



PARTICIPAN

Gilberto Triviños
Jorge Majfud
Luis Riffo
Juan Zapata
Francisca Barrera
Franco Ibáñez Zumel
Hurón Magma
Rodrigo Lira
Patty Smith
Marta Manríquez



...”Tristes
somos aquellos
que no hemos
nacido de los
dioses...”

María Teresa Wilms Montt

Litterae

<https://twitter.com/Litteraechile>
<https://www.facebook.com/Casalitterae/>

www.casalitterae.cl

www.udec.cl/~litterae.cl

www.litterae.cl

litterae@udec.cl

casalitterae@gmail.com



Sur del país

Cherquenco 1940

Nuestra misión, nuestra visión, nuestros valores únicos e identificatorios

Nuestra Casa nace en los 80 en la ciudad de Temuco, Chile, en donde un grupo de escritores y poetas iniciaron un viaje que aún no acaba.

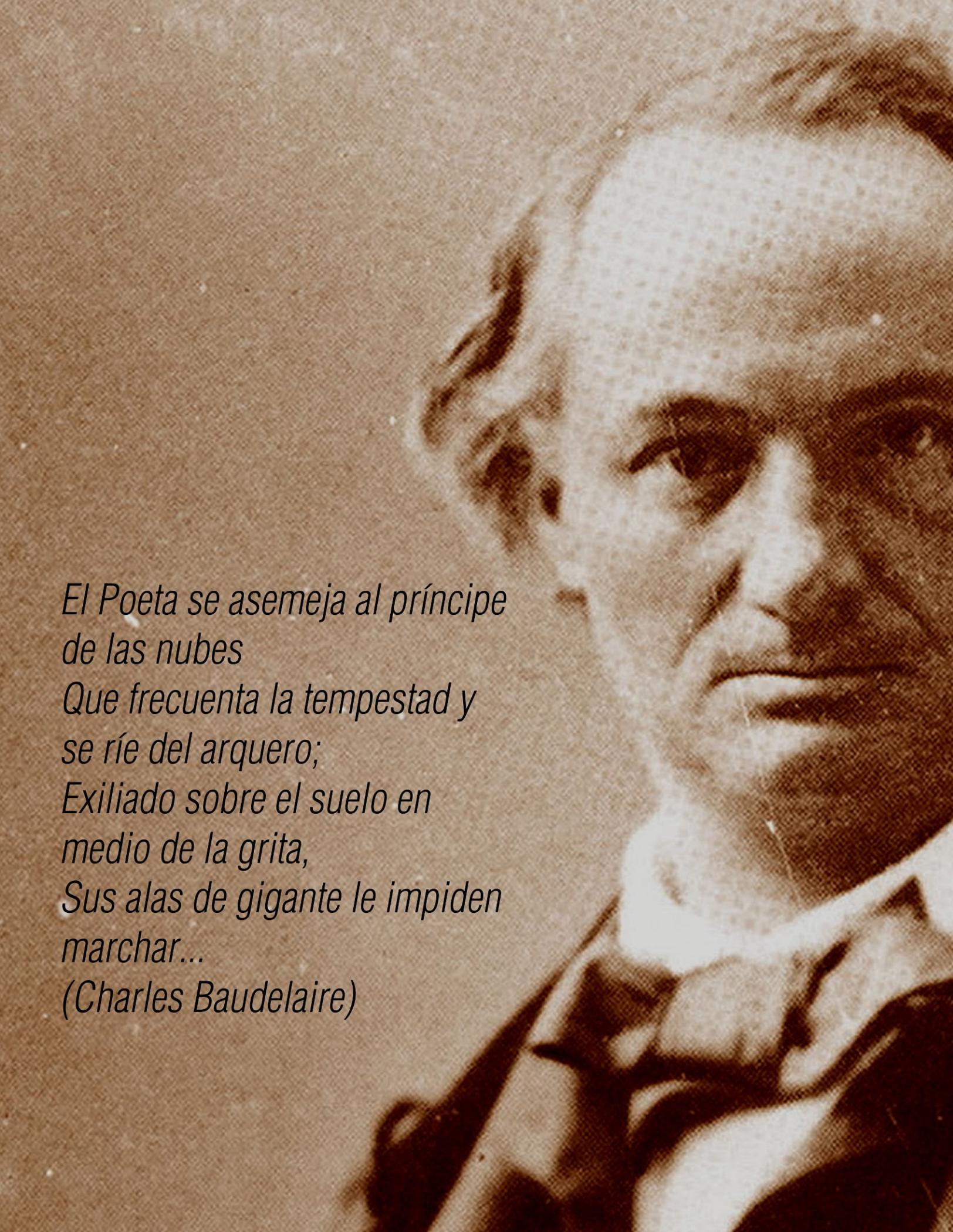
Somos un ente difusor de la literatura de habla hispana con una visión crítica que trasciende, a través del debate, una sociedad sitiada utilizando toda plataforma tecnológica u online a través de la cual sea posible llegar al lector nodal.

Promovemos, difundimos y renovamos el interés por la lectura, el análisis y la crítica literaria en las nuevas y recién llegadas generaciones de lectores usando los nuevos medios y redes sociales.

Valoramos la transversalidad, la divergencia, la disrupción, la búsqueda y la trascendencia a través de la literatura y especialmente de la poesía entendida como un lenguaje de desprogramación humana por excelencia.

Litterae

www.litterae.cl



*El Poeta se asemeja al príncipe
de las nubes
Que frecuenta la tempestad y
se ríe del arquero;
Exiliado sobre el suelo en
medio de la grito,
Sus alas de gigante le impiden
marchar...
(Charles Baudelaire)*



Crítica & Parnaso

DIRECTOR

Pascal Tureuna R.

EDITOR

Juan Carlos Pantoja Ibáñez

COMITE EDITORIAL

Gilberto Triviños
Luis Riffo
Pascal Tureuna
Franco Ibáñez Zumel

DISEÑO & MAQUETACION

Stephan Kliwadenko

FOTOGRAFIA

Waclaw Wantuch
Stephan Kliwadenko
Yang Xueguo
Anónimos

Crítica & Parnaso Nº 01 | 2010

ISSN XXXXX

Publicación latinoamericana, parte del conglomerado cultural y editorial CASA LITTERAE EDITORES©. Fundada en el año 1995 en la ciudad de Concepción, Chile y orientada a difundir el análisis, la crítica y la reflexión literaria internacional de habla hispana. a nivel internacional

Colo Colo 470 Concepción | CHILE

litterae@udec.cl

SUMARIO

- **ANALISIS / Gilberto Triviños, Chile:** La metamorfosis de la muerte en la poesía de Parra, Darío y Huidobro.
- **REFLEXION / Jorge Majfud, EEUU:** Eduardo Subirats, un rebelde ilustrado contra la soldadesca hispanista.
- **CONTEXTO / Luis Riffo, Chile:** Palabras previas al libro Sobrevidas de Franco Ibáñez Zumel.
- **TEXTURAS / Juan Zapata, Chile:** 1999 Concepción.
- **CRITICA/ Francisca Barrera, España:** Una mirada a Carlos Oquendo de Amat y Jorge Eielson desde la crítica latinoamericana.

LIRICA

- Franco Ibáñez Zumel
- Hurón Magma
- Rodrigo Lira
- Patty Smith
- Marta Manríquez

LOS CUENTOS DE ARIADNA
y otros poemas



Hurón Magma



Ediciones Casa de Barro

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

(Hurón Magma)



Trivinos

La metamorfosis de la muerte
en la poesía de Darío,
Huidobro y Parra

Resumen: Aries ha mostrado en *L'homme devant la mort* que es (im)posible escribir la historia de las milenarias relaciones del hombre de Occidente con la muerte. El valioso libro tiene, sin embargo, una limitación importante. Nada dice de la visión de la muerte en el mundo latinoamericano.

Palabras clave: Parra, Darío, Huidobro, la muerte en la poesía latinoamericana

Abstract Aries has shown in *L'homme devant la mort* is (im) possible to write the history of ancient Western man's relationship with death. The book is valuable, however, an important limitation. Nothing says the vision of death in the Latin American world.

Keywords: Parra, Darío, Huidobro, death in Latin American poetry

"Los hombres sólo se reconciliaron con la muerte para evitar el miedo que ella les inspira: sin embargo, sin ese miedo morir no tiene el mínimo interés. Pues la muerte existe únicamente en él y a través de él. (...) Quien ha superado el miedo puede creerse inmortal; quien no lo conoce, lo es. Es probable que en el paraíso las criaturas desaparezcan también, pero no conociendo el miedo de morir, no morirían, en suma, nunca. El miedo es una muerte de cada instante" E.M. Cioran.

Philippe Aries ha mostrado en *L'homme devant la mort* que es (im)posible escribir la historia de las milenarias relaciones del hombre de Occidente con la muerte. El valioso libro tiene, sin embargo, una limitación importante. Nada dice de la visión de la muerte en el mundo latinoamericano. Ignora, por ejemplo, que uno de los capítulos de dicha historia debería estar escrito con las figuraciones poéticas de la muerte en Nuestra América. Hemos elegido las relecturas de las obras de Amado Nervo, Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra porque ellas nos permiten, además de iniciar la fascinante reconstrucción de un mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones de la muerte, reinventar, más de dos décadas después de la celebración hecha por Yurkievich, la "conexión causal" entre modernismo y vanguardia borrada por el mito mismo de la tradición de la ruptura. Ahora, que nuestra perspectiva es ya secular, se hace aún más transparente que la vanguardia "libró sus ofensivas tratando de borrar todo legado, (renegando) radicalmente del pasado inmediato, sin vislumbrar, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, que todos sus logros habían germinado poco antes" (Yurkievich 1976:7). El autor de "Thanatos" narra en su Autobiografía la pesadilla infantil que deja en su espíritu una impresión indeleble:

(Estaba) yo, en el sueño, leyendo cerca de una mesa, en la salita de la casa, alumbrada por una

lámpara de petróleo. (Vi) que se destacaba en el fondo negro una figura blanquecina, como la de un cuerpo humano envuelto en lienzos; me llenó de terror, porque vi aquella figura que, aunque no andaba, iba avanzando hacia donde yo me encontraba (...). Indefenso, al sentir la aproximación de 'la cosa', quise huir y no pude, y aquella sepulcral materialización siguió acercándose a mí, paralizándome y dándome una impresión de horror inexpresable. Aquello no tenía cara y era, sin embargo, un cuerpo humano. Aquello no tenía brazos y yo sentía que me iba a estrechar. Aquello no tenía pies y ya estaba cerca de mí. Lo más espantoso fue que sentí inmediatamente el tremendo olor de la cadaverina, cuando me tocó algo como un brazo, que causaba en mí algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, para defenderme, mordí 'aquello' y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté con sudores de angustia" (1962:35-36).

La misma Autobiografía entrega la clave para situar el origen de esta escena primordial. Es el capítulo de la evocación de terroríficas historias protagonizadas por ánimas en pena, frailes sin cabeza, manos peludas que persiguen como una araña y demonios que se llevan consigo a mujeres pecadoras. La madre de la tía abuela de Darío, pero también la Serapia y el indio Goyo, "los dos únicos sirvientes", son los tres agentes de las frecuentes metamorfosis nocturnas de la casa familiar en espacio ominoso. El narrador revela aquí la relación secreta entre estas escenas infantiles y la obsesión por el espectro de la muerte: "Y así se me nutría el espíritu con otras cuantas tradiciones y consejos y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas, y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables". Rubén Darío concluye su Historia de mis libros señalando que el mérito principal de su obra, si alguno tiene, es haber abierto de par en par las puertas y ventanas de su castillo interior para enseñar a sus hermanos el habitáculo de sus ideas más íntimas y sus ensueños más queridos. Ideas y ensueños. Nada dice aquí de su miedo más profundo. No necesita hacerlo porque antes ya lo ha nombrado de modo significativamente destacado:

Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación me he lanzado a Dios como a un refugio, me he asido a la plegaria como de un

paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias, y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe, cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo (s.f.:214).

