implica transgredir los límites impuestos por la censura oficial para la expresión de nuestras emociones” (p. 112).

³¹ Eugenia Britto, *Campos minados...*, p. 131.

“Cumbres de los Andes”. La primera difiere de la estructura que apunté para los poemas del primer apartado y la analizaremos en un momento. La segunda sigue exactamente la misma estructura: cabeza, glosa, partes narrativo-poéticas. Sin embargo, existen otros subconjuntos enumerados y titulados “cordilleras” y “hoyos”, respectivamente. Cuatro poemas y un epílogo cierran esta sección: son de estructura diferente y temática más puntual. Elijo uno de los poemas del primer subgrupo dada su diferencia discursiva, aunque no intertextual, pues siguen bebiendo en la *Biblia*:

CIII

Despertado de pronto en sueños lo oí tras
la noche “Oye Zurita —me dijo— toma tu mujer y a tu hijo
y te largas de inmediato”

No macanees —le repuse— déjame dormir en paz,
soñaba con unas cordilleras que marchan...

“Olvida esas estupideces y apúrate —me urgió—
no vas a creer que tienes todo el tiempo del
mundo. El Duce se está acercando”

Escúchame —contesté— recuerda que hace mucho
ya que me tienes a la sombra, no intentarás
repetirme el cuento. Yo no soy José.

“Sigue la carretera y no discutas. Muy pronto
sabrás la verdad”

Está bien —le repliqué casi llorando— ¿y dónde
podrá ella alumbrar tranquila?

Entonces, como si fuera la misma Cruz la que se
iluminase, Él contestó:

“Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” (p. 81).

La intertextualidad con el pasaje en que el ángel alerta a José para que dejen Belén y salven a Jesús de Herodes es aquí parafraseada: es al mismo Chile, a sus hijos, a los que salvarán del Duce, personaje cuyo

nombre (tomado por Mussolini) es la cifra de la matanza que irá empañando de blanco las cumbres, la página y los muertos.³² En este diálogo existe una mutua “descalificación” e irreverencia: “no macanees” responde el hablante a la voz divina, quien por su parte califica como “estupideces” los sueños sobre el movimiento de las cordilleras que expresa el hablante. Luego, éste replica las órdenes al no ser José, a quien sitúa, además “en la sombra”. Finalmente, se retoma la identidad Chile y Cruz como si ésta se iluminara al dar la dirección de la tierra prometida.

Si existe una sección dramática por excelencia en el poemario, es ésta. Aquí se narra el movimiento de las cordilleras caracterizadas por el color blanco de sus nieves frente al Duce, negro monte que domina a las otras tiñendo de rojo sus cimas. La simbología es explicitada en algunos versos y es inicialmente presentada como un sueño. Detrás de las cordilleras se adivina la locura que va “blanqueando todo”, haciendo invisible, desaparecido y frío lo que deja a su paso. Frente a ese movimiento está otro aún más implacable que mata y es inmortal. Es contra quien el mismo Dios advierte al hablante. Es la evidencia de la muerte que amenaza permanentemente el paisaje de horror que dibuja magistralmente esta sección. En medio de esa toponimia, el hablante se reconoce en la figura de Miguel Ángel, mirando cuadros posibles para otra Capilla Sixtina donde los pecados y la expulsión del Paraíso sean otros, contextualizados en Chile.

El cuarto apartado, “Pastoral”, es bastante distinto de los otros. Su discurso es menos complicado y su temática exclusivamente amorosa, la apelación se restringe a un tú femenino determinado y la intertextualidad desaparece; la única variación es que el lenguaje se hace más cotidiano y roza la forma musical del canto popular. Sin

³² El Duce, según Cánovas (*op.cit.*, p. 117), “simboliza la dictadura chilena” como la proyección de “una cultura fundada en la destrucción y humillación del otro como única posibilidad de subsistencia de un sistema degradado y degradante”. Prefiero desdoblarse ese sentido entre las cordilleras y el Duce como dos mecanismos de la dictadura para desaparecer, el primero, y para matar, el segundo.

embargo, alternados con estos poemas de estructura más común, aparecen los poemas de cabeza y glosa enumerados del uno al seis bajo el título de “Pastoral”. Bajo el mismo criterio de diferencia, elegimos un poema de estructura más común a textos líricos menos experimentales:

Pastoral de Chile

I.

Chile está cubierto de sombras
 los valles están quemados, ha crecido la zarza
 y en lugar de diarios y revistas
 sólo se ven franjas negras en las esquinas.
 Todos se han marchado
 o están dormidos, incluso tú misma
 que hasta ayer estabas despierta
 hoy estás durmiendo, de Duelo Universal (p. 131).

Estructuralmente, se trata de una octava libre donde la única dificultad conceptual es la que une al país con el amor de una pareja. Problema que queda resuelto cuando se piensa la poética de relación entre lo colectivo y lo personal, que sustenta esta escritura. El “Duelo Universal” es el sueño de ella; al despertarla, el hablante despierta, hace consciente la muerte y, por el dolor de su amada, la siente personal.

El tema amoroso no es nada simple, sin embargo. Hay un proceso para llegar a él que atraviesa la geografía del horror descrita anteriormente. Es necesario el desierto, la quemazón, la desaparición de toda forma para que en medio de ese valle, de esa nada, Chile se purifique y pase, de manera muy cristiana, un periodo de pruebas. El escenario vacío y quemado es un eco del grito de María desflorada, equivalente de un país generándose a sí mismo. La resurrección del entorno sólo ocurre por un encuentro entre dos seres que se amaron. La metáfora

es clara, sólo habría resurrección si un encuentro fuera posible, pese a todo, y si sus componentes fuesen capaces de perdonarse. Así nace la poética amorosa que debemos reconocer como afiliada no sólo a una tradición cristiana, sino también y de alguna manera petrarquista y dantesca.³³ Perdonar al otro es irse amando uno mismo, volver a ser visible en un movimiento reflexivo, mutuo. El paisaje renace contra el autoritarismo y la muerte. “No me obligarán a olvidarte” le dice el hablante a su amada y sella con esa frase la salvación de ambos y su inserción festiva en una comunidad restaurada. La alusión a un perdón social a “las botas” es explícita. Por el amor se vuelve a la libertad. Sin embargo, al finalizar la sección, el hablante aclara que todo ha sido un sueño, una utopía posible por unos segundos. Este dato me parece clave a la hora de repensar una calificación tan dura de la poética zuritiana como lo ha hecho un amplio sector chileno.

Cabe precisar el sentido del amor en esta sección. No se trata de un hablante que, enamorado, se somete como víctima paralizada a esa “enfermedad”, sino de un hombre que, por el amor a su manera de amar, borra su condición de víctima poseída por un poder superior. El hablante saca fuerza de su amor, no debilidad ni sometimiento, mucho menos olvido.

Algo que vale la pena resaltar es que en esta sección también el lenguaje recupera una dimensión colectiva. Es decir, el registro se llena de expresiones comunes, de alusiones a la cultura popular como el ritmo y el vocabulario propios de la cueca y la música. “Es como si el libro fuera diciendo las cosas de un modo cada vez más claro y tajante; como si en su transcurrir, el texto fuera superponiéndose lentamente a las censuras impuestas por un régimen hasta abolirlas”, dice Cánovas.³⁴ Esta sección abandona el registro alegórico para centrarse en un lenguaje de la comunidad, que rena-

³³ Baste pensar en la devoción a Beatriz o a Laura para entender buena parte de la adoración del hablante a su amada, por ver en ella una salvación, una superación de lo pecaminoso hacia lo inocente y puro.

³⁴ *Op.cit.*, p. 126.

ce junto con el país. Se yuxtaponen ahora los “poemas-relato” a los “poemas-demostrativos” (que siguen una estructura de argumentación por incisos) más característicos de las otras secciones.

El último apartado es el más complejo en estructura, forma y temática. Es el que contiene mayor número de hablantes y personajes. “Esplendor del viento” alterna discursos narrativos y una epopeya de Chile con una utópica resurrección latinoamericana. También en este caso hay dos subgrupos: uno llamado “Tres escenas sudamericanas” y, el más extenso, “El viento sobre la hierba”. El primer subgrupo guarda alguna relación formal con los tres poemas dedicados a la intertextualidad bíblica que analizamos en el tercer apartado. Pero ahora predomina el discurso autobiográfico. La segunda agrupación de textos es la más dialógica y tal vez pueda hablarse de su polifonía.³⁵ La característica central de este apartado es el uso de la página como significante explícito y la exploración del uso de tipografías como criterio diferenciador de personajes o hablantes. Detrás de cada voz, además, está una correlación entre lenguaje y mundo que no es la misma: las voces chocan entre sí, se oponen. La mayor parte de las páginas consta de un texto en letra redonda, en la parte superior de la página y un texto en mayúsculas al pie de la misma. Al final, aparecen, además, dos textos en cursiva. Veamos la diferencia de sentido en cada una.

En el espacio inferior, Zurita aparece como interlocutor de un hablante desdoblado que en los demás textos resume las posiciones de sujeto que ha asumido en el poemario: como profeta o elegido (p. 184), como enamorado o portador de un discurso amoroso personal

³⁵ Ante la multiplicación de sentidos y la utilización que se hace de estos términos, puntualizaré cómo los entenderemos en este trabajo. Dialógico es el discurso en el que intervienen dos sujetos con lenguajes y cosmovisiones distintas que pueden ser reconciliadas en una misma perspectiva. Polifónico incluye más voces y la problematización de que éstas están monologando con ellas mismas, desconfían de su discurso y, por ello, abren su conciencia a la existencia de otros sujetos. Esto hace que exista una apertura discursiva y de valores puestos en oposición respecto de un tema.

y latinoamericano (p. 188), como un pobre (p. 194). En los textos marcados con letra redonda, la identidad es más compleja porque es doble e incluye su propia autocrítica: el discurso de otro que no piensa igual y que parodia la voz del primer hablante, el de la apuesta por la esperanza. En la primera edición del poemario, figura al final la carta de Diamela Eltit que narra el accidente en el que Zurita se arrojó ácido a los ojos. Este documento introduce lo biográfico de una manera muy particular y la retomaré más adelante, pero sirve para tener noticias de un proyecto de reescritura de la obra de Dante, al mencionar que el Paraíso “ya no iría” por las heridas que imposibilitaban la escritura del poeta.

Es difícil elegir un texto de este apartado, pues en verdad se trata de un solo poema compuesto por fragmentos. Hecha la aclaración, un ejemplo:

ALLÍ ESTÁN

Con una paz indecible lentamente sus ojos iban
recubriendo este suelo

Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos
de amor desde esas malditas como si ahora sí
pudieran ser ellos los más queridos estos
cabezas negras mucho más vivos sonriéndonos
entre sus lágrimas

Maravillosos subiendo hasta la voladura final
los ojos que de puros humanos se les arrebataban
allí mismo enmudecidos con una expresión
tal vez de paz y de dulzura que ni el otro mundo
podría igualarlos

LOS POBRES ESTÁN POBLANDO EL PARAÍSO SI
 TÚ MISMO ME LA ANUNCIASTE LOS POBRES UNA
 PURA DE AMOR VOLANDO LAS BARRIADAS Y YO
 ESTA PÉRDIDA DEL ALMA O “LA NIEVE” COMO
 ME APODAN MIRA YO MISMO LOS SEGUÍA TODO
 RESPLANDECIENDO DE MÍ (p. 184).

Como se puede ver, a la oposición de letras y de espacios corresponde una escisión de la voz poética. Por lo pronto, queda claro que es una la voz del texto superior y otra la que se dirige a ella en el texto inferior. Sin embargo, existe un importante matiz y es el desdoblamiento o la doble perspectiva de la voz del texto superior que narra el mismo hecho, el de la resurrección y la esperanza de los pobres, de las víctimas de la dictadura, desde dos puntos de vista: el que lee en ello la paz y el perdón y el que parodia esa ingenuidad calificándola de imposible para esos otros que define despectivamente. El texto en mayúsculas establece un diálogo con el hablante, digamos predominante, y que ha venido poetizando los momentos de la muerte y resurrección de esos “cabecitas negras”.

Hasta aquí me he detenido en la estructura particular de cada uno de los apartados del libro. Podemos ver cómo la organización de totalidad temática y fragmentación formal que apuntaba Zurita para diferenciarse de las poéticas que le precedieron, está presente en la obra que me ocupa. La unidad de tema, Chile en su transición del dolor y la muerte hacia su perdón, es plasmada en forma dispersa, fragmentaria, contradictoria. Lo que hace, formalmente, que el libro sea una unidad es la estrategia discursiva que los une.

A lo largo de él hallamos ciertos recursos que apoyan este propósito: la autocita, la función de cada una de las partes y el lenguaje alegórico. Por ahora, nos referiremos sólo a las dos primeras. Son siete los versos en negrita que interrumpen varios momentos del discurso, a través de las secciones y en página independiente, para remitir, en cuatro casos, a poemas anteriores o posteriores. Esta autocita

hace que el lector, activamente, transite por otros órdenes además del lineal³⁶. Estos son: “yo lo vi soltando los remos:” (p. 49); “Toda la patria se iba blanqueando en sus pupilas:” (p. 58); “*Barridos de luz los pies de esa muchedumbre apenas parecía rozar este suelo*” (p. 67); “*Aferrado a las cuadernas se vio besándose a sí mismo*” (p. 113); “*¡Entonces cantarían esos valles!*” (p. 140); “*¡hasta los cielos te querrán!*” (p. 155) y “*por eso los muertos subían al nivel de las aguas*” (p. 165). En cuanto a la función de cada uno de estos versos respecto al todo, podríamos clasificarlos de la siguiente manera: unos funcionan como una imagen detenida que además centra la focalización en un personaje o una acción, y otros como una exhortación o una posibilidad. Los primeros son autocitas, se hallan posterior o anteriormente como parte de un poema; los segundos son más bien llamadas de atención para el lector o énfasis en una intencionalidad del hablante. Ambos comparten la función de relacionar un pasaje con otros, lo que estructuralmente marca una especie de retorno o recomienzo cada vez que se agota una esperanza (la utopía, el perdón).

Finalmente, lo que hace heterogéneo al libro es la permanente fragmentación de cada uno de sus textos y de las rupturas que introducen un elemento extraño en cada parte o la ruptura con el sistema verbal exclusivamente textual, como puede ser el primer apartado. Existe, paralela a la voluntad de unidad, la de fragmentación interna; lo que va de acuerdo con la poética expuesta y con la idea de un lector activo y hasta opositor al discurso del autor. En el plano temático hay un efecto dislocador que rompe la ilusión de una resolución armónica que una los fragmentos (secciones) en un sentido global y totalizador. La unidad está dada justamente por el trayecto irregular del lenguaje y las alegorías.

³⁶ Iván Carrasco, art.cit., señala que con este recurso “los libros de Zurita y Juan Luis Martínez no pueden leerse de este modo [lineal] ya que la disposición de los textos en lugares específicos del espacio totalizante constituido por el volumen, obliga al lector a buscar la vinculación entre ellos para superar el aparente fragmentarismo y arbitrariedad de las emisiones y construir uno de los sentidos globales prefigurados por la escritura” (p. 50).

El lenguaje merece mención aparte. La intertextualidad en *Anteparaiso* debe sus subtextos principalmente a Dante y *La Biblia*. En el caso de Dante, no sólo subyacen en nuestra memoria los pasos por el infierno y el purgatorio que ahora están recontextualizados en otros sufrientes, cuya historia los condena y cuya religión los salva; también se debe tener presente la concepción amorosa que desde él hasta Petrarca pudo leer en una mujer la liberación de un estado humano. Parece importante señalar esto, pues el discurso del perdón y del amor no sólo dialoga con un contexto utópico y latinoamericano de la década del setenta, sino con fuertes tradiciones occidentales, como ésta. *La vita nuova*, frase tan repetida por el autor chileno, es un libro que funciona como hipotexto de éste en por lo menos los aspectos concernientes a la concepción amorosa, la herencia del sufrimiento y la redención de un sujeto por la confesión y el sufrimiento, como san Agustín, de quien posiblemente tanto Dante como Zurita toman la idea de una esperanza de renacer después de una vida “pecaminosa”.

En cuanto a la intertextualidad bíblica, sería imposible agotarla en varios estudios.³⁷ Por el momento, sólo señalamos los pasajes más frecuentes en la poesía que nos ocupa: las figuras de Moisés, como elegido para redimir y liberar a su pueblo del yugo egipcio, y de Abraham, capaz de comunicarse con Dios en tópicos como el de la zarza ardiente, por ejemplo. La siguiente figura constante es José, como lo apuntamos, otro elegido para salvar al hijo de Dios, pero que permanecerá a la sombra de los protagonistas en la tradición cristiana. Esto es importante porque en los poemas de la playa, Chile es un Cristo sacrificado para la liberación de su pueblo; el poeta que lo canta, quien lo crea como un padre suplente, de hecho, permanece

³⁷ Vale de ejemplo el ensayo “Zurita y la Biblia: un caso de intertextualidad”, de Jaime Blume. En éste, el crítico agota las referencias explícitas e implícitas al anotar por lo menos 96 referencias para el libro *Anteparaiso*. Lo más valioso del análisis, además de la utilidad para la búsqueda de fuentes, radica en la intertextualidad conceptual que el crítico propone, como el concepto de “patria” que en el poemario recrea el sentido bíblico de éste: la tierra prometida.

en la sombra. Ya más en detalle hay varios pasajes más a los que se alude indirectamente: la amenaza de apedrear a una mujer a quien Cristo salva al proponer que el libre de pecado tire la primera piedra, el anuncio de la estrella a los reyes magos para llegar a ver al niño, la persecución de Herodes, la crucifixión, las palabras en la cruz, algunos pasajes del Génesis, como la fundación de los montes, pasajes apocalípticos, etcétera. Lo que nos interesa puntualizar es la actitud del hablante, a veces solemne e identificada con la actualización de esos “elegidos” entre los que a veces se cuenta, y otras veces irreverente y de excesiva confianza, con un lenguaje inapropiado ante Dios.

Una fuente menor de intertextualidad son los textos emblemáticos de culturas indígenas precoloniales, como el *Popol Vuh* y fragmentos de textos aymaras sin fuente específica. Los poemas que recurren a estos textos lo hacen al hablar de una alegoría paisajística en la que cada geografía está viva. Es particularmente importante la mención al significado de las montañas y las cordilleras para la cultura andina, sus dioses, el lugar que despierta por cada muerto que recibe la madre tierra. También importa leer en ellos tradiciones paralelas que exploran otros génesis para el hombre y para el mundo.

Quedan dos características de este lenguaje que vale la pena mencionar. El uso del versículo como fórmula enunciativa y la significación de la página. El uso del versículo alarga el ritmo de los poemas y roza frecuentemente la prosa poética. Esto y la alternancia con pasajes completamente narrativos hacen pensar, nuevamente, el tipo de poesía que leemos. Sin duda, más allá de lo antipoético, este proyecto atenta contra presupuestos genéricos llevándolos a su extremo. Por el versículo se remite a formas bíblicas, sí, pero también a breves crónicas periodísticas; al alternarlas con incisos se remite a un registro dramático; al intercalarlas con prosa, se remite a formas cada vez más cercanas a la narrativización.

Un elemento formal que llama la atención en esta poesía es la utilización de la página como espacio significativo. De clara herencia mallarmeana son los recursos tipográficos que atribuyen sentido a

los caracteres tipográficos y el lugar de la página donde aparecen. El sentido musical que el poeta francés atribuía a esta disposición se corresponde en la escritura de Zurita con una voluntad de hacer visual la poesía e insinuar un mayor o menor tono en cada voz, cada tipo de letra.

Dentro del contexto de la poesía chilena, Huidobro (en *Ecuatorial*) y Juan Luis Martínez (en *La nueva novela*) proponen este mismo gesto de ruptura y significación. La connotación de la grafía, el efecto de simultaneidad y la noción espacial que da igual valor a palabras y espacios en blanco son comunes a los poetas de los que Zurita hereda este principio. Sin embargo, Martínez va mucho más lejos al postular una ruptura de lo lineal (letra) por una desconcertante interrupción del discurso por medio de iconos. Su intención es hacer plástica la poesía, incorporar recursos no verbales para romper la coherencia poética de un sistema escrito. Lo lineal se hace espacial y el sistema discursivo es traicionado al transgredir sus propias reglas. El libro es un objeto y hay que elegir una ruta de lectura, pero ésta resulta truncada siempre. La estructura es además oximorónica pues a cada imagen se opone su reverso, a cada estructura su contradicción. Otra ruptura es la negación o cuestionamiento del autor al tachar o borrar su nombre. Todo esto convierte al libro en un aglomerado de fragmentos que exigen una capacidad lectora sorprendente. El lector debe asimilar una “nueva concepción de texto” que privilegia el espacio y que “disloca nuestras habituales percepciones del mundo por la vía de la contradicción y la paradoja. La citación absurda o falsa, la propuesta de ejercicios irrealizables e ilógicos”.³⁸

Creo que Zurita, de manera mucho más moderada, incorpora las nociones de fragmento, de espacio y grafía, de estructuras binarias donde una contradice a otra y de una organización fragmentaria que tiende a frustrar un sentido global del poemario. La página es otro paisaje en el que la diferenciación gráfica advierte la presencia

³⁸ Son afirmaciones de Óscar Galindo en su tesis *Metáforas impuras...*, pp. 289-290.

de otro enunciador, otro punto de vista o un grado diferente de entonación. También hereda la intención de borrar o cuestionar al autor y la dispersión enunciativa.

UNO Y MÚLTIPLE: EL HABLANTE DISPERSO,
SU “YOGRAFÍA”, SU “TRAVESTISMO”

Los hablantes del texto de Zurita son por lo menos cuatro: un hablante que, caracterizado con datos biográficos del autor, se llama también Zurita y ficcionaliza hechos fechables, como su detención; otro que transita entre su máscara de profeta y su visión panorámica y alegórica del paisaje chileno; un tercero, cuyas actitudes hacia los otros varían proporcionalmente con el grado de testimonio relativo a lo narrado, alternando entre el dolor y el postulado de una ética del perdón; y, por último, uno cuya voz es autoritaria, se refiere a los habitantes de Chile como “ellos”, con mucha distancia y despectivamente, marcando su superioridad al señalar lo que ellos no saben de sí mismos.

Un quinto hablante puede ser identificado solamente en la primera sección del libro, la conformada por las quince frases escritas en el cielo de Nueva York, en 1982. Es difícil caracterizar a este hablante por la falta de marcas en el texto. Sin embargo, su posición es central en cuanto a su objeto definido siempre con las palabras “mi Dios”. Su presencia resalta en la última frase al definir a Dios como su amor de Dios. Valga destacar dos datos. El hablante de estos textos presupone cierto acuerdo con una audiencia que se reconoce en esas aseveraciones y, por ello, ocupa un lugar público para su escritura. Además, este hablante es el único del poemario que no establece relación con otro; su escritura y perspectiva no son puestas en duda. Por estar básicamente ausente de sus textos y prácticamente despersonalizado, no lo incluyo entre las voces enunciativas del conjunto, sin ignorar por ello su presencia como otra variante de la enunciación.

Analizo esta dinámica de voces y hablantes con un poco de determinimiento. En el caso de Zurita tenemos:

Un hablante nombrado como Zurita o un interlocutor que se dirige a él para hablar sobre la escritura y la dificultad de iniciar su proyecto. La presencia de este recurso de nominación y de desdoblamiento presenta por lo menos dos problemas: la existencia de un diálogo interior del hablante que exterioriza una subjetividad en crisis y la puesta en escena del nombre del autor. En cuanto al primero, llama la atención el hecho de que se establezca una situación dialógica entre una entidad enunciativa llamada Zurita y otra que le contesta o se le enfrenta. Ese “doble” de la enunciación es un hablante también masculino, cuya voz interviene en la toma de decisiones propias del autor extratextual, como el material de la obra o la manera de tratarlo. Pero su función no es la misma en todo el poemario. En la mayor parte de sus intervenciones es una ayuda, una fuerza para que la voz enunciativa continúe o empiece a escribir: “Como en un sueño, cuando todo estaba perdido/ Zurita me dijo que iba a amainar” (p. 41). En otras ocasiones, es una voz crítica que le reprocha tanto pensamiento o introspección: “Oye Zurita —me dijo— sácate de la cabeza esos malos pensamientos” (p. 29). El primer tipo de intervenciones opera como un rescate de la fe en su mundo interior a partir de una vivencia biográfica:³⁹ la sobrevivencia en el mar mientras estuvo detenido. El segundo tipo evidencia la crisis de la autoría extratextual como una lucha entre la libertad de expresión y la autocensura.⁴⁰

³⁹ Esta noción de biografía como presencia textual es compleja. Hay algo de romántico en la concepción que une vida y obra. De alguna manera, todo lo que en vida es sufrimiento e impotencia para el autor Zurita, se hace palabra y diálogo en la obra. Así también y según explica el poeta, los daños que se hizo físicamente (quemarse la mejilla, herirse, echarse ácido en los ojos) eran una manera de participar en un dolor demasiado abstracto para disminuirlo. El dolor y la escritura se unen en el acto concreto que compromete al sujeto a participar de una vivencia colectiva para poder expresarla, para ser él parte del grupo. Al respecto, ver la entrevista con Juan Andrés Piña, *Conversiones con la poesía chilena*, pp. 206-207.

⁴⁰ En una entrevista con Hugo Rivera, Zurita establece que, en un contexto de

Otra función de este desdoblamiento entre Zurita y su interlocutor, que a veces intercambian nombre, es la parodia o la duda del derecho a la palabra y de lo que ésta va imaginando. Así, la apelación a Zurita por diferentes voces aparece cada tanto para advertir al hablante de los peligros de la palabra o para burlarse de ella con cierta distancia. Este doble negativo del enunciador en turno parece anunciar de manera más matizada la intervención de la voz crítica y despreciativa de la última parte del poemario.

El efecto más importante de este desdoblamiento con inclusión del nombre del autor es la sospecha ante un hablante que, explícitamente, se niega como unidad. Es la revelación de una identidad en crisis y que necesita hacer patente el proceso de su constitución en el discurso en el que, justamente, se crea a los ojos de los lectores, como hablante poético.

El problema de la inclusión del nombre del autor en el poemario es más complicado. Antes de nada, es necesario, me parece, descartar la ingenua fusión entre autor-enunciador-personaje. Es más claro entender a este Zurita como figuración ficcional del autor proyectada en un personaje con un nombre común. Este deslinde permite ampliar la connotación del nombre y del recurso, en vez de limitarnos a una interpretación biográfica.

Tres consecuencias se desprenden del recurso de nominación: existe en ello un “impulso autobiográfico”; lo que a su vez produce cierta liberación de una alteridad interna en el hablante, quien desdobra su conciencia en sujeto y objeto de análisis introspectivo; finalmente, hay un cuestionamiento de la noción de autor. Este “impulso autobiográfico” es uno más de los variados recursos que utiliza el hablante para multiplicar su voz o para incluir la de otros. Varios datos o alusiones confirman esa intencionalidad, pero no debe olvi-

dictadura, “hablar es ejercer un acto que en sí mismo es sospechoso” (p. 92). Un decir que tiene como contraparte obligatoria un hacer, de esa idea surge la postulación de un arte de actos para el grupo CADA al que perteneció el autor en esos años.

darse el lugar que éstos ocupan dentro del discurso poético general. Son una fase más del hablante y en ningún momento son fijas o determinantes para su caracterización. Sin embargo, ese vaivén entre la personalidad autorial y el enunciador de los poemas —o el interlocutor de éste— no hace más que reforzar uno de los sentidos más frecuentes en este poemario: el autor y el hablante están en duda, en crisis permanente y cualquier proceso o intencionalidad de unificarlos en una sola y sólida figura es vano. Otra función y otra manera de acudir al dato biográfico es la inclusión de la carta de Diamela Eltit,⁴¹ o los encefalogramas en *Purgatorio*. La carta destaca el valor del poemario a pesar del accidente del autor, los encefalogramas cumplen la identificación textual entre mente del autor (interioridad, biografía) con el paisaje que su obra se empeña en realizar.

Como se ve, no siempre las referencias a la biografía del autor acompañan a este personaje denominado Zurita o su interlocutor. Por ejemplo, el poema 1 de “Tres escenas sudamericanas” recrea este accidente del ácido: “Cerrándome con el ácido a la vista del/ cielo azul de esta nueva tierra sí/ [...] así quise comenzar el Paraíso” (p. 177). Esto es importante porque ilustra dos procesos constantes en este poemario: por una parte, el desdoblamiento encarna en la figura de un personaje llamado Zurita, presente de manera dialógica al hablar con un interlocutor que reporta dicho diálogo; por otra, ese hablante desdoblado aparece esporádicamente e innominado en otras partes del libro refiriéndonos momentos claramente biográficos del autor.

Todo este movimiento se explica por lo que Laura Scarano y su grupo de trabajo denominan “correlato autorial”, complemento del

⁴¹ La carta dice: “El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que el comienzo del Paraíso ya no iría. Yo también lloré junto a él, pero qué importa ahora, si ése es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla” (edición de 1982).

“correlato objetivo”. Estos son parte de un vaivén; por el primero, la voz se acerca a la vida del autor, toma su nombre como máscara y se vale de referencias biográficas para situar la ficción. Mientras que por el otro correlato, la voz se distancia de lo que sucede, asume una posición de narrador y presenta lo sucedido.⁴² Al transitar de una a otra perspectiva, el doble se vuelve un interlocutor con quien se discute la manera o la referencia del discurso. Cuanto más se acerca al plano autorial, más cuestiona la noción de autor; mientras más se aleja de ella, más problemática es la noción de hablante dentro del texto.

La función de ese nombre, además, es mantener una identidad entre registros poéticos del mismo tipo. Su presencia nos obliga a pensar las relaciones entre los fragmentos donde aparece. Pero en ningún caso se trata de la figura real del autor, sino de su alusión ficcional. La voz lírica del hablante dirigiéndose o asumiendo el nombre de Zurita es la explícita distancia y escisión entre el autor y la voz enunciativa. El hablante no es uno, Zurita lo integra, lo alude, pero justamente para parodiar su fragilidad y ponerla en tela de juicio.

En conclusión, la primera modalidad de dispersión del hablante ocurre por un desdoblamiento enunciativo en el que intervienen dos figuras constitutivas del hablante, como en un monólogo, en el que uno de ellos se apropia del nombre Zurita. Este mecanismo sin duda pone en crisis la certeza de la unidad enunciativa para producir en su lugar un desconcierto y una dispersión que tienden a anular la idea de “autor”. Entre Zurita y su interlocutor existe una especie de pugna ante el lenguaje; su presencia sintetiza la crisis de la escritura, de la falta de convencimiento ante su palabra y la duda ante la representación de la figura de un autor único. Su desdoblamiento progresivo es el proceso por el que se hacen audibles las ideas del hablante sobre sí mismo, como productor de discursos.

⁴² Véase, al respecto, *La voz diseminada*, p. 19. Con otros términos, “figuraciones autoriales” y “exotopía del autor”, también Amalia Rodríguez interpreta la presencia de lo biográfico en *La poética del nombre en el registro de la autobiografía (la poesía de Robert Lowell y la poesía moderna)*.

El segundo hablante es omnisciente; puede describir y verbalizar universos alegóricos y geográficos complejos: las playas, las cordilleras y el desierto. Esta es una de sus facetas; paralelamente, la otra asume una mascarada de personajes bíblicos. Si por la primera, el paisaje deviene la metaforización de una colectividad en un contexto al que se alude alegóricamente, en la segunda fase, los otros personajes, como una máscara, operan como la metáfora del hablante enunciador del libro en general. Se agrupan las dos modalidades en un solo hablante porque su voz opera, desde la narración del movimiento de los paisajes o desde la perspectiva de cada máscara, como una distancia abarcadora y que refiere lo que sucede con distancias metafóricas.

La posesión del espacio o paisaje chilenos ocurre por un tránsito del hablante que es capaz de describir, al mismo tiempo, la geografía de los montes, las playas o el desierto (“Estremecidas y blancas ah sí blancas son las heladas/ cumbres de los Andes”, p. 85) y la situación de los habitantes en un contexto que transforma el lugar en una geografía del horror (“Por eso los muertos subían el nivel de las aguas”, p. 96). Como mencioné antes, la simbología de estas secciones es alta y corresponde a una censura externa e interna.

De las playas como lugar de purificación y bautizo sale un Chile identificado con Cristo, un hijo sacrificado para la presencia de su padre en el mundo. Sólo que, en este caso, el hijo y el padre son los habitantes de Chile; ellos configuran a su país al poblarlo, al sacrificarse. Es necesario señalar que en esta sección la figura de Cristo asumida por Chile desplaza el sentido de expiación por los demás del cuerpo de Dios hecho hombre al país y a sus habitantes. Este gesto revierte el símbolo, pues Dios hecho país y después convertido en miles de personas ya no redime a otros en su cuerpo, sino que hace de su cuerpo el territorio donde cada chileno se redime a sí mismo al unirse con los demás. Lo cual tiene relación con la situación de abandono divino que expresa el paisaje y, al mismo tiempo, la ilusión de llenar ese vacío por medio de la humildad y el sacrificio; es decir, a la manera de Cristo.

El proceso continúa con la mirada a las cordilleras enfrentadas entre sí por el poder del Duce y su implacable muerte. De esas alturas Chile sale como un desaparecido, un muerto o un testigo dolido y mudo. El tránsito llega entonces a la enunciación del desierto, del vacío existencial y de lenguajes simbólicos: Chile en el desierto no es un Cristo ante las tentaciones; o, por lo menos, no es sólo eso sino también su complemento: una mujer dando a luz a su hijo, Chile autoengendrándose⁴³ (“Todo Chile gritó entonces desflorándose en las/ quemadas pascuas de sus valles”, p. 129). Este paisaje del horror es la metáfora sucesiva de un proceso de entendimiento en el que se sitúa a los personajes de un drama social e interno. Poseerlo es poder entenderlo y, así, posteriormente, revertirlo.

En este sentido incluyo el término “yografía”, entendiéndolo por tal el espacio imaginario donde el hablante exterioriza lo que sucede en él y en su comunidad. El paisaje no es solamente una extensión del hablante a la manera romántica y paisajística ni es objeto de loa y alabanza; es, más que eso, un espacio desgarrado que es como un espejo para el cuerpo social, como alegoría del momento contextual del poemario.⁴⁴ Los mecanismos o recursos para la escenificación del tránsito del hablante por Chile como idea y como vivencia concreta en tiempo y en espacio son la alegoría, la intertextualidad y la condensación metafórica.

A la hora de pensar en el sistema alegórico de este libro, concentrado en los apartados dos y tres, dedicados a playas y cordille-

⁴³ De estos lugares, el desierto es el que más carga connotativa religiosa tiene. Lugar de purificación y tentaciones, lugar de tránsito para el éxodo del pueblo de Yahvé, lugar de alianza con Dios y guía del Espíritu santo, adquiere en la poesía de Zurita todos estos sentidos más el de lugar de renacimiento en el que Chile se nace. Hay aquí un paralelo entre la figura de Cristo que vuelve del desierto asumiendo su misión y la de la nación engendrándose a sí misma.

⁴⁴ El paisaje, disperso en las playas, el cielo, las cordilleras, los desiertos, adquiere un valor esencialmente fundacional: “la auténtica imagen de la patria que conserva los emblemas paisajísticos de Chile está a la espera del reencuentro con los hombres que han salido a buscarla” (Osmar Sánchez, art.cit., p. 32).

ras, respectivamente, es inevitable pensar en Dante. Las dos secciones nombradas juegan formalmente con dos de los cuatro niveles de la alegoría establecida en la poética del escritor italiano. En el plano literal, el referente de estos poemas es la playa y la cordillera, lo que parece inscribirse en la tradición de poesía telúrica en Chile. Sin embargo, debajo de esa textualidad y con ciertas claves de lectura aparece un segundo significado descodificable en el que se retoma la crítica política a la dictadura del país. Los otros dos niveles, moral y anagógico, son más difíciles de percibir; sin duda, el plano moral que subyace en una propuesta del perdón relacionada con un nivel más ideológico y, como tal, discutible en su posición. El último nivel, el de un sentido superior que encierra —según Dante— verdades sublimes, no es pertinente para una obra contemporánea, pues fue pensado para prácticas de la época.⁴⁵ Hay cabos sueltos y la reescritura formal implica también una reestructuración de este sistema alegórico haciéndolo menos coherente y cerrado.⁴⁶

⁴⁵ No deja de llamar mi atención el grado de analogía posible entre la obra del poeta italiano, como modelo, y la del chileno. Pienso, no en términos de contenido, sino justamente en este despliegue de planos que van abriendo la obra a una pluralidad de sentidos. Cuando en la “Epístola XIII” Dante explica los niveles de interpretación del Paraíso en la *Comedia* y establece los planos de interpretación, puntualiza: “si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos el sentido moral, se alude a la conversión del alma desde el estado luctuoso del pecado hasta el estado de la gracia; si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma santa de la esclavitud de nuestra corrupción hacia la libertad de la eterna gloria” (en *Obras completas*, p. 815). Este mismo viaje, de un pueblo hasta convertir su espacio en verdadera tierra prometida, de un alma que va más allá de su pecado y su redención y de la libertad colectiva hacia la salvación, está en la obra de Zurita como el recorrido paralelo de su viaje por Chile y sus subjetividades. Ambos poetas, al proponer la lectura alegórica de sus obras, con tanta intertextualidad bíblica y sumándose a ella en el tipo de textos que necesitan esa doble lectura, se adhieren a una tradición de la “Sagrada Escritura”.

⁴⁶ Además de las obras *La divina comedia* y *La vita nuova*, véase la introducción de Francisco de Oca a la edición en castellano publicada por Porrúa, p. LIX.

El paisaje es un escenario para ciertos “ritos” cuya carga religiosa e ideológica es constante: se atraviesan las aguas del mar como un bautismo o entrada a la iniciación (“Empapado de lágrimas arrojó sus vestimentas al/ agua”, p. 42), se camina errante entre los desiertos enfrentándose a pruebas de fe y se asciende la montaña para obtener la señal divina (“Entonces yo solamente escondí la/ cara me cubrí entero: nieve fui”, p. 111). Este escenario es móvil y rompe la mitificación de los símbolos nacionales que identificarían a Chile con un territorio para sobreponerle otro sentido. El mismo paisaje tiene dos geografías: una visible y acogedora; otra temible, poderosa y asesina, la “yografía” de sus habitantes en un contexto determinado.

Es necesario recalcar la movilidad de este paisaje, su doble representación y sentido para entender mejor la relación de este escenario con la dispersión enunciativa. Ambas instancias son abiertas o fragmentarias para poder así dar cuenta de una mejor manera de algo que no se puede decir directamente, sino que precisa de un sistema alegórico que, disfrazándolo, consiga eficientemente su mensaje.

En el libro de ensayos *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Raúl Zurita explica algunas de sus concepciones sobre el paisaje como escenario compensatorio de la realidad humana en momentos de crisis: “como si en el paisaje estuviera contenida una redención infinitamente más vasta que lo humano, un consuelo, una esperanza tan arrasadora y enorme que sólo les puede pertenecer a los cataclismos o al desvarío” (p. 26). Esta aseveración implica cierta autonomía de la tierra respecto de los hombres, como si el lugar pudiera ser reinventado y como si residiera en él, no en los habitantes, la posible renovación de todo, como un nuevo génesis. Aquí hallamos de nuevo otra veta que delata el pensamiento religioso del poeta chileno. El paisaje es siempre una apuesta por revivir, dado que en él está algo que “nos sobrepasa infinitamente y que podría ser llamado el diálogo general de todas las cosas entre sí, o mejor: el diálogo de Dios consigo mismo” (p. 153). Por esa unión con lo vivo y esa extrema experiencia de tocar el dolor, los seres humanos volvemos a Dios

y el lenguaje es la fe de ese encuentro. La revelación de la ausencia y luego de la presencia divina ocurre exactamente como un exceso que el lenguaje refleja: un cataclismo o un desvarío compartidos y sufridos por una colectividad. Paisaje y fragmentación enunciativa se corresponden en la medida en que “los espacios se constituyen en actos de conciencia”.⁴⁷

Finalmente, una característica que hace más complejo todavía a cada uno de estos hablantes es la presencia de varios registros de lenguaje. En esta modalidad del paisaje, por ejemplo, se halla un lenguaje cercano a la alabanza que transita maravillado por la geografía chilena y otro lenguaje más fragmentario que va interrumpiendo al anterior para eclipsar la épica con la presencia del terror. En el primer registro el paisaje es fijo y descriptivo (“estremecidas y blancas ah sí blancas son las heladas/ cumbres de los Andes”), mientras que en el segundo es aterrador y móvil (“Detrás de la cordillera de lo Andes empujándose/ unas contra otras igual que murallones de puro/ miedo se cerraran: Tenemos miedo se decían las/ montañas de la locura detrás de la cordillera/ acercándose”). A medida que va desapareciendo el primer registro, el segundo cobra una enorme fuerza y acaba por hacer más transparente su alegoría:

Pero no ni borrachos creyeron que la locura era
 igual que los andes y la muerte un cordillerío
 blanco frente a Santiago y que entonces desde toda
 la patria partirían extraños como una nevada
 persiguiéndoles la marcha (p. 89).

Otra modalidad del mismo hablante aparece identificada con su identidad de profeta: un nuevo Moisés que conduce a Chile hacia la tierra prometida que es él mismo, pero libre, humanizado,

⁴⁷ Manuel Espinoza Orellana, *Aproximaciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, p. 11.

dolido. Aquí también hay múltiples modelos de identidad o personificaciones. Aparece la figura de Abraham, puesto a prueba por Dios al pedir el sacrificio de su hijo. En otro poema que ya vimos, el hablante se niega a ser José, aunque acepta el mandato divino y sigue la señal que le alerta salvándole del peligro. La inclusión e identificación del hablante con esas tres figuras bíblicas es la metaforización de las maneras en que concibe su propia tarea “evangelizadora” y representativa de su colectividad. Moisés es el elegido de Dios para salvar y liberar a su pueblo de los egipcios; Abraham le continúa en genealogía y es quien revitaliza esa misma tarea al guiar a su pueblo de vuelta a sus tierras poniendo antes a prueba su propio rigor y obediencia; José completa la tarea al ser el “padre” de Cristo. El hablante se enmascara o identifica con esas figuras porque su tarea es paralela: él inventa la tierra prometida dentro del país y guía a su colectividad; su misión está regida por un hondo pensamiento religioso que reclama y busca a Dios.⁴⁸ Si no como representante, este hablante, a diferencia de los otros, sí se asume como elegido.

Vale la pena detenerse un poco en este punto para señalar algunos elementos centrales en la alegoría religiosa que Zurita sobrepone a la geografía que diseña: es central la figura de Cristo en su doble dimensión divina y humana y especialmente en su papel de hijo sacrificado. Esto es importante a la hora de entender el desplazamiento de Chile a Cristo como un desdoblamiento que se corresponde con el don divino de ser a la vez Dios padre e hijo⁴⁹.

⁴⁸ Waldo Rojas explica ciertos rasgos religiosos en la poética zuritiana a partir de “la explicitación más o menos constante de un pathos redentor [que] lleva implícita una suerte de aspiración mística: la de la realidad suprema del amor [...] el de la redención no por sino para el amor y no cualquier amor, sino aquel de máxima extensión que abraza creatura y creador” (“Raúl Zurita: ¿a las puertas de la esquizopoiesis?”, p. 67).

⁴⁹ Gonzalo Báez Camargo señala entre las características comunes a varios poetas latinoamericanos, cuyas obras mantienen un sentido religioso, esa centralidad y énfasis en la figura de Cristo por la tensión entre sus dos naturalezas y su simbología de sacrificio redentor de su pueblo (*La nota evangélica en la poesía hispanoamericana*, p. 8).

Sin embargo, lo que parece un privilegio del hablante que guía la mayor parte de los poemas, es luego un atributo colectivo: “esos” sólo se salvan del dolor y la muerte por su fe en Dios. Y también la nación entera deviene un símbolo cristiano, Chile es identificado con Cristo frecuentemente. Esto se explica por la misma analogía: como Cristo, el país necesita una comunidad que sepa descifrar su mensaje para hacer real su sacrificio. Necesita que ese pueblo expiado con su muerte se convierta en él para vivir de otro modo en una relación sagrada.

La enmascarada asume figuras emblemáticas dentro de la narración cristiana para constituirse en las formas de autorrepresentación del hablante. Sólo que esta aptitud de devenir un elegido se hace extensiva al lugar e intercambiable entre los diferentes pobladores, por lo que se diluye una capacidad de “disfraz”, de “camuflaje”, que puede embestir al hablante en turno de una identidad ajena en la que se reconoce. De fondo se propone la experimentación con una “transitividad” del hablante poético como ser susceptible de ser otros y un sentimiento religioso que oscila entre un misticismo que pretende hallar a Dios tan cerca que se fusiona con él y una irreverente duda que pone en entredicho la misma creencia, en cuanto la señala.

Un rasgo importante para entender esta actitud del hablante es el uso de ciertos recursos que, ahora sí, nos recuerdan la antipoesía, especialmente la ironía y el coloquialismo con los que él responde a la voz caracterizada como divina. Esto, claro, desolemniza el discurso y, consiguientemente, la identificación del hablante como un ser privilegiado.⁵⁰ Aquí también hay por lo menos dos registros diferentes: uno que narra el mandato de Dios y otro que le responde de manera desenfadada. El primero es un lenguaje indirecto que se limita a contar la situación, mientras que el otro es la transcripción directa de un diálogo:

⁵⁰ No sólo la ironía hace que el hablante se vea sin jerarquía o superioridad, también lo hará el silencio en la sección de las cordilleras, cuando el hablante reconoce sus límites y muere simbólicamente en su silencio: “entonces yo solamente escondí/ la cara me cubrí entero: nieve fui” (p. 111).

No macaneees —le repuse— déjame dormir en paz,
 Soñaba con unas montañas que marchan...
 “Olvida esas estupideces y apúrate —me urgíó—
 no vas a creer que tienes todo el tiempo del
 mundo. El Duce se está acercando”
 [...]

 Entonces, como si fuera la misma Cruz la que se
 Iluminase, Él contestó:
 “Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile” (p. 81).

En la sección de las cordilleras, aparecen tres figuras más, también dentro del paradigma religioso: san Agustín, santa Teresa y santa Juana de los Andes.⁵¹ La presencia del primero es el símbolo del pecado y la redención; la segunda es una metonimia de la revelación por medio del dolor de la crucifixión; la tercera, una temprana consagración amorosa a la divinidad narrada como revelación. El hablante es una especie de pecador confeso, también el país lo es. Los dos primeros santos le ayudan dándole ánimos o advirtiéndolo: “no te detengas —me dijo apenas—/ que por ti también andan buscando” (p. 103). La tercera, en cambio, revierte el miedo de la persecución simbólica ya comentada en la sección sobre las montañas para transformar al hablante atribuyéndole nombres femeninos: “sí me llamó toda una nieve de nombres/ Manuela, Fernanda, Federica/ tú eres la montaña me dijo y Dios/ Dios la nevada finísima que te baña” (p. 104). Esta reconversión hace visibles varios sentidos: primero, la figura de montaña se invierte y continúa en los poemas como esos “hoyos en el cielo” que metaforizan las tumbas y, segundo, la nieve deja de ser la muerte para ser la imagen de Dios cubriendo al hablante. El cambio de nombre, me parece, funciona aquí como máscara que le libera

⁵¹ Juana de los Andes, después santificada como Teresa de los Andes, fue consagrada a Dios y escribió varias cartas dirigidas a él y a la Virgen. Nació en 1900 en Chile, se ordenó carmelita y murió apenas seis meses después, con sólo diecinueve años. Se le atribuyen varios milagros.

de la muerte, sí, pero también como identificación tácita con otros muchos que desaparecieron tras esas cortinas de nieve.

La relación simbólica con esos santos radica en un curioso sentimiento de revelación religiosa en que vida y muerte se reúnen en un extraño goce del sufrimiento. Zurita, en su libro de ensayos *Sobre el amor...* afirma al respecto que “[santa Teresa y Mariana Alcoforado] representan la aspereza de un encuentro en el cual la santidad y el pasmo, el deseo de morir y la alegría de la anunciación de esa muerte no son sino las facetas más maravillosas y aterradoras del vértigo de la entrega” (p. 117). Es decir, dentro del poemario, las santas no sólo le revelan el sentido de la muerte, sino que, además, le hacen visible la relación entre entrega divina y posibilidad de muerte. En este sentido, operan como máscaras del hablante que le ayudan a configurar un sentido ante la muerte, sí, pero también a decir indirectamente el dolor de una pérdida, el horror ante la propia vulnerabilidad.

La relación con estas figuras dota al discurso poético de una reflexión sobre su ética. Al enfrentarse con la muerte ajena y la posibilidad de la suya, este hablante se enmascara, se reconoce en los santos cercanos a revelaciones divinas y dispuestos a vivir la intensidad del dolor como medio de conocimiento. Desde esta perspectiva se establece un lazo entre el hablante y su colectividad, a quien, más que representar, ama desde su responsabilidad con la palabra. Una manera clara de describir ese encuentro está narrado por Levinas al explicar la relación de uno con “lo otro”, la muerte como una revelación:

La muerte de otro hombre me acusa y me cuestiona como si yo, merced a mi eventual indiferencia, me convirtiera en cómplice de esa muerte invisible para el otro que está expuesto a ella; y como si, incluso antes de ser invocado como tal, tuviese que responder de esa muerte de otro, como si estuviese obligado a no dejar al otro en su soledad mortal. Y ahí, precisamente en una apelación a mi responsabilidad respecto del

rostro que me señala, que me llama, que me reclama, en ese cuestionamiento, el otro es mi prójimo⁵².

Esta cita, dentro del contexto en el que se escribe el poemario y cuya alusión explícita es textual, es terriblemente significativa. El hablante no es un misionero, sino un prójimo que asume la responsabilidad de decir y acompañar la muerte ajena, viendo en ella su propia vulnerabilidad a sufrir la misma arbitraria suerte. Todo el empeño analógico y metafórico de los paisajes y de las figuras religiosas que asume este hablante tiene que ver con ese irrecusable llamado de “responder” por la muerte de los otros, por el deber de no dejarlos en una muerte que no pueden experimentar fuera de sí, como lo hace quien observa y sobrevive. Finalmente, ese llamado solidario y ético es lo que sustenta este proyecto poético y su intencionalidad de integrar el contexto político como preocupación y forma textuales.

Una figura que no es de orden bíblico sino artístico es Miguel Ángel, cuya labor es invocada como una Capilla Sixtina paralela a la que hiciera el hablante al “pintar” los cuadros del horror chileno. Es curioso el poema en que aparece esta evocación:

mira y a mí: a mí
 tomándome me llamó su siervo más torvo
 el que niega escucha me llamó el Miguel Ángel de
 sus desiertos oye que sí su embelesada (p. 190).

El hablante es reconocido como otro Miguel Ángel, con lo que, ciertamente, imprime a su palabra poética la intencionalidad y artificio que interpreta en el modelo. Pero, ¿quién lo nombra así? La interpretación, me parece, se presta a una paródica dualidad: al ser “el que niega escucha” quien le nombra, esa identidad nos remite al nombre impronunciable de Dios, quien es efectivamente “poseedor”

⁵² *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, p. 175.

de los desiertos. Pero me parece inevitable pensar también en una velada alusión a otro ser poderoso que no oye: el dictador. En ambos casos es irónica la elección porque reconoce al hablante como su “más torvo siervo” y, a la vez, el artista que plasmará una enorme y ambiciosa obra para mostrar ciertos pasajes destacados de la historia, en este caso político-religiosa.⁵³

El reconocimiento de cierta cercanía simbólica entre la Capilla Sixtina y el paisaje de los Andes se explica por una mirada poética que halla en ambos “una imagen de la desdicha compensada por la furia del amor tallando la piedra”.⁵⁴ Y, más aún, según el poeta, estas representaciones deben ser desmesuradas para alcanzar el efecto aterrador que revela una realidad indecible. Es decir, el discurso del horror debe ser un exceso para poder hacer creíble el espanto de la realidad. Otro paralelo está dado en la situación de los cuerpos en ambas representaciones (la de los frescos y la de la imagen de Chile como otra capilla) como una sobreposición, un extremado retorcimiento, un giro descomunal en sus figuras: ellos “tratan de esconder esa ausencia y de ser ellos quienes ocupen el vacío que Dios ha dejado al marcharse”⁵⁵. Como en los poemas, según el poeta, en los frescos los seres también sufren un vacío y un abandono equiparable al dejado por Dios; pero en lugar de esperar que él vuelva, son ellos mismos

⁵³ Se pueden pensar algunas similitudes entre el proyecto de Zurita y la propuesta del pintor italiano. Hay en la Capilla Sixtina una voluntad de quiebre, de disonancia entre los fragmentos, una escenografía bíblica compuesta de fragmentos en el tiempo que relacionan lo retratado con la arquitectura del lugar (Charles Sala, *Miguel Ángel*, p. 62). El poeta explica esta máscara en el libro *Sobre el amor...*, cuando afirma que “algún día habrá de emerger un nuevo Miguel Ángel, un artista inmenso que no pintará la bóveda de las catedrales ni de los edificios, sino que lo hará sobre la bóveda del cielo [...] Como en los frescos de la Sixtina, me ha parecido incluso entrever esa muchedumbre, esa infinidad de rostros y cuerpos suspendidos sobre la cordillera de los Andes o encima del Pacífico [Poder ver esto] representaría ese límite de la belleza después de la cual ya no son posibles las palabras” (p. 175). Esta cita alude a las frases escritas en el cielo como parte del mismo proyecto de trascendencia del arte.

⁵⁴ Zurita, *Sobre el amor...*, p. 177.

⁵⁵ *Idem*.

quienes cubren ese sitio confundiendo en uno sus cuerpos, desproporcionados, exacerbados, desmesurados ante su dolor. Chile hace lo mismo en el poemario: llena sus carencias después de reconocerlas.

El recurso de asumir máscaras de personajes tan distantes en tiempos y espacios logra romper otra limitación para el discurso y le permite integrar a otros personajes históricos o artísticos por cierta afinidad analógica. Pero también permite cuestionar el momento actual de la enunciación desde diferentes perspectivas. Aunque casi todas las figuras son religiosas, no todas opinan o funcionan de la misma manera en su calidad de símbolos. Los santos son básicamente puertas de salida a la situación; los profetas son la búsqueda de esas salidas por su unión con un ser superior que estaría ausente en el contexto contemporáneo y el artista es el que incorpora todo eso en su obra.

Al traer al contexto presente este tipo de figuras, el hablante configura una cierta genealogía de sí mismo inserto en una tradición de “redentores”, “santos” o artistas renombrados. La presencia de esos antecesores opera como una memoria por la que esos personajes lograron ir más allá de una situación complicada para ayudar a Dios a liberar sus pueblos o a entender mejor una relación armoniosa con la divinidad. Esto no disminuye la complejidad del presente de Chile en la enunciación poética, ni creo que lo diluya en un tiempo eterno de arquetipos. Esas figuras, por el contrario, funcionan como máscaras por medio de las cuales se puede cifrar la realidad de una manera más vedada, pero con un sentido muy claro y reconocible para los lectores. En este sentido, el aparato alegórico de Zurita es muy eficiente al valerse de figuras y discursos fácilmente reconocibles para una comunidad, lo que vence el silencio y la incomunicación a que somete la dictadura.

Por medio de situaciones puestas en un gran escenario del horror o por medio de figuras cuyas vidas en sí constituyen símbolos, este tipo de hablante quiebra la censura y transita por maneras veladas de decir la muerte. La escritura, por ello, deviene un lugar de reconocimiento y de liberación.

El tercer hablante es más personal, se desempeña como personaje más que como narrador y tiene dos modalidades de voz: una en la que da testimonio del dolor colectivo como parte de ese grupo,⁵⁶ y otra en la que propone un perdón cristiano para restaurar su comunidad. La primera, aunque relacionada con el anterior hablante, es la que puede proferir su voz en nombre de los otros, de los que sufren, de los marginales por su cercanía con esa vivencia.⁵⁷ Basta recordar el poema que explicita esta idea: “Pero escucha si tú no provienes de un/ barrio pobre de Santiago es difícil que me entiendas/ tú no sabrías nada de la vida/ que llevamos mira es sin aliento es la demencia/ es hacerse pedazos por apenas/ un minuto de felicidad” (p. 194). En estos poemas, la voz halla legitimidad a su discurso por medio del testimonio de uno “como ellos” y, además, por la voluntad de vivir el dolor colectivo personificándolo en un cuerpo que se autocastiga ante la impotencia del sufrimiento ajeno para apropiarse de él. Tal vez por este sentido pueda comprenderse mejor la identidad del hablante con Chile y de éste con Cristo: tres voluntades simbólicas que deciden su dolor para redimir a otros.