La "divina carne" no es, pues, la única reina del "pequeño edén lírico de Darío iluminado por "la luz de una aurora indefinida". Ni siquiera impera absolutamente en Prosas profanas, el libro de un mundo sin "ayer, hoy ni mañana" habitado por faunecas antiguas que rugen de amor, por sexos que funden dos bronceos, por cisnes cuyos cantos no cesan de oírse, por amadas de ojos negros con luces que hacen cantar a Pan bajo las viñas, por caballeros que llegan de lejos a encender con sus besos de amor los labios de las princesas tristes. La serie poética misma que Darío llama símbolo de su primavera plena ya está ensombrecida, en efecto, por la ominosa presencia de la hermana inseparable de la Vida, por la "emperatriz y reina de la nada" que nos roe como el gusano.

El hablante de uno de los poemas de Cantos de vida y esperanza pide al búho su sabiduría celeste, su nocturno imperio y su cabeza que mira a Oriente y Occidente, pero también su silencio perenne, sus ojos profundos en la noche y su tranquilidad para mirar a la Esfinge. "Tranquilidad ante la muerte", no la "áurea copa en donde Venus vierte/ la esencia azul de su viña encendida".

El Capítulo XI del libro Rubén Darío de José María Vargas Vila permite vislumbrar en esta petición la huella poética del drama más íntimo, más profundo del poeta. Se trata precisamente del "miedo infantil y pueril" de Darío a todo lo sobrenatural, testimoniado en este caso por su negativa a quedarse solo después de escuchar las historias espeluznantes de espiritismo, demonología, endriagos, duendes y aparecidos narradas por sus amigos "con objeto de asustar al poeta, que pálido, sudoroso, llenos los ojos de un inenarrable horror, se llevaba las manos a los oídos, para no escuchar aquellos cuentos de un hoffmanismo superlativo"(1994:39-40). Vargas Vila señala en este mismo lugar que el pavor de Darío tenía la belleza de las lágrimas de un niño despertado en la No-

che. La analogía no me sorprende después de leer el relato de la "primera pesadilla". La Autobiografía descubre precisamente la matriz infantil del "inenarrable horror" del autor de "Thánatos".

"Spes", el poema de Cantos de vida y esperanza del ascenso a Jesús (Historia de mis libros), cifra bellamente el poder del Sembrador de Trigo en la poesía de Darío regida secretamente por los tropismos del pavor a la tumba. El poeta asaltado en "La página blanca" por duras visiones sobre lo inevitable pide a Jesús la luz misma para vencer a la Gorgona: "Dime (...)/ que al morir hallaré la luz de un nuevo día/ y que entonces oiré mi "¡Levántate y anda"(1984:266).

El alma así estremecida, sin embargo, no se posa sólo sobre la catedral en los fugaces remansos permitidos por el predominio de la angustia "de ir a tientas, en intermitentes espantos, hacia lo inevitable"("Nocturno").

También se posa sobre las ruinas paganas. Un poema escrito en 1912 es importante para identificar el otro poder del mundo lírico de Darío capaz de conjurar el horror negro evocado en Autobiografía, "Santa Elena de Montenegro", "Pax" y "Terremoto". Todo lo que el enigmático destino pone de duro al paso del poeta peregrino, leemos en dicho texto, lo resiste quien lleva por escudo la devoción de la Alta Poesía y de Nuestra Señora la Belleza (Darío 1984:463).

Los especialistas han ya evidenciado que la poesía modernista se refugia en una integridad ilusionista, en un universo de exaltada ficción para oponerle a la violencia reductora del mundo factible (Yurkievich 1976: 98).

No se ha percibido, sin embargo, que este escudo contra la prosa de la vida es el mismo que protege contra el espanto tal vez más duro de todos los puestos por el enigmático destino a nuestro paso de peregrinos: el pavor de la tumba. El "Coloquio de los centauros" es clave en este sentido. El Rey Midas que embellece todo lo que nombra parece aquí decirle a "la cosa" petrificadora lo dicho por otro perfecto alquimista: "Pues de cada cosa he extraído la quinta esencia,/me has dado tu barro y, con él, he hecho oro"(Baudelaire). Es pertinente recordar en este caso que el escudo protector de en "Todo lo que de enigmático destino..."



evoca un escudo famoso de las Metamorfosis de Ovidio. Se trata precisamente del arma de Atenea, con la superficie pulida como un espejo, con la cual Perseo, tras cruzar impunemente el espacio sembrado de cuerpos marmorizados, puede aniquilar a la Medusa devolviéndole su propia mirada mortal. "Esta es la retorsión: Perseo sustituye su propio ojo, débil y petrificable, por el ojo de bronce de su escudo-espejo, es decir la mirada misma de Medusa, cuya fuerza mortífera se vuelve inmediatamente contra ella. Ojo del horror literalmente desorbitado. Medusa petrificada, captada en el instante mismo en que ella petrifica, en que ella congela y se congela de horror" (Dubois 1994:136).

Esta es también la retorsión consumada en "Coloquio de los centauros". El nuevo Perseo obsesionado por la visión espantosa de la primera pesadilla sustituye su propio ojo, débil y petrificable, por el ojo de oro del escudo-espejo de la Alta Poesía. Nuestra Señora la Belleza mata la figuración gorgónica de la muerte. No la convierte en cadáver como sucede en "A la muerte de Rafael Núñez", pero la despoja de su fiera máscara aterrizante. Los efectos de la alquimia modernista, de los poderes sublimadores del "Arte puro (que) como Cristo exclama: /Ego sum lux et veritas et vita", son espectaculares. Arneo revela que la Muerte es realmente la compañera inseparable de la Vida. Amico testimonia que los mismos dioses buscan su dulce paz. Quirón confirma que la pena de los dioses es no alcanzar la Muerte ("La Muerte es la victoria de la progenie humana"). Medón, el centauro que la ha visto, revela, sin embargo, la verdad más disolvente y escandalosa de todas. La Muerte es semejante a Diana, casta y virgen como ella:

*¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua de olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido
(Darío 1984:209).*

Rubén Darío hace precisiones valiosas en Historia de mis libros para comprender la significación del poema suyo que representa la máxima distancia entre el sueño y el arte, entre la "primera pesadilla" y la alquimia verbal. El "Coloquio de los centauros", dice su autor, es un mito que exalta la unidad del universo, en la ilusoria Isla de Oro, ante la vasta mar. Los especialistas destacan generalmente este sentido del texto, sin advertir que Darío también explora en él el drama de "nuestra ineludible finalidad". La lectura que el poeta propone de su obra tiene particular interés, no sólo porque descifra el deseo "profundo" que la dicta (conjuro de la primera pesadilla) sino también porque declara de modo

explícito que la tradición de imágenes de la muerte subvertida por "Coloquio de los centauros" es la "visión católica". Tradición representada por las figuras repugnantes, espantosas, de las innumerables variantes de la Danza de la Muerte, de la leyenda de los tres vivos y los tres muertos, del ars moriendi, del memento mori y del Triunfo de la Muerte ampliamente difundidas cuando "Europa, a punto de emerger de la Edad Media, procura librarse de su temor a la muerte, que es a la vez temor al Juicio Final y temor al infierno" (Westheim:1983), pero también cuando el imperio de la guadaña de la Madre Negra hace creer a los hombres del siglo XX que "lo que Malaquías el vidente vio en la Edad Media (...) verá la gente, hoy en sangre deshecha y desatada" ("Pax"):

El "Coloquio de los centauros" es otro "mito", que exalta las fuerzas naturales, el misterio de la vida universal, la ascensión perpetua de Psique y luego plantea el arcano fatal y pavoroso de nuestra ineludible finalidad. Mas renovando un concepto pagano. Thánatos no se presenta como en la visión católica, armado de su guadaña, larva o esqueleto, de la medioeval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, sonriente, pura, casta, y con el amor dormido a sus pies (Darío s.f.:192).

La estilización, la sublimación, la libidinización modernistas, dice Yurkievich en 1976, son antídotos contra la existencia alienada, compensadoras de las restricciones de lo real empírico. Hoy podemos decir que tales antídotos también son escudos contra la fiera máscara de la fatal Medusa. El homo dúplex con alma que vuela entre "la catedral y las ruinas paganas", que labra "una rosa y una cruz", que sorprende a los cisnes mirando el viaje del "sublime espíritu" de Núñez a la ciudad teológica, lo dice en Historia de mis libros:

"La página blanca" es como un sueño cuyas visiones simbolizaran las bregas, las angustias, las penalidades del existir, la fatalidad genial, las esperanzas y desencuentros, y el irremediable epílogo de la sombra eterna, del desconocido más allá.

¡Ay, nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin; y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte! (pág. 194).

La obra poética de Nervo es otro de los grandes conjuros modernistas de la figuración monstruosa de la muerte plasmada en la misma tradición subvertida por Rubén Darío. Serenidad y La amada inmóvil tienen en este sentido un valor semejante a Prosas profanas. La "Santa inutilidad de la Belleza" despliega

también aquí sus poderes transmutadores. Las diferencias son significativas. La bella virgen de Darío es semejante a Diana. La bella dama de Nervo tiene los atributos de la Madre. La representación de la muerte más impactante, más insólita, más perturbadora de La amada inmóvil es precisamente la plasmada en "Tres meses", "Bendita..." y "Tanatófila". Los tres poemas, prefigurados por la mujer con regazo maternal de "La Muerte Nuestra Señora" de Serenidad, constituyen un verdadero tríptico alquímico regido por "la bendita" que realiza el prodigio de transfigurar la relación del poeta con la muerte:

*Y aquel fantasma negro, que miraba
temblando yo antes, blandamente
se fue transfigurando... En la
pálida faz del espectro, indecisa
como un albor naciente,
brotaba una sonrisa; brotaba
una sonrisa tan cordial, de tal
suerte hospitalaria, que me
pareció la Muerte más madre
que las madres; su boca,
ayer horrible, más que todas las
bocas de hembras apetecible;
sus brazos, más seguros que
todos los regazos... ¡Y acabé
por echarme, como un niño,
en sus brazos! ("Tanatófila").*

"Blandamente se fue transfigurando". Darío y Nervo. La Virgen y la Madre. La alquimia modernista, sin embargo, no se consume en estas dos grandes metamorfosis de la Muerte. Así lo evidencia, por ejemplo, José María Vargas Vila en el libro que se inicia y termina con la visión del "glorioso cisne (...) arrastrado hacia su fin fatal... hacia la Muerte... la Muerte...ese Ocaso sin entrañas, que devora todos los soles..."

El autor de Rubén Darío escribe cuando su vida es ya una Via Appia ornada de sepulcros, sitiada de muertos que desgarran los cendales del Misterio. Tal vez porque está sentado al borde de su tumba, repasando su libro de recuerdos a la luz del sol obliquo y pálido que ilumina el sendero de los muertos, ha logrado vislumbrar una verdad también consoladora. La verdad-escudo que disuelve blandamente "la dura máscara de la fatal Medusa". La Muerte es Penélope. La esposa siempre bella que espera de pie, sobre la linde de su Imperio, a Ulises, "el Hombre... el Viajero perpetuo...siempre fijos los ojos en la Itaca lejana..."(1994:14).