La segunda modalidad del hablante cristiano es particular en su lenguaje más coloquial y su situación amorosa explícita: el que perdona quiere habitar lejos de la identificación dolorosa y del sacrificio. Una voz cuya actitud cristiana demanda la fe y la unión de los que sufren para hacer de su perdón la única manera de sobrevivencia y de escape ante el discurso del agresor. Aquí también hay una identificación o correspondencia entre la vivencia amorosa personal y el perdón a los

⁵⁶ Al referirse a esta modalidad del hablante como testigo, Carmen Foxley resalta el compromiso que se genera entre hablante e historia narrada dada la proximidad de éste con su contexto, ya lejos de la mirada más abarcadora y neutra de las primeras secciones del poemario (“Raúl Zurita y la propuesta autorreflexiva de *Anteparaiso*”, p. 270).

⁵⁷ En *La vida nueva*, Zurita intenta otra manera de recoger estas voces y juxtapone muchos fragmentos firmados por diferentes sujetos; el último fragmento es suyo. En una reseña, Óscar Sarmiento señala que este procedimiento es una continuación en el afán del autor por integrar textualmente la voz de otros (p. 109).

verdugos. Como si por amar a su mujer y fundirse con ella, se pudiera volver a ver con amor el resto del mundo. Por la unión de una pareja se espera la unión de Latinoamérica en una resurrección del dolor y los desaparecidos. La actitud de este hablante es de mayor distancia frente al dolor de Chile y sus muertos, pues sólo la lejanía permite pensar en el perdón al genocidio; sin embargo, es un hablante que hace pasar la realidad por su interior, por su amor, para comprenderla.

Esta sección es muy extensa y cuenta con un hablante masculino y un interlocutor femenino. Es evidente aquí la necesidad de recurrir a una mujer, una identidad femenina, para acercarse a una realidad desde otro ángulo. Efectivamente, esta sección presenta un cambio de perspectiva frente a lo narrado. No hay alegorías ni paisaje ni mascarada. Ahora se trata de una extensión del amor como defensa y memoria ante la opresión. Es interesante analizar que el hablante posee los poderes y las acciones (perdona, reconoce, espera, ama) mientras que la mujer opera como un cuerpo que fue abusado por los demás y rescatado por el hablante. La figura femenina es identificada como víctima, como una prostituta ingrata, como una abandonadora:

Pero yo te seguí queriendo
 no me olvidé de ti y por todas partes pregunté
 si te habían visto y te encontré de nuevo
 para que de nuevo me dejaras.
 Todo Chile se volvió sangre al ver tus fornicaciones
 Pero yo te seguí queriendo y volveré a buscarte
 y nuevamente te abrazaré sobre la tierra reseca
 para pedirte otra vez que seas mi mujer
 Los pastos de Chile volverán a revivir
 El desierto de Atacama florecerá de alegría
 las playas cantarán y bailarán para cuando avergonzada
 vuelvas conmigo para siempre
 y yo te haya perdonado todo lo que me has hecho
 ¡hija de mi patria! (pp. 132-133).

Me parece significativa la identidad entre mujer y tierra porque creo que detrás de esta figura femenina está la metonimia de la patria, mujer, entregada a otros y rescatada ahora por un hombre cuyo amor también se hará extensivo. La mujer en su huida y, posteriormente, en su reencuentro amoroso con el hablante hace posible el espacio de reconciliación, perdón y resurrección del paisaje con sus habitantes y de ellos entre sí. La pareja provoca el encuentro. De ahí en adelante, ya lo dijimos, la historia cambia para convertirse en la contraparte de las primeras secciones del poemario, ahora resucitadas y habitadas a partir de un discurso amoroso. Chile resucita para ver el encuentro, para ver a esa mujer y para nacer de una nueva trinidad: “que si tú lo quieres yo seré madre para ti y tú otra vez/ la hija más querida/ y nos haremos uno: madre, padre e hija para siempre” (p. 149).

Hay una reconciliación entre el hablante que perdona y su contexto. El papel de la mujer y de una constante feminización del lenguaje, creo, corresponden a una intención de intensificar sutilmente la identidad mujer-patria como la contraparte necesaria para lograr la resurrección propuesta por el hablante.⁵⁸ Lo impresionante es la carga erótica de la propuesta y la focalización en una figura femenina como ente provocador del cambio. Sin embargo, éste tampoco es definitivo y queda desdicho en la última sección del poema. Como si todo hubiera sido nada más que un sueño que buscaba la solución más armónica de enfrentarse al paisaje del horror. Se escribe y se ama para curar el vacío, pero no para desaparecerlo o justificarlo sino para habitarlo en su nada.⁵⁹

58 Desestabilizar el lenguaje es una estrategia frecuente en este libro. El transformar muchos sustantivos y adjetivos en formas femeninas es otra manera de dislocar así un uso común. Valgan algunos ejemplos: “gritándoles la bautizada bendita que soñaron”, “allá mojóndoles la prometida”, “mirando todo el universo saludar la revivida”.

59 Un poema del reciente libro *Poemas militantes* explicita la relación entre amor y resurrección colectiva. “Canto de amor de los muertos y vivos”: “Y las muertas nos dicen vengan/ queremos hacer el amor con ustedes/ y nosotros hacemos el amor con ellas/ llenando las plazas y las avenidas/ porque no nos llevan ellas a su muerte/ sino que nosotros les llevamos a ellas a nuestra vida/ [...] Mira, me dices, nadie me ha visto/ por-

También en esta sección existe un componente mítico insoslayable. La unión de contrarios (femenino-masculino) es un origen mítico intemporal y, en ese sentido, fundacional del sueño de la resurrección. Sin embargo, esta mitificación no excluye a la sección de la carga ideológica que le actualiza en el contexto chileno posterior al golpe. Ambos planos se yuxtaponen de manera casi contradictoria para hacer posible un ideal de liberación y redención colectiva. Además, no deja de llamar la atención el hecho de que la presencia femenina (mujer, patria) vaya paulatinamente feminizando el lenguaje. Esto, bajo una lectura de género, implica otra ruptura: la de fragmentar o escindir la certeza del lenguaje masculino autoritario cavándolo con maneras y expresiones contradictorias, ambiguas, confusas o excesivas. La unión con esa mujer hace más que una revolución en la fantasía colectiva del hablante masculino: le devuelve, también, la posibilidad de otro lenguaje, menos tajante y radical, menos excluyente de su diferencia. Por ello, aunque el hablante subraye la salvación de la mujer por su amor, en verdad existe una salvación mutua.

Los registros de lenguaje varían entre un uso neutro que narra el Chile devastado (“Chile está cubierto de sombras/ los valles están quemados, ha crecido la zarza”), un uso amoroso apelativo al tú (“pero yo reparé en ti/ sólo yo me compadecí de esos harapos/ y te limpié las llagas y te tapé”) y un uso totalmente coloquial, propio de la música y la oralidad (“porque nunca morirán abrazados y besados/ vidita nunca más moriremos”). Por los dos últimos, el lenguaje también se acerca a los demás, al despojarse de sus formas más metafóricas y asumir imágenes, alusiones y formas más cotidianas.

que me hicieron desaparecer/ mutilada en el Pacífico,/ pero si tú yaces conmigo/ tendrás mi cuerpo/ y no te llevaré yo a la muerte/ sino que me traerás tú/ al pueblo de la vida” (pp. 20-21). Me parece importante señalar el rescate del cuerpo de ella cuando él la ame, pues es la resurrección que devuelve cuerpo a una desaparecida. Por otra parte, aunque las rescatadas sean mujeres y los agentes hombres, sólo la unión logra la salvación y la memoria; uno no basta. Este poema es un claro ejemplo de la tensión entre la posibilidad de salvar por el amor y la certeza de lo imposible del cumplimiento de ese ideal.

Entre su posición de testificante y la que desde sus sueños le propone como redentor que perdona, este hablante explora dos perspectivas de diferente distancia frente a los hechos narrados en las primeras secciones. Por la primera posición, el hablante es parte del dolor colectivo, está mezclado con él y su perspectiva es nula respecto del hecho. Él es parte de lo narrado. Desde ese lugar sólo logra asimilar lo que pasa parcial y dolorosamente (“Abandonados sólo allí podremos llorar el dolor/ de estos paisajes”, p. 124). Por la segunda, el testificante accede a una mayor distancia que, atribuida a los sueños, le otorga la capacidad de salir y de escapar para trascender la vivencia y atreverse a imaginar una respuesta no prevista (“Que yo y ella nos queramos para siempre/ y que por nuestro amor sean queridas/ hasta las puntas de fierro de las botas/ que nos golpearon”, p. 150). Como parte del grupo de ciudadanos que sufren dolorosamente, el hablante asume un lugar de víctima y de impotencia; como perspectiva distante y onírica puede revertir esa situación y transformar su sometimiento en una fuerza productora. Amar, en este sentido, no es rendirse sino justamente valerse de la situación en la que lo ha colocado el poder para redimirse como persona, pues como afirma Zurita en su libro de ensayos:

[...] ese amor que nos reinventa, que nos arrasa, es lo que podemos llamar el paraíso de toda poesía. Entre ambos extremos nos resta el purgatorio de las palabras o, lo que es lo mismo, el largo itinerario de una cura: aquello que los hebreos llamaron la historia de la salvación (p. 160).

La palabra poética es, en este sentido, doble; opera como cura, como sacrificio y a la vez como redención. Por ello, la demora en el anteparaiso no es el regodeo en el dolor o no es sólo eso: también la morosidad de una cura, de una palabra, de un viaje en busca de la tierra prometida y de Dios percibido como una ausencia.

Cabe hacer un breve paréntesis para entender esta modalidad del hablante cristiano y la anterior, la del profeta, bajo un profundo

pensamiento religioso.⁶⁰ Este hablante reconoce que su interioridad no basta para establecer un nexo real con los otros o con el paisaje de horror que le rodea. Entiende que el único lazo que reconoce y da voz al otro es el amor, por él encuentra al otro y encuentra al mundo. Por su relación con la mujer y con el Chile cristianizado, el hablante puede amar a Dios. En este sentido su papel es doble, pues se sabe elegido, necesitado por ese Dios (profeta) y a la vez se sabe entregado a él (cristiano que perdona). Al situarse en ambas perspectivas a la vez puede reunir en una vivencia y una relación la presencia divina. Al vivir esta relación el ser deja de estar dividido: “los momentos aislados de las relaciones se agrupan en orden a una vida universal de la solidaridad” y entonces surge la revelación religiosa como la certeza de que “la conversión es el reconocer el centro”.⁶¹ Es decir, a partir de la unión del yo con el tú y con la experiencia de Dios, el mundo vuelve a lo uno, y por lo tanto es posible que el hablante experimente la tensión entre el mundo que le rodea y su responsabilidad ética con su doble papel religioso. Pero sólo a partir de ese lazo el hablante puede habitar su horror para convertirlo en un sueño de reconciliación y libertad, en el Anteparaiso.

Ahora bien, se podría sospechar cierto privilegio de la voz religiosa sustentado en el pensamiento religioso cristiano que rige el poemario desde la cuarta sección. Sin embargo, esto no es así porque existe una tensión de base: hay una voluntad de ordenar de algún modo el horror bajo la mirada cristiana en la que el infierno y el sufrimiento tienen un lugar y son entendidos como un estado posible entre otros. Ante esta posibilidad se perfila el lugar del perdón. Pero pese al impacto de este elemento dentro del fluir textual, hay que entender que éste es presentado como un sueño imposible de realizar y que es desmentido como posibilidad real en la última sección del

⁶⁰ Existe al respecto un estudio de Jaime Blume y otros autores, pero disiento de su lectura por parecerme que en ella se impone una moralidad y una idea de lo religioso que más que analizar, juzga la poesía de Zurita.

⁶¹ Véase al respecto el libro de Martin Buber, *Yo y Tí*, pp. 70-90.

libro: “aunque no sea más que una quimera” (p. 141) y “Sé que todo esto no fue más que un sueño/ pero aquella vez fue tan real / [...] que llegué a creer/ que todos los valles nacerían a la vida” (p. 164).

¿Qué tipo de perdón es el que propone la voz religiosa?, ¿qué relación tiene con el olvido y con la memoria entendidos como actos éticos frente a una realidad concreta y textualmente aludida? En primer lugar, no hay que banalizar este elemento o entenderlo dentro de una visión decadente y condescendiente del cristianismo,⁶² por el contrario, se debe partir de la ruptura que la figura de Cristo impone ante el Antiguo Testamento, como figura de perdón, de sacrificio y de condición de convertir en posible redención un momento histórico.⁶³ De esa figura parte el pensamiento zuritiano para proponer una respuesta activa y capaz de devolver al pueblo la esperanza de otro futuro: “Porque Chile fue el perdón florecido en estos/ campos” (p. 157). En esa medida, tanto el dolor como la humillación adquieren una dimensión redentora que explica lo inexplicable del autoritarismo, a tiempo de devolver la dimensión colectiva a la experiencia individual de la tortura y la muerte. En varios pasajes se reitera la necesidad de unión para que sea real la esperanza. Esto ocurre no sólo en el sueño del perdón, también está presente en la segunda sección dedicada a la utopía: “Porque todas las lágrimas se iban sumando hasta tragarse/ los verdes valles” (p. 62) y luego “Chile será entonces un amor poblándonos las/ alturas” (p. 65). No está demás señalar la similitud que tienen en el libro la dinámica del perdón y la de la utopía social como procesos que hubieran liberado al hablante y a su pueblo del horror.

⁶² “Este perdón entendido como una complacencia con el envilecimiento, reblancimiento y rechazo del poder, quizás sólo es la imagen que nos hacemos de un cristianismo decadente. Al contrario, la gravedad del perdón [...] es inherente a la economía del renacimiento psicológico” (Kristeva, “Dostoievski una poética del perdón”, en Abel Olivier, *El perdón: quebrar la deuda y el olvido*, p. 77).

⁶³ Véase al respecto, Víctor Massuh, *Sentido de la historia en el pensamiento religioso actual*, pp. 15-51.

Pero esa actitud capaz de perdonar halla una dificultad central al no tener la posibilidad de exigir el reconocimiento o el arrepentimiento de los ofensores. El otro, poderoso, no pide perdón porque no ve su falta. Entonces, ¿por qué perdonar?, y ¿cómo hacerlo ante la indolencia y, lo que es peor, ante la burla del ofensor? Pues bajo la misma mirada religiosa; se perdona no porque los ofensores “no saben lo que hacen”, sino por amor al bien. El hombre religioso ve en el amor una unión absoluta con la divinidad y cree firmemente que esta unión es reconquistada cada vez que uno así lo decida por medio de sacrificios o sufrimientos: “y que quienes burlándose nos decían/ ‘Báilennos un poco’ y nos apagaban sus cigarros/ en los brazos para que les bailáramos/ que por nuestro amor, sólo por eso/ ahora bailen ellos” (p. 150). En este sentido, el perdón no necesita la confesión o el arrepentimiento del otro, lo da por hecho al aceptar la condición de bondad del hombre. Si nos perdonamos entre nosotros, Dios también perdonará, dice la Biblia.⁶⁴ De esta manera, el perdón no es una respuesta universal y permanente, sino una acción necesaria para que la víctima pueda soñarse un futuro independiente de la herida. El perdón es la salida ante el horror y la muerte; sin negar lo que sucede, opta por la vida en un momento determinado: “Pero aunque eso suceda/ y Chile entero no sea más que una tumba/ y el universo la tumba de una tumba/ ¡Despiértate tú, desmayada, y dime que me quieres!” (p. 137).

Por todo ello, el tipo de perdón propuesto por la voz profética no es el olvido, sino otro tipo de memoria⁶⁵ que mantiene el recuerdo no para culpar, sino para sacar de ello la fuerza de una conversión. Es decir, dejar la condición de víctima para asumir la de sobreviviente.⁶⁶

⁶⁴ “Porque si perdonáis a los hombres sus ofensas, os perdonará también a vosotros vuestro Padre celestial” (Mt. 6.14)

⁶⁵ El perdón será una memoria diferente [...] la memoria de una promesa, de un ‘ahora todo será diferente’” (Abel Olivier “Las tablas del perdón”, en su libro *El perdón: quebrar la deuda y el olvido*, p. 207).

⁶⁶ “Me sigo encontrando ante lo imperdonable que no adopta ninguna forma de

Esto sólo puede ser si se retoma la condición de colectividad y de contacto con lo absoluto, con Dios (“Revivirían los pastos de Chile/ ay si un dios mío se resonaran/ los pobres valles que quemaron”, p. 143). Por eso, permanece en el poemario como un sueño de restauración personal y comunitaria. El amor cristiano deviene la respuesta terca ante la ofensa, pero no como debilidad del humillado, sino como poder de sobrevivencia y de futuro. En estos poemas, este perdón existe, además, sólo como un sueño donde se supone suficiente el amor para volver a renacer el mundo. Es decir, su posibilidad de realización está doblemente mediatizada: por el espacio onírico y por el utópico. Y, en todo caso, es necesario recordar que pese a esa propuesta, no es posible perdonar por otro.

Esta breve reflexión acerca del perdón como parte de la estética de Zurita replantea un poquito la relación entre las voces. Ante la sospecha que pueda haber de que las voces del hablante-profeta y del hablante que perdona adquieren un peso mayor que el de las otras voces al tener un pensamiento tan fuerte como respaldo, la última sección disloca esto al confinar la posibilidad de perdón en un espacio onírico del que se despierta para hallar de nuevo el dolor de la dispersión, la imposibilidad del Paraíso.

Finalmente está el cuarto hablante, diferente y otro respecto de los anteriores: el que le da la contra al hablante profeta o épico, e incluso al doble para llenar de ironía su discurso intratextual, pero también respecto de la obra poética en general, señalada con los títulos de sus obras.

La quinta parte es una especie de relectura crítica que casi anula su propia postura por una mordaz autocrítica fundamentada en la inclusión de la única voz que había permanecido olvidada: la del

acto excusable. Sólo aquí el perdón recupera su objetivo: literalmente hablando, sólo se perdona lo imperdonable. Se perdona porque precisamente es imperdonable, sólo el perdón puede volver a poner en marcha la historia y reconstruir el mundo a pesar de la catástrofe” (Armand Abecassis, “El acto de memoria”, en Abel Olivier, *El perdón: quebrar la deuda y el olvido*, p. 142).

otro, en este caso, la del poder que ve de muy diferente manera la matanza “saludable” de los detenidos políticos. En la última sección, las voces están tipográficamente diferenciadas, como adelantamos anteriormente, cuya actitud pone en entredicho las características de los hablantes que acabo de enumerar. Así, la voz biográfica es puesta en duda al definirla como parcial; como participante del lado marginal de los hechos, no tiene aparentemente el derecho o la objetividad de narrarla. La apelación y burla a la voz alegórica de la geografía le contesta al hablante-escribiente afirmando que la manera en que la ha nombrado es un apodo, una versión que “tú mismo me anunciaste”, le dice la nieve, determinando con ello que lo metafórico del discurso es un artificio del lenguaje y de la comprensión de un hablante. La voz que se sujeta a la intertextualidad bíblica es puesta a la altura de otros “elegidos” que creen salvarse por su fe y su perdón. La representatividad de la colectividad y la fe en el discurso amoroso también son ironizadas por la voz del poder en ambos planos: la utópica resurrección de las naciones sudamericanas y la bondad de un perdón no solicitado:

QUE TODA LA PAMPA ARGENTINA SE LLAMARÁ
 CIELO SÍ CÚPULA DE SAN PEDRO Y A LAS LLANURAS
 DEL CHACO IMAGÍNATE ZURITA SE LAS
 LLAMARÁ RIENDO PURGATORIO LA VIDA NUEVA
 MIRA QUÉ MARAVILLA LA SUDAMERICANA (p. 183).

[...] Por el sur del nuevo mundo emergiendo llorosos
 de amor desde esas malditas como si ahora sí
 pudieran ser ellos los más queridos estos
 cabezas negras mucho más vivos sonriéndonos
 entre sus lágrimas (p. 184).

El primer texto ironiza la actitud del hablante de querer actualizar los motivos del infierno como un Miguel Ángel tardío, y la pre-

tensión de los títulos de los poemarios de Zurita como un discurso utópico e integracionista también burlado. Esto se corresponde con la ironía y el calificativo implícito de ingenuidad a esos que por su perdón pretenden superar sus problemas o su situación marginal. Además, vale mencionar cierta ambigüedad en el sentido de las palabras “riendo” y “maravilla” donde podría radicar una ironía o una celebración. Opto por el primer sentido dado el uso que de esas expresiones hace el autor en otros lugares del poemario, en los cuales la connotación es irónica. Por estas intervenciones, el hablante queda abatido y desencantado: “alzaré por un minuto más mi cara al cielo/ llorando/ porque yo creí en la felicidad” (p. 193). La voz del poder mofándose y socavando el discurso anterior, intenta también unificar a los hablantes antes analizados, como si todos ellos fueran una sola “cabecita negra”, una masa compacta y homogénea que borra los rasgos particulares en la colectividad. Pese a ello, la voz testimonial sigue enunciando su descripción de lo que sucede y apostando a la esperanza de una mejora social.

Lo interesante es que, luego, estas voces se van confundiendo: la voz del poder se detiene a mirar la resurrección, la voz del pueblo se contagia de los calificativos. Es como una batalla enunciativa en que cada hablante pugna por el poder de la referencia y del lenguaje. Los registros se multiplican: un lenguaje cristiano (“Yo sé mi Dios que somos uno”), un registro con vocablos coloquiales regionales (“gauhito”, “cholitas”) y uno irónico y más neutro en sus expresiones. Aquí el lenguaje vuelve a hacerse extraño y confuso al integrar registros diferentes que transitan del coloquialismo a la metaforización. Es en esta sección donde reside ya un estallido verbal que mezcla usos y variedades del lenguaje con varias maneras en que se puede comprender el mundo.

En el último poema “postfacio” la voz concluye: “No fue/ posible, pero tú, amigo, igual podrás/ entender el Paraíso, igual sabrás por/ qué te pude pensar toda esta maravilla” (p. 202). Aquí radica otra ambigüedad. Si bien se califica la obra como una maravilla, des-

de una perspectiva que, necesariamente, está fuera del poema y ve la totalidad del libro; aun así la primera frase es la declaración de un fracaso —“no fue”— que alude al proyecto de escribir el Paraíso. Esta voz es más cercana al hablante doble, el ego del autor, y es capaz de incorporar nuevamente referencias biográficas como la quema de los ojos por el ácido y la escritura de los versos en el cielo. La escritura del anteparaíso es a la vez un fracaso y una maravilla, porque es cura que a tiempo de sanar hace visible la enfermedad. Con ello, comprende la necesidad de demorar la salida, el estado perfecto.

Es central la lectura atenta a esta última sección porque, habiendo considerado la voluntaria unidad del libro, ya no se puede leer los poemas o textos de prosa poética como poemas aislados, sino como intervenciones de hablantes que participan del tema en cuestión alternando diferentes puntos de vista. Si bien la mayoría de estos enunciadores coincidían en sus valoraciones ante el tema, es claro que los hablantes del final rompen con esa visión, la cuestionan.

Había marcado los espacios tipográficos y los espacios de la página como posibilidades de identidad y de lugar; pues en esta parte del libro estos recursos se exacerban, pero, lo que es más curioso, no se hacen fijos. Es decir, generalmente la voz en mayúsculas en la parte inferior de la página es la del poder y la letra en redonda en la parte superior la de un hablante en turno como interlocutor de la otra. Sin embargo, al final, es como si las voces se fueran turnando o ganaran también las características tipográficas o de lugar del otro. Así, como vimos en las citas, la voz del poder aparece en la parte superior en redondas y la del hablante marginal de Chile en mayúsculas y al final. Esta alternancia nos hace pensar en otra riqueza del texto, otra complejidad debida a que las voces se escuchan, entran en contacto de diferentes maneras: se contestan, se oponen, se ignoran, se fusionan... lo importante es que no se anulan; es decir, no hay una voz jerárquicamente superior que decida cuál voz es la legítima o cuál hablante “gana” la totalidad del espacio. Es el lector quien debe concluir y reconstruir el o los mo-

mentos de la temática y su correspondiente rango de posibilidades y puntos de vista.

Existe un efecto “dislocador” del poemario que dispersa la voz enunciativa en perspectivas contradictorias y desorienta al lector. Tal efecto se debe a dos factores: la dispersión enunciativa y la ironía (como tropo)⁶⁷ incorporada al diálogo cada vez más exacerbado. Las voces ahora se oyen unas a otras, pero no para comunicarse, sino para descalificarse, dejando al lector la tarea de concluir la disputa y hallar la “verdad” de cada una. Los juicios de valor que habían estado ausentes en la mayor parte del poemario aparecen e inundan ahora la sección. Lejos de convertir positivamente el paisaje en hogar, lo multiplican, lo hacen inhabitable y fracturado, limitado en sus propuestas. Nada queda por lo tanto determinado o sólido: ni el paisaje ni los habitantes. La dispersión enunciativa es la multiplicación de algunas formas de habitar y entender Chile; un Chile también disperso, autocrítico e irónico con su historia.

Los hablantes de esta última sección son ya una explosión de subjetividades que intervienen y se disputan el espacio discursivo. La movilidad del paisaje se hace aquí movilidad discursiva. Todo hablante asume el lugar del yo desde que enuncia su palabra. Entre ellos no hay comunicación sino que se yuxtaponen desestabilizando cualquier coherencia que el lector armara hacia el final de su lectura. El hecho de que, además, se incluya ahora hablantes totalmente opuestos a los que había señalado y cuya ideología es claramente rechazada en el resto del poemario, no hace más que hacer explícita la voluntad de abrir el espacio discursivo a todas las versiones posibles, sin cerrar nunca la propuesta, sin determinarla como un proyecto acabado o una solución que anule el conflicto. La pluralidad de voces retumba ante el lector, quien inevitablemente se siente apelado ante

⁶⁷ Utilizo la palabra en la acepción marcada por Linda Hutcheon en “Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática”: “una señalización evaluativa, casi siempre peyorativa” (p. 40).

ese desorden discursivo que muy bien retrata la desorganización social, religiosa y afectiva de los habitantes de esa geografía del horror.

RELACIÓN ENTRE VOCES

Es importante detenerse ahora en la relación que establecen estas voces de todos los hablantes entre sí. De esta manera podremos saber si se trata de un diálogo, una disolución, una explosión o una mascarada de un mismo hablante. Cuatro movimientos se establecen entre las diferentes voces enunciativas y sus respectivas maneras de ver el mundo: una “intersubjetividad obsesiva” por el contacto y la puesta en diálogo de sus elementos constitutivos, presentes tanto en la subjetividad de un enunciador como en su voluntad de relación con otro; un “travestismo” que a momentos parodia y a momentos imita el modelo que toma en su enmascaramiento temporal, por el cual el hablante va metamorfoseándose; una “transferencia” que atribuye a otro una situación con el fin de aprehenderla, y una conversión que va de la saturación significativa atribuida a los paisajes a una anulación de todo sentido por la desertificación del lugar y el vaciamiento confuso de las identidades del/los hablante/s.

La voluntad de diálogo se expresa en un monólogo en el que el hablante se desdobla para descentrar y cuestionar su perspectiva; al hacerlo, se distancia de sí mismo produciendo el efecto de la existencia de “otro” diferente al que puede ayudar o parodiar (“Chao idiota Zurita —alcanzó a/ gritarme—/ en el otro mundo nos veremos”, p. 91). Este enfrentamiento intersubjetivo se proyecta en el diálogo con otros hablantes, de manera que ambos participantes son duales e inestables como personajes, desmentidos en sus palabras o hechos. El desdoblamiento y la voluntad de comunicación adquieren un tono apelativo constante por el que transitan un interlocutor ausente e individual (usted), un interlocutor identificado con el nombre del autor, un interlocutor femenino (alegoría de la patria) y un interlocutor

desdoblado que es el mismo hablante. Por este movimiento, los lugares del “yo” y del “tú” son intercambiables, móviles e inestables.

Creo que es importante señalar que este desdoblamiento interno del hablante rompe la unidad de su voz y la seguridad de él como sujeto único, coherente. La fragmentación interna deviene paulatinamente una dispersión que pasa del doble al otro, entendiendo y haciendo visible que ningún hablante se define de manera estable o completa.