El latinoamericano cronológicamente considerado el primer poeta vanguardista de la lengua castellana escribe en 1912 que el

autor de La amada inmóvil "se ha entregado con dedicación a los estudios psíquicos. Tal vez por esto es un atormentado de los misterios de ultratumba, tal vez a esto debe su espiritualidad. Sufre del mal de estos tiempos: la duda, el desaliento. No la duda de Núñez que fue ridícula pose, no; la duda y el desaliento de Leopardi, de Asunción Silva, de Guerrini"(1976:702). Un fragmento del mismo texto "Amado Nervo" es particularmente valioso para la necesaria matización de la idea establecida según la cual la vanguardia renegó radicalmente del pasado inmediato. Vicente Huidobro entrega en él la clave misma para comprender su fervor por el "extraño poeta" modernista. El inventor del creacionismo está igualmente poseído por el mal de la Epoca Moderna:

*El poeta espiritualista me
ha torturado más de lo
que yo creía. (Me) ha
dejado meditando, con el
corazón oprimido, con la
frente calenturienta. ¿No
sondearemos nunca el
Misterio? ¿No lo domina-
remos jamás? ¿Seguirá
siendo nuestra eterna
tortura, nuestra obsesión
desesperante?*

*Yo también he corrido toda
mi vida como Sabino el de "El
Fantasma" detrás de lo sobrenatural
de la inmutable Esfinge.*

*Todos estos pensadores de los problemas
de ultratumba, ¿llegarán algún día a levantar la
enorme losa que oculta los misterios del sepulcro?
Yo quisiera forcejear con ellos, yo quisiera ayu-
darlos en su combate ontra el Argos que guarda
este misterio, contra el dragón celoso de su tesoro
(1976:710).*

Los estremecimientos del cuerpo y las interjecciones del alma en los poemas alucinados de La gruta del silencio no son esencialmente diferentes a los de Cantos de vida y esperanza, Autobiografía, El canto errante, Almas que pasan, Las ideas de Tello Téllez o La amada inmóvil Unos y otros testimonian el mismo miedo, el mismo terror por la finitud. La visitante ficcionalizada en "El terror de la muerte" es, asimismo, antropomorfa. Su forma es aún femenina como la de "Coloquio de los centauros", "Nuestra Señora la Muerte" o "Tanatófila". La diferencia es, sin



embargo, profunda. La muerte fabulada en Los poemas alucinados no es ni bella, ni maternal, ni pura. Es, por el contrario, una mujer lasciva acurrucada en un rincón. Gorgona petrificadora que siente el estertor del herido. Felina silenciosa que se recoge para saltar sobre su presa con un largo crujido de huesos:

*Yo he sentido la Muerte que ha entrado a mi cuarto
Han crujido las tablas al pasar por encima,
Ha pasado como un humo blanco
Y ha ido a acurrucarse a un rincón, a una esquina
Donde pinta la sombra largos andrajos.*

*Desde allí me está espiando callada
Y me tiene los ojos clavados
Que relumbran como ojos de gata
Llenos de codicia, de futuros espasmos.
Me mira, me analiza, me observa,
Y se recoge en la actitud de un felino
Que va a saltar sobre su presa
Y que siente el estertor del herido*

.....
*La Muerte sigue acurrucada en el rincón
Y a cada movimiento
Se siente un ruido de armazón,
Se siente un largo crujido de huesos.*

*Y sé bien que la Muerte ha de besarme
Y que su beso será inevitable...
Acaso algún día mendigaré su beso (1976:106-107).*

La escritura de Vicente Huidobro condensa así lo que parece ser el signo distintivo de la forma vanguardista y postvanguardista de poetizar la relación del hombre con la muerte. Tal especificidad consistiría fundamentalmente en el proceso de destronamiento de la Virgen, la Madre y la Esposa por la Lasciva y la Vieja Lacha. "El terror de la muerte" representa de modo ejemplar el desplazamiento desublimizador de la Esfinge. El poeta que subvierte de modo radical la figuración de la muerte (re)fundada por el modernismo no es, con todo, Vicente Huidobro. Es Nicanor Parra. El Perseo aristofanesco de la poesía latinoamericana moderna que (me) ha contado que un cementerio próximo a la casa paterna fue uno de los lugares de sus juegos infantiles ha escrito un texto de enorme trascendencia en la historia de la poetización latinoamericana de la muerte. Se trata, sin duda, de "El poeta y la muerte", el poema de Hojas de Parra que consume el gran derrocamiento carnavalesco de todas las figuras bellas, maternas y castas de la imaginación modernista de la muerte:

A la casa del poeta

*lega la muerte borracha
ábreme viejo que ando
buscando una oveja guacha*

*Estoy enfermo -después
perdóname vieja lacha*

*Abreme viejo cabrón
¿o vai a mohtrar l'hilacha?
por muy enfermo quehtí
tenih quiafilame l'hacha*

*Déjama morir tranquilo
te digo vieja vizcacha*

*Mira viejo dehgraciao
bigoteh e cucaracha
anteh de morir tenih
quechame tu güena cache*

*La puerta se abrió de golpe:
Ya -pasa vieja cutufa
ella que se le empelota
y el viejo que se lo enchufa (Hojas de Parra, 1985: 116).*

La enorme trascendencia de "El poeta y la muerte" en la historia de las ficcionalizaciones latinoamericanas de la muerte no se agota, con todo, en el festivo derrocamiento de las bellas figuras modernistas de la muerte. Recordemos de nuevo Prosas profanas, donde el centauro profetiza que nadie tendrá el casto cuerpo de la virgen de las vírgenes "en la alcoba oscura / ni beberá en sus labios el grito de victoria, / ni arrancará a su frente las rosas de su gloria" (1984:210)", Las ideas de Tello Téllez, cuyo protagonista afirma que "si el abismo se pusiese a dialogar con nosotros, como una comadre con otra, ¡qué restaría de la hermética y formidable grandeza del abismo!" (1921:47), y La gruta del silencio ("El terror de la muerte"), dominado por la presencia siempre muda de la Lasciva. "El poeta y la muerte" ejecuta en este ámbito otro acto escandaloso. El procaz diálogo de la vieja lacha con el viejo cabrón, en efecto, clausura de modo siempre carnavalesco la tradición poética occidental misma que atribuye al silencio la clave de la nobleza y dignidad de la muerte (Nervo 1921:47). El escudo parriano contra el inenarrable horror de nuestro destino consume realmente un doble destronamiento sacrilego. Arrebata a la Muerte sus velos de Virgen, de Madre y de Esposa en el mismo acto que la despoja de su hermético y ominoso silencio de Esfinge.

Todo poema, dice Harold Bloom, es la interpretación errónea de un poema padre. No equivale a la superación de la angustia sino que es esa angustia. Es preciso, por ello, renunciar a

la fracasada empresa de tratar de 'entender' cualquier poema individual como una entidad en sí misma. Empezar, en su lugar, "la búsqueda que nos lleve a leer cualquier poema como una mala interpretación consciente de su poeta como poeta de un poema precursor o de la poesía en general"(1973:54-55). En el contexto de la literatura hispanoamericana, donde Rubén Darío es el primer "poeta fuerte" de su continente, Niall Binns ha estudiado la rebelión poética emprendida por cuatro "efebos" contra el símbolo plurivalente del cisne, "(inter)texto leído, mal leído, distorsionado y parodiado, fuente de manifestaciones que se inscriben claramente en la tradición de la ansiedad de la influencia, en la tradición de la ruptura, el afán de originalidad: en fin, la modernidad"(1995:169). Enrique González Martínez, Delmira Agustini y Vicente Huidobro son tres de estos "efebos rebeldes, resentidos con el padre, reacios a petrificarse en la sombra de su influencia: dispuestos todos a cometer parricidio"(1995:160). El cuarto de ellos, vestido burlescamente de efobo retardado, es Nicanor Parra. Las conclusiones sobre la parodia del mito de Leda son particularmente iluminadoras. El antipoeta, dice Binns, une en "Coitus interruptus" y "Canto primo" a "los más fuertes precursores de su contexto literario inmediato, modernistas y vanguardistas, los fulmina en parodias simultáneas, y abre así el espacio de la poesía contemporánea para que él mismo se levante y se autoproclame como el efobo triunfante: Parra el parricida "(1995:176).

El destronamiento consumado por la Vieja Lacha y el Viejo Cabrón que se cruzan hablando como una comadre con otra amplía con un nuevo mitema el relato (auto)ficcionalizador del antipoeta como el verdadero gran parricida de la poesía hispanoamericana. El efobo que tuerce el cuello al cisne de nevado plumaje (símbolo del poeta-padre) es el mismo que fulmina a la núbil doncella semejante a Diana, "casta y virgen como ella", entronizada en el "Coloquio de los centauros" por Nuestra Señora la Belleza. El escudo que permite demoler la "solemnidad y la gravedad" de la poesía císnica permite resistir también lo duro de las restricciones modernistas y vanguardistas de lo decible sobre la Esfinge. Jorge de Burgos dirá tal vez que Nuestra Señora la Risa Carnavalesca, que desenmascara a la vez "la tradición grecolatina, que se propone fundamentalmente el consuelo por la belleza y que oculta a la muerte como tema de conversación" (Parra, Zerán, 1992:C15), y la tradición católica de la danza de la muerte, del ars moriendi y del triunfo de la muerte con corva guadaña, demacrada y mustia (Darío 1952:209), tiene el signo de la estulticia porque la verdad y el bien no mueven a risa, porque Cristo no ríe, porque la duda por ella fomentada dice implícitamente "Deus non est". El antipoeta ha descubierto, sin embargo, lo nunca imaginado por el represivo bibliotecario de El nombre de la rosa, lo nunca poetizado por los fabuladores modernistas y vanguardistas de la Esfinge:

Saben lo que pasó

*mientras yo me encontraba arrodillado
frente a la cruz*

.....mirando sus heridas?

¡me sonrió y me cerró un ojo!

yo creía que Él no se reía:

ahora sí que creo de verdad (1985:130).

Binns ha señalado, por otra parte, que "Coitus interruptus", escrito tantos años después de la muerte de Darío, resulta comprensiblemente más distante y más lúdico que los textos de Enrique González Martínez, Delmira Agustini y Vicente Huidobro. Ello, porque "la herencia del nicaragüense ya no constituye una amenaza: a pesar de su consagración indiscutible como fundador de la poesía hispanoamericana moderna, a nadie, en estos últimos años del siglo veinte, se le ocurre escribir en estilo modernista. Los poetas fuertes de hoy son otros: acaso los grandes vanguardistas. Neruda, Vallejo y Huidobro. O bien, ahora que los conceptos de la originalidad y la novedad se hallan tan cuestionados por los teóricos -y los practicantes- de la postmodernidad, quizás la ansiedad de la influencia ya no se sienta como antes. Al fin y al cabo, ¿quién puede presumir de innovador, de independiente, cuando tantos "ismos" se han fundado y hundido en olas sucesivas, diciendo absolutamente todo en todos los modos concebibles" (1995:177-178).