El “travestismo”, ampliando el concepto de Richard,⁶⁸ es una capacidad de transitar por otras identidades que no son sólo máscaras sino también estados y caracteres completos que el hablante asume temporalmente. En algunos casos, al hacerlo, el hablante parodia a su modelo, como cuando dice que él no es un José sumiso ante las órdenes de Dios, por ejemplo. En otros casos, hay una admiración y deseo de imitación respecto de la identidad asumida, como el poema en el que se alude a Miguel Ángel o a los santos con quienes se identifica el hablante-profeta. También hay en este recurso una intencionalidad de dispersión y de transitividad por las que el hablante viaja, atraviesa máscaras de manera temporal y como medio de acceder a otros puntos de vista.

Este travestismo no es sólo sexual, sino también temporal y espacial. Como recurso rompe cualquier barrera para dotar al hablante en turno de un mayor espectro de opciones en las cuales reconocerse. Lo interesante es que esas identidades transitadas pueden ser conflictivas, contradictorias o problemáticas entre sí. Y, sin embargo, el hablante puede mantenerlas en su voz sin solución armónica. En este sentido, el hablante es el lugar de conflicto y de tránsito en el que todas las posibilidades tienen cabida para definirlo temporal y parcialmente.

Llamo “transferencia” a la relación de atribución de un estado propio a otro sujeto. Este movimiento es un poco más complejo. Especialmente en las secciones donde se construye el paisaje del ho-

⁶⁸ *Cfr. supra* la definición en nota 15, p. 10.

rror existe una ida y vuelta entre el hablante y su colectividad, entre ésta y Chile, el país y Cristo. El desplazamiento de atribuciones es constante. El paisaje deviene un lugar dramatizado donde se muestra la crisis interna del hablante, la crisis de los habitantes y del mismo lenguaje en sus imposibilidades de decir lo que sucede (“Como los muertos esos nevados se van perdiendo en la lejanía”, p. 90). La serie de figuras que aparecen para identificar momentáneamente al hablante son la encarnación de su identidad fragmentaria para abarcar la densidad de su referente. Es necesario ver en otro lo que sucede; de esta manera, perdonarle es perdonarse, resucitarle es resucitar y olvidarle es morir. Eugenia Britto afirma, al respecto, que la presencia de estos paisajes hace posible “el proceso por el que el sujeto avanza, conquista y de-construye como lugar de encuentro con ese Otro que lo acosa, delimita y lo sitúa en el [e]status de ‘hijo’ o ‘santa’”.⁶⁹

Podemos ver cómo ese desplazamiento metonímico sucede por dos modalidades: por situación (generalmente alegoría geográfica, en la que un lugar puede simbolizar a un agente o a una alusión velada del contexto) o por personaje (cuando una figura condensa en sí varios de los sentidos a que el poeta quiere aludir).

En el plano del lenguaje sucede lo mismo. Se transfiere al paisaje una movilidad que no sólo rompe la estabilidad situacional del hablante sino que también hace poco continuas las analogías que, por principio, necesitan un lugar desde el cual establecer similitudes. Al ser el paisaje y el hablante lugares en movimiento, las analogías también sufren cierta inestabilidad significativa. Por ello es tan complejo determinar la enunciación y el significado claro de las secciones más alegóricas.

La transferencia hace visible la crisis doble del hablante y del escenario; a su vez, el paisaje se mira en la dispersión del hablante y también se fractura. Esta manera de relacionar las voces es original y creo que restablece otro sentido para la utilización del paisaje en

⁶⁹ *Campos minados*, p. 96.

poesía. La mención a cierto pensamiento religioso en esta obra, al que aludimos anteriormente, podría explicar esta manera de relación como una totalidad que nos refleja, nos incluye y se ve afectada por nuestros movimientos. Cualquier hecho tiene su contraparte en la naturaleza; lo alto se refleja en lo bajo, lo femenino en lo masculino y lo personal en lo público. Esto explicaría también, aunque sólo parcialmente, la afanada intención del hablante por apropiarse del espacio público como manera indirecta de ser dueño de sí mismo y de lo que le sucede. Sólo que para hacerlo también debe fraccionarse y transferir una identidad a otra.

Muy relacionado con el anterior está el proceso de la conversión que es común a todo el libro y particular en cada poema. Parece claro que después de la transferencia se puede pasar a una segunda etapa de asimilación de la situación conflictiva para revertirla y convertirla en positiva. No sólo cada poema, en su mayoría, repite esa conversión, sino en su totalidad el poemario transita de un paisaje del horror a su opuesto, un espacio onírico de reconciliación. Así, la explicación parece la siguiente: en estos poemas se habla primero desde una posición distante, omnisciente y descriptiva, focalizada en un personaje. Luego, este sujeto deviene un grupo y, cuando se alcanza la enunciación colectiva en un nosotros, esa colectividad reemplaza al lugar. Es decir, al inicio, se escenifica en el paisaje la carente situación de los habitantes. Una vez asumido esto, de manera digamos visible, la carencia desaparece en la escena y, hecho esto, se completa el sentido que faltaba en la conciencia individual que proyectaba la crisis. En varios poemas la situación inicial es de pérdida o de falta de algo; luego se halla el término faltante en la comunidad y ésta se convierte en lo faltado, vuelve a sí misma. El poema “Las playas de Chile V”, anteriormente citado, ilustra perfectamente este proceso en que Chile pasa de no tener un justo a hallarlo en sí mismo. Es el mecanismo de la “transformación en lo contrario”.

Entre las voces pasa lo mismo. Se pasa de un hablante a su colectividad, de un sujeto a su doble, de un hombre a una mujer, de Chile

a Cristo redentor y redimido. La lógica de alguna manera operante en el poemario marca ese tránsito. Aunque sea en el plano onírico, la carencia es desmentida por un tiempo. La posibilidad de asimilar lo sucedido otorga al hablante la conciencia y, por tanto, la posibilidad de acción y de fuga, aun si ésta sólo puede suceder en un plano inconsciente y hasta desmentido. Afín con una estética del desconcierto, el final no es lo esperado pues frustra la culminación de la esperanza, de la dicha perfecta, del Paraíso, y se queda en la dispersión, la descalificación irónica, el ácido en los ojos. Se queda en el Anteparaíso porque sabe que no hay solución única ni lenguaje suficiente para redimir, perdonar y enmendar de verdad y por un tiempo indefinido lo sucedido.

HACIA UNA TEORÍA DE LA VOZ POÉTICA: PROBLEMAS Y CONCLUSIONES PARCIALES

En lo analizado hasta ahora he señalado cómo se puede fracturar la enunciación lírica por medio de tres modalidades diferentes. En el presente capítulo esbozo algunas maneras en que la teoría literaria podría dar cuenta de las propuestas estudiadas. Posteriormente, vuelvo a las preguntas iniciales con el propósito de ver las limitaciones teóricas y establecer los problemas que quedan pendientes después del trabajo realizado. Más que conclusiones definitivas, propongo en este apartado unos apuntes hacia una reflexión teórica enfocada al estudio de la enunciación poética.

EL HABLANTE POÉTICO, OTROS ENUNCIADORES Y SUS RELACIONES

Francisco Hernández cuestiona y, al mismo tiempo, enfrenta el problema del hablante poético por medio de dos figuras centrales: un hablante fragmentado en su interioridad y un personaje poético generalmente percibido como dual. Al configurar el primero, el poeta fractura la voz poética anulando la posibilidad de univocidad discursiva; al crear el segundo, abre el espacio discursivo a otras voces equiparables a la del hablante y, por tanto, convierte en polifónico el espacio poético. Lo interesante de este aporte radica en la capacidad de variación y exploración de diferentes maneras de relación entre uno y otro entes ficcionales. Como se analizó en la primera sección del poemario de Hernández, es el hablante contemporáneo, situado en una ciudad moderna, quien convoca al personaje desde otro siglo y otro espacio geográfico. La inclusión de un fuerte elemento narrativo, que funciona como estructura musical de contrapuntos y varia-

ciones, es el escenario para el hablante poético, quien deviene una especie de narrador que mediatiza la voz del personaje narrándonos sus hazañas y vivencias a partir de su perspectiva y su selección de lo que le interesa en el personaje. Hasta aquí parecería tratarse de un juego en el que la referencia “afectiva” del hablante es transferida al personaje, como una proyección. Sin embargo, esto no es del todo así debido a la inclusión de otro elemento formal: existe una tercera voz, o por lo menos una modalidad lírica del mismo hablante, quien en lugar de narrar las situaciones del personaje, se ocupa de abstraer la idea y despojar al personaje de su nombre: Schumann es reemplazado por “el pianista”. La relación entre personaje y hablante es una mezcla entre la relación de un biógrafo y su biografiado y la de un narrador heterodiegético omnisciente y su personaje.

En la sección “Habla Scardanelli”, en cambio, los personajes y el diálogo se inscriben en una estructura dramática. En ésta el hablante es una ausencia o, por lo menos, una presencia velada tras la organización de los participantes y los parlamentos. Aquí el acceso al discurso del personaje es directo, como en el teatro. La relación significativa no ocurre entre el hablante y los personajes, sino entre éstos y el lector que, por la manera directa y apelativa del discurso, se ve involucrado en las acciones. Ahora bien, no basta la presencia de esos elementos dramáticos para definir la propuesta de personaje, pues éstos, en sus “parlamentos”, son absolutamente líricos: refieren su mundo a partir de una situación concreta, íntima. Scardanelli y la Griega actúan, tienen una historia en común y la dialogan desde dos perspectivas complementarias pero opuestas, en las que interviene, además, la resonancia de otros personajes secundarios, como el marido de ella o la madre de él, por ejemplo. La relación entre el hablante y los personajes es la del “dramaturgo ficcional” respecto de los personajes; la de éstos es una puesta en escena dramática y lírica a la vez.

El “Cuaderno de Borneo” es la sección que más claramente puede llamarse “monólogo dramático”, pues a pesar de que hay en cada parte algún grado de dramatización, es aquí donde ésta adquiere una

realización total. Ahora el hablante ha desaparecido por completo, el lector tiene acceso directo al discurso del personaje y éste, a su vez, puede transmitir o hacer referencia al discurso de personajes que conviven en su mundo ficcional. Trakl relata el mundo de Borneo y, paralelamente, toda su vivencia interior basada en el conflicto de la culpa, trastocada por los efectos delirantes de la droga y el alcohol. Este es el más dual de los personajes del libro; tanto es así que acaba por contagiar de dualidad también su discurso al otorgarle características de otros géneros o al mantener intencionadamente la fractura y la escisión discursivas. Esta característica logra hacer compleja la misma definición genérica de monólogo que he utilizado en este trabajo, pues inserta variantes en la configuración del personaje y en el uso del lenguaje.

El estatuto de personaje poético conlleva dos consecuentes problemas o temas de reflexión. Por un lado, ¿cómo caracterizar al personaje poético sin imponerle la manera narrativa o dramática?; y, por otro, ¿cuál es la relación del poeta con su hablante y de éste con el personaje?: es decir, ¿implica todo esto una especie de “poetología” equivalente a la narratología que dé cuenta de las relaciones, perspectivas y funciones de los personajes y los hablantes?; ¿hay una mayor productividad de lectura en esta perspectiva de análisis?

La caracterización de un personaje queda limitada por el género en el que se inscribe como proceso literario de configuración y como convención aceptada por una comunidad lectora. En el drama, los personajes se caracterizan de acuerdo con tres procedimientos: lo que dice el personaje de sí mismo, lo que de él dicen los otros y sus acciones.¹ La valoración acerca de cómo es y cómo procede el personaje es producto de una tensión entre la individualidad del personaje y el mundo que le rodea. Su caracterización es constante por el modo de actuar y por el nombre, que mantiene su identidad ante el lector-es-

¹ Así lo señalan, por ejemplo, José María Díez Borque, Aurelio González y Pavis, entre otros autores.

pectador.² Es un personaje en dos planos diferentes, pues es parte de un texto que debe ser leído y actuado, lo que le otorga cierto “efecto de persona” haciéndole más que verosímil, físicamente “real”.³

En la novela, los procedimientos son parecidos, pero están casi siempre mediatizados por un narrador que transmite tanto lo que el personaje piensa de sí como lo que hace o lo que los demás dicen de él. En la variante de la novela polifónica, será la convergencia de esas perspectivas y no el excedente de información del narrador lo que determine a los personajes, dejándolos inacabados para que el lector les caracterice sin el juicio del narrador. Cuenta, por lo tanto, la descripción de lo que el personaje es y de lo que hace en un espacio físico y “social” determinado. Se necesita una “individuación del personaje”, cuyo centro es, generalmente, un nombre bajo el que se acumulan procesos de cambio y de permanencia de una forma de ser y de actuar.⁴ La valoración del personaje está en estrecha relación con el punto de vista de los otros que lo definen como héroe portador de sus valores o como antihéroe opuesto a aquéllos.

En la poesía más tradicionalmente lírica, la caracterización del personaje está dada sólo desde sí mismo y se concentra más en su ser que en su hacer. No hay, por lo general, una historia que le sostenga y suele haber una imposición axiológica desde una interioridad que no está contrapuesta a otra. Es justamente la falta de caracterización lo que le distingue, su indeterminación como sujeto sin un tiempo y un espacio definidos. El monólogo dramático se alimenta de dos fuentes diferentes de modos de caracterizar (del drama, que mani-

² Bobes Naves apunta que existe una caracterización esperada por el espectador a partir del nombre o del papel social que desempeñe o represente el personaje. Ver *Semiología de la obra dramática*, p. 326.

³ El término es definido por Díez Borque como esa sensación de realidad posible por la presencia física del actor que encarna al personaje. En la escena, el personaje es un ser de carne y hueso para el espectador y no sólo una criatura de ficción como en el texto escrito, “Notas sobre la crítica para un estudio del personaje”, p. 100.

⁴ Al respecto, véase Luz Aurora Pimentel, *El relato: estudios de narrativa*, pp. 63-92.

fiesta al personaje en relación con la acción y es determinado por lo que Aristóteles llama un *ethos* moral, y de la lírica, en la que existe una expresión y autojustificación del yo que impone los valores del personaje antes que un sentido global que le juzgue).⁵

La densidad de este problema en el poemario de Hernández es la convivencia de casi todas esas posibilidades como una continua tensión en la forma. Hay una intencionada ruptura de género que le permite integrar una estructura narrativa, con la mediación de un hablante que refiere al personaje tanto en su ser como en su hacer y que lo contextualiza en un tiempo y en una sociedad específicos; pero al mismo tiempo lo refiere a través de un discurso lírico capaz de sintetizar y extraer puntos esenciales para retratar una subjetividad no cuestionada por otros. En este sentido, la primera sección es un discurso narrativo, en el que el personaje responde a ese tipo de caracterización. Pero también se halla el diálogo como tal entre dos personajes, y esta estructura es totalmente dramática, aunque no sea un texto escrito para ser representado además de leído. Scardanelli y la Griega son caracterizados en contrapunto, en el que uno acaba de configurar al otro por lo que dice de él, donde es claro su hacer y donde también otros les definen. La tercera sección, circunscrita dentro del monólogo dramático, integra elementos tanto líricos como dramáticos para caracterizar a un personaje cuya esencia radica en la toma de conciencia de su crisis y su fragmentación.

Entonces, ¿qué rasgos del personaje pueden ser propios de una caracterización lírica? Hernández parece apuntar a un concepto muy amplio de discurso lírico, como aquel en que justamente pueden convivir varios elementos propios de la narrativa o del drama. Así aparece un rasgo central: el del nombre de los personajes que al haber sido artistas reales, convoca la expectativa del lector que le exime de tener que forzar un elemento biográfico dentro de los textos. Esa función es desempeñada por lo que en drama sería un aparato

⁵ Langbaum, pp. 197 y 176.

de acotaciones (recordemos las notas biográficas para cada personaje). Otro dato más: incluso cuando los personajes mantienen un nombre, eso no es suficiente garantía de unidad identitaria, lo cual está latente en todos los personajes y es claramente perceptible en la sección dedicada a Trakl por el hecho de que todos son duales, escindidos, personajes en conflicto consigo mismos, inmersos en la locura y la creación.

Lo importante es que frente a los otros géneros, el personaje poético en la obra hernandiana asume una caracterización narrativa (puede haber un hablante que le presente, hay una historia y un tiempo-espacio definido, y, sobre todo, el desarrollo de un poemario concebido como unidad), dramática (puede haber un “hablante ficticio básico” organizador de los textos y las participaciones, mientras que los personajes se definen por sus palabras, sus acciones y también por medio de sus relaciones con otros) y lírica (hay una expresiva interioridad subjetiva que, al estar en crisis, hace más visible aún el proceso de constitución de una subjetividad que mide el mundo exterior desde una sola perspectiva). Dentro de este parámetro, Hernández introduce fuertes rupturas con el mismo género lírico, tal como se lo ha entendido a partir del siglo XIX, ya que integra elementos propios de otros géneros literarios.

En la poesía de Blanca Wiethüchter, la configuración del hablante pasa por un triple proceso que asume la relación entre lenguaje y realidad (provocado en mucho por un contexto de crisis social que obliga a un “enmascaramiento” del discurso), entre historia y culturas (especialmente aquellas negadas en la configuración de la identidad nacional del discurso oficial) y entre memoria y olvido como preocupaciones estéticas y presencias textuales que exigen una voz, una perspectiva. El lugar de quien habla en el poema se multiplica para dar cabida a todos los participantes de las contradicciones del espacio ciudadano. En este sentido, el poemario deviene un lugar que se extiende temporal y espacialmente para dar voz a las tensiones que no se han resuelto contextualmente.

Cuando me refiero al contacto entre lenguaje y realidad entiendo como lenguaje el ejercicio de la palabra, y la realidad como el espacio de relación o apertura con el otro, entorno histórico y con un grupo de referencias compartidas por una comunidad. En este sentido, es importante la asimilación y la apropiación de un lugar como referente de una identidad permanentemente en crisis. El poema alcanza su expresión más lograda sólo en la tensión entre el lenguaje que da cuenta a la vez de una subjetividad y de una colectividad, sus maneras de relación y de apropiación del referente del otro. La poesía, para Wiethüchter, no es sólo el dominio técnico del idioma, sino que debe tener una densidad, una hondura capaz de afectar la existencia de un sujeto y de su entorno. El lenguaje se sabe dicho y habitado por otros anteriormente.

Así lo señala Elizabeth Monasterios al definir la obra de Wiethüchter como “cardinal”: “si bien por una parte da carácter y voz a una poética íntima; por otra, carga esa intimidad de múltiples matices: desde la mirada interior que escruta sin piedad las honduras de una vida individual hasta la urgencia de dialogar con las distintas voces e historias culturales que habitan la intimidad de nuestro país”.⁶ El vaivén entre la subjetividad fragmentada en mirada y objeto de conocimiento y la identidad de un lugar a medio construirse son complementarios para este proyecto poético. Pues la tensión se mantiene al “enfrentar, aplastar y volver a enfrentar la desposesión y el despojo que habita al sujeto poético; y, el buscar, el reunir, el perder y el volver a encontrar partes perdidas de nuestra discursividad, expresadas siempre a través de las marginalidades culturales de nuestro país”.⁷ Sin embargo, y aquí radica una verdadera originalidad en la manera de entender el poema, el proyecto no pretende resolver esos procesos unificando todos los elementos que componen la tensión

⁶ “Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura”, en *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*, p. 87.

⁷ Art. cit., p. 89.

en una totalidad representativa y única; por el contrario, propone mantener una instancia abierta y dialógica, que queda siempre incompleta.⁸ Así se respeta cada hecho referido y su grado de conflicto sin necesidad ni ambición de resolverlo todo.

La necesidad —que bien podría ser ideológica— de integrar al otro se convierte en una constante evocación de “otra referencialidad” que “irrumpe en el horizonte de lo conocido”.⁹ Por eso, cada visión sobre la historia tiene cabida como intertexto o como poema no citado, y tiene sentido solamente en su participación en una instancia de diálogo que no se cierra porque pretende ir justamente en contra de una discursividad totalitaria y excluyente. La idea de posesión de un cuerpo y luego de un lugar presupone la apertura a esos pobladores y lenguajes que han habitado antes ambos espacios. Sólo si su voz está entre otras —consciente de sus tradiciones y fisuras— puede ser oída, puede ser real para otros.

Pero cabe detenerse a pensar la determinación o influencia del contexto para este tipo de propuesta. Es comprensible que en la década del setenta, por los gobiernos dictatoriales y los golpes de Estado en Bolivia, la poesía se viera interpelada por la realidad, obligada a tomar una posición ante los hechos, una ética ante la muerte y la impunidad. Así sucede en muchas de las obras publicadas en esa época. Lo particular en el caso Wiethüchter es que opta por hacer frente a esa realidad por mediación de otras textualidades, como los textos recopilados por Gisbert y Mariscotti. En este sentido se propone un diálogo, como espacio en el que “la realidad no es, de nin-

⁸ Esto contradice la afirmación de Juan Villegas, cuando sostiene que “en un periodo en el que se asigna a la poesía una función social se podrá observar la recurrencia de un yo declamador, consciente de las realidades y alerta de su deber revelador de las injusticias o de la solución de los problemas sociales”, *Teoría de historia literaria y poesía lírica*, p. 62. Pues la poesía que nos ocupa no pretende un lugar de poesía social que insta o se concibe como acción directa en el contexto, sino como mediación discursiva en una mejor aprehensión de lo que sucede. El yo no es un declamador vidente, sino un testigo parcial que desconoce la solución para lo que vive.

⁹ Monasterios, “Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia...”, p. 91.

guna manera inmediata, la sociedad o una situación política, o una interioridad lírica, sino una visión de esa realidad dada por otra voz, otro lenguaje”.¹⁰

Esa dimensión del lenguaje que dialoga con otros y sus estrategias para aprehender sus tiempos y realidades hace también peculiar la manera de incorporar la historia. Como ya mencioné, se trata de una asimilación y transformación de discursos de otros, de la puesta en diálogo entre sus perspectivas y la del hablante del poema, y de una incorporación textual señalada por alusiones concretas, intertextualidad o notas.

Marcelo Villena y Blanca Arana definen la estrategia de Wie-thüchter bajo la concepción andina del mundo como una “textualización del conflicto cultural”.¹¹ En este encuentro de contrarios se harían visibles las contrariedades irresueltas y probablemente irresolubles de la historia boliviana. Dar voz a cada época y a cada cultura por medio de un hablante es la manera ritual de incorporar la historia y las culturas marginales del país en un diálogo. Un dialogar muy específico, pues “resulta que en el centro, lugar de contacto, no hay lugares fijos ni relaciones estables: los términos en conflicto no dejan de girar e intercambiar posiciones, de transformarse sin solución de continuidad”.¹²

La memoria no es ahora un devenir continuo donde todo halla un lugar, sino un fluir de voces y perspectivas complementarias u opuestas entre sí, pero que permiten hacer visibles las fracturas del olvido tanto histórico como discursivo. En este sentido, el recuerdo es un ritual en el que se enfrenta, se pacta, se escucha a lo desconocido y se admite su horizonte de verdad. Escarbar en el pasado y dialogar con él desde el presente implica, entre muchas otras batallas, el enfrentamiento con lo que ya ha sucedido y parece irreversible y,

¹⁰ Leonardo García, “Poesía boliviana...”, p. 324.

¹¹ En “Hacia las poéticas del tinku...”, p. 184.

¹² Villena y Arana, pp. 193-194.

a la vez, la ilusión de crear un suspenso que permite en lo ficticio la reinvencción, la reescritura del pasado.

Si en lo que concierne a la memoria individual el proceso implica dar voz a fragmentos de una identidad para recuperar un sentido de vida, en la memoria colectiva se juega una apuesta por entender o completar un sinsentido histórico. En ambos se da voz a lo que no la tiene, sólo que en el primero es un monólogo y en el segundo, por la trascendencia de lo individual, debe ser un diálogo. Reconstruir la identidad de una persona tiene como límite su propia conciencia y la ética consigo mismo; sin embargo, recuperar una identidad colectiva fragmentaria implica una doble responsabilidad: consigo y con los otros a quienes se convoca. La única manera de no traicionar ese diálogo es mantener lo fragmentario, lo discontinuo, el espacio inacabado de una historia que se escribe por el cruce de múltiples visiones. El hablante, cada uno de los presentes en el texto, se configura a partir de su enunciación determinada espacial y temporalmente. Su mayor fuente de caracterización es “histórica” en cuanto representa un lugar y espacio concretos de enunciación. Esta fuente proviene de fuentes escritas, por lo que se trata siempre de un encuentro entre hablantes textualizados anteriormente.

La poética de Zurita se construye sobre el presupuesto de una entrañable y obligada relación del arte con la historia. De alguna manera, la escritura se convierte en un espacio capaz de completar o reinventar utopías que la realidad parece negar. En este sentido, el arte y la historia son complementarios. La forma en que el poeta resuelve esa tarea es la apropiación de un espacio público y colectivo, Chile, para inventar en él un nuevo origen y una resolución basada en una estética de la reconciliación.¹³ El Chile de la poesía zuritia-

¹³ Un ejemplo literario para entender la posición contraria a esta idea de reconciliación y perdón se halla en la novela de Donoso, *La desesperanza*. Valga de muestra la explicación que se da a sí misma el personaje para justificar su violenta huida: “era necesario que me odiaran por cosas como ésta para cerrarme el regreso y prohibirme el derecho a la debilidad del descanso, cosas que debía olvidar si no quería que minaran

na halla otro inicio y simbología “con imágenes fundacionales de registro bíblico y con un lenguaje que designa aquella realidad renombrándola en su afán de reconstruir metafóricamente un espacio histórico destruido”.¹⁴

Por eso, la escritura desplaza su creación a un espacio vital, colectivo e histórico que opera como soporte: la geografía del horror. La escritura va describiendo y poblando ese espacio del que se apropia. El paisaje es un escenario de doble estatuto: un paisaje mental en el que se describe el lugar donde aparecerán los hablantes y una alegoría por la cual se integran o cifran la historia y el contexto del poemario. Tal lugar no es coherente ni homogéneo, sino una “geografía de fragmentos” que, observada por un hablante omnisciente, es configurada de forma siempre parcial, interrumpida y en movimiento.

La relación entre hablante y espacio es compleja. Éste es un escenario que metafóricamente se corresponde con el cuerpo del hablante. En los dos se hace visible el dolor y el sufrimiento, pero también la redención y el amor. Mapa de lugar y geografía de la crisis del hablante son labores paralelas en esta poética. El cuerpo aparece en las referencias más biográficas o en la presencia femenina para mostrar un dolor, una herida, una amputación. El mapa se hace en la mirada del hablante que recorre el territorio desde su máscara profética o desde su tarea toponímica. En ambos espacios, la vivencia del dolor y del terror es simultánea a un cierto goce o demora del cuerpo fragmentado, desgarrado, crucificado. Demorarse al recorrerlos (espacio y cuerpo) y voluntad por tocar lo más amorosamente posible sus heridas son gestos de esta poética para la que el dolor no es una situación de desventaja, sino una circunstancia de producción obligada.

Hablante y espacio comparten la movilidad y la fragmentación que los hacen difícilmente aprehensibles. Esto se complica aún más

mis convicciones” (p. 150). Aquí no hay ni intención ni posibilidad de imaginar una restitución basada en el perdón; por el contrario, sólo es posible vivir recordando y alimentando permanentemente la memoria de la violencia.

¹⁴ Osvaldo Rodríguez, *Ensayos sobre poesía chilena*, p. 84.

cuando sus características, como vimos, son intercambiables y contradictorias. El hablante se dispersa, se expande, estalla en un enigma enunciativo que desorienta al lector. Como he afirmado, existen por lo menos cuatro voces diferentes que se intercalan en el discurso poético diseminando la estructura enunciativa. Siguiendo a Nelly Richard, propongo la lectura de este hablante como un enunciadador que comparte su espacio con otros. Un hablante que está más que escindido, inevitablemente fragmentado en partes inconexas que no pueden unificarse. Existe una acelerada y progresiva multiplicidad enunciativa que acaba por romper la unidad referencial y logra la dislocación de una identidad; por lo tanto no existe una perspectiva única o sólida desde la cual entender la poética del espacio. El hablante se constituye como fuga, como dispersión y como transexual en sentido de una identidad que se apropia circunstancialmente de otras asumiéndolas como constitutivas de su ser. Paralelamente, el espacio también se fractura en varias representaciones metafóricas.

Otro desafío es entender la relación poeta-hablante-personaje poético en estas obras. En el caso de Hernández, creo que aquí también está presente la intencionalidad ecléctica del escritor mexicano. Por una parte, el poeta puede proyectar ciertas características suyas en el hablante o enmascararse en él, como en la sección dedicada a Schumann. O puede adquirir el papel del novelista o del biógrafo y presentarnos un hablante cuyos rasgos mantienen nexos con Hernández pero también cierta distancia de él. Y, finalmente, puede adquirir el papel del dramaturgo y otorgar palabra a los personajes directamente. Sin embargo, no creo pertinente hablar de proyecciones porque el poeta permanece separado intencionalmente del hablante y deroga en él las funciones de ordenador del relato, como el novelista lo hace en el narrador. Esto tiene como único obstáculo la aceptación del límite de la ficción para entender las continuidades de la obra como algo factible e imposible de evitar en el transcurso de un mundo propio. Tal vez ésa sea la particularidad de Hernández:

poseer un modo de diálogo con otros más que una voz propia (pues ésta se alimenta permanentemente de otras).

Para definir mejor este “personaje poético” cabe detenerse y deslindarlo de las categorías “máscara” y “doble”. Se puede aceptar que hay razones psicológicas y antropológicas que explican la necesidad o elección del enmascaramiento como acto voluntario para hacer algo prohibido o para “ser todo lo que su [del hombre en general] limitación le impide ser”.¹⁵ Si pensamos en el origen teatral del empleo de la máscara hallamos, por lo menos, tres funciones: disfrazar una identidad permitiéndole ser otra, neutralizar la mímica borrando la cara del actor para centrar la atención en el cuerpo, y distanciar al personaje evitando una identificación del espectador con el actor.¹⁶ Tanto en el campo de la psicología como en el de la literatura, la máscara al mismo tiempo expresa y oculta. Laín señala bien, al respecto, que ese ocultamiento puede borrar una identidad limitada en sus posibilidades de ser alguien para volverla indeterminada y, como tal, alcanzar todas las capacidades del hombre; esa pluralidad de la que ya hablaba Machado, por ejemplo. Al mismo tiempo, la máscara expresa algo por sí misma como un tipo social al que representa o como una despersonalización del yo para ser percibido como otro capaz de ser todos. Por lo tanto, hay que hacer aquí una puntualización: es una la función de la máscara cuando oculta y es indeterminada; y otra cuando expresa y es determinada. No es lo mismo hallar una máscara que no representa a un tipo o a un personaje que hallar una que de por sí, al representar un tipo social o a un personaje concreto, impone cierto sentido en su expresividad. Cuanto más determinada sea la máscara, más cerca está de ser la latente configuración de un personaje.

Dada la función de distanciamiento, podemos pensar las máscaras como una simulación o pretensión de objetividad, mientras que la dramatización de la poesía tiene que ver con una simulación de la

¹⁵ Pedro Laín, *Teoría y realidad del otro*, t. 2, p. 137.

¹⁶ Pavis, p. 300.

subjetividad ajena, esa capacidad de fingimiento tan desarrollada por Pessoa y que puede derivar en la simulación, a su vez, de una identidad creadora. En la búsqueda de la objetividad han insistido varios poetas, entre ellos Yeats¹⁷ y su teoría de la máscara como la antítesis del yo; Eliot catalista (para traer o convocar elementos diversos aunque permanece al margen de ellos) y defensor de su “correlativo objetivo” (emoción representada como un escenario objetivado o una situación¹⁸); Pound y sus *personae* que sintetizan la intención de revitalizar tipos históricos y crear una identidad personal por medio de otros en los que se proyecta la voz.¹⁹ En el ámbito hispano, Machado

¹⁷ Como bien puntualiza Summerhill, la máscara no es un concepto simple para este poeta. Admite que esa voz del poema es ficcional y que debe mantener cierta independencia del poeta, pero es una manera de verse a sí mismo desde el exterior (“Luis Cernuda and the dramatic monologue”, p. 145). Por su parte, Ellmann define la máscara como el ente social que protege al yo de las heridas del mundo exterior. Esta primera definición se complejiza con la teorización más psicológica y después metafísica del poeta hasta crear la teoría del “anti-self” y de los cuatro elementos constitutivos de la personalidad, enfrentados entre sí: la voluntad, la máscara, el cuerpo y el destino (*Yeats: the man and the masks*, pp. 175 y 229-230).

¹⁸ Eliot critica a Browning y niega radicalmente la posibilidad de una poesía dramática; para él, no puede haber una objetivación en el punto de vista del personaje, sino que éste sigue siendo una extensión autoral. Creo, al igual que algunos críticos, especialmente Summerhill, que hay exageración en ese punto de vista al prejuzgar como propósito de Browning uno suyo: la objetividad en poesía, objetivo posible sólo —según él— como producto de la acción dramática y no de la lírica. Confrontar al respecto su ensayo “Las tres voces de la poesía”. Por otra parte, es innegable el aporte de este poeta al mismo tema desde otro elemento estructurante basado ya no en dramatizaciones, sino en el *collage* de varias voces que logran fracturar el discurso poético y hacer evidente el proceso de intertextualidad, sin constituir ni proponerse como personajes (así lo señala también Langbaum, p. 171).

¹⁹ La concepción de Pound es muy teatral y apegada a una relectura de personajes históricos previamente conocidos por los lectores. Su voluntad de enmascaramiento le permitía construir una individualidad históricamente verosímil. Según la investigación de Hugh Wittemeyer, aunque Pound está presente en la voz de sus *personae*, ellas no son un ejercicio sino la búsqueda de una autoexpresión sincera y de una “imaginación dramática” que se percibía como una multiplicidad de hombres posibles (*The poetry of Ezra Pound*, pp. 60-87).

y Cernuda son casos diferentes del mismo propósito de objetivar su poesía, aunque por motivos diversos.

Sin embargo y paralelamente, hay una tendencia que pervive desde el Romanticismo, tendencia que propone una “poesía de la experiencia” (para tomar el término de Langbaum) y no de las ideas o un plano de abstracción. Tennyson y Browning pueden ser ejemplos de esas voces de la experiencia, generalmente puestas en boca de personajes conocidos, como el Ulises de Tennyson o Fra Lippo Lippi de Browning, cuyas posiciones morales y situaciones de crisis son extremas.²⁰ Para ellos, los personajes ya no son máscaras sino sujetos ficticiales que actualizan y encarnan una vivencia específica paralela a la del hablante poético.

Hernández no quiere objetivar o despersonalizar la voz de sus poemas, sino todo lo contrario: pretende explorar esa subjetividad otra para escribir sin uno mismo, siendo el otro. Es difícil pensar en los personajes Schumann, Scardanelli o Trakl como máscaras del poeta. Primero porque, como quedó dicho, serían máscaras exageradamente determinadas en cuanto portadoras de biografías y de obras conocidas, y esta limitación operaría como un excedente de expresividad para tratarse de una máscara. Es decir, su contenido es tan fuerte que dominaría o acabaría con la identidad del ocultado, del enmascarado. Segundo, porque el afán de ser otro implica una renuncia a la identidad personal y no una ampliación de ésta en todos sus posibles seres. Por ello, Hernández elige presentar a sus personajes (no máscaras) como identidades autónomas y cuya voz, salvo en el caso de Schumann, no tiene mediaciones. Aun en el caso del músico se trata de un personaje que es narrado por el hablante y no de una máscara que recree a Hernández. Es más: en el caso de Trakl, se puede hablar de un personaje capaz de enmascararse o de enmascarar a la hermana en todas sus actualizaciones posibles (Sonia, Afra). Si por el enmascaramiento se renuncia a la cara, a la identidad conocida, por

²⁰ Langbaum, p. 87.

la creación de personajes que han existido y que condicionan por tanto su relectura en los poemas se renuncia al cuerpo, a la historia y al lenguaje propios para transformarse en el otro. No se trata del yo actuando como otro que quiere ser, sino de otro que actúa y es diferente al yo. El hablante de la obra hernandiana se relaciona con sus personajes a la manera de un drama novelado o poetizado. Su distancia oscila entre la de un biógrafo y la de un dramaturgo ausente.

Si se puede hablar de la dramaticidad textual en la poesía de Wiethüchter, hay que hacerlo en doble sentido: como diálogo entre hablantes y como un encuentro de unidades de pensamiento distintas. Es decir, el poemario integra tanto hablantes diferentes como sus cosmovisiones; al hacerlo, convierte el espacio del discurso en un lugar de encuentro y de mediación entre esas voces. El grado de dramatización es alto ya que rompe las categorías que podrían dar unidad al poemario, como la voz, la manera de entender el referente o un lenguaje. Por lo tanto, la tensión entre fragmento y unidad estructural vuelve a ser un problema. Cada voz se hace reconocible frente a otra en la puesta en escena de un diálogo. En este sentido, cada voz es un fragmento de un mundo heterogéneo que se construye de manera contradictoria y en oposición a otro elemento, pero conviviendo en el mismo lugar discursivo.

No existe tampoco una línea de sentido que guíe las demás. La participación de cada época, a través de su hablante correspondiente, añade sentidos a una indagación por la historia de una ciudad, pero cada una tiene su propio desarrollo y se integra sólo parcialmente en la totalidad del poemario. Por eso, la figura del hablante es un espacio enunciativo abierto a la participación de otros enunciadores, sus perspectivas del mundo, sus lenguajes y sus ritmos. A la fragmentación interna del hablante corresponde la apertura discursiva del lugar de enunciación. A la lectura obligada del contexto de una voz se suma la yuxtaposición de otros contextos que también condicionan la lectura por ser presentados como caracterización previa de los hablantes de los textos citados.

La pluralidad enunciativa se da en este caso por una escritura atenta a la historicidad textual de su cultura, que asume ante ella la responsabilidad de la inclusión y el diálogo de sus habitantes más marginales. Esto cuestiona profundamente la versión oficial de la historia como única, continua y excluyente. Consecuentemente, hace del discurso poético una contaminación de lenguajes que evita el autoritarismo y la perspectiva unilateral por mantener una fragmentación alta en cada hablante, un sentido siempre inconcluso y a veces contradictorio sobre su referente y una interrupción discursiva que atenta contra lo familiar o conocido de un discurso que el lector venía siguiendo.

Finalmente, no sólo la autoridad del hablante queda en entredicho sino que la determinación autoral sobre todo el libro es puesta en duda. Ambas categorías ven disminuido su poder al enfrentarse a más hablantes y a poemas completos que provienen de otro autor, lo que implica la necesidad de un préstamo para concluir o configurar un mundo poético. En ambos casos, la poesía adquiere visos de dispersión y pluralidad enunciativas, pues debe ceder su centralidad y único punto de vista a otras fuentes de escritura y de enunciación. Si los sentidos de la transformación, de la mediación y de la metamorfosis son elementos intrínsecos a la estructura del poema, como vimos, la autora hace coherente el contenido con la forma de su proyecto y presenta una versión abierta, fragmentaria y colectiva de la palabra y el mundo poéticos.

Al recuperar las voces de alguna manera borradas o negadas por la discursividad oficial, el poema vuelve a incidir en su cuestionamiento a la autoridad, cuestionamiento que adquiere una alta densidad en un poemario atravesado por la política, como es el caso de *Madera viva*. La poesía debe recuperar su lazo con la sociedad y con el momento que la genera; ahí radica su responsabilidad y la riqueza semántica que va más allá de un dominio “técnico” del lenguaje. La poesía vuelve a ser la mediación, la compensación simbólica para una sociedad que puede reconocerse en la fragmentariedad y en la

dispersión del discurso lírico porque éste recoge sus fuentes de un saber colectivo al que pertenece, no al que representa. La relación del hablante con los otros enunciadores es de copresencia; todos pueden enunciar su palabra desde lugares y temporalidades específicos y hallar una “lectura”, “interpretación” o “respuesta” en la voz del otro enunciador en turno.

En la poesía de Zurita, las relaciones entre las voces enunciativas —hablantes reconocibles en su lenguaje y sobre todo en su particular perspectiva frente al mundo— son cambiables. Se explicita una “tensión” de textualidades y de identidades enunciativas. Y es que ni hablantes ni paisaje son unívocos; por el contrario, son una permanente mutación de identidad (“travestismo textual”) y de ubicación espacial (las cordilleras marchan, el desierto renace, las playas se lavan a sí mismas). El hablante básico se define como una identidad en transición permanente, caracterizado por el movimiento y el disfraz.²¹ Paralelamente, los otros enunciadores cuestionan aún más esta movilidad al enfrentarla y hacer dudosa cualquier fijeza. Esta forma de existencia “nómade” es una resistencia ante el poder que no puede encasillarla, controlarla.

La dificultad de discernir quién habla se debe a la multiplicidad enunciativa, la incorporación de voces intertextuales e intratextuales, el enmascaramiento, la inclusión de varios enunciadores en el escenario del poema y la disolución del hablante constantemente desdoblado, escindido o fragmentado. La función de éste oscila entre la enunciación lírica, la narración y la simple mediación que introduce

²¹ Para pensar en “identidad” del hablante en esta poesía hay que entender el término como lo define Braidotti: “es un juego de aspectos múltiples, fracturados del sí mismo; es ‘relacional’, por cuanto requiere un vínculo con el otro; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y los recuerdos, en un proceso genealógico. Por último, la identidad está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional” (*Sujetos nómades*, p. 195). Lo que hace Zurita, en este sentido, es jugar poniendo en un mismo plano enunciativo todas esas identificaciones y desplazamientos de un hablante hasta llegar a una explosión de subjetividades posibles.

otro enunciador en el discurso. En la intervención de cada uno de los hablantes, el lenguaje transita por registros diversos que complican todavía más su identificación. La hibridez del discurso y la pluralidad enunciativa hacen del hablante una diseminación explosiva.

ALGUNAS PAUTAS TEÓRICAS

A la hora de pensar un marco teórico específico para mi análisis, topo con la dificultad de la insuficiencia de modelos, planteados siempre de forma extremadamente detallada en la lectura de los textos pero que carecen de generalizaciones o que abundan en ideas abstractas y filosóficas alejadas de la textualidad. Por ello, retomo tres tradiciones diferentes para cada uno de nuestros poetas, según su pertinencia y adecuación a las características estudiadas por la teoría.

En la poesía de Hernández, el centro de su propuesta radica en la característica central del monólogo dramático: la marca textual que exige un segundo nivel de lectura, al estar referido a un ser ficcional determinado cuya historia es parte de la significación, y debe ser decodificada por el lector. Cuando leemos los nombres de los personajes, sus notas biográficas, las citas en cursivas, los nombres de sitios o personas que existieron en sus vidas, etcétera, estamos frente a caracterizaciones textuales específicas que nos advierten sobre quién habla. La tarea del lector es, primero, identificar esas marcas y, luego de decodificarlas, volver a una relectura ya determinada en su complejidad intertextual.

No se puede ignorar la serie de mediaciones entre la lectura de Hernández sobre sus personajes y los seres reales que éstos fueron (es claro que aunque haya datos coincidentes entre el personaje y el músico, ser real, uno no es idéntico al otro, sino que éste se vuelve la reelaboración que a partir de la persona real hiciera el poeta mexicano hasta convertirlo en su versión, su personaje). Se ha visto que en los tres apartados del libro el personaje queda diseñado independien-

temente de una proyección o un enmascaramiento, es un ente de ficción con características propias y reconocibles, tanto en el plano de su particular modo enunciativo como en el de sus referencias y su manera de ver el mundo.²²

El “personaje poético” de Hernández es un ser de ficción que debe su fuente de caracterización fundamentalmente al drama y a la lírica, aunque pueda incorporar ocasionalmente rasgos narrativos. De aquí su adscripción al monólogo dramático que le permite la escritura del poema en boca de otro, un personaje conocido, literario o artístico, previamente definido ante el lector. Su función es distanciar esa subjetividad de la del hablante y evita totalmente la identificación entre voz poética y voz del autor, o entre voz poética y lector (la biografía hace menos identificable con el lector al personaje). Si el personaje narrativo desarrolla una trama o se inscribe en ella, si el personaje dramático desarrolla una acción, el personaje poético desarrolla una subjetividad en una situación concreta. El escenario que le permite existir es siempre una posibilidad de diálogo (las dualidades estudiadas) en el que pueden estar presentes y en un estilo poético varios puntos de vista y lenguajes frente a una situación cuya axiología no está cerrada ni limitada por el hablante, sino que queda sugerida y delegada al lector.

En esta poética, el discurrir discursivo de los personajes retoma la función teatral del monólogo como ese aparte en el que fluye la conciencia. Sólo que en este caso hay una vocación de diálogo que orienta ese discurrir verbal hacia un interlocutor, cuya respuesta es indirecta en las secciones uno y dos del libro, pero directa e inmediata en la sección tres. Todo esto cuestiona ampliamente las características convenidas del género poético durante los dos últimos siglos, abriéndole a una concepción más fronteriza que se alimenta

²² Hernández, como Browning, pone al centro un personaje y el poema es enunciado desde el punto de vista específico de tal figura; mientras que para Pound, Eliot o Yeats, la figura es parte del poema y no el elemento central de sus propuestas. Confrontar Wright, *The poet in the poem*, p. 57.

de varios géneros y los pone en tensión extrema alrededor de la figura del personaje.

En el fondo, existe una concepción de visos románticos que integra en el género poético la opción de habitar el nombre de otro, su vida y su obra, en una manera de aproximarse a la posibilidad de ser muchos hombres, de ser todos, anulada en principio por la limitación natural de una individualidad. Se oyen otra vez los ecos de Pessoa; como él lo propuso, el poeta puede ser, en un grado complejo de creación, un simulador de subjetividades diferentes y paralelas a la suya. El hecho de que esos otros sean referentes comunes a un patrimonio cultural no hace más que extremar el experimento poniéndole, a su vez, otra limitación: la de la vida del otro como algo complejo y concluido en lo que, para insertar al yo y su lectura, debe hacerse de la simulación una variación creativa. Más que dejarnos certezas, la obra de Hernández nos deja expuesta la gama de posibilidades de construcción de un personaje poético abierto al discurso dialógico y fracturado en su interioridad.

Teóricamente, la definición más cercana al tipo de poesía presentado por Blanca Wiethüchter es la del “poema de citas” (“quoting poem”), acuñada en la tradición literaria anglosajona a la luz de las obras poéticas de Eliot, Whitman o Pound.²³ Sólo que en este caso no se trata de un poema sino de una unidad mayor: el poemario entero concebido estructuralmente en secciones y enunciado por diferentes voces. Los rasgos característicos son la marca explícita de un intertexto citado en el libro, reforzado por las notas finales que documentan una bibliografía, el trabajo descentralizador de la voz del hablante y la construcción de un diálogo entre estas textualidades.

La primera discusión es la facilidad que da el mismo texto para reconocer esas otras voces. Ya señaladas las marcas tipográficas y pa-

²³ Me baso en el libro de Leonard Diepeveen, en el que define el mismo como un entramado de personalidades reconocibles por la categoría “voz” caracterizada de manera identificable y diferenciada de otras (*Changing voices. The modern quoting poem*, p. 96).

ratextuales, cabe destacar que éstas no son voces anónimas sino que mantienen, por breve que sea su intervención, la densidad semántica suficiente para traer sus respectivos contextos al poemario. Es evidente, según explica Diepeveen, el esfuerzo del lector por identificar quién habla en un texto que tipográficamente advierte la presencia de voces diferentes.²⁴ El primer rasgo es su carácter histórico: su contexto es distante del hablante del presente que funciona como oyente de los intertextos. Pero dentro de esa amplia categoría hay rasgos que particularizan a cada voz. Son reconocibles el tono y la referencialidad religiosa y evangelizadora en las voces de Avendaño y Ramos Gavilán. Estos rasgos se oponen por completo al registro y al lenguaje de la oración atribuida a Manco Cápac o, más todavía, a los rituales colectivos de fertilidad. Esas marcas hacen que el lector busque al enunciador en cada caso y los diferencie oportunamente. Permiten también que se deduzca cierta unidad de resistencia en la voz de los poemas no citados y cuyo contexto es contemporáneo a la escritura del libro. Por ello, y siguiendo las indicaciones textuales, el lector entiende un diálogo entre dos temporalidades habitadas por más de una voz.

Ya señalé que en este caso existe un doble movimiento para integrar voces: por una parte, la yuxtaposición; por otra, ciertas formas de diálogo (simbólico, memorístico, de reconocimiento) que logran una existencia simultánea de dos maneras opuestas de ver el mundo y de expresarse. La diferencia central entre una simple yuxtaposición de voces y un espacio dialógico entre ellas es el grado de incidencia de unas en otras. No se trata solamente de hacer convivir en el texto dos voces y cosmovisiones diferentes, sino también de ponerlas en un contacto tan íntimo que una se vea afectada por la otra. Es claro que hay una dificultad extra: contextualmente, estas voces y formas de entender el mundo no se han afrontado como un diálogo, sino solamente como una convivencia a veces conflictiva y a veces armoniosa.

²⁴ Diepeveen, p. 97.

Sin embargo, en el poemario hay un sentido histórico desplegado en el reconocimiento de lo actual en la memoria. Desde esa apuesta, el diálogo es posible de diferentes maneras: como una referencia simbólica común, como un antecedente-consecuente y como una respuesta efectiva.

La consecuencia más inmediata es la pregunta por el “grado de control” que ejerce la voz del hablante del presente respecto de los textos citados. Dado el número de interlocutores, es cada vez menor y más relativo el lugar de ese hablante, quien acaba por formar parte de ese grupo de enunciadores sin privilegio o jerarquía. Ahora bien, ese mismo espacio de diálogo hace que el nivel lírico ceda mucho a un encuentro dramático que renuncia a la centralidad de una voz y una perspectiva únicas. No es que esta poesía sea totalmente dramática: se trata más bien de un texto híbrido que integra elementos líricos y dramáticos en la estructura del poemario, a manera de cierta coherencia con la concepción fragmentaria del mundo que refiere.²⁵

Es verdad que hay cierta manipulación de los intertextos, y ya se ha observado las variaciones entre las fuentes y los poemas. Sin embargo, éstas son mínimas, mientras que su mayor radicalidad consiste en lo inevitable de una recontextualización que, necesariamente, cambia los sentidos originales. Ya vimos que la supresión del referente mariano en el discurso de Ramos, por ejemplo, cambia el sentido y pasa de definir a la Virgen a definir a la ciudad como un monte. En el caso de los textos de Avendaño hay una mayor oposición entre el intertexto y una respuesta que cuestiona su sentido. En ambos es evi-

²⁵ Afirma Diepeveen que “el poema de citas lírico tiende a controlar casi por completo las voces insertadas y tiende a borrarlas. Por el contrario, la voz dramática permite existir y mantener sus contextos originales a un número variable de voces; de hecho, la voz dramática sólo se encuentra en esas diferentes voces”, p. 101 (la traducción es mía). Creo que la voz del poemario *Madera viva...* tiende a una concepción dramática más que lírica, pues no anula ninguna voz; mantiene toda la carga semántica del mundo de cada uno de sus hablantes e introduce una inestabilidad sólo asumida en una situación de diálogo.

dente la intencionalidad de Wiethüchter para devolver un trasfondo cultural doble a lo afirmado, pues recupera el imaginario indígena y precolonial de los referentes de los discursos religiosos (Sol, piedra). En los intertextos en boca de indígenas, el trato es más amable y las modificaciones mínimas, pues se mantiene el contexto ritual que los sostiene.

Lo anterior desemboca en otra interrogante: ¿cuál es la función de estos textos?, ¿realmente se mantienen en el mismo nivel enunciativo o existe una jerarquía entre ellos? Diepeveen subraya que el uso de los textos citados no es simbólico en el contexto de un poema de citas. Es difícil evitar la connotación de símbolo en los elementos a que hacen referencia los textos citados: la piedra, el Sol, el agua. Sin embargo, no es que la otra voz los haga simbólicos, sino que cierto carácter “mítico” es inherente a esos textos. Elegidos tanto por sus enunciadores (los agustinos, los hechiceros que invocan al agua) como por la poeta, los textos citados portan en su discursividad símbolos que sintetizan cosmovisiones completas. El Sol como deidad indígena, la piedra como manifestación de la Pachamama y otro tipo de dios menor, o el agua regeneradora que da vida a la comunidad son símbolos en sí. El uso que se da es entonces doble: se eligen los textos citados por su capacidad sintetizadora de un momento histórico y de una cosmovisión determinada, y se resemantizan sus cualidades simbólicas poniéndolas en contacto con otro tiempo histórico y otras perspectivas del mundo. En este sentido, no creemos que se trate de una jerarquía discursiva; por el contrario, se trata de usar los textos citados como interlocutores complejos de un hablante del presente que, a través de ellos, hace visible una continuidad histórica y discursiva para una comunidad.

Nuevamente es pertinente el problema de fronteras de género y del grado de unidad y fragmentariedad del texto poético. Como en la poesía de Hernández, existen elementos líricos, dramáticos e incluso narrativos en la estructura del poemario. La voluntad de lo incompleto de cada registro (pues no se llega a una formulación completa que

abarque a los hablantes del pasado o al del presente y sus interlocutores) es implacable. Es claro que no existe una voz central: el protagonismo enunciativo está disperso. Tampoco hay un elemento inalterado que opere como unificador del libro: ni el tema ni el referente ni el enunciador son únicos. La ciudad cambia según su historicidad y la visión de cada habitante de su geografía, las alusiones a contextos intercambian tiempos y perspectivas y existen por lo menos cinco hablantes. Además, el poemario concluye con un poema enigmático y ambiguo (“Si estoy vivo...”) y un epílogo en boca de otro hablante, esta vez la prosopopeya de la ciudad quien contesta lo dicho por los demás. Esto diluye más aún la conclusión dejando en manos del lector la tarea de entender, armar y valorar cada intervención y el espacio que media entre ellas. Tal vez la única manera de entender cierta clase de unidad en este tipo de poemario sea “una dramatización de la interacción entre las voces. La unidad poética que viene de un proceso de lectura, los tipos de relación que los lectores construyen”.²⁶

Dos consecuencias más derivan de este proyecto poético: la pluralidad del “oyente lírico”, interlocutor textual del hablante en turno, y el papel activo e interpelado del lector. Efectivamente, se ve cómo el enunciador de un texto, citado o no, asume un lugar intercambiable entre hablante y oyente. El hablante del presente mantiene un interlocutor impreciso al que le cuenta fragmentos de lo que sucede en el presente enunciativo por medio de apelaciones y conversaciones incompletas. Pero aquél, a su vez, es oyente de cada uno de los intertextos a quienes, además de integrar en su discurso, responde. Luego cada hablante de los textos citados contesta al hablante del presente explícita e implícitamente y pone en tensión su perspectiva al convivir con otra que se le opone. Pero, además, cada texto citado tiene un interlocutor original (los indios, la divinidad) que no es suprimido como sentido yuxtapuesto en el poema. Por la enunciación del epílo-

²⁶ “A dramatizing of the interaction between voices. Poetic unity comes from the reading process, the types of relations that readers construct” (Diepeveen, p. 101).

go tenemos otra instancia más de diálogo: la de todos los hablantes y la ciudad. Finalmente, la pluralidad enunciativa se corresponde con la de los interlocutores. El espacio del diálogo es multiplicado e incompleto porque es un espacio abierto a todos los demás puntos de vista, a todos los tiempos.

Esta complejidad no es menor en el plano comunicativo entre autor y lector, pues como todo texto inacabado exige una participación activa de éste. El lector debe, primero, identificar las señales y los intertextos para evitar una ingenuidad interpretativa. Luego, debe resignarse a renunciar a la ilusión de una unidad discursiva que guíe su lectura y debe estar atento a las transformaciones en las características del hablante para identificar a un nuevo enunciadore. Al no haber valoración explícita de una voz jerárquica sobre las demás, es el lector quien debe sacar sus conclusiones en medio de una “heteroglosia” social y religiosa. Lejos del control lírico que determina un sistema y una visión del mundo coherente y determinantemente, esta poesía está hecha de fragmentos y exige un lector abierto a las fisuras, los silencios y los saltos discursivos. Debe ser parte de un diálogo en constante cambio y debe construir la unidad del mundo poético por medio de los fragmentos que la autora le presenta. El lector deduce quién habla y crea la unidad de las voces hasta hacerlas personajes identificables.

Sin embargo, hay cierta distancia respecto de la teoría del poema de citas. El proyecto de escritura de Wiethüchter apunta más allá de una desestructuración del lenguaje, como planteaban Eliot o los modernistas considerados por Diepeveen. La incorporación de otros hablantes provenientes de una densa intertextualidad, por medio de poemas completos y pertenecientes a diferentes épocas, es una tarea asumida como responsabilidad con un momento histórico. Ahora bien, lo interesante es que esa relación con lo “real” esté mediatizada por un diálogo con textualidades de otras épocas. Todas las citas provienen de una fuente escrita; por lo tanto, la relación entre las voces implica actos de lectura y de interpretación. Esto conforma

una complicada relación en diferentes planos entre los hablantes de cada texto. La labor del lector es entender que entre las voces no se forma una visión nueva que las integre, sino una o varias formas de relación con la historia escuchada en palabras de otro lenguaje, otro mundo y otro tiempo.