Aquí reside tal vez la razón por la cual mi lectura del poema del derrocamiento festivo de las figuraciones modernistas y vanguardistas de la Esfinge no puede concluir con una nueva celebración del mito transfigurador de Parra en el único verdadero parricida de la poesía hispanoamericana. Prefiero destacar lo ya señalado por Bloom. Las interpretaciones de los efebos son intencionalmente malas interpretaciones. Parra revoluciona, sin duda, la poesía, pero no es posible confundir su "giro copernicano" con las fabulaciones sobre él. La antipoesía, por ejemplo, no es adánica en la poesía hispanoamericana. El poeta-padre la practica de modo profuso en "Ecce Homo", "Agencia", "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", "Divagaciones", "Nocturno" o "Versos de año nuevo". El propio relato de Parra sobre su empresa de demolición nada dice sobre sus prefiguraciones darianas dominadas por el humor que opera de antídoto contra el patetismo romántico o la fría elegancia parnasiana; por la mezcla irreverente de las jerarquías ("lo magno se menoscaba, o se infla lo trivial"); por el abandono del "arte mayestático, la sacralización, el rango olímpico, el ritual solemne"; por la simbiosis de géneros desintegradora de "la frontera entre las realidades con dignidad poética y las antiestéticas"; por el prosaísmo que produce la "ruptura del sistema, como efecto de sorpresa, como brusca irrupción de un plano semántico ajeno al del protocolo establecido, a las convenciones del género" (Yurkievich 1976:46-47). El silenciamiento no es sorprendente. Define el mecanismo mismo de la mala interpretación poética propiamente dicha. Bloom lo llama clinamen.

"Las influencias poéticas -cuando tienen que ver con los poetas fuertes y auténticos- siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación.

La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir" (1973:41). El parricida que juega a proclamarse poeta postmoderno no se distingue en este sentido de los efebos vanguardistas. Libra sus ofensivas renegando radicalmente, como ellos, del pasado inmediato. Sin vislumbrar, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, todos sus logros, han ya germinado "poco antes".

Saúl Yurkievich tiene razón cuando declara que volver a los modernistas es retornar a la fuente misma de la modernidad. Devolver a la palabra los plenos poderes. Rehabilitar la fruición de la ficción. Readmitir el placer literario. Preservar el poder de subversión, la capacidad de recrear imaginativamente la experiencia fáctica... (1976: 4-7). No sólo eso. Volver a los fundadores es reencontrar la "obsesión desesperante" del poeta moderno por la inmutable Esfinge. Rehabilitar el "combate contra el Argos que guarda ese misterio". Descubrir los poderes del escudo-espejo de la (anti) poesía. Soñar el sueño de Medón: "¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia". Imaginar el fin del viejo cabrón: "Ya - pasa vieja cutufa".

"Renunciar a saber que voy a morir: por nada del mundo lo desearé mientras viva, pero espero la muerte para poder olvidar ese saber" (E. M. Cioran).

BIBLIOGRAFÍA

-- Aries, Philippe. 1983. El hombre ante la muerte. Madrid, Taurus Ediciones.

-- Bajtín, Mijail. 1989. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Madrid, Alianza Editorial.

-- Binns, Niall. 1995. "Lectura, malas lecturas y parodias: desplumando el cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 24, pp. 159-178.

-- Binns, Niall. 1995. "Nicanor Parra y la guerrilla literaria". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 537, mayo de 1995, pp. 83-99.

-- Dubois, Philippe. 1994. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona, Ediciones Paidós.

-- Bloom, Harold. 1973. La angustia de las influencias. Venezuela, Monte Ávila Editores.

-- Darío, Rubén. 1984. Poesías Completas. México, Fondo de Cultura Económico, Biblioteca Americana. Estudio Preliminar de Enrique Anderson Imbert.

-- Darío, Rubén. s.f. Historia de mis libros. En Rubén Darío, El viaje a Nicaragua e Historia de mis libros, Obras Completas, Volumen XVII, Madrid, Editorial Mundo Latino.

-- Duránd, Gilbert. 1993. De la mitocrítica al mito análisis. Barcelona, Editorial Anthropos.

-- Huidobro, Vicente. 1970. Obras Completas. Tomo I. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

-- Nervo, Amado. 1920. Serenidad. Madrid, Biblioteca Nueva, Imprenta de Juan Pueyo.

-- Nervo, Amado. 1946. La amada inmóvil. Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe.

-- Parra, Nicanor. 1985. Hojas de Parra. Santiago de Chile, Ediciones Ganymedes.

-- Vargas Vila, José María. 1994. Rubén Darío. Venezuela, Editorial Ayacucho. Prólogo de Nelson Osorio.

-- Vernant, Jean Pierre. 1986. La muerte en los ojos. Barcelona, Editorial Gedisa

-- Westheim, Paul. 1983. La calavera. México, Fondo de Cultura Económico.

-- Zerán, Faride. 1992. "Las seducciones de Nicanor Parra". En *La Epoca*, Temas de La Epoca, 13 de junio de 1993, pp. 13-15.

Gilberto Triviños Arnedo: Académico de la Universidad de Concepción, Chile, director del programa de postgrado en literatura hispanamericana, autor de diversos libros sobre crítica literaria y literatura latinoamericana.

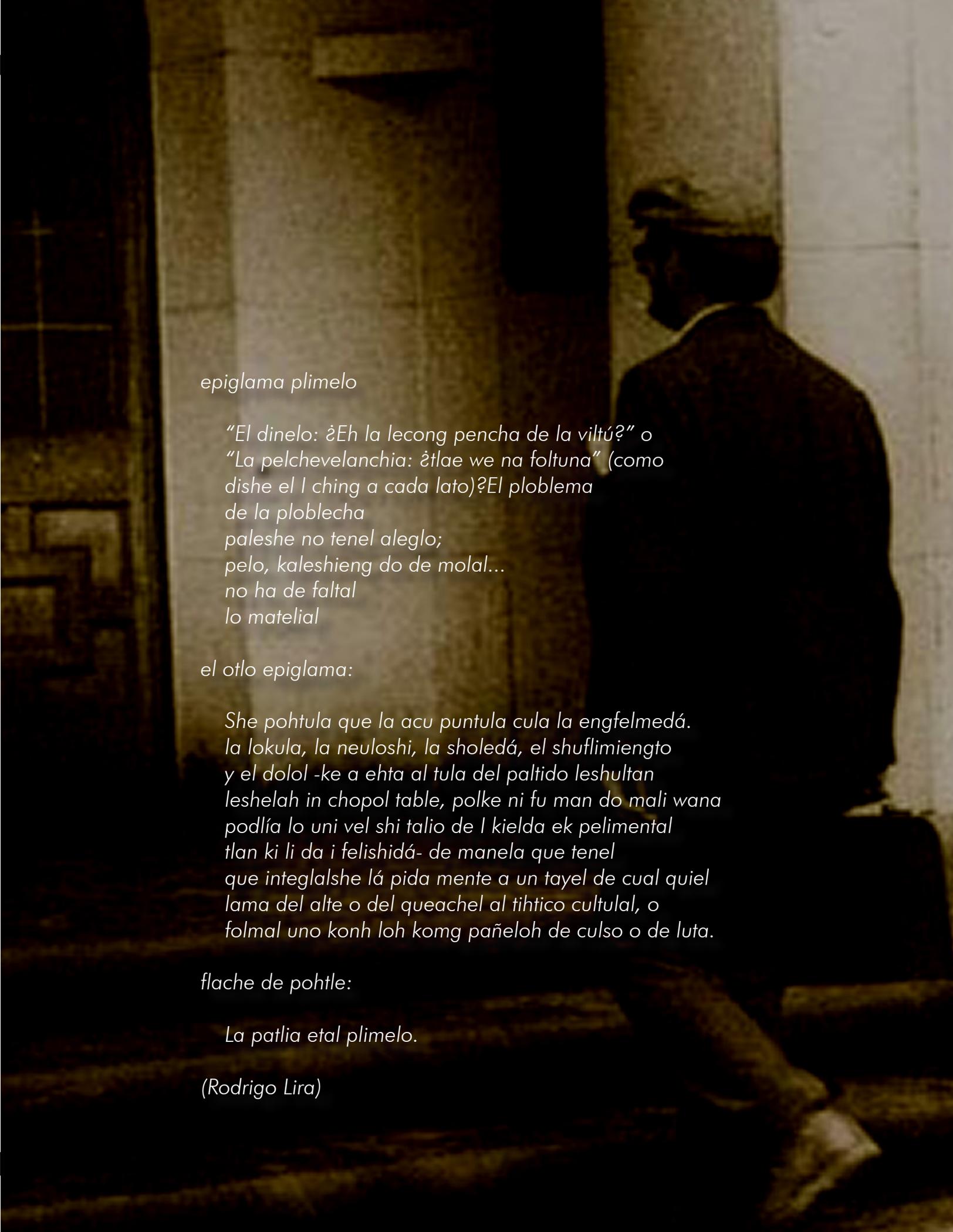




*Ellos
los innombrables
los que se reunían en secreto me pusieron un nombre
que no puedo pronunciar
en un rito extraño en medio de la noche
en un oscuro bosque nativo en el sur del país
donde sé -al menos- que corría un río cercano*

*Y había fuego
Y leían poemas de Rilke
Y quemaban sus libros
Y bebían vino en cálices
Y bebían brebajes extraños en cálices
Y recitaban a Pound
Y fabricaban anillos recitando a Dylan Thomas
Y se abrazaban y danzaban junto al fuego
Y leían poemas de Hölderlin
Y separaban el oro del metal impuro
Y leían a Blake
Y lloraban juntos la miseria de un país que ya no existía
Y lloraban juntos la miseria de un Chile que ya no era*

(Franco Ibañez Zumel)



epiglama plimelo

“El dinelo: ¿Eh la lecong pencha de la viltú?” o
“La pelchevelanchia: ¿tlae we na foltuna” (como
dishe el I ching a cada lato)? El poblema
de la poblecha
paleshe no tenel aleglo;
pelo, kalessieng do de molal...
no ha de faltal
lo matelial

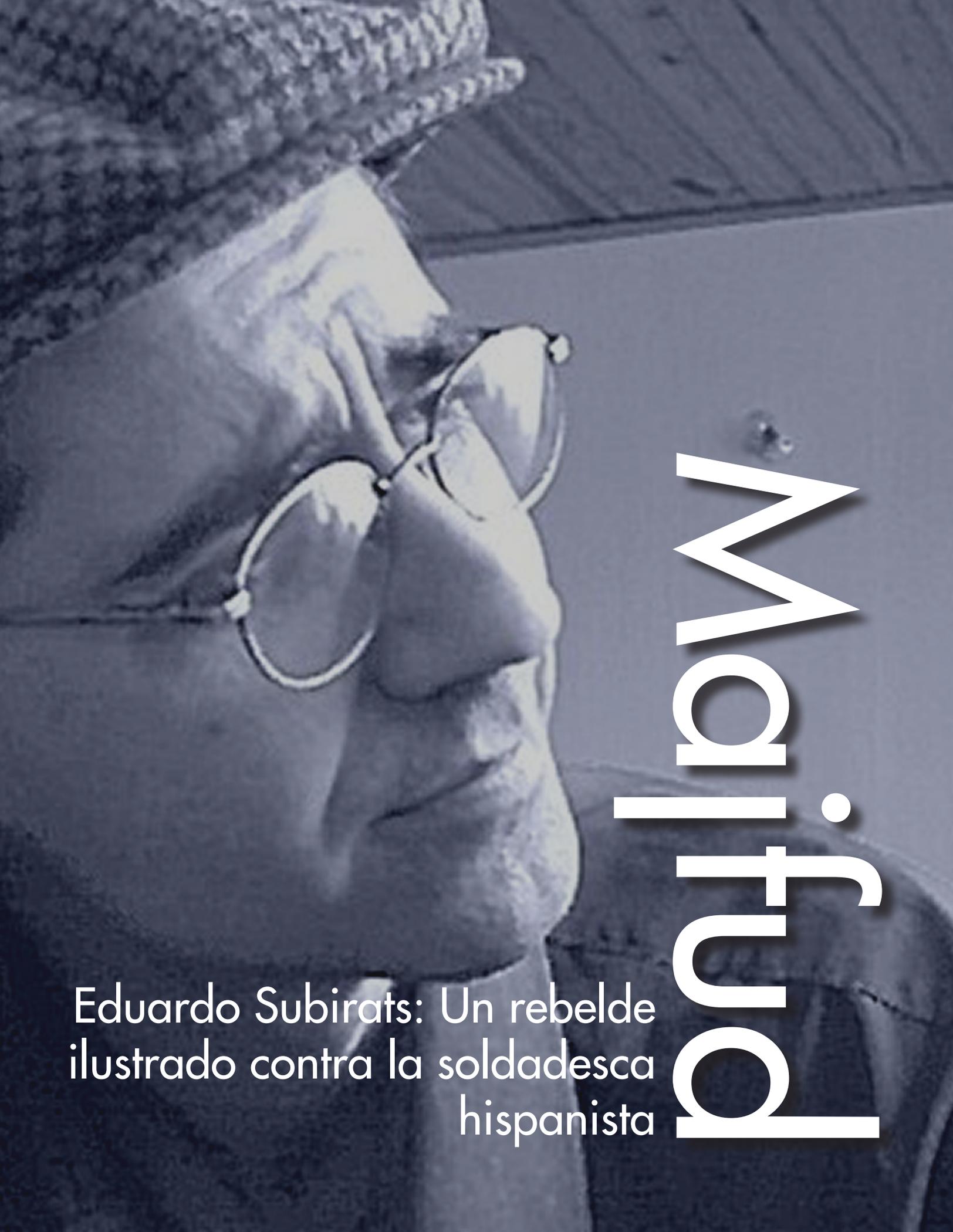
el otlo epiglama:

She pohtula que la acu puntula cula la engfelmedá.
la lokula, la neuloshi, la sholedá, el shuflimiengto
y el dolol -ke a ehta al tula del paltido leshultan
leshelah in chopol table, polke ni fu man do mali wana
podría lo uni vel shi talio de l kielda ek pelimental
tlan ki li da i felishidá- de manela que tenel
que integralshe lá pida mente a un tayel de cual quiel
lama del alte o del queachel al tihtico cultulal, o
folmal uno konh loh komg pañeloh de culso o de luta.

flache de pohtle:

La patlia etal plimelo.

(Rodrigo Lira)



Eduardo Subirats: Un rebelde
ilustrado contra la soldadesca
hispanista

Mai fuo

Dos atributos conspiran siempre contra la verdad: la cobardía y la pereza intelectual. Si la primera suele ser el aliado más activo del poder, la segunda es un beneficio gratuito que cada uno otorga a su *statu quo*.

Por esta razón, el revisionismo es siempre uno de los principios irrenunciables de cualquier investigador serio. Todo debe ser puesto en duda. Solo lo que permanece en pie después de un terremoto merece respeto intelectual.

Esta actitud de revisionista radical ha caracterizado el trabajo crítico y literario del filósofo español y profesor de New York University, Eduardo Subirats. Y si bien no se puede decir que Subirats ha descubierto la pólvora en los estudios hispánicos, sí debemos aceptar su coraje intelectual para avanzar con lucidez y fundamento una postura crítica del mismo sistema, de las instituciones y de las vacas sagradas del hispanismo que hundan sus raíces en los primeros siglos del Renacimiento.

En la primera parte de *Las poéticas colonizadas de América Latina*, a partir de una observación puntual sobre la lista de lecturas obligatorias del departamen-

to de Spanish and Portuguese de New York University, Subirats arremete contra la tradición establecida por el racismo, la limpieza étnica y cultural realizada a lo largo de los siglos en España. Esta tradición que se centró en el imposible concepto de pureza: una raza, una religión, una lengua.

Parte de esta colonización de la poética latinoamericana es “el secuestro de la intencionalidad intelectual, la domesticación y neutralización del compromiso histórico y político de la teoría” (25). En contrapartida, Subirats pone el acento en el valor mítico y oral de las poéticas de la resistencia latinoamericana (29) y se opone a la neutralización academicista. “A favor de esa piadosa conversión del arte en acción comunicativa se arguye que, al fin y al cabo, todo son representaciones, lo mismo la guerra contra el mal que los videoclips de Madonna”.

Hace muchos años, en un barco de madera en el océano Índico, el escritor y profesor Joseph Hanlon me detalló sus investigaciones sobre algunos sistemas dictatoriales y me dio su definición más sintética de un sistema fascista: el fascismo recurre siempre a la fragmentación de saberes para no perder el control de la real

totalidad. Sin hacer referencia a este extremo, también Subirats insiste en denunciar la fragmentación de los saberes especializados que aniquilan o controlan las humanidades. Hay una carencia de “un proyecto intelectual en el sentido en que lo llevó a cabo el humanismo y la Ilustración de Erasmo o de Wilhelm von Humbolt y de Emerson a Dewey”. Por otro lado, son frecuentes las conferencias sobre los derechos humanos en la Nueva España de 1521 pero en general los especialistas se han vuelto “incapaces de articular una reflexión socialmente responsable sobre los genocidios en tiempo real y a la vuelta de la esquina”.

En sus “Siete tesis contra el hispanismo” Subirats recuerda el carácter simplificador y represor de la diversidad original, lingüística y cultural,

con la cual en España se configuró un carácter nacional-católico por exclusión de moros y judíos, se negó el humanismo, el iluminismo y las reformas sociales, religiosas e ideológicas y se liquidó el liberalismo. El hispanismo resultante es el reflejo de esa violencia de exclusiones documentadas en un canon donde sobresalen los Unamuno y los Ortega y Gasset. Violencia del fas-



cismo ibérico que se continuó en América con la represión de las culturas indígenas y la negación de la modernidad europea y la “combinación de crueldad autoritaria y mesianismo cristiano”.

En su tercera tesis Subirats entiende que “las culturas y memorias ibéricas y latinoamericanas deben revisarse y redefinirse a partir de sus centros espirituales, no de sus fronteras”. Uno de estos centros debería ser los espacios y símbolos sagrados compartidos por una tradición estratégicamente olvidada: la judía-cristiano-musulmana y, en América, las antiguas concepciones cosmológicas. “Estas tradiciones y conocimientos se extienden desde códices y obras de arte hasta las tradiciones orales y artísticas milenarias sobrevivientes en el día de hoy”. Y más adelante: “Pero el descubrimiento y la colonización de América tampoco pueden comprenderse como proceso civilizatorio sino es a partir de la continuidad que recorre sus mitos teológicos de la culpabilidad originaria de los pueblos americanos y su redención por la conversión bajo la cruz, por una parte, y los discursos y violencias de la salvación político-económica bajo los nombres empírico críticos, positivistas, marxistas-leninistas o neoliberales del progreso”.

Según Subirats, otras líneas comunes dibujan la historia espiritual del continente, desde Simón Rodríguez hasta Américo Castro, como lo es la frustración, “un mismo límite interno, y del fracaso intelectual y político que definen la idiosincrasia cultural y social del mundo cultural hispano y latinoamericano”.

Como subscribimos antes, también para Subirats el verdadero Siglo de Oro español no es el siglo del oro de América sino el Medioevo de la cultura hispanojudía e hispanoislámica que la violencia del nacionalismo católico se encargó de reprimir en la Reconquista al igual que lo hará más tarde en América con la Conquista. Por esta razón, los siglos XI, XII y XIII deberían entenderse como la primera Ilustración europea. Bastaría con considerar al filósofo árabe Averroes, “el primer y último ilustrado en el mundo ibérico”, que en el siglo XII “por primera vez en la historia europea establece epistemológicamente la separación entre fe y razón [...] el real punto de partida islámico de la Ilustración europea” y que luego la cultura imperial se encargó de destruir a

sangre y fuego mientras que varios siglos después se les da título de “ilustrados” a escritores canonizados como Feijoo, Jovellanos, Cadalso y Maynás. Todo lo cual es parte de una tradición de “exclusiones radicales” propia de la conservadora cultura hispánica (85). Luego de este renacimiento, no hubo vanguardia intelectual en España que pudiera superarla. Es más, “fue la fuga hacia Italia y Centroeuropa de libros, instrumentos científicos y exiliadas tradiciones hispanoárabes e hispanojudías las que posibilitaron el Renacimiento humanista y científico europeo” y no tanto la recurrida fuga de los intelectuales griegos de Constantinopla.

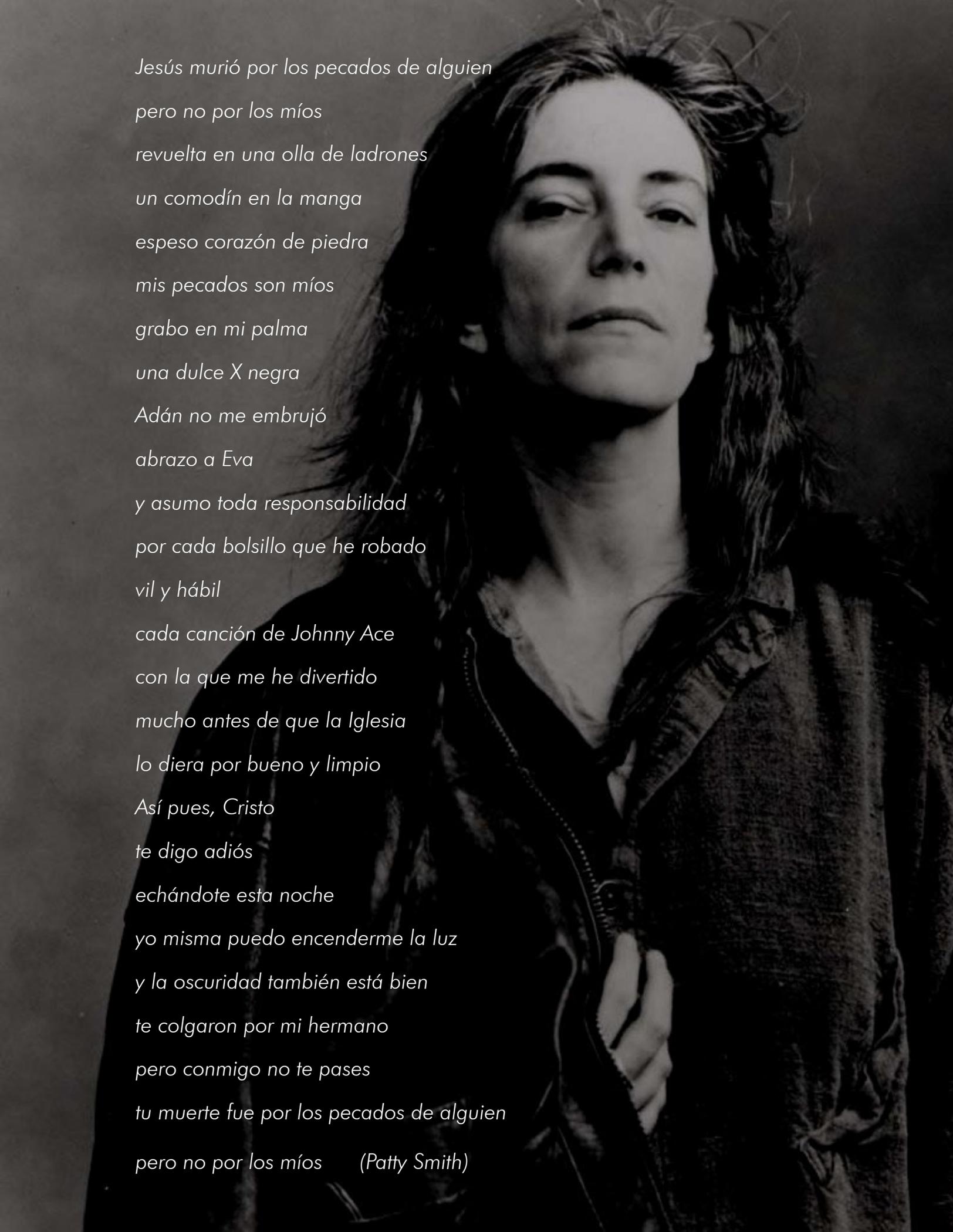
Parte de esta colonización de la poética latinoamericana es “el secuestro de la intencionalidad intelectual, la domesticación y neutralización del compromiso histórico y político de la teoría”. En contrapartida, Subirats pone el acento en el valor mítico y oral de las poéticas de la resistencia latinoamericana y se opone a la neutralización academicista. “A favor de esa piadosa conversión del arte en acción comunicativa se arguye que, al fin y al cabo, todo son representaciones, lo mismo la guerra contra el mal que los videoclips de Madonna”

En síntesis, en Las poéticas colonizadas de América latina Subirats, después de cuestionar la tradición y los cánones del Hispanismo y los Cultural Studies, después de denunciar la propensión a la fe y al prestigio de la tradición en detrimento de la razón crítica, propone una revisión de la práctica académica basada en categorías históricas, estéticas y filosóficas y no meramente geográficas; rehabilitar el mundo cultural negado de España, desde Maimónides, Ibn Arabi o Ramón Llull; reconocer la centralidad de proyectos culturales como los de Simón Rodríguez y Blanco White; y rechazar el posmodernismo hibridista y de-

relativismo y neutralidad que reflejan pereza intelectual por proyectos radicales.