La teoría de un “travestismo” textual parece más que productiva a la hora de pensar en la poesía de Raúl Zurita. Como bien la definió Richard, esta categoría permite analizar poemas u obras de arte cuyo propósito ha sido justamente el de romper la unidad y la certeza de una identidad confiable y de un lenguaje capaz de decir todo. En el poeta que nos ocupa, la ruptura es radical. El hablante es una yuxtaposición de máscaras y su dispersión se proyecta tanto al espacio en que escenifica su crisis como al lenguaje que la narra. Este enmascaramiento atraviesa tiempos (une a Moisés con Miguel Ángel), lugares, sexualidades, colectividades y registros. Su identidad está hecha de retazos que vuelve a utilizar en contextos nuevos. Así, cada voz incorpora un contexto alternativo que debe adaptarse, dialogar y contradecir a otro dentro del poemario.

En el fondo está un afán que fluctúa entre la intencionalidad de socializar el poema y subjetivar la historia en versiones no siempre armónicas. Se transita por tanto del yo del hablante, ya complejo en su disociación, al cuerpo, y de ahí al lugar común, al “nosotros” como identidades tráfugas de la enunciación poética. Por medio de ese alto grado de fragmentación ya no se ve a un hablante entero, sino siempre a sus versiones, fragmentos, parcialidades contradictorias que dicen algo de él/ella.

Si hay algo de característico en cierta zona de la poesía contemporánea es su grado de cuestionamiento y puesta en crisis del lenguaje. Esto funcionó como elemento central en poéticas tan radicales como la de Nicanor Parra. En el caso que me ocupa, no se trata temáticamente el problema del lenguaje, con su ambigüedad y sus limitaciones, sino que se muestra esa crisis por medio de las fracturas enunciativas ya mencionadas. Este gesto implica un distanciamiento respecto del

lenguaje como material, pero también del tema en cuanto referencia. Destaco este elemento porque constituye la configuración de la perspectiva en poesía. El hablante de estos poemas ya no pretende una identificación autor-hablante-personaje; por el contrario, boicotea esta identidad introduciendo fracturas constantes.

Los tipos de hablantes tienen una caracterización compleja, centrada tanto en la clase de lenguaje que usan como en la perspectiva que tienen sobre el tema. El uso de un discurso indirecto, alternado con discursos directos que, a la manera de los personajes, interviene directamente en el poema, alerta sobre una pluralidad de visiones y de lenguajes que acentúan la sensación de diseminación de la voz enunciativa. Ese juego de posiciones del hablante, que oscila entre sus funciones de narrador, personaje y mediador, entre otros hablantes, anula la sensación de unidad enunciativa lírica. En su lugar se halla una dispersión que tiende a incorporar mayor diversidad de puntos de vista y de lenguajes.

Los descentramientos del hablante lo vuelven una categoría tránsfuga en su discurso, que a medida que se hace se camufla, se disuelve. Para seguir hablando de la “voz poética de Raúl Zurita” hay que hacerlo bajo los presupuestos de fragilidad, de algo circunstancial, efímero, del disfraz y la máscara, del travestismo permanente. El hablante que transita por las identidades y voces de los demás, adjudicándose en cada caso el lugar del “yo”, pone en crisis a lo atravesado, pues al hacerlo demuestra su permeabilidad, sus fisuras, su vulnerabilidad que el discurso autoritario niega. La poesía deviene un espacio donde se intercambian opiniones, lenguajes y lugares de enunciación.

El grado de distancia entre el hablante en turno y su participación en lo que cuenta es variable y permite diversas interpretaciones sobre lo que sucede. Así, la clara contextualización en Chile, después del Golpe de 1973, es abordada desde diferentes perspectivas. La visión cristiana que propone perdón y resurrección colectivos dista de la visión testimonial y adolorida del hablante-personaje o del cinismo celebratorio de la visión del poder que se burla de la lógica del per-

dón. Cada una de esas visiones funciona como las piezas de un rompecabezas, sólo que no todas encajan; algunas se quedan fuera como contradiciendo la ilusión de unidad en cualquier plano. La presencia tan fuerte de un pensamiento mítico o religioso ayuda a configurar claramente la disolución del hablante en otros, en una multitud en la que se reconoce y de la que se diferencia. Esa dinámica de reconocimiento y extrañamiento en otras perspectivas y mundos logra que el discurso poético introduzca diferencias y no semejanzas. El predominio aquí no es analógico sino irónico: todo tiene su reverso, su contradicción y su fisura.

Todo esto tiene que conducir a la pregunta por la subjetividad de este discurso. ¿Cuál es la situación del hablante frente a los otros?, ¿tienen todas las voces la misma jerarquía o hay un eje que las ordena y dispone armónicamente? El hecho de que el hablante de estos textos se reconozca en personajes históricos distantes en el tiempo pero cercanos simbólicamente, o de que se vea a sí mismo y su colectividad reflejarse en un movimiento terrorífico y angustiante del paisaje, nos lleva a dudar de una independencia de los otros respecto del hablante básico. No creo que se trate de una situación especular en la que el paisaje y los personajes devengan únicamente máscaras que son espejos, proyecciones del hablante. Creo que esta propuesta poética va más lejos para proponer una interdependencia en la que el hablante no existe sin los otros ni aquéllos sin éste. No son espejos o proyecciones sino complementarios, contrarios, deformaciones que le obligan a dispersar su identidad y su lenguaje.

Por otra parte, hay un proceso de diálogo tanto interno como externo. La necesidad de hablar con otro es interna y externa para el hablante. En su interioridad, el hablante se vive como otro, se desdobra, se desconoce e incluye el mismo nombre autoral con el fin de poner en crisis cualquier autoridad. En su exterioridad el hablante se sabe rodeado de otras voces que han habitado el lenguaje y que, por tanto, están en permanente diálogo con su posición y su palabra. Ese deseo de diálogo no surge del monólogo sino de la diseminación

radical del hablante. Es como si las voces que lo constituyeran hubiesen huido para siempre de ese centro que alguna vez pudo unirles. Hablar con los otros es también proyectar figuras de sí que el hablante siente como carencia o pérdida. El otro es la carencia del yo. Pero no es sólo su deseo, su fantasma, sino también su complemento.

La otra circunstancia que obliga el diálogo es la misma incorporación de una situación contextual de crisis. No existe una sola perspectiva capaz de dar cuenta del horror. Mucho menos si éste encarcela o desaparece a una colectividad borrándole su humanidad, su capacidad de verse de maneras variadas y la encierra en el autoritarismo de una verdad impuesta. Ante esta situación, el lenguaje poético se impone como pluralidad, como fractura, como escisión. Las identidades, como la caracterización de los hablantes, se hacen y se deshacen en el texto. Hay una especie de obsesión por desestructurar las certezas. En este sentido es fundamental, como ya se dijo, el papel de la feminización de los personajes y del lenguaje. Con tal proceso se subraya un discurso antiautoritario, cuya meta es imponer excesos, explosiones, dislocación de expectativas. Esta disidencia en la propuesta poética de Zurita es mucho más elocuente que sus acciones políticas. De alguna o de varias maneras esta poesía se realiza en un espacio carnavalesco y grotesco en el que las identidades se pierden y son intercambiadas por otras, aunque sea temporalmente. Lejos de censurar diferencias o de diluirlas en una semejanza, esta poesía apuesta por atravesar todo lo diferente, incluso lo que dentro de la subjetividad del hablante parecía unívoco, para pluralizarlo, ponerlo en crisis.

Ahora bien, es necesario precisar muy bien el sentido de diálogo en esta obra, pues no se encuentra una instancia en la que verdaderos interlocutores respondan al hablante, sino que éste se dispersa en varias voces que se yuxtaponen hasta diseñar el escenario del horror. Además, es curioso notar que esas voces están tan bien configuradas que son como entidades independientes de una identidad central que pueda agruparlas. La manera en que se comunican o por lo me-

nos se reconocen es por medio del escenario; es decir, las voces sólo son reconocidas entre sí fuera de la subjetividad del hablante, en la situación que lo contiene. Sólo que esa situación también es una dispersión y desorganización de sentidos; por ello, los roces o encuentros son parciales, limitados y efímeros.

El diálogo entre ellas es un instante en que dos voces se hacen visibles una para la otra; su intercambio suele estar marcado por una descripción de situaciones o personajes cuyo denominador común es la carencia. Así, los poemas pasan de una situación en que algo falta a una en que lo faltante es proporcionado por una colectividad o un hablante. Las secciones en general también se complementan en esas dos partes. Sólo que apenas llenada la falta, cuando lo esperado es la abundancia o la unidad de algo roto (sea la colectividad o una subjetividad más específica), el discurso estalla y se dispersa negando una conclusión abarcadora.

El gesto es a la vez desmitificador y mítico: simultáneamente propone figuras casi arquetípicas, una lógica de la piedad por lo perdido y de la afirmación vital ante la muerte y, por otra parte, niega la conclusión feliz, la unidad o la calma.

La dispersión del yo de los hablantes, su escenificación en un espacio (“yografía”) y su “travestismo” son estrategias enunciativas desde las cuales la poesía también es un disfraz. El hablante de esta poética es una explosión de subjetividades que circula como signifi-cante vacío que se llena de voces ajenas. Ese diálogo le es imprescindible porque es el reconocimiento de su disolución.

La dispersión del hablante debe entenderse como su repetición en variantes cada vez más alejadas de su centro. Fragmentarse es una manera de decirse incansablemente, hasta poder enunciar lo que está fuera de uno, o dentro, en una doble crisis referencial. Cuando se lee el nombre del autor y se incorpora la biografía o cuando se lee la voz disidente y poderosa burlándose del hablante, entonces se comprende esa dispersión como un movimiento interno. Una fuga permanente de cualquier definición. El movimiento es el de un vaivén entre lo

que fue y lo que pudo ser, entre lo real y lo posible. La renuncia a una voz implica la toma de posición opuesta a una voz dictatorial y única cuya perspectiva acaba con lo diferente.

Paralelamente, el descolocarse en el espacio es cuestionar ese lugar. El desplazamiento interno de las identidades corresponde con la movilidad del sitio. No sólo el hablante se mueve y transita hecho otro por el paisaje, sino que éste a su vez se desdobra y se desplaza hacia otro sentido. En ese movimiento permanente que desestabiliza tanto al hablante como al lugar, lo que se salva es la posibilidad de colectivización y de amor como formas de sobrevivencia. El lenguaje se vuelve también un paisaje, feminizado como vimos, en el que los hablantes se van reconociendo y transformando según sus propios paisajes mentales que dibujan o narran la situación de diferentes maneras.

En este sentido, el final del libro parece menos sorprendente. Adquiere cierta coherencia. Es el escenario apagado y que se niega a desaparecer moviéndose, multiplicándose, siendo tráfuga. El Paraíso es imposible porque fija identidad, paisaje y sentido. Por eso, el o los hablantes permanecen en el Anteparaiso, en la antesala del horror y la incertidumbre, abrigados solamente por la esperanza en sus sueños de sobrevivir aquello.

Ahora bien, ¿qué tipo de lectura pide este texto?, y ¿cómo podemos en tanto lectores aprehender esta diseminación enunciativa? Evidentemente, el primer paso es un rastreo de voces basándonos en su lenguaje y su perspectiva. Sin embargo, debemos aceptar un quiebre y una imposibilidad desde el inicio. Ni la unidad del libro reconcilia en uno a los hablantes ni cada uno de éstos permanece inalterado. Existen voces que se complementan, como la del profeta y la del hablante que describe el paisaje, y hay voces contrarias, opuestas, como la del hablante que propone el perdón y la del “otro”. Pero también hay una especie de disputa interna a alguna de esas voces, en que una voz a la vez ajena e interior desdobra al hablante, como en el denominado Zurita. Entonces, la lectura no puede ser sino fragmentada, inconclusa y hasta contradictoria en sus conclusiones. Ése es el

“efecto dislocador” del que hablaba Richard. En esta poética se trunca cualquier certeza, cualquier línea más o menos coherente de sentido.

Zurita utiliza la intertextualidad como mirada y subtexto imprescindibles. Los poemas son enunciados por hablantes que ponen en cuestión su salud mental y su credibilidad; son tráfugas en sus identidades sexuales que transitan e intercambian espacios de poder, se desdoblan, dialogan, se multiplican o se disuelven. Y, claro, apelan a un lector entrenado en rayuelas, que debe moverse, buscarse y mantener despiertas las incertidumbres de un mundo que se niega a ser concluido. Pero nada de esto agota ni lejanamente la totalidad de la propuesta. La razón es simple: no hay tal totalidad. Sólo tenemos el poemario como libro, como muro de contención de los fragmentos, las voces y los lenguajes cuya dispersión niega el acceso al reposo, al Paraíso.

REFLEXIONES CRÍTICAS

Quién habla en el poema sigue siendo la pregunta-guía del análisis, y después del estudio detallado de la obra de estos poetas, el problema es aún complejo y sólo parcialmente explicable. Una respuesta sugerida por los mismos textos plantea la necesidad de reflexionar nuevamente sobre la relación que en el género poético tienen o pueden tener las categorías de autor y de enunciadador. Paralelamente, esa discusión enmarca, en general, lo que es la relación particular entre hablante básico (cuya voz e identidad permanecen en los poemarios, aun en el caso de su dispersión), los otros enunciadores y los personajes. Entender los tipos de relación posibles entre estas entidades ficcionales implica, en el caso específico de los poetas estudiados, una reflexión sobre las formas de incluir la alteridad más allá de un plano temático o referencial. Finalmente, es preciso analizar teóricamente el papel desempeñado por el lector, papel basado en ciertos presupuestos o pactos genéricos que son transgredidos en las poéticas

estudiadas, respecto de una forma canónica de entender lo lírico en los últimos dos siglos.

Si algo queda claro después de los análisis pertinentes es que en estas poéticas no se mezcla la noción de autor con la de enunciador y es más productivo considerarlas en planos diferentes de existencia (una real, la otra ficticia) y de significación para el texto. Parto señalando con Barthes:²⁷

La enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario llenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que “yo” no es otra cosa sino el que dice yo; el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona” y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, es decir, para llegar a agotarlo por completo.

Vale la pena matizar y ahondar esta aseveración a la luz de los avances más recientes en la crítica literaria. Antes de desechar por completo la validez de considerar al sujeto como productor del texto es necesario colocarlo en una dimensión en la que, manteniendo su importancia, no se confunda con el enunciador, pues considero que el enunciador en un poema o en una narración, por la convención de una comunidad crítica y lectora, es ficcional por pertenecer a un mundo ficcional. En este sentido, “el autor es el principio de una cierta unidad de escritura” y no se puede obviar su existencia siempre y cuando se la entienda como extratextual. Pues de todas maneras “sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función del autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia”.²⁸

²⁷ “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p. 68.

²⁸ M. Foucault, *¿Qué es un autor?*, pp. 34 y 36.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando la poesía zuritiana incluye el nombre del autor o sus datos biográficos o cuando la de Wiethüchter necesita y guarda estrecha relación con el contexto de la escritura? Para Susana Reisz es claro que ha desaparecido el “biografismo” del análisis para dar lugar a “una postura de signo contrario no menos simplificadora: el temor de aparecer como ingenuos lleva a los investigadores a leer todo texto poético como el discurso de alguien que no es el autor”.²⁹ La crítica sostiene su posición matizadora del asunto arguyendo que “sólo en ciertos casos resulta nítida la presencia de un hablante desgajado del poeta” y que sólo se puede reconocer a este hablante si es parte de “una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de la escritura”.³⁰

Creo que es necesario tomar en cuenta tanto la distancia y división sugeridas por Foucault, como las observaciones de Reisz. Es claro que si algún nivel de incidencia tiene el autor es en cuanto creador o productor del texto en el momento de su escritura, en ese intersticio entre su existencia como persona y su papel de configurador de mundos. Ahora bien, Reisz acierta al señalar que esa distancia depende de la claridad con que el lector perciba un ente diferente del autoral. Tal marca, sin embargo, no reside únicamente en una radical diferencia de situaciones enunciativas, sino en la profundidad de la caracterización de las voces, de manera que sea textualmente configurada la existencia de un hablante diferente al autor.

Para ello, propongo una escala de grados de distancia entre una y otra categoría (autor-hablante).³¹ En primer lugar y como la dis-

²⁹ Reisz, *Teoría literaria...*, p. 193.

³⁰ En *Teoría literaria...*, pp. 201-202.

³¹ Los grados que propongo coinciden parcialmente con los “modelos” propuestos por Jesús G. Maestro: “Ausencia de diálogo y dialogismo en el discurso lírico”; “Dialogismo en el discurso lírico” con sus variantes “Dialogismo hacia el sujeto interior”, “Múltiple dialogismo hacia el sujeto interior”, “Desdoblamiento textual del yo autoral” y “Dialogía en la enunciación lírica”; y “Diálogo en el discurso lírico”. En el primer modelo desaparece la importancia del enunciadador y el lenguaje “se convierte en uno de los principales simulacros de la experiencia” (p. 277). En todas las variantes del segundo

tancia mínima entre uno y otro, algo así como un “grado cero” de la identidad enunciativa ocurre en aquellos poemas cuyo enunciador es tan indeterminado, tan alejado de un tiempo y un espacio definidos que hace mucho más fácil la identificación de su voz con la voz autorial, por una parte, y de su “expresión” con la del lector, por otra.³² Es decir, el nivel de caracterización de ese enunciador es un vacío y, por lo tanto, es susceptible de ser llenado con la identidad que le suponemos más cercana, la de su hacedor.³³ Este tipo de configuración es la que ha predominado en la lírica de los últimos dos siglos y es la que plantea más problemas para una lectura “ficcional”. Paralelamente, su expresión queda marcada por cierto rasgo de “verdad” o de “sinceridad” que hace efectiva una identificación del lector con lo dicho en el poema.

modelo encontramos “signos de alteridad que entran en interacción o comunicación con el yo lírico” (p. 282), mantienen un interlocutor interno o varios interlocutores generados en el discurso. En el caso de desdoblamiento, el doble “suele plantearse como una interrogación en torno al sujeto, considerado como sistema de yoes” (p. 294). Y el tercer modelo puede manifestarse por “textualización de índices de segunda persona” o también “en el proceso mismo de la enunciación lírica” (p. 309). Véase “La expresión dialógica en el discurso lírico de Borges y Pessoa. Hacia una crítica de la razón dialógica”, en Aseguinolaza (ed.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. En el caso de nuestros poetas existen estos modelos, con predominancia del tercero que presenta en la misma enunciación la incorporación de la alteridad.

³² No creo que la indeterminación del enunciador dé pie a un alejamiento de la autoría, pues ese inquietante vacío, creo, llevará al lector a buscar en el nombre autorial el sentido que le falta. Otro y muy distinto es el caso de despersonalización en aras de convertir al lenguaje en el único enunciador posible.

³³ Cabo Aseguinolaza, en su ensayo “Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético”, valora pertinente el estudio de la enunciación lírica considerando dos grados diferentes de ficcionalización determinados según se trate de una poética narcisista capaz de verse en otro, y exacerbar la problematización de la enunciación por vías como “la introducción compleja del dialogismo, la concepción heterológica de la palabra poética, el entendimiento del texto y del lenguaje que lo constituye a modo de palimpsesto, el desarrollo de poéticas de la impersonalidad, el empleo de heteronimia y apócrifos, el uso del monólogo dramático” (p. 21) o de una poética afiliada a la figura de Filomela como “afán por una expresividad pura, ajena a lo conceptual, desprendida de lo enunciativo y del yo poético tradicional” (p. 22).

Un segundo nivel es posible en aquellos poemas en los que aparecen datos biográficos, el contexto o incluso el nombre del autor dentro del texto. Tales hechos bastan para omitir la categoría ficcional del enunciador; por el contrario, rescato la noción de “correlato autorral” de Laura Scarano y su grupo de trabajo, ya mencionada en este estudio. Se trata en estos casos de una puesta en escena donde el autor se configura a sí mismo y a su contexto como otro ente de ficción paralelo a sus personajes, no uno superior. O, en otro caso, proyecta su nombre o datos biográficos en un hablante cercano configurado como su álter ego. Aquí es más complicado evitar una identificación, por parte del lector, de la voz enunciativa con la autorral; la que sí disminuye es la otra identificación, lector-enunciador, pues la “expresión” a la que hace referencia el poema es atribuida al autor. Sin embargo, bajo mi perspectiva esas “coincidencias” deben ser entendidas como proyecciones del autor en el enunciador, pero no como transcripción “sincera” de su experiencia “real”, pues media entre ellas un trabajo de creación y de lenguaje.

Un grado intermedio de esta distancia se manifiesta en la apuesta de varios poetas por una poesía “pura”, cuyo protagonista es el lenguaje y cuyo enunciador es entendido de manera despersonalizada. En este caso, las dos identificaciones posibles quedan notablemente disminuidas, pues lo referido no es atribuible a nadie en específico. Las marcas que podrían caracterizar al enunciador son borradas, así como aquellas que ayudarían a situarlo espacial o temporalmente. Por lo tanto, leo estos poemas como una instantánea en la que los actores y los deícticos han sido descartados.

Los grados más complejos son los producidos en los casos de enmascaramiento, en los cuales el autor configura un hablante parcialmente caracterizado, más como prototipo que como individuo, y en los casos de configuración de personajes poéticos claramente caracterizados y contextualizados como diferentes del autor. En la primera posibilidad, el lector no identificará al hablante con el autor a menos que el grado de proyección en la máscara se haga evidente. En la se-

gunda, el lector buscará confirmar la coherencia de la caracterización ofrecida, ya sea por medio del seguimiento de atributos y de comportamientos del personaje en el poema o, en el caso del monólogo dramático, por la comparación con el conocimiento que él tiene del personaje elegido. El último de estos grados necesita inevitablemente de un tiempo de desarrollo, por lo que es frecuente que se manifieste en poemas extensos o en un poemario concebido como unidad en el que su caracterización se hace más profunda y constante.³⁴

En los poemarios de Hernández, Wiethüchter y Zurita, existen varios de estos grados. En el poeta mexicano encontramos un hablante caracterizado con datos biográficos y contextuales susceptibles de ser identificados con el autor en la sección dedicada a Schumann; al mismo tiempo, existen personajes absolutamente caracterizados como versión verosímil de personajes “reales”, cuya biografía y obras delimitan su caracterización alejándola de una posible identificación con el autor, en las otras secciones. En la poesía de la escritora boliviana los hablantes son caracterizados en sus breves intervenciones especialmente por rasgos de lenguaje que los sitúan geográfica y temporalmente lejanos de la voz autoral. Salvo un caso: el del hablante básico cuyo género y situación enunciativa corren paralelos a la escritura del libro. Aquí serían pertinentes los análisis que consideraran los grados dos y cinco. En ambos casos los autores decidieron incorporar notas aclaratorias sobre la identidad de sus hablantes (reseñas

³⁴ En una tesis reciente a propósito de los monólogos dramáticos de Borges, Gabriel Linares establece como punto central de diferenciación entre un poema lírico y otro dramático el grado de caracterización del enunciador en el texto. Cuanto más indeterminado sea, será más lírico, y cuanto más específico, más dramático. En este sentido, apunta Linares, es necesario estudiar qué tan individualizado esté el enunciador y qué tan alejado de datos que puedan coincidir con los del autor. Su conclusión es la siguiente: “posiblemente haya que asumir el ‘yo’ de la lírica como la representación de un individuo posible, no la de uno que existe. Esto es válido incluso cuando el nombre de la voz del poema o las características adjudicadas a ésta coinciden con las del autor [...] Lo importante en estos casos es la función que la representación cumple, no su relación con la realidad” (“Un juego con espejos que se desplazan...”, p. 94).

biográficas o datos sobre las fuentes), lo cual da una pauta para la lectura de sus enunciadores como seres diferentes de sus autores.

El poemario de Zurita presenta un grado más difícil de determinación, pues hace uso del nombre autoral y su contexto al mismo tiempo que fractura esa identidad genéricamente. Pero este recurso no propone la configuración del autor como hacedor del mundo ficcional sino como un ente más entre los que habitan ese mundo. Por ello, la identificación con el autor real sigue siendo injustificada.

Una vez situados dentro del espacio textual, entendemos cómo la “conciencia de alteridad” de la que hablaba Carreño se realiza en la enunciación de los hablantes poéticos. *Moneda de tres caras*, *Madera viva y árbol difunto* y *Anteparáiso* actualizan una preocupación por lo otro, pero no como tema o referente sino como un elemento constitutivo y medular en estas obras. Al individualizar a sus hablantes por medio de un nombre, un tiempo, un espacio e incluso una historia, los poetas rescatan rasgos de historicidad en poesía. Los personajes tomados de la cultura, de la historia o del discurso religioso son presentados desde sus propias voces y cosmovisiones, con su lenguaje particular. Ante ellos, intervienen otros enunciadores que, para Hernández y para Zurita, y tangencialmente también para Wiethüchter, deben enfrentarse a una palabra ajena cuyos valores y lenguajes no siempre coinciden con los de ellos. Para los poetas sudamericanos, esa historicidad es incorporada como caracterización de sus hablantes. Entre ellos, uno oficia de víctima, testigo y cronista de un tiempo presente que convoca al pasado por medio de voces interlocutoras. Para el mexicano, en cambio, la historicidad es un presupuesto que, por usar personajes conocidos, funciona como dato previo y en perpetuo diálogo con la manera en que él presenta a sus personajes, versión de los seres reales. Su actitud va más allá de una curiosidad y se resuelve en un roce, un diálogo y una polifonía identificables para el lector. Estos libros muestran una poética que trasciende el grado de ruptura compositiva (en cuanto a recursos) de la que hablaba Bubnova, para proponer una serie de innovaciones en cuanto actitud frente a la alte-

ridad como fuente enunciativa de los textos y ya no como preocupación o referente.

En este sentido, estos poemarios constituyen un lugar de encuentro para lenguajes y mundos caracterizados de forma plural, parcial, fragmentaria y a veces problemática. La consecuencia es un replanteamiento del “pacto” de lectura establecido con las características del género poético. Ante estas poéticas, el lector se ve obligado a aceptar que el hablante es diferente y distante del autor, incluso en el caso de que exista un ente de ficción que comparta datos biográficos o contextuales o aun el mismo nombre. El mismo lector decodifica las estrategias que establecen un espacio y un tiempo, una caracterización o una tipografía que alertan de un cambio de voz. Y, finalmente, acepta una pluralidad y una dislocación en los sentidos del texto que lo alejan de la concepción más “expresiva” o “subjetiva”, entendida como experiencia transmitida por un sujeto único. Aquí no se apela a la sinceridad de las experiencias referidas, sino a la verosimilitud que éstas tengan acerca de la identidad que las enuncia, por más difusa que ésta sea.

Paralelamente a los grados de distancia entre autor y enunciadador, hay otros niveles que diferencian las instancias de hablante y personaje. He apuntado cómo los tres poemarios analizados mantienen una voz durante todo el libro. Esa voz está caracterizada en un tiempo y un espacio (el oyente de la música de Schumann, el testigo de la masacre de 1979 y el profeta-testigo de la situación chilena). El hecho de que se mantenga la hace más reconocible y más sólida como ente ficcional. En el libro de Hernández ese hablante cambia en cada sección hasta desaparecer en las secciones segunda y tercera, al ceder la palabra a los personajes Scardanelli, la Griega y Trakl. En la obra de Wiethüchter el hablante mantiene su identidad, aunque intercala la enunciación con otros enunciadadores, incluida la voz de la ciudad en el epílogo. En el poemario de Zurita esta permanencia del hablante como unidad estructural se fractura para transitar por identidades que modifican su temporalidad, su lugar y su género sexual.

Las funciones de estos hablantes oscilan entre la de un narrador y un dramaturgo. Sólo una constante unifica a los hablantes de los tres libros: cada uno es un ente en actitud de diálogo.