Podemos esperar que este tipo de crítica revisionista no sólo haga justicia histórica a aquellas tradiciones reprimidas por la violencia y la pobreza intelectual, sino que además estimulen el desafío de proyectos culturales e intelectuales que superen el espíritu lúdico y neutral de todos los posmodernismos que han nacido como cadáveres estériles. Estériles, por su cómplice neutralidad; cadáveres, por su orden de museo y de catálogos, por su paralizante halo de muerte indiferente ante la muerte.





Jesús murió por los pecados de alguien
pero no por los míos
revuelta en una olla de ladrones
un comodín en la manga
espeso corazón de piedra
mis pecados son míos
grabo en mi palma
una dulce X negra
Adán no me embrujó
abrazo a Eva
y asumo toda responsabilidad
por cada bolsillo que he robado
vil y hábil
cada canción de Johnny Ace
con la que me he divertido
mucho antes de que la Iglesia
lo diera por bueno y limpio
Así pues, Cristo
te digo adiós
echándote esta noche
yo misma puedo encenderme la luz
y la oscuridad también está bien
te colgaron por mi hermano
pero conmigo no te pases
tu muerte fue por los pecados de alguien
pero no por los míos (Patty Smith)



Riffo

Sobrevidas: palabras previas al libro de Franco Ibáñez Zumel

55 Contents First Part
just Watman n Dane
Zombies
LIVE
co
Pu
an

Conocí a Franco Ibáñez (o más bien a quien se hace llamar así para efectos de la letra impresa) a mediados de los años ochenta, cuando ambos éramos estudiantes de la Universidad de La Frontera. Sin embargo, no fue en las salas ni en los pasillos donde iniciamos nuestro diálogo, sino más bien en los márgenes (palabra bastante recurrente en ese tiempo) de los edificios universitarios, en aquellas habituales reuniones que se realizaban en piezas arrendadas, en un ambiente que oscilaba entre una vaga actitud conspirativa, conversaciones difusas sobre temas que considerábamos fundamentales o el simple impulso de emborracharse.

Se creó en esos días una especie de comunidad ético-lisérgico-filosófica, cuyos miembros teníamos en común ciertas lecturas tal vez algo desfasadas, pero distintas a las que era casi obligatorio en un contexto donde la urgencia política prescribía lecciones intensivas de marxismo en todas sus versiones. Éramos o habíamos sido militantes de diversa índole algunos o simplemente adscribíamos a la necesidad imperiosa de poner fin a la dictadura, pero también teníamos la conciencia de que la vida sucedía más acá de la historia. Leer y escribir era nuestra forma de acercarnos a nosotros mismos, de descifrar el sentido de una estancia confusa, al borde de la alienación, que las certezas de una ideología estaban lejos de disipar.

Creo que fue precisamente leer y escribir lo que nos salvó a varios (no a todos) de caer en las garras de la demencia, aunque para ello debimos hacer algunas concesiones a las exigencias más banales de la realidad: el germen de la locura fue recluido en el ejercicio de la escritura y el resto de nuestra existencia se instaló en los territorios de la adaptación social, es decir, en la tarea de sobrevivir.

A partir de los poemas de Ibáñez se pueden deducir los temas que inquietaban a ese grupo de jóvenes irreductibles que circulábamos como fantasmas por las calles de Temuco. Las lecturas de Wilhelm Reich, Nietzsche, Camus, Sartre y los antipsiquiatras, lejos de todo esnobismo, son las marcas de una rebelión alternativa que se expresa con fuerza en los versos de este libro y que mantiene su vigencia después de más de dos décadas desde que fueron escritos.

Los poemas están fechados en 1989. Ese año contiene algunos hitos históricos que poseen una fuerza significativa en la gestación de los poemas de Ibáñez. La caída del muro de Berlín fue el gesto simbólico que no sólo le ponía fecha de expiración a los llamados socialismos reales, sino que además debilitó el impulso utópico que había alimentado las luchas sociales y políticas del siglo veinte. El sueño de una sociedad justa (aunque los intentos de concreción fueron más bien antiutópicos) cedía el paso al pragmatismo capitalista al que se irían adaptando los partidos de la izquierda revisionista que darían origen a las corrientes socialdemócratas, modelo a partir del cual se configuraría la Concertación de Partidos por la Democracia. Ese mismo año se realizaron las elecciones presidenciales y parlamentarias que llevaron al poder a ese

conglomerado político. Se ponía fin de ese modo, ante la expectación de muchos y el escepticismo de algunos pocos, a una dictadura feroz. Los aires de revolución que se respiraban a mediados de la década del ochenta se esfumaron por obra y gracia de negociaciones que se sirvieron del descontento generalizado de la ciudadanía, pero cuyos términos fueron redactados a sus espaldas por una elite de políticos que no tuvo inconvenientes para aceptar una serie de concesiones que le permitieron a las fuerzas golpistas mantener un poder desmesurado. La impunidad de quie-



nes habían cometido graves delitos de lesa humanidad, la mantención de un capitalismo sin cortapisas y un sistema electoral dudosamente democrático serían las principales consecuencias de un acuerdo que ahorró sangre a costa del debilitamiento de la conciencia política de los ciudadanos, en adelante más bien considerados consumidores.



La escritura de *Sobrevidas*, realizada en el contexto ya señalado, recoge la rebeldía y el descontento que con mayor o menor intensidad los años venideros verían anestesiarse con el somnífero de una democracia plagada de simulaciones. Tal vez la imagen más clara y representativa de este libro sean los zombies, personajes recurrentes de estos poemas y que concentran la concepción que el poeta tiene de nuestra vida social. Qué mejor metáfora del comportamiento de los chilenos en las últimas dos décadas que la de aquellos muertos vivientes que se desplazan como hipnotizados por las calles de la ciudad, por los centros comerciales, impulsados por una voracidad ciega. De acuerdo al registro cinematográfico, esos monstruos se desplazan en masa, pero carecen de organización o espíritu comunitario, y lo más probable es que no tengan conciencia de sí mismos. Tan sólo son la encarnación de un apetito que busca devorar a los seres humanos que aún respiran, aman y temen. Perfectamente pueden ser considerados como una exacerbación del espíritu consumista e individualista que se

ha consagrado en nuestro país: «Somos los muertos vivos / resultado de algunos negocios desagradables», dice el poeta. Estamos ante una poesía política en el mejor sentido de la palabra, porque no sólo rescata el ambiente paranoico y hostil de la década de los ochenta, sino que se proyecta casi proféticamente sobre el espíritu de la época que vendrá en los años siguientes. Esto gracias a la manera intuitiva con que atrapa los hechos y sentimientos predominantes. Basta citar el poema «Luego de las 10» para entender la actitud amnésica e indiferente que prevalece hasta ahora:

*Luego de las diez ellos se descuelgan de los muros
Sólo yo los veo reptar
y ya no informo de lo que ocurre
-lo hice hasta por escrito-*

*Sé que piensan que estoy loco
pero yo los veo
llegan a las diez
a veces en autos con vidrios polarizados
sacan de las cajuelas bultos del tamaño de una
persona
En un principio me amenazaban para que no mirara
luego al saberme inofensivo sonreían despectivos*

*Ahora hacen su vida normal
ven la TV a las veintiuna y treinta
a veces se escuchan carreras y gritos*

Pero sólo yo los escucho

El hablante de este poema no es el combatiente que lucha contra la dictadura ni el negociador que busca una salida pacífica, ni siquiera el simple ciudadano descontento o complaciente. Es un insignificante testigo al que nadie da crédito y que tampoco nada puede hacer por evitar los siniestros movimientos que se desarrollan durante la noche.

El protagonista de estas viñetas decadentes es un antihéroe que reconoce su fracaso en la aventura de buscar el paraíso en la tierra que alguna vez imaginó. En lugar de ese territorio, lo que encuentra es el reverso exacto del locus amoenus, un purgatorio donde los muertos repiten los gestos de los vivos, como lo expresa el poema «Ciudad desnuda»:

*«Ahora que cae la tarde
y los cimientos solitarios de este cementerio
crujen y se devoran*

*los cadáveres deambulan por las calles
bebiendo café en los bares
y amándose en los parques».*

Si bien los espacios urbanos son el elemento predominante de la escritura de Ibáñez, este autor dedica también una mirada atenta al cuerpo como lugar del desastre. Es el cuerpo el origen y destinatario de la actividad humana. A través de él se manifiesta el amor, la vida y la muerte. Creo que no es casual que la sección llamada Cuerpos sea la última, el final de este sórdido recorrido a través de los signos de la ciudad. En su búsqueda, el autor culmina con la marca primordial de la identidad, porque ante la pregunta de qué somos, la respuesta palpable no puede ser otra que nuestro cuerpo. Es a partir de él que los torturadores doblagan a un ser humano y para los asesinos la desaparición de los cuerpos de los disidentes (la extinción absoluta de su existencia) resolvía, al menos temporalmente, un problema legal. «Los cuerpos a fin de cuentas son sueños/ son pesadillas». Ibáñez traza una especie de descenso a los infiernos con una poesía que no teme a la incorporación de lo narrativo, la reflexión y, en su planteamiento formal, la ruptura de la versificación, como puede verse en los frecuentes encabalgamientos que parecen proponer una desarmonía que resulta coherente con el mundo que representa. Tiendo a creer que se trata de una propuesta estética que se cruza violentamente con un compromiso ético.

El lector encontrará a continuación la obra de un poeta que se ha mantenido en una pudorosa retaguardia respecto de las huestes que se precipitan ansiosamente hacia los fuegos artificiales del reconocimiento público. La aparición de éste, su segundo libro, no sólo rescata una voz que se ha mantenido oculta en las sombras de la provincia, sino también una mirada que arroja una luz sobre asuntos que muchos pretenden ignorar, que la mayoría quiere dejar en el olvido. Véase en estos poemas un —nada santo— remedio para la amnesia y la ceguera.

Luis Riffo E.
Valparaíso 2010





Zapata

1999 Concepción

1.- INTRODUCCION

Extendiendo el "Prólogo" del texto que presentamos hoy día. En esta "Introducción", desarrollo las siguientes ideas:

- a) Explicito algunas circunstancias que materializaron el texto;
- b) Amplió el marco teórico general postmoderno;
- c) Considero el problema del lenguaje, de la literatura y de la poesía en el contexto de la videósfera y de la sociedad informatizada;
- d) Realizo una anamnesis respecto a las personas que leerán a continuación;

2.- DESARROLLO

2.1.- Algunas circunstancias que llevaron a la materialización del texto.

Esto significa agregar una dimensión más a la serie que recogí en el "Prólogo", intentando definir una estética postmoderna; en este caso, la necesidad de dejar a la vista los procedimientos que el escritor, el artista o el hombre moderno eliminaba o trataba de hacer invisibles; es decir, la explicitación del presente de la enunciación o "yo estoy escribiendo", en literatura; vigas y tuberías visibles, y ladrillos en bruto en arquitectura; cámaras descentradas en el cine y la televisión; en general, inclusión del borrador, superación del marco y emergencia de la subjetividad. Me parece que esto se relaciona con lo "fractal" y con la necesidad de dejar huellas del trabajo humano en las creaciones artísticas y en las creaciones en general, en el contexto de la sociedad postindustrial informatizada, donde el ser humano se desvanece y diluye en las redes económicas y comunicacionales.

Así, respecto a 1999 Concepción, el hecho de que el "Prólogo" (un texto anterior que se escribe después), en este caso, sea contemporáneo a la selección de los textos incluidos se debe a que, mientras Patricio Novoa, Jorge Ojeda y Claudio Ramírez reunían los textos o los cambiaban por otros, esperaban que algunos de los antologados enviaran textos o los cambiaran por otros, componían y diagramaban, yo iba recibiendo poco a poco el material

incluido; lo anterior, en el contexto de llamadas telefónicas, viajes desde y hacia Tomé, ciudad, puerto, donde se hizo y editó la Antología. En síntesis, y como lo indiqué en el "Prólogo", utilizando la tecnología postindustrial, no se trabajó a su velocidad, sino al ritmo de la creación artesanal.

2.2.- Ampliación del marco teórico postmoderno:

En este punto, sintetizo las ideas de Régis Debray en el ensayo "El Arcaísmo Posmoderno", incluido en el libro del mismo nombre, donde el filósofo Francés se refiere a la transformación de la época y sus consecuencias sociales. De esta manera, en un párrafo introductorio, considera que, después del 1984 real, las profecías de Orwell y Huxley no se cumplieron; es decir, el advenimiento de una sociedad informatizada y controlada por los media; y, esto, por dos razones: por una parte, el soporte fisiológico del ser humano es el mismo desde hace cincuenta mil años y, por lo tanto, el primate persiste hasta en la conducta más "moderna" o "postmoderna"; por otra parte, cada progreso tecnológico trae consigo un mecanismo compensatorio equilibrante. Además, distingue tres eras de la comunicación: la Logósfera (era de la escritura), la Grafósfera (era del impreso) y la Videósfera actual, la que reactualiza características de la primera era, idea que había adelantado en el libro Vida y muerte de la imagen: una historia de la mirada en occidente donde mostraba:

"...de qué manera la imagen de video reactiva en nosotros la mirada idólatra, que confunde a Dios con su estatua, el signo con su referente, la realidad del mundo con su imagen electrónica" (p32).

En seguida, Debray estructura su trabajo en cuatro apartados y con los siguientes títulos:

- 1) "El principio de Constancia"
- 2) "El Arcaísmo Incomprendido"
- 3) "El Proceso Retrógrado"
- 4) "Lo Universal al Revés".

Sintetizo cada uno de ellos.

En el primero, explicita su hipótesis:

“existe una relación constante entre los factores llamados de progreso y los factores de regresión. La historia de la humanidad se escribe en un libro de contabilidad por partida doble. Cada desequilibrio suscitado por un progreso técnico provoca un reequilibrio étnico; de modo tal que los diversos entrecruzamientos que se observan hoy en día entre la homogenización del mundo y la reivindicación de las diferencias, entre el elemento intelectual y el elemento afectivo, entre el imperativo económico y la necesidad religiosa, etcetera, procederían de un automatismo compensatorio destinado a mantener constante la intensidad relativa de los términos “históricos” y “no históricos”. (pp.53-54).

A continuación, cuestiona la idea de una sociedad irreversiblemente secularizada debido al desarrollo tecnológico, sino que, a la inversa, pues:

“el principio de constancia tiene por equivalente la “ley del retorno”, en todos los sentidos de la palabra. Esta hace al tiempo y al espacio eminentemente reversible, violando el buen sentido (bonsens) y las direcciones únicas (sens interdits)”. (p.55);

Así, se asiste al resurgimiento y proliferación de prácticas de carácter místico y sagrado; sobre todo, en los países postindustrializados, ya que :

“ el lugar de lo religioso no puede dejarse vacío”(p.57).

De este modo, en el segundo apartado, precisa el sentido de la palabra Arcaico:

“no un lugar en el tiempo, sino en el escalonamiento de las determinaciones; no lo superado, sino el substrato; no lo caído en desuso, sino lo profundo; no lo permitido, sino lo reprimido”.(p.58);

concepto que le permite plantear que :

“ en períodos de crisis, es el territorio que está más abajo el que sube a la superficie”(p59),

y explicaría el resurgimiento en la sociedad contemporánea de prácticas consideradas superadas.

Complemento las ideas anteriores con dos citas del tercer apartado;

* *“La humanidad social, que físicamente pierde pie al industrializarse, se agrariza mentalmente para no perderse a sí misma. Los territorios culturales que borra el progreso técnico se recomponen en el imaginario”. (p.60);*

* *“La modernización de las estructuras económicas, lejos de reducirlo, exalta el arcaísmo de las mentalidades (hasta “numerosas”)(p.62).*

De esta forma, en el cuarto apartado, constata que:

“la unificación y la fragmentación de la humanidad social constituyen el anverso y reverso de un proceso único. Así como en el pasado no sobrevive como supervivencia, lo regional no se borra ante lo nacional que lo sucedería, lo que tampoco se resuelve en lo mundial como ultima instancia”. (p.63);

Es decir la globalización o integración económica del mundo ha conducido a su desintegración política y a la coexistencia contradictoria de lo global y lo local y con un fuerte énfasis en este último.

2.3.- El Problema del Lenguaje, de la Literatura y de la Poesía en el Contexto de la Videósfera y de la Sociedad Informatizada.

En este punto sintetizo la reflexión de algunos pensadores contemporáneos, los cuales abordan el problema tomando como objeto de análisis dos elementos de la sociedad postindustrial: el televisor y el computador. De esta manera, el profesor de Universidad de Columbia Giovanni Sartori en su libro: Homo Videns: la sociedad teledirigida, postula que la aparición del televisor y de la televisión implicaría una transformación fundamental en el ser humano: el fin del homo sapiens y, con él, el fin del pensamiento racional y de la capacidad de abstracción basada en el lenguaje natural; esto se traduciría en la aparición de un nuevo tipo de ser humano, un homo videns, que basa toda su percepción de la realidad en el sentido de la vista e incapacitado de la facultad de razonar, por lo que llega a hablar de un “postpensamiento” en los sujetos de la cultura audiovisual, los cuales sólo actuarían en función de imágenes y con comportamientos anteriores al homo sapiens. Por su parte, el semiólogo italiano Paolo Fabbri en el ensayo: “Novlenguas: de la estandarización a los “pidgins” “, incluido en el libro Tácticas de los sig-

nos, considera el problema del lenguaje natural y de los lenguajes artificiales en relación al computador. Así, en la primera sección, se opone a la perspectiva de Debray y rescata la dimensión anticipatoria del libro 1984 de Orwell desde la primera línea:

“una profecía no se mide por su realización”

y al final del párrafo agrega:

“la palabra profética quiere, no realizar su amenaza, sino alejarla”(p.85).

Por esto, desde un punto de vista esencialmente lingüístico, estudia la dimensión política del texto.

En la segunda sección, plantea una perspectiva postmoderna para estudiar determinados problemas lingüísticos y con referencias a la novela de Orwell. Por último, en la tercera parte, no obstante reconocer los beneficios de la inteligencia artificial y de la escritura mediante el computador, se refiere a las insuficiencias de esta dimensión de la ciencia y de la sociedad contemporánea. Por ello, respecto al lenguaje, a la posibilidad de una inteligencia artificial o lenguaje sustituto del lenguaje humano, precisa y cita a Winogradov:

“aunque los analizadores sintácticos puedan tratar el 90% de las oraciones....centenares y hasta millones de análisis sintácticos diferentes son a veces, posibles en el caso de una oración dada y en su mayor parte esos análisis no son plausibles. No nos damos cuenta de haber efectuado operaciones de aceptación y de rechazo cuando reflexionamos sobre el análisis gramatical de una oración, pero las máquinas ciertamente quedan desbordadas por las combinaciones desprovistas de sentido” (p.95);

Más adelante, reafirma :

“los esfuerzos que apuntan a una teoría unificada de las lenguas naturales y artificiales o a la construcción del traductor universal obligan a la siguiente conclusión: los mejores prototipos actuales son sólo un pálido reflejo de las facultades lingüísticas de un niño y a lo sumo pueden servir para constituir la superficie textual y la traducción asistida”(p.96).

En contraposición, respecto al arte y al texto poético ,

siguiendo a Greimas:

“El arte es el medio más económico y el más compacto de conservar y transmitir la información”;

Y también:

“el texto artístico es un maravilloso generador organizado de lenguas de un tipo especial, capaz de un poliglotismo interno y al mismo tiempo es operador de clausura que simula la estructura del mundo (o varias estructuras) y el punto de vista de un observador (o de varios observadores)”.

(...) Las variaciones culturales permiten entonces extraer del texto artístico nuevos sentidos en relación con la información codificada: esta capacidad que tiene el elemento de un texto de entrar dentro de otras estructuras contextuales y de recibir una significación diferente es una de las más profundas propiedades del texto poético “. (p. 98).

Finalmente, Jacques Derrida en un enfoque deconstructivista de lo “teletecnológico” en *Ecografías de Televisión*, y en un diálogo con Bernard Stiegler, percibe como un hecho inevitable la transformación de los soportes del conocimiento en el contexto de la enseñanza universitaria, de textos escritos e imágenes en videos, pero éstos deberían tener :

“el rigor, la diferenciación, el refinamiento que nuestra herencia sigue asociando a la forma clásica del discurso, en especial del discurso escrito, sin imagen y sobre un soporte de papel” (p.176).

2.4.- Anamnesis

Respecto de las personas que leerán :

Aquí, y remitiendo a uno de los conceptos teóricos recogidos en el “Prólogo”, “anamnesis” o “perlaboración”, actualizo desde mi memoria imágenes fragmentarias de cada una de las personas que leerán a continuación como si fueran fotografías o fragmentos de una película o video, mediatizadas por el lenguaje, por la escritura:

Teresa Calderón, leyendo en el centro comunitario de Hualpencillo, en un Encuentro Nacional de Escritores, en noviembre de 1993.

Damsi Figueroa: de ella no tengo imágenes, es en sí misma una imagen.

Tomás Harris: leyendo con Decap y Henríquez, en el "Cecil-Bar" de la calle Prat de entonces, del barrio Estación de ahora, en la primavera de 1980.

Ricardo Mahnke: hablando de música, en la radio, en los domingos de los 80.

Egor Mardones: dando saltos de alegría, como figura de comic, en la esquina de Janequeo y O'Higgins, en el verano de 1981, cuando habíamos terminado el seminario para el título de Profesor de Español.