Al lado de cada hablante aparecen diferentes interlocutores que en unos casos llegan a ser personajes (tienen una caracterización más específica y se hacen reconocibles al lector) y en otros mantienen un lugar de enunciación circunstancial. En el primer caso hallamos los personajes creados por Hernández. Frente a ellos el hablante desaparece o dialoga explicando un reconocimiento de sí mismo en el otro. Estos personajes tienen un nombre y una procedencia utilizada como caracterización: son escritores y músico conocidos. En el caso de la poeta boliviana hallamos enunciadores menos caracterizados por la brevedad de sus intervenciones pero claramente identificables por las notas paratextuales y porque comportan una visión del mundo y un lenguaje muy diferenciados entre sí. Es interesante señalar que los personajes elegidos por estos poetas provienen de una textualización previa en el caso de las fuentes citadas por Wiethüchter, o de un bagaje cultural común en el caso de los artistas. Por todo esto, los personajes o los enunciadores constituyen un lugar significativo de los textos. Son interlocutores del hablante o del enunciadador en turno.

Los libros estudiados rompen con la identificación automática de autor con hablante y con la visión de éste como identidad única, sin fisuras o quiebres. Quiebran también con el afán de una poesía pura alejada de referentes concretos. Y, finalmente, cuestionan la noción de confianza en un lenguaje poético capaz de dar cuenta de su referente sin oposiciones de un discurso ajeno. La poesía, en estas escrituras, está lejos de un coro; se acerca más a una desentonada manifestación de masa donde cada participante expresa su particular interés y visión con sus propias palabras. El lenguaje es fracturado y pasa a ser territorio de encuentro, de roce o de diálogo con otras maneras de referir lo mismo, maneras que se hallan cuestionadas en el texto.

Para concluir, una última reflexión alrededor de la pregunta ¿qué tan útil es estudiar la enunciación lírica si sus características no la diferencian sino que la acercan a otros géneros literarios?³⁵ Primero, porque no se puede entender un enunciado sin saber quién, desde dónde y sobre quién lo enuncia. Segundo, porque en este tipo de textos se pone en entredicho la presupuesta unidad de la subjetividad y se la fractura para construir un espacio, una serie de lenguajes, que la pongan en extrema tensión al enfrentarse al lenguaje como lugar de interacción de otras subjetividades, como palabra ajena y como espacio atravesado por historicidad. En este sentido, aunque participen en la lírica todas las modalidades enunciativas propias de otros géneros, no se puede negar que su estudio hace visible ese “espacio enunciativo propio”, que exige la participación del lector para entenderle como el escenario de todo lo enunciado y cuyo rasgo “distintivo”, si lo debe tener, es justamente su capacidad de ser permeado por todas las variantes posibles a la hora de enfrentar subjetividades y lenguajes. Tercero, porque sólo desde este corte podemos entender el lugar específico que se da a la alteridad más allá de su valor referencial o político. Los lugares de enunciación son intercambiables entre varias entidades (Zurita) o son confrontados y puestos en duda (Wiethüchter) o son colocados en escena y en diálogo unos con otros (Hernández). Dar voz al otro es incorporar un sentido ético y responsable a la palabra, al configurar un mundo a través de la pluralidad de sus actores.

³⁵ José M. Pozuelo Yvancos, al plantearse la misma pregunta, rescata la opinión de Jean-Marie Schaeffer y afirma que “cuando intenta definir los géneros desde el nivel de la enunciación, la lírica escapa a una especificidad. No sólo porque sus marcas sean menos claras que las de la narrativa (hablar del narrador) y la dramática (hablar de los personajes), esto es, los otros géneros que sí tienen definido un lugar en el esquema modal enunciativo, sino también porque todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica” (“¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, p. 48). Ya Julia Kristeva había hablado de una “subjetividad caleidoscópica” que evidencia la pluralidad que adquiere el yo poético ante la enunciación de otros en su discurso (*La revolución del lenguaje poético*, p. 316).

Es necesario estudiar un elemento cuando éste es planteado como central y estructurador de su mundo ficcional. Valgan estas incursiones para avanzar en el camino de estos estudios sobre la “enunciación lírica”. Y es que tampoco se trata de un elemento aislado, sino justamente de uno que ayuda a constituir el mundo ficcional en cuanto hace o no verosímil la identidad de quienes lo enuncian, lo habitan. Tener en mente el análisis de la enunciación, creo, contribuye de manera sustancial a una mayor comprensión de los sentidos y de las fisuras del mundo ficcional en cuestión. Mucho más si se trata, como en estos poetas, de un tipo de poesía que reclama esa lectura porque pone en el centro la discusión sobre la subjetividad y el diálogo.

Mi perspectiva es sólo otra convención posible entre los lectores; por lo tanto, las obras quedan sólo parcialmente analizadas. Queda en ellas mucho más por decir y ver. Pero basta, por ahora, haber insinuado algunas posibilidades de lectura a partir de un diálogo con los textos para contestar a su apelación compleja: la estructuración de un lenguaje que fractura la enunciación por medio de diferentes modalidades. Si es verdad que en la escritura poética pueden hallarse varias voces que responden a mundos y lenguajes diferentes, entonces, como lectores, debemos aceptar esa pluralidad y nuestras limitaciones para oír sólo algunos de los registros. Esos “otros” que hablan seguirán siendo un misterio, una voz presentida como necesaria y un espejo en el que sólo nos vemos parcial, fragmentaria, vitalmente.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- HERNÁNDEZ, FRANCISCO, “La noche de hoy se ha enfermado”, *Plural*, núm. 126, 1982, pp. 4-6.
- , “La primera mujer que recorrió mi cuerpo”, en *Memorias. Tercer Encuentro Nacional de Jóvenes Escritores*, UNAM-Punto de Partida/ INBA-Realizadores de Arte y Cultura de Veracruz, Veracruz, 1984, pp. 59-63.
- , “Las gastadas palabras de siempre”, *Anuario de Poesía*, INBA, México, 1988-1989, p. 201.
- , “En las pupilas del que regresa”, *Universidad de México*, núm. 44, 1989, pp.4-5.
- , “Partes” y “Apuntes”, *Anuario de Poesía*, INBA, México, 1990, pp. 729-730.
- , “Imposible dormir con luna llena”, *Universidad de México*, núm. 45, 1990, p. 39.
- , “Graznidos”, *Universidad de México*, núm. 46, 1991, p. 57.
- , “Poemas”, en Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández, *Veracruz dos siglos de poesía*, t. 2, Conaculta, México, 1991, pp. 397-431 y 624-625.
- , “Canta Scardanelli”, *Tierra Adentro*, núm. 60, 1992, p. 21.
- , *El infierno es un decir*, prólogo de Jorge Esquinca, Conaculta, México, 1993.
- , “Cuaderno de Borneo”, *Universidad de México*, núm. 48, 1993, p. 29.
- , “El aire al rojo”, *Periódico de Poesía*, núm. 3, 1993, p. 20.
- , “Georg Trakl, el destino como crucifixión (poemas)”, *Periódico de Poesía*, núm. 5, 1994, p. 71.
- , *Moneda de tres caras*, El Equilibrista, México, 1994.

- , “Carta astral de María Lionza”, *Universidad de México*, núm. 50, 1995, p. 7.
- , “Introducción” a la selección de *Poemas de Georg Trakl*, Material de Lectura, UNAM, México, 1995.
- , “Cinco apuntes (a lápiz) sobre la poesía de Jorge Esquinca”, *Periódico de Poesía*, núm. 15, 1996, p. 87.
- , *Poesía reunida*, UNAM, México, 1996.
- , “Mudas consideraciones por una voz”, *Universidad de México*, núm. 52, 1997, p. 3.
- , “Romanticismo de un gallo”, *Periódico de Poesía*, núm. 19, 1997, p. 1.
- , *Mascarón de prosa*, Conaculta, México, 1997.
- , *Aforismos*, selección de Ervey Castillo, Monte Carmelo, México, 1998.
- , *Antojo de trampa*, FCE, México, 1998.
- , *Vaincus par les démons. Vencido por los demonios*, traducción al francés Émile y Nicole Martel, Aldus-UNAM, Ottawa, 2001 [edición bilingüe, incluye *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios y Habla Scardanelli*].
- Sinta, Mardonio [heterónimo de Francisco Hernández], *Coplas a Barlovento*, UAM, México, 1993.
- , “Nuevas coplas”, *Periódico de Poesía*, núm. 10, 1995, pp. 100-101.
- , “Con cien pájaros cantores”, *Periódico de Poesía*, núm. 14, 1996, p. 37.
- , “La guitarra del coplero”, *Periódico de Poesía*, núm. 13, 1996, p. 28 [incluye nota de Hernández presentando a Sinta].
- , “Diálogo de la laguna encantada”, *Periódico de Poesía*, núm. 20, 1997, p. 50.
- , *¿Quién me quita lo cantado?*, Oro de la Noche Ediciones, México, 1999.
- WIETHÜCHTER, Blanca, *Asistir al tiempo*, Unidas, La Paz, 1975.
- , “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Sáenz”, en Jaime Sáenz, *Obra poética*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975.

- , *Travesía*, Don Bosco, La Paz, 1978.
- , *Noviembre-79*, Piedra Libre, La Paz, 1980.
- , *Madera viva y árbol difunto*, Altiplano, La Paz, 1982.
- , *Territorial*, Altiplano, La Paz, 1983.
- , “A propósito de las contraliteraturas”, *Hipótesis*, núm. 16, 1983, p. 89.
- , “Guerrero aymara a modo de prólogo”, *Hipótesis*, núm. 20-21, 1984, pp. 87-88.
- , “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario latinoamericano”, *Revista Iberoamericana*, núm. 134, 1986, p. 164-180.
- , *En los negros labios encantados*, Hombrecito Sentado, Santa Cruz, 1989.
- , *El verde no es un color*, Hombrecito Sentado, La Paz, 1992.
- , “Cuando todo mirar es un mirar hacia adentro”, *Presencia Literaria*, 10 de abril de 1992, p. 4.
- , *Memoria solicitada*, Hombrecito Sentado, La Paz, 1993.
- , “El general enano o así será” [teatro], *Presencia Literaria*, 29 de agosto de 1993, p. 5.
- , *El rigor de la llama*, Centro Simón I. Patiño, La Paz, 1994.
- , *La lagarta*, Hombrecito Sentado, La Paz, 1995.
- , *Sayari*, poemas grabados con música de Sergio Prudencio, La Paz, 1995.
- , *Pérez Alcalá*, Litexsa-Plural-Hombrecito Sentado, La Paz, 1997.
- , “Líneas de fuga”, Simposio de Literatura Boliviana, UMSA [inédito].
- , *¿Si digo muerte, moriré? Gestos románticos en la literatura latinoamericana*, Cuadernos de literatura, UMSA, La Paz, 1997.
- , *La piedra que labra otra piedra* [antología], Hombrecito Sentado, La Paz, 1998.
- , *El jardín de Nora*, Ediciones de la Mujercita Sentada, La Paz, 1998.
- , *Ítaca*, Hombrecito Sentado, La Paz, 2000.
- , “El arco colonial”, “El arco de la modernidad”, en Wiethüchter, Paz Soldán, Ortiz y Rocha (eds.), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, t. 1, PIEB, La Paz, 2002, pp. 1-168.

- ZURITA, Raúl, *Purgatorio*, Editorial Universitaria, Santiago, 1979.
- , *Anteparaíso*, Editores Asociados, Santiago, 1982.
- , “Chile: literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)”, en Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Institute for the study of ideologies and literature-Universidad de Minnesota, Minnesota, 1985, pp. 299-331.
- , *Canto a su amor desaparecido*, Editorial Universitaria, Santiago, 1985.
- , *El amor de Chile*, Los Andes, Santiago, 1989.
- , *Anteparaíso*, Visor, Madrid, 1991.
- , *La vida nueva*, Editorial Universitaria, Santiago, 1993.
- , *El día más blanco*, Alfaguara, Santiago, 1999.
- (ed.), *Taller de poesía*, Colorama, Santiago, 2000.
- , *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*, Andrés Bello, Santiago, 2000.
- , *Poemas militantes*, Dolmen, Santiago, 2000.
- , *INRI*, FCE, Santiago, 2003.
- , *Mi mejilla es el cielo estrellado (antología poética)*, Jacobo Sefamí y Alejandro Tarrab selección y notas, Aldus, México, 2004.

Bibliografía secundaria

Sobre Francisco Hernández

- ARGÜELLES, Juan Domingo, *Dos siglos de poesía mexicana*, Océano, Madrid, 2001.
- , “Francisco Hernández en la madurez poética”, *Periódico de Poesía* núm. 8, 1994, pp. 16-18. Se reproduce como Introducción en Francisco Hernández, *Vaincus par les démons. Vencido por los demonios*, Aldus-UNAM, Ottawa, 2001.
- , “Francisco Hernández, poeta”, *El Universal en la Cultura*, suplemento de *El Universal*, 28 de enero de 1987, p. 2.
- , “Schumann fue vencido por los demonios”, *El Universal en la Cultura*, suplemento de *El Universal*, 10 de junio de 1990, p. 1.

- BLANCO, Alberto, "Un infierno llamado Scardanelli", *Proceso*, 25 de enero de 1993, p. 58.
- , "El retorno del delirio", *Proceso*, 30 de diciembre de 1991, p. 59.
- CAMARGO, Angelina, "Francisco Hernández presentó *Oscura coincidencia*. Mi poesía, mancha sobre un traje blanco", *La Cultura al Día*, suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de diciembre de 1986, p. 1.
- CAMPOS, Marco Antonio, "Instantes de la luz (*Oscura coincidencia*)", *El Sábado Cultural*, núm. 247, 11 de enero de 1987, p. 16.
- , "El extraño llamado Georg Trakl", *Periódico de Poesía*, núm. 5, 1994, pp. 75-79.
- , "Moneda de tres caras: el adiós desdichado", *La Jornada Semanal*, núm. 14, 11 de junio de 1995, p. 8.
- , "Moneda de tres caras: los demonios inocentes", *La Jornada Semanal*, núm. 13, 4 de junio de 1995, p. 7.
- , "Moneda de tres caras: las características invisibles", *La Jornada Semanal*, núm. 12, 28 de mayo de 1995, p. 6.
- y Evodio Escalante, "Francisco Hernández y su evocación de Schumann", suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 626, 30 de septiembre de 1989, p. 6.
- COHEN, Sandro, *Palabra nueva: dos décadas de poesía en México*, Premiá Editores, México, 1981.
- , "Poesía mexicana de hoy: Francisco Hernández", *El Universal*, 29 de agosto de 1981, p. 1.
- , "La embestida implacable de Francisco Hernández", *Proceso*, núm. 335, 1983, pp. 64-65.
- , "Tesoro de imágenes luminosas (Mar de fondo)", *Excélsior*, 6 de diciembre de 1983, p. 1 (Cult.).
- , "Francisco Hernández: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*", suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 554, 14 de mayo de 1988, p. 11.
- , "La poesía mexicana en 1991 (En las pupilas del que regresa)", suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 743, 28 de diciembre de 1991, p. 2.

- , “Hölderlin y Francisco Hernández: visiones y pasiones”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 800, 30 de enero de 1993, p. 10.
- COLINA, José de la, “Poesía. Diario de un poeta recién adulto. Francisco Hernández, *Mar de fondo*”, *El Semanario Cultural*, suplemento de *Novedades*, núm. 95, 12 de febrero de 1984, p. 3.
- , “Mirar la música”, *El Semanario Cultural*, suplemento de *Novedades*, núm. 316, 8 de mayo de 1988, p. 8.
- CONDE, José F., “*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* de Francisco Hernández”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 555, 21 de mayo de 1988, p. 13.
- DAUSTER, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*, Ediciones de Andrea, México, 1956.
- , “Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940”, *Revista Iberoamericana*, núm. 55, 1989, pp. 1161-1175.
- DÍAZ Enciso, Adriana, “Habla Francisco Hernández”, *Casa del Tiempo*, núm. 21, 1993, p. 63.
- ESCALANTE, Evodio, *Poetas de una generación 1950-1959*, UNAM, México, 1988.
- , “La tradición radical en la poesía mexicana: 1952-1984”, *Casa del Tiempo*, núm. 49-50, 1985, pp. 15-31.
- , “El estetograma de la locura”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 9-11.
- ESPINASA, José María, “Hölderlin: la voz de la estatua (*Habla Scardanelli* de Francisco Hernández)”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 12-14.
- FERNÁNDEZ, Guillermo, “Con Francisco Hernández, Bruno Bianco y unos cuantos cipreses”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 21-22.
- FLORES, Verónica, “Poesía y locura: los caminos de la creación” *El Día*, 13 de agosto de 1993, p. 18 (Cult.).
- GONZÁLEZ, Omar, “La brevedad y los hombres. *Oscura coincidencia*”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 482, 3 de enero de 1987, p. 13.
- , “*De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, de Francisco

- Hernández”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 551, 23 de abril de 1988, p. 12.
- HULVERSON, Elizabeth, “Locura y poesía”, *La Jornada semanal*, 2 de junio de 1993, p. 13.
- JARAMILLO, Ana María, *Playas borrascosas. Entrevistas con escritores veracruzanos*, Ediciones Sin Nombre-Juan Pablos Editor, México, 1998.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, “Reseña de *Cuerpo disperso*”, *Casa del Tiempo*, núm. 28, 1983, p. 47.
- MONDRAGÓN, Gloria, “Amor, locura y conciencia en Habla Scardanelli”, en Alberto Paredes (ed.), *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, UNAM, México, 1999.
- MOSCONA, Miriam, “Conversación con Francisco Hernández”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 5-8.
- OCHOA, Gerardo, “Francisco Hernández: como la vida misma, mis libros desembocan en la nada”, *Unomásuno*, 18 de diciembre de 1986, p. 25 [entrevista].
- , “Modificar el poema-biografía sobre Schumann sería como hacerle cirugía plástica a mi voz: Francisco Hernández”, *Unomásuno*, 18 de abril de 1988, p. 22 [entrevista].
- , “La poesía se asemeja a uno mismo: sabes qué sucederá pero no cuándo ni cómo, dice Francisco Hernández”, *Unomásuno*, 19 de abril de 1988, p. 26.
- ORGAMBIDE, Pedro, “Francisco Hernández: *Cuerpo disperso*”, *Excélsior*, 22 de abril de 1983, p. 1 (Cult.).
- OVIDO, Armando, “La paz de los amantes (Habla Scardanelli)”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 802, 13 de febrero de 1993, p. 12.
- PAREDES, Alberto, “Un infierno llamado Scardanelli”, *Proceso*, núm. 847, 25 de enero de 1993, pp. 58-59.
- , “El tono del delirio”, *Proceso*, núm. 791, 30 de diciembre de 1991, p. 59.
- (ed.), *Haz de palabras: ocho poetas mexicanos recientes*, UNAM, México, 1999.

- PATÁN, Federico, *El espejo y la nada*, UNAM, México, 1998.
- , “Francisco Hernández dialoga con la noche”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 25-26.
- PLAZA, Galvarino, “Reseña de *Portarretratos*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 348, 1979, p. 730.
- POHLENZ, Ricardo, “Inventar a Hölderlin”, *El Semanario Cultural*, suplemento dominical de *Novedades*, núm. 577, 9 de mayo de 1993, pp. 6-7.
- PONCE, Armando, “Francisco Hernández: de la imaginación alcohólica al recommienzo poético”, *Proceso*, núm. 287, 3 de mayo de 1982, pp. 52-53.
- QUIRARTE, Vicente, “La fiebre contenida”, *Proceso*, núm. 389, 1984, pp. 60-62.
- , “De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios”, suplemento cultural *Sábado*, de *Unomásuno*, núm. 547, 26 de marzo de 1988, p. 11.
- RAMÍREZ, Josué, “Hernández: la voz, la mirada”, *Textual*, 10 de febrero de 1990, pp. 39-40.
- RIVAS, José Luis, “Fingir que morimos. *Soledad al cubo* de Francisco Hernández”, suplemento *Hoja por Hoja*, *Reforma*, 1 de diciembre de 2001, pp. 3-4.
- TOLEDO, Alejandro, “De cómo Francisco Hernández fue tentado por los demonios”, *Periódico de Poesía*, núm. 1, 1993, p. 59.
- TORNERO, Angélica, *Las maneras del delirio*, UNAM, México, 2000.
- VELÁSQUEZ, Mónica, “Entrevista con Francisco Hernández”, marzo de 2002.
- VILLATORO, María Teresa, “El Robert Schumann de Francisco Hernández”, en Alberto Paredes (ed.), *Haz de palabras. Ocho poetas mexicanos recientes*, UNAM, México, 1999.
- VV.AA., “Francisco Hernández y los jóvenes”, *Periódico de Poesía*, núm. 8, 1994, pp. 19-21.

Sobre Blanca Whiethüchter

- AGOSÍN, Majorie, “El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter”, *Fem*, núm. 153, 1995, p. 23.

- ANTEZANA, Luis H., "Madera viva y árbol difunto", *Presencia Literaria*, 18 de abril de 1982, p. 3.
- , "Reseña", *Decursos*, núm. 2, 1996, pp. 95-98.
- Entrevista con Blanca Wiethüchter "La poesía es un lugar de sobrevivencia", *Los Tiempos*, Cochabamba, 15 de enero de 1995.
- Entrevista con Blanca Wiethüchter, semanario *Opinión*, Cochabamba, 17 de enero de 1995.
- GARCÍA Pabón, Leonardo, "El árbol del eterno retorno", *Hipótesis*, núm. 17, 1983, pp. 81-98.
- LEONARD, Kathy, "Entrevista a Blanca Wiethüchter", en *Una revelación desde la escritura. Entrevistas a poetas bolivianas*, Peter Lang, Nueva York, 2001.
- MITRE, Eduardo, "El rigor de la llama de Blanca Wiethüchter", *Presencia Literaria*, 8 de junio de 1997, p. 4.
- , *El aliento en las hojas: otras voces de la poesía boliviana*, Plural, La Paz, 1998.
- MOGRO, Marcia, "El rigor de la llama", 1995 [inédito].
- MONASTERIOS, Elizabeth, *Poesía boliviana contemporánea: hacia la comprensión del imaginario poético en la obra de Blanca Wiethüchter*, Universidad de Ottawa, Ottawa, 1987 [tesis de maestría].
- , "Los huecos de la literatura boliviana contemporánea: el jardín de Wiethüchter", 1999 [inédito].
- , "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura", en *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*, Marcelo Villena (ed.), UMSA-Gente Común, La Paz, 2004.
- ORDÓÑEZ, Monserrat, "La poesía de Blanca Wiethüchter", *Revista Iberoamericana*, núm. 134, 1986, pp. 197-206.
- PATIÑO SARCINELLI, Jorge, "Dentro de la llama está la llama", 1995 [inédito].
- PÉREZ, Alberto Julián, "Entrevista con Blanca Wiethüchter", *Alba de América*, núm. 11, 1993, pp. 56-59.
- RAMIRO QUIROGA, Juan Carlos, "Las anotaciones de Diana: Wiethüchter y Mogro", *Presencia Literaria*, 23 de julio de 1989, pp. 1-2.

- VELÁSQUEZ, Mónica, *Tres aproximaciones a la poética de Blanca Wiethüchter*, UMSA, La Paz, 1997 [tesis de licenciatura].
- , “Entrevista con Blanca Wiethüchter”, La Paz, marzo de 2003.
- VILLENA, Marcelo y Blanca Aranda, “Hacia las poéticas del tinku: del intertexto andino en la poesía de Blanca Wiethüchter”, *Estudios Bolivianos*, núm. 7, 1999.

Sobre Raúl Zurita

- Blume, Jaime, “Zurita y la Biblia: un caso de intertextualidad”, *Literatura y Lingüística*, núm. 4, 1990, pp. 47-56.
- et. al., *La inquietud religiosa en la obra de cuatro poetas chilenos contemporáneos: Arreche, Bolton, Sepúlveda y Zurita*, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1993.
- BRITTO, Eugenia, “Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita”, en su libro *Campos minados (literatura de post-golpe en Chile)*, Cuarto Propio, Santiago, 1990.
- CAMPOS, René A., “El poema concreto en la obra de Raúl Zurita: algunas observaciones”, *La torre*, núm. 5, 1991, pp. 57-76.
- CAMPOS, Javier, “La joven poesía chilena en el período de 1961-1973”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 415, 1985, pp. 128-144.
- , *Joven poesía chilena en el periodo 1963-1973*, LAR, Concepción, 1987.
- CÁNOVAS, Rodrigo, *Literatura chilena de la década 73-83: cuatro respuestas a la experiencia autoritaria (Enrique Lihn, Raúl Zurita, el grupo Ictus y Juan Radrigán)*, University of Texas, Austin, 1985 [tesis doctoral].
- CARRASCO, Iván, “El proyecto poético de Raúl Zurita”, *Estudios Filológicos*, núm. 24, 1989, pp. 67-74.
- EDWARDS, Jorge, “Reflexiones sobre *Anteparaíso* de Raúl Zurita”, *Mensaje*, núm. 317, 1983, pp. 140 -141.
- EPPLE, Juan Armando, “Transcribir el río de los sueños (entrevista con Raúl Zurita)”, *Revista Iberoamericana*, núm. 60, 1994, pp. 873-883.
- ESPINOZA, Manuel, “Aproximaciones a la poesía de Raúl Zurita”, en *Aproxi-*

- maciones a cuatro mundos en la poesía chilena actual*, Altazor, Santiago, 1984.
- FERNÁNDEZ, Ariel, “Raúl Zurita o la pérdida del desenfado o el sentido trigonométrico en la exégesis de la palabra”, en *Visión crítica de la poesía chilena*, Tamarugal, Santiago, 1988.
- FOXLEY, Carmen, “Raúl Zurita y la propuesta autorreflexiva de *Anteparaiso*”, en Ricardo Yamal (ed.), *La poesía chilena actual: 1960-1984 y la crítica*, LAR, Concepción, 1988, pp. 263-288.
- LAGOS, Jorge, “Singularidad y heterogeneidad en *Purgatorio* de Raúl Zurita (1979)”, *Estudios Filológicos*, núm. 34, 1999, pp. 15-25.
- MACÍAS, Sergio, “Una breve aproximación a dieciséis autores de poesía chilena: 1973-1989”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 482, 1990, pp. 177-196.
- NEUSTADT, Robert, “Entrevista a Raúl Zurita”, *Hispanamérica*, vol. 29, núm. 85, 2000, pp. 77-97.
- OVIEDO, José Miguel, “Zurita, un ‘raro’ en la poesía chilena”, *Hispanamérica*, núm. 13, 1984, pp. 103-108.
- PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Santiago, 1990.
- RIVERA, Hugo, “Chile: salir de las catacumbas. Diálogo con Raúl Zurita”, *Casa de las Américas*, núm. 27, 1987, pp. 90-104.
- RODRÍGUEZ, Mario, “Raúl Zurita o la crucifixión del texto”, *Revista chilena de literatura*, núm. 25, 1985, pp. 115-123.
- ROJAS, Waldo, “Raúl Zurita: ¿a las puertas de la esquizopoesis?”, en su libro *Poesía y cultura poética en Chile: apuntes críticos*, Universidad de Santiago, 2001, pp. 63-74.
- ROWE, William, “Dificultades con el milenio. Los últimos trabajos de Diego Maquieira y Raúl Zurita”, en Josefina Ludmer (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Viterbo, Buenos Aires, 1994.
- SÁNCHEZ, Osmar, “Proyecto, censura y poesía en el *Purgatorio* de Raúl Zurita”, *Casa de las Américas*, núm. 28, 1987, pp. 25-40.
- SARMIENTO, Óscar, “Sitio en disputa: *la vida nueva* de Raúl Zurita”, *Hispanamérica*, núm. 27, 1998, pp. 105-111.

- TARRAB, Alejandro, "La herida de Dios. Conversación con Raúl Zurita", *Paréntesis*, núm. 17, 2000, pp. 38-41.
- VALENTE, Ignacio, "Zurita en la poesía chilena", *El Mercurio*, Sección de artes y letras, Santiago, 31 de octubre de 1982.
- YAMAL, Ricardo, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita", *Inti*, núm. 31, 1990, pp. 97-105.

Obras generales

- ABRAMS, M. H., *Natural supernaturalism*, Norton, Nueva York, 1973.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, "El poeta como homo dúplex: ironía romántica y multiplicidad enunciativa", en Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Atlanta GA, 1998, pp. 111-134.
- ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz*, FCE-El Colegio de México, México, 1999.
- ALBÓ, Xavier (comp.), *Raíces de América: el mundo aymara*, Alianza, Madrid, 1988.
- ALIGHIERI, Dante, *La vita nuova*, pról. Francisco de Oca, trad. Francisco Almela, Porrúa, México, 1966.
- , *Obra completa*, BAC, Madrid, 1994.
- ALONSO, Eduardo y Arcadio López-Casanova, *Poesía y novela*, Bello, Valencia, 1982.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura/sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983.
- ÁLVAREZ TURIENZO, S., *Evangelización en América: los agustinos*, Caja de Ahoiro y Monte de Piedad de Salamanca, Salamanca, 1988.
- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, trad. Eduardo Suárez, FCE, México, 1993.
- ANTEZANA, Luis H, "Panorama de narrativa y poesía bolivianas", en *Sentidos comunes*, CESU, Cochabamba, 1995.
- ARNOLD, Yapita, Jiménez, *Hacia un orden andino de las cosas*, Hisbol, La Paz, 1992.

- ARRIAGA, José de, *Extirpación de la idolatría en el Perú*, BAE, Madrid, 1968.
- AA.VV., *La evangelización del Perú siglos XVI y XVII*, Actas del primer congreso peruano de historia eclesiástica, Arequipa, 1990.
- BÁEZ CAMARGO, Gonzalo, *La nota evangélica en la poesía hispanoamericana*, Luminar, México, 1960.
- BAJTÍN, Mikhail, “La palabra en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982.
- BARJAU, Eustaquio, *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975.
- BARTHES, Roland, “La muerte del autor”, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987.
- BARY, Leslie, “César Vallejo: Architect of self”, University of California, Berkeley, 1987 [tesis doctoral].
- BASCH, Víctor, *La vie douloureuse de Schumann*, Librairie Felix Alcan, París, 1928.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1954 [edición original 1939].
- , *Creación y destino*, trad. Mónica Manssur, FCE, México, 1986.
- BERGERO, Adriana y Fernando Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1997.
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Buenos Aires, 1969.
- BIANCHI, Soledad, *Poesía chilena*, Cesoc, Santiago, 1990.
- , *Entre la lluvia y el arco iris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Instituto para el nuevo Chile, Rotterdam, 1983, pp. 117-131.
- , *Un mapa por completar: la joven poesía chilena*, Ceneca, Santiago, 1983.
- BINNS, Niall, *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea: Nicanor Parra, Enrique Libn, Jorge Teillier*, Universidad Complutense, Madrid, 1996.

- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid, 1997.
- BORGES, Jorge Luis, *Textos recobrados*, Emecé, Buenos Aires, 1997.
- BORGES, Pedro, *Métodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, CSIC, Madrid, 1960.
- BOUYESSE-CASSAGNE, Thérèse, *La identidad aymara*, Hisbol, La Paz, 1989.
- BOUYESSE-HARRIS, Tristan Platt y Verónica Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Hisbol, La Paz, 1987.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades*, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- BRION, Marcel, *Schumann et l'âme romantique*, Albin Michel, París, 1954.
- BROWNING, Robert, *Poems*, Oxford University Press, Londres, 1916.
- BRUGGER, Ilse, *El expresionismo*, Centro de Editores de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- BUBER, Martin, *Yo y Tú*, trad. Carlos Díaz, Caparrós, Madrid, 1993.
- BUBNOVA, Tatiana, "En defensa del autoritarismo en la poesía", *Acta Poética*, núm. 18-19, 1997-1998, pp. 381-415.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, "La enunciación lírica y la "actio" retórica", *Investigaciones semióticas III. Actas del III simposio*, Madrid, 5-7 de diciembre, CSIC, 1988, 215-224.
- , "Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético", en Cabo Aseguiñolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Atlanta GA, 1998, pp. 11-40.
- y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Atlanta GA, 1998.
- CAJERO, Antonio, "Monólogos en espiral: desdoblamiento y multiplicación en *Simbad el varado*" [inédito].
- CALANCHA, Antonio de la, *Crónicas del Perú [1639]*, Ignacio Prado Pastor (ed.), Lima, 1977.
- , *Crónica moralizada [1638]*, Ignacio Prado Pastor, Lima, 1978.
- CALDERÓN, Teresa, Lila Calderón y Tomás Harris (comp.), *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, FCE, Santiago, 1996.

- CALVEIRO, Pilar, *Desapariciones: memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*, Taurus, México, 2002.
- CALLONI, Stela, *Los años del lobo. Operación Cóndor*, Continente, Buenos Aires, 1999.
- CAMPOS, Marco Antonio, "El Minutero", *Dos Filos*, núm. 83, 2001, pp. 32-34.
- CARRASCO, Iván, "Antipoesía y neovanguardia", *Estudios Filológicos*, núm. 23, 1988, pp. 35-53.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Gredos, Madrid, 1982.
- CARRETER, Fernando Lázaro, *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- CASA, Arturo, "Pragmática y poesía", en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994, pp. 229-308.
- CERNUDA, Luis, "Nota introductoria a los poemas de Hölderlin", *Cruz y Raya*, núm. 32, 1935, pp. 115-117.
- CISNEROS, Antonio, *Por la noche los gatos*, FCE, México, 1989.
- COBO BORDA, Gustavo, *Antología de la poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985.
- Comisión Derechos Humanos en Bolivia, *La masacre de todos santos*, s.e., La Paz, 1980.
- CONCHA, Jaime, "Mapa de la nueva poesía chilena", *Eco*, núm. 240, 1981, pp. 661-671.
- , "La poesía chilena actual", *Cuadernos Americanos*, núm. 5, 1977, pp. 211-222.
- CORTÉS, Helena, *Claves para una lectura de Hiperión*, Hiperión, Madrid, 1996.
- COSTA, René de, "Para una poética de la antipoesía", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 32, 1988, pp. 7-29.
- CHOUCIÑO, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, University of Kansas, Kansas, 1994 [posteriormente, UNAM, México, 1997]

- DARÍO, Rubén, *Retratos y figuras*, Ayacucho, Caracas, 1993.
- DEBICKI, Andrew, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Perspectiva, punto de vista*, Gredos, Madrid, 1976.
- DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio, *La memoria rota*, Huracán, Río Piedras, 1993.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Notas sobre la crítica para un estudio del personaje”, en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Alianza, Madrid, 1989.
- DIEPEVEEN, Leonard, *Changing voices. The quoting poem*, Ann Harbor-The University of Michigan Press, Michigan, 1993.
- DILTHEY, Wilhelm, *Vida y poesía*, versión de Wenceslao Roces, FCE, México, 1945 [primeras ediciones 1905-1933].
- DONOSO, José, *La desesperanza*, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, trad. Stella Mastrangelo, Siglo XXI, México, 1996.
- DUVIOLS, Pierre, *Cultura andina y represión*, Centro de Estudios Rurales Andinos, Bartolomé de las Casas, Cuzco, 1986.
- , *La destrucción de las religiones andinas durante la Conquista y la Colonia*, trad. Albor Maruenda, UNAM, México, 1977.
- y Henrique Urbano, *Fábulas y mitos incas*, Historia 16, Madrid, 1988.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, Era, México, 1972.
- , *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil, Labor, Barcelona, 1992.
- ELIOT, T. S., “Las tres voces de la poesía”, en su libro *Sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992.
- ELMORE, Peter, *La fábrica de la memoria: la crisis de representación en la novela histórica americana*, FCE, México, 1997.
- ELLMANN, Richard, *Yeats: the man and the masks*, Norton, Nueva York, 1979 [primera edición 1948].
- EPPLE, Juan Armando, *El arte de recordar*, Mosquito Editores, Santiago, 1994.
- ESTEVE BARBE, Francisco, *Crónicas peruanas de interés indígena* [1558], BAE, Madrid, 1968.
- FALK, Walter, *Impresionismo y expresionismo*, Guadarrama, Madrid, 1963.

- FERRARIS, Mauricio, *Luto y autobiografía*, Taurus, México, 2000.
- FISCHER, María Luisa, *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*, Boston University, Boston, 1992 [tesis doctoral].
- FOUCAULT, M., *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, Universidad de Tlaxcala, Tlaxcala, 1985.
- FRAILE, Máximo, *Historia de la literatura chilena*, t. 2, Editorial Salesiana, Santiago, 1994.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- FREYRE, Ricardo Jaimes, *Castalia Bárbara y otros poemas*, Cultura, Buenos Aires, 1920.
- GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1999 [primera edición 1990].
- GAL, Hans (comp.), *El mundo del músico: cartas de grandes compositores, Siglo XXI*, México, 1983.
- GALINDO, Óscar, *Las metáforas impuras: escritura, sujeto y realidad en la poesía chilena actual*, Universidad Complutense, Madrid, 1999 [tesis doctoral].
- GALLOIS, Jean, *Schumann*, trad. Félix Ximénez, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Castalia, Madrid, 1999.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La Patria íntima*, CESU-Plural, La Paz, 1998.
- , “Poesía boliviana 1960-1980: entre la realidad y el lenguaje”, *Hipótesis*, núm. 19, 1984, pp. 313-327.
- GARCÍA PONCE, Juan, *Cinco ensayos*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- GENETTE, Gérard, “La literatura a la segunda potencia”, *Intertextualité*, trad. Desiderio Navarro, Criterios, La Habana, 1997, pp. 53-62.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1983.
- GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert, La Paz, 1980.

- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (época contemporánea), t. 3, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 249-250.
- GÓMEZ, Naín, “Marginalidad y fragmentación urbana en la poesía de los 60’: un cuestionamiento al sujeto poético de la modernidad”, *Atenea*, núm. 474, 1996, pp. 105-126.
- GONZÁLEZ, Aurelio (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 1997.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Jorge, *Poetas de una generación (1940-1949)*, selección y notas Vicente Quirarte, UNAM, México, 1981.
- GULLÓN, Ricardo, *Una poética para Antonio Machado*, Gredos, Madrid, 1970.
- GUTIERREZ G., Adriana, “Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado”, El Colegio de México, México, 1997 [tesis doctoral].
- HAHN, Óscar y Waldo Rojas (selec.), “Muestra chilena: 1961-1973”, *Hispanamérica*, núm. 3, 1975, pp. 55-73.
- HALADYNA, Ronald, *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, Michigan State University, Michigan, 1994.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Éditions du Seuil, París, 1986 [primera edición 1977].
- HAMBURGER, Michael, *La verdad de la poesía*, trad. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba, FCE, México, 1991 [primera edición 1969].
- HARRISON, Thomas, “Filosofía del arte y filosofía de la muerte”, en Gianni Vattimo (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- HARRIS, George Lawrence, *North Borneo. Brunei Sarawak*, New Heaven, s.l., 1956.
- HEIDEGGER, Martín, *De camino al habla*, trad. Yves Zimmermann, Serbal-Guitard, Barcelona, 1987 [primera edición 1979].
- , *Hölderlin y la poesía*, ed. trad. y pról. Juan David García, Anthropos, Barcelona, 1989.
- HERNÁNDEZ, Javier, *La conciencia romántica*, Tecnos, Madrid, 1995.

- HERRNSTEIN SMITH, Barbara, "Poetry as fiction", *New Literary History*, núm. 2, 1971, pp. 259-281.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesía completa*, trad. Federico Garboa, Ediciones 29, Barcelona, 1977.
- , *Poemas de la locura*, trad. Txaro Santoro y José María Álvarez, Hiperión, Madrid, 1994 [primera edición 1978].
- , *Correspondencia amorosa*, ed. y trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Hiperión, Madrid, 1989.
- , *Hiperión*, trad. Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1990 [primera edición 1972].
- , *Correspondencia completa*, introducción y trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Hiperión, Madrid, 1990.
- , *Ensayos*, trad. Felipe Martínez Marzoa, Hiperión, Madrid, 1997 [primera edición 1976].
- HUERTA, David, *Incurable*, Era, México, 1987.
- HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática", trad. Alba María Paz Soldán, *Cuadernos de literatura*, núm. 39, La Paz, 2001, pp. 37-56. Tomado a su vez de *Poétique*, núm. 45, París, 1981.
- INGARDEN, Roman, "Las funciones del lenguaje en el teatro", en su libro *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis, Taurus, Madrid, 1998.
- JARA, René, *El revés de la arpillera: perfil literario de Chile*, Hiperión, Madrid, 1988.
- JASPERS, Karl, *Genio artístico y locura*, trad. Adan Kovacsics, El Acantilado, Barcelona, 2001.
- JIMÉNEZ, José Olivio, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Alianza, Madrid, 1971.
- KARAGEORGOU, Christina, "La arquitectónica del yo lírico: creación y representación de mundo en el Poema de Cante Jondo de Federico García Lorca", El Colegio de México, México, 1998 [tesis doctoral].
- KLEIN, Herbert, *Historia general de Bolivia*, trad. Joseph M. Barradesa, Juventud, La Paz, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *La revolución del lenguaje poético*, Seuil, París, 1974.

- LABASTIDA, Jaime (coord.), *Dictadura y dictadores*, Siglo XXI, México, 1986.
- LACHMANN, Renate, "Dialogicidad y lenguaje poético", trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, julio de 1993, pp. 41-52.
- LAGO, Pedro Martín, *Poética y metafísica en Fernando Pessoa*, Universidad de Santiago de Compostela, Madrid, 1993.
- LAÍN, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Revista de Occidente, Madrid, 1961.
- LANGBAUM, Robert, *The poetry of experience: the dramatic monologue in modern literary tradition*, Penguin University Books, Ontario, 1971.
- LASTRA, Pedro, *Relecturas hispanoamericanas*, Universitarios, Santiago, 1986.
- LAVÍN CERDA, Hernán, "La poesía que se escribe en Chile", *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1984, pp. 121-137.
- LEVINAS, Emmanuel, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, trad. José Luis Pardo, Valencia, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, FCE, México, 1968.
- LIHN, Enrique, *Porque escribí*, FCE, México, 1995.
- LINARES G., Gabriel, "Un juego con espejos que se desplazan: un análisis de los monólogos dramáticos de Jorge Luis Borges", El Colegio de México, 2003, [tesis doctoral].
- LINDENBERGER, Herbert, *Georg Trakl*, Twayne, Nueva York, 1971.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obra poética*, edición crítica de José Luis Martínez, ALLCA XX-FCE, Colección Archivos, Madrid, 1998.
- LORENZANO, Sandra, *Escrituras de sobrevivencia: narrativa argentina y dictadura*, UAM-Porrúa, México, 2001.
- LOURENCO, Antonio Apolinario, *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, Angelos Noirs, Coimbra, 1995.
- MACHADO ANTONIO, *Los complementarios*, ed. Manuel Álvarez, Cátedra, Madrid, 1980.
- , *Obra completa. Poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macri, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1989.
- , *Juan de Mairena*, edición de Fernando Ferrer, Cátedra, Madrid, 1999.
- , "Un texto de don Antonio Machado", *Bulletin Hispanique*, núm. 71, 1969, pp. 312-317.

- MADRID, Lelia, *El sueño del origen: la tradición posromántica*, Fundamentos, Madrid, 1991.
- , *La fundación mitológica de América Latina*, Fundamentos, Madrid, 1989.
- MAESTRO, Jesús, “Pragmática de la lírica: teorías de las instancias poéticas”, *Investigaciones Semióticas IV. Actas del IV simposio*, Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990, pp. 149-160.
- , “La expresión dialógica en el discurso lírico de Borges y Pessoa (Hacia una crítica de la razón dialógica)”, en Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Atlanta GA, 1998, pp. 267-324.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Obra poética*, trad. Ricardo Silva Santiesteban, Hiperrión, Madrid, 1980.
- MARISCOTTI, Ana, *Pachamama santa tierra*, Gebr Man Verlag, Berlín, 1978.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E., *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Ariel, Barcelona, 1960.
- MARTÍNEZ, Juan Luis, *La nueva novela*, s.e., Santiago, 1985.
- MASSUH, Víctor, *Sentido y fin de la historia en el pensamiento religioso actual*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- MAUCLAIR, Camille, *Schumann*, Henri Laurens, París, s.f.
- MIGNOLO, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona, 1978.
- MILÁN, Eduardo y Ernesto Lumbreras, *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, Aldus, México, 1999.
- , *Una cierta mirada: crónica de poesía*, Juan Pablos Ediciones, México, 1989.
- MITRE, Eduardo, “Cuatro poetas bolivianos contemporáneos”, *Revista Iberoamericana*, núm. 134, 1986, pp. 139-163.
- MOGRO, Marcia, *Semiramis 16 (M.G.)*, Ediciones Documentas. Ediciones Caja Negra, Santiago, 1988.
- MONASTERIOS, Elizabeth, *Métodos epistemológicos en la poesía de Jaime Sáenz*

y José Emilio Pacheco, Universidad de Toronto, Ontario, 1993 [tesis de doctoral].

MONTES, Hugo y Roque Esteban Scarpa, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Gredos, Madrid, 1968.

MORÁBITO, Fabio, *El viaje y la enfermedad*, UAM, México, 1984.

NERUDA, Pablo, *Obra completa*, pról. Saúl Yurkievich, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg, 5 tomos, Barcelona, 1999.

—, *Canto general*, edición Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 1990.

NIETO, Carlos, *Fragmentos de Rodolfo y otros fragmentos*, Oro de la noche, México, 1999.

NUÑO, Bonifaz, *Albur de amor*, FCE, México, 1987.

OLIVIER, Abel, *El perdón: quebrar la deuda y el olvido*, trad. Alicia Martorell, Cátedra, Madrid, 1992.

ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Siglo XXI, México, 1987.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando de Toro, Piados, Barcelona, 1983.

PAZ, Octavio, “El camino de la pasión: López Velarde”, *Cuadrivio*, Planeta, Madrid, 1991.

—, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

PEASE, Franklin, “El estado religioso en el antiguo Perú a la llegada de los españoles”, en *La evangelización del Perú siglos XVI y XVII*, Actas del primer congreso peruano de historia eclesiástica, Arequipa, 1990.

PERUS, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina*, Siglo XXI, México, 1976.

—, *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, 1994.

PESSOA, Fernando, *Poesía*, trad. José Antonio Llardent, Alianza, Madrid, 1997.

—, *Teoría poética*, trad. J. A. Cilleruelo, Júcar, Madrid, 1985.

—, *Sobre literatura y arte*, trad. Nicolás Extremura, Enrique Noguera y Lluvia Trias, Alianza, Madrid, 1985.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato: estudios de teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998.

- PIZARNIK, Alejandra, *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, 1990.
- POUND, Ezra, *Personae*, versión de Guillermo Rousset Banda y prólogo de Juan José Arreola, Donés, México, 1981.
- Popol Vuh*, trad. Adrián Recinos, FCE, México, 1952.
- POZUELO YVANCOS, José M., “¿Enunciación lírica?”, en Cabo Aseguinolaza, Fernando y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Atlanta GA, 1998, pp. 41-76.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el Diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini, El Acanalado, Barcelona, 1999.
- QUIRARTE, Vicente, *Fra Filippo Lippi: cancionero de Lucrecia Buti*, UNAM, México, 1982.
- , *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*, UNAM, México, 1985.
- , *Razones del Samurai*, UNAM, México, 2000.
- QUIROGA, Adán, *La cruz en América*, Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1977.
- RAMA, Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, Litoarte, México, 1976.
- RAMOS GAVILÁN, Fray Alonso, *Historia del santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, transcripciones y notas Ignacio Prado Pastor [1621], Ediciones Ignacio Prado, Lima, 1988.
- RAMOS SÁNCHEZ, Pablo, *Radiografía de un golpe de estado. Notas sobre la historia reciente de Bolivia*, s.e., México, 1981.
- REICH, Willi, *Schumann, su arte y su vida*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1957.
- REINA PALAZÓN, José Luis, “Introducción”, en Georg Trakl, *Obras completas*, Trotta, Madrid, 1994.
- REISZ, Susana, *Voces sexuadas, género y poesía en Hispanoamérica*, Universidad de Lleida, 1996.
- , *Teoría literaria: una propuesta*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1986.
- RENÁN, Raúl, *El libro de las queridas cosas*, Conaculta, México, 1998.
- Revista Litoral: monográfico poesía contemporánea chilena con una mirada al arte actual*, Madrid-Málaga, 1999.

- REYES, Graciela, *Los procedimientos de la cita*, Arcolibros, Madrid, 1995.
- , “La cita en español: gramática y pragmática”, en Violeta Demonte (ed.), *Gramática del español*, NRFH, IV, El Colegio de México, 1994.
- , *Polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984.
- RICHARD, Nelly, *Masculinofemenino*, Francisco Zegers Editor, Santiago, 1993.
- , *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*, Cuarto Propio, Santiago, 1994.
- RIVERA, Silvia, *Oprimidos pero no vencidos*, Hisbol, Cochabamba, 1984.
- ROA BASTOS, Augusto, *Las culturas condenadas, Siglo XXI*, México, 1978.
- ROBEQUEINO, Charles, *Malaya, Indonesia, Borneo and the Philippines*, trad. E. D. Laborde, Longmans Green Co., Londres, 1954.
- RODRÍGUEZ, Amalia, *La poética del nombre en el registro de la autobiografía (Robert Lowell y la poesía moderna)*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo, *Ensayos sobre poesía chilena*, Bulzoni, Roma, 1994.
- ROKHA, Pablo de, *Antología*, edición de Rita Gnutzmann, Visor, Madrid, 1992.
- ROJO, Grinor, *Poesía chilena del fin de la modernidad*, Universidad de Concepción, Santiago, 1993.
- , “Veinte años de poesía chilena”, en su *Crítica del exilio*, Pehuen, Santiago, 1987.
- ROSASCO, José Luis, “Poesía joven. La generación del 70”, *Atenea*, núm. 476, 1977, pp. 79-109.
- ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María, *Estructuras andinas del poder*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1983.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, trad. Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1979.
- ROVIRA SOLER, José Carlos, *Para leer a Pablo Neruda*, Palas Atenea, Madrid, 1991.
- ROWE, William, “Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros”, *Amaru*, núm. 8, 1968, pp. 31-35.
- RUNNING, Thorpe, “*Incurable* de David Huerta: una solución para la poesía

- de la posmodernidad”, *Revista Iberoamericana*, núm. 56, 1990, pp. 159-173.
- RUVALCABA, Eusebio, *Con olor a Mozart*, UAM-Verdehalago, México, 1998.
- SABINES, Jaime, *Antología poética*, FCE, Santiago, 1994.
- SÁENZ, Jaime, *Obra completa*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975.
- SAID, Edward, *Orientalism*, Phanttheon Books, Nueva York, 1978.
- SALA, Charles, *Miguel Ángel*, trad. Cecilia Miguel Rodríguez, Lisma, París, 2001.
- SALAZAR, Adolfo, *El siglo romántico*, J. M. Yagües Editor, Madrid, 1936.
- SALLES-REESE, Verónica, *Historia de la representación de lo sagrado en el Lago Titicaca: de Viracocha a la Virgen de Copacabana*, The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1991.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones, Obras completas*, t. 2, edición y notas padre Ángel Custodio Vega, Castalia, Madrid, 1979.
- SÁNCHEZ A., Osmar, “Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él). Nota introductoria”, *Acta Poética*, núm. 18-19, 1997-1998, pp. 363-380.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero*, Istmo, Madrid, 1986.
- SANJINÉS, Javier (ed.), *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Institute for the study of ideologies and literature, Minneapolis-Valencia, 1985.
- SANTILLÁN FERNANDO DE, Blas Valera y Joan de Santa Cruz Pachacuti, *Tres relaciones de antigüedades peruanas* [1879], Guaranía, Asunción, 1957.
- SCARANO, Laura et. al., *La voz diseminada*, Biblos-Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, 1994.
- SCHEIDL, Ludwig, *O pré-expressionismo na literatura alema: Heym, Trakl, Staedler*, Universidade da Coimbra, Coimbra, 1985.
- SEGOVIA, Tomás, *Anagnórisis*, Premiá Editores, México, 1982.
- SHIMOSE, Pedro, *Quiero escribir pero me sale espuma*, Casa de las Américas, La Habana, 1972.
- , *Poemas*, Playor, Madrid, 1988.

- SINGER, Irving, *La naturaleza del amor*, trad. Victoria Sehusheim, Siglo XXI, México, 1992.
- STIERLE, Karlheinz, "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, núm. 32, 1977, pp. 422-441.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2^{da} edición, FCE, México, 1985.
- SUBIRÁ, José, *Compendio de historia de la música*, Compañía Bibliográfica Española, Madrid, s.f.
- SUMMERHILL, Stephen, "Luis Cernuda and the Dramatic Monologue", en Salvador Jiménez-Fajardo (ed.), *The world and the mirror*, Associated University Press, Ontario-Londres, 1989, pp. 140-165.
- TAYLOR, Ronald, *Schumann*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1987.
- THANOON AKRAM, Jawad, "El monólogo dramático en la poesía española contemporánea. Luis Cernuda y la segunda generación de posguerra", Universidad de Granada, Granada, 1990 [tesis doctoral].
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América*, trad. Flora Botton B., Siglo XXI, México, 1989.
- TRAKL, Georg, *Obras completas*, ed. y trad. José Luis Reina, Trotta, Madrid, 1994.
- , *Revelación y cuerpo del ocaso*, versión de Christian Vila Riquelme de una traducción de Pablo Oyarzún, UNAM, México, 1989.
- , *Poemas*, selección y versión de José Miguel Minguez, Icaria, Barcelona, 1991.
- , *Poemas*, trad., prólogo y notas de Aldo Pellegrini, Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- , *Unterwegs. En camino*, trad. Marco Antonio Campos, El Tucán, México, 1998.
- VALERO, Sergio, *Cuaderno de Alejandra*, Tierra Adentro, México, 1997.
- VIDAL, Hernán, *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reconfiguración*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1985.
- VILLAREJO, Avencio, *Los agustinos en el Perú (1548-1965)*, Ausonia, Lima, 1965.

- VILLEGAS, Juan, *Teoría de historia literaria y poesía lírica*, Girol Books, s.l., 1994.
- , “Poesía chilena actual: censura y procedimientos poéticos”, *Hispanamérica*, núm. 12, 1983, pp. 145-154.
- WACHTEL, Nathan, *El regreso de los antepasados*, trad. Laura Ciezar, El Colegio de México-FCE, México, 2001.
- , *Los vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española*, trad. Antonio Escohotado, Alianza, Madrid, 1976.
- WAIBLINGER, Wilhelm, *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, ed. Txaro Santoro y Anacleto Ferrer, Hiperión, Madrid, 1984.
- WEISSWEILER, Eva (ed.), *The complete correspondence of Clara and Robert Schumann*, tr. Hildegard Fritsch y R. Crawford, Peter Lang, Nueva York, 1996 [1987 versión alemana].
- WITEMEYER, Hugh, *The poetry of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1969.
- WRIGHT, George, *The poet in the poem (the personae of Eliot, Yeats and Pound)*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1960.
- YAMAL, Ricardo, *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Albatros-Hispanófila, Valencia, 1985.
- , (ed.), *La poesía chilena actual: 1960-1984 y la crítica*, LAR, Concepción, 1988.
- YÁÑEZ, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, UNAM, México, 1998.
- , *Los románticos nuestros contemporáneos*, Alianza, México, 1993.
- ZANE, Kathleen, “Paradigms of travel literature. The Oriental voyages of Nerval, Burton, Kinglake and Chateaubriand”, Universidad de Nueva York, Nueva York, 1984 [tesis doctoral].
- ZAVALETA M., René (comp.), *Bolivia hoy*, Siglo XXI, México, 1983.

*Múltiples voces en la poesía de
Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter
y Raúl Zurita*

se terminó de imprimir en abril de 2009
en los talleres de Tipográfica, S.A. de C.V.
Imagen 26, col. Lomas de San Ángel Inn. 01790 México, D.F.
Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.
Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

Hoy, a pesar de todos los cambios y velocidades en el mundo, la poesía sigue siendo un atrevimiento verbal y existencial. Lo es porque no deja de cuestionar toda certeza y porque se abre a visiones, voces y palabras por más ajenos que le sean. Leer a Francisco Hernández, Blanca Wiethüchter y Raúl Zurita nos enfrenta a espejos multiplicadores de imagen, a palabras que transitaban silencios, censuras y locuras para ser dichas. Con este libro, la autora rinde un tributo a la poesía entendida como diálogo, como posibilidad de reinventar la historia o la biografía, como desafío a lo que somos o no capaces de oír.

Mónica Velásquez Guzmán es poeta y doctora por El Colegio de México. Actualmente enseña en la Universidad Católica Boliviana y la Universidad Mayor de San Andrés en Bolivia. Ha publicado los poemarios *Tres nombres para un lugar*, *Fronteras de doble filo*, *El viento de los naufragos* e *Hija de Medea* (Premio Nacional de Poesía 2007). Editó *Ordenar la danza: antología de poesía boliviana del siglo xx* y la *Obra poética de Oscar Cerruto*.

Ilustración de portada: René Magritte, *El ramo perfecto*, 1956.

ISBN: 978-607-462-024-5



9 786074 620245