Tulio Mendoza: sentado en uno de los bancos de los paseos peatonales de la plaza de Concepción, como esperando algo.

Gonzalo Millán : leyendo en la sala 1-3 del "Instituto de Lenguas", ahora "Humanidades y Arte", de regreso a Chile, en el invierno de 1984.

Y una última imagen, anónima, entre paréntesis cuadrados, e incluida en 1999 Concepción:

*[Anoche soñé con dos poetas
uno de ellos no te interesa
el otro no lo conoces;
fue emocionante hablar con él
tenía más años de los que tiene ahora,
era un anciano;
se llama Pedro, como tu padre y tu hermano.
También soñé con Lihn:
alguien me prestaba una revista vieja de 1985,
era un número especial dedicado a él;
pero no era una revista de literatura,
era como esas revistas de moda de mujeres;
en ella aparecía una fotografía de Lihn
actuando en una obra de teatro
y en un programa de televisión;
eran fotografías con movimiento]*

BIBLIOGRAFIA

Debray, Régis. 1996, El Arcaísmo Posmoderno. Buenos Aires: Manantial.

Debray Régis. Vida y muerte de la imagen: Una historia de la Mirada en Occidente.

Derrida Jacques. 1998, Ecografías de la televisión. Buenos Aires: Eudeba .

Fabrizi Paolo. 1995, Tácticas de los signos. Barcelona: Gedisa, .

Novoa Patricio & Ojeda, Jorge. 1999, 1999 Concepción. Tomé: Ediciones Mala Face.

Sartori Giovanni. 1998, Homo Videns: La sociedad Teledirigida. Madrid: Taurus .

** El texto corresponde a la presentación de 1999 Concepción , en la "Sala Andes" de Concepción, el 6 de agosto de 1999*





*Gritamos nuestro dolor
En medio de la noche
Porque todos éramos mutilados
Y quien nos mutilaba
Era otro mutilado
Y nosotros mutilábamos a otro
En una cadena sangrienta e inacabable.*

Y amé a los mutilados

*Y con los ojos despojos del alma
Que me quedaban
Quise besarlos y no tenía labios
Quise llorar y no tenía ojos
Quise extender mis manos pero no existían
y lloré sin ojos y besé sin bocas
restaurado en parte
por amor a mis mutiladores
y amor a los que voy mutilando*

(Marta Manríquez)



Barrera

Una mirada a Carlos Oquendo
de Amat y Jorge Eielson desde
la crítica latinoamericana

Breve lectura del argumento postoccidental desde la América Latina.

En las últimas décadas se ha producido una mayor conciencia por parte del cuerpo crítico y teórico de la América Latina sobre la necesidad de comprender los fenómenos del continente desde los propios procesos creadores y no como simple reflejo o epifenómeno (1) de la cultura europea. Este cambio de visión incluye una nueva epistemología que desestabiliza la comprensión de los fenómenos históricos, sociales y culturales planteados por un enfoque eurocentrista en el cual el mundo se construye desde coordenadas de conocimiento centro-periferia, que limitan o invalidan otras manifestaciones culturales producidas en espacios geopolíticos considerados marginales al interior del sistema-mundo hegemónico. En este sentido, el discurso crítico de la segunda mitad del siglo XX intenta reconstruir un pasado, cuestionando tanto la herencia recibida como sus formas de transmisión(2) . El acento se encuentra en desmitificar antiguas concepciones a partir de las cuales América Latina funcionaba como receptora de los procesos mundiales, carente de originalidad por sí misma y marcada por el provincianismo cultural(3) . Al respecto, las propuestas de Fernández Retamal, Enrique Dussel, Leopoldo Zea, Anibal Quijano, Fernando Coronil, Santiago Castro Gómez y Beatriz Sarlo, entre otros, resultan principalmente ilustrativas de un discurso crítico que desde distintos enfoques cuestionan no sólo la pertinencia misma del concepto de modernidad aplicado a Latinoamérica, sino también la de su significación como condición para la auto-comprensión. En este sentido, la búsqueda de un estatuto crítico coherente con la historia latinoamericana y su devenir en el tiempo, se concibe como problema de conocimiento que abarcará distintas perspectivas basadas en programas que en mayor o menor medida, responden a un desprendimiento de las ideologías dominantes y totalizadoras.

Lo que nos ocupa en este caso es el enfoque Postoccidental planteado por Roberto Fernández Retamal en "Nuestra América y occidente"(4) y retomado más tarde por Walter Mignolo. Este modelo permite la construcción de un argumento desde Latinoamérica, según el cual las relaciones entre América y Occidente pueden

concebirse en términos de estructuras geopolíticas creadas a partir de la razón moderna europea, pensada como proyecto totalizador dentro del cual el nuevo continente pasa a formar parte de un sistema-mundo hegemónico en situación de dependencia y subalternización. Europa se erige a sí misma como centro y América es arrastrada a la occidentalidad. Al respecto Mignolo señala:

"Para los pensadores en América Latina, el cruce y superposición de poderes imperiales se concibió no tanto en términos de colonización sino de occidentalización. Es por esta razón que "postoccidentalismo" (en vez de "postmodernismo" y "postcolonialismo") encuentra su lugar "natural" en la trayectoria del pensamiento en América Latina, así como "postmodernismo" y "postcolonialismo" lo encuentran en Europa, Estados Unidos y las ex colonias británicas, respectivamente"(5) .

La crítica a la occidentalización puede entenderse en términos de una crítica postoccidental donde el sujeto, consciente de su subalternización, resiste y propone nuevas formas de comprensión del espacio americano; induce al diálogo, propone y confronta el saber eurocéntrico desde las formas de la Diferencia(6) a través distintas estrategias de producción simbólica al interior del sistema hegemónico. En este mismo camino, los textos de Ángel Rama, Cornejo Polar, García Canclini, por nombrar sólo a algunos, enfatizan esa diferencia como marca de la cultura latinoamericana, expresada a través de procesos transculturadores, heterogéneos o híbridos. Se trata entonces de una crítica que supera las dicotomías excluyentes y reduccionistas civilización/barbarie, centro/periferia, hegemonía/subalternidad. Por ende, se proponen enfoques que problematizan los modos de observación europeos del sujeto y del espacio americano, así como las aportaciones desde la diferencia al confrontarse con el pensamiento hegemónico y por último, el orden del saber en la construcción de los sujetos centralizados y periféricos(7) .

Lo anterior ha sido sólo una breve introducción que permite comprender el enfoque que este trabajo pretende dar a estudio de las vanguardias en Carlos Oquendo de Amat y Jorge Eielson, planteadas desde una crítica postoccidental. Un estudio más acabado requeriría otros contextos que exceden los márgenes de este trabajo.

Sin embargo, se traza un camino que deja en evidencia la capacidad de Latinoamérica de producir no sólo literatura sino también de reflexionar y construir cultura. El análisis de las obras de Oquendo y Eielson demostrará que desde la poesía emerge la raíz de un pensamiento propio que desafía las propuestas tradicionales: la conciencia de la diferencia en las entrañas de nuestra historia.

Vanguardia y transvanguardia hispanoamericana.

Sobre el vanguardismo hispanoamericano, los trabajos de Nelson Osorio son especialmente ilustrativos de esta nueva sensibilidad que caracterizó a los artistas de la primera mitad del siglo XX, en el sentido de poner en relación, no sólo los procesos sociales e históricos comunes que se generaban dentro del orden global, como son la primera guerra mundial que trajo consigo un desplazamiento en el sistema económico mundial, sino también aquellos acontecimientos que se gestaron dentro del continente americano y que formaban parte de un proceso interno con una historia particular, como el movimiento antioligárquico que se plasma en lo político en la revolución mexicana y en lo cultural, en la reforma universitaria, y el proceso de sustitución de las importaciones, con la eventual inclusión de Latinoamérica al orden imperialista en condiciones de dependencia(8). La conjugación de estos elementos tanto internos como externos, produjo una respuesta a nivel intelectual que marca el inicio de una época nueva, la época contemporánea(9) .

Lo interesante de este enfoque es la posibilidad de pensar en las vanguardias hispanoamericanas como una respuesta creativa a una crisis internacional que tiene variados matices de acuerdo al contexto particular. La historia literaria latinoamericana, puesta en relación con el marco histórico que la hace posible, permite dejar atrás la antigua concepción de la irradiación de las ideas de Europa a América, para dar paso a un entendimiento más amplio del fenómeno literario.

Al respecto, habría que señalar también que parte importante de las respuestas vanguardistas hispanoamericanas pueden comprenderse como la continuidad de un proceso iniciado por el modernismo, reforzándose con ello la idea plateada anteriormente. Al respecto, Trinidad Barrera señala:

“El modernismo (...) contenía en su seno, ya en los

años finales de su recorrido, los ingredientes necesarios para dar testigo a la vanguardia(…)” Hoy día aunque muchos autores cuentan con estudios particulares y de conjunto (Le Corré, 2001), aún se tiende a ver los brotes vanguardistas hispanoamericanos ligados a su contexto europeo y desligado de sus raíces americanas.(10)

Desde una perspectiva supranacional, el movimiento de vanguardia tiene como componentes esenciales la ironía y el humor. Se rompen las antiguas estructuras versificadas para dar paso a la prosa y al coloquialismo. La belleza misma se desmitifica, privilegiando el choque y el contraste. El lector debe ser sorprendido por una escritura que no alaba al mundo en su armonía sino en sus contrastes. Ya no se canta al cisne ni se construyen palacios en lugares de fantasía, el mundo se mide en su inmediatez, en su relación con la modernización de las ciudades, con su consiguiente deshumanización. La actitud desacralizadora lleva el nombre de vanguardia:

“Si tuviéramos que señalar las características generales comunes figurarían en primer lugar la violencia de las actitudes y los programas, a si como el radicalismo de las obras y conductas (...) El rechazo a la tradición, la fragmentación, el lenguaje experimental o la ruptura con la mimesis aristotélica son algunas de sus características”. (Barrera, 2006: 11)

Dichas características, contextualizadas en y desde Hispanoamérica, generarán distintos modos de ser en respuesta a las variantes de la época. En el caso del Perú, las vanguardias tendrán un importante componente indigenista de reivindicación(11) . Los intelectuales de la segunda y tercera década del siglo XX se desplazarán en una constante tensión entre la apertura a la sociedad modernizada, y el rechazo a los valores extranjeros. Llama especialmente la atención que los vanguardistas peruanos hayan mantenido un fiel encanto hacia la provincia, que iba más allá del alago o la idealización. Desde Puno, Arequipa y Trujillo los artistas de vanguardia producían revistas y manifiestos proclamando ya sea la pertinencia de una nueva era para el indio o la validez de la provincia frente a la hegemonía del discurso de la capital. Eran programas que reformulaban las condiciones de la heredad colonial y promovían un regreso las bases indigenistas junto con el rechazo a la modernidad capitalista(12) . Hasta aquí la vanguardia hispanoamericana de las primeras décadas del siglo XX.

La transvanguardia es un movimiento que se origina en Italia y que tiene como figura creadora al artista Achille Bonito Oliva, quien en 1979 señalaba la aparición de una nueva apuesta caracterizada por la reivindicación del uso de la figuración y la apropiación de las fuentes mitológicas y legendarias. Así la pintura como "dimensión sensible" se presenta es concebida como rechazo y quiebre con la tradición conceptual anterior(13) .

Esta nueva estética se plantea desde la crítica al concepto mismo de vanguardia, enmarcado en una tendencia constante a la renovación y a una especie de "darwinismo lingüístico". Frente a la insistencia de nuevas formas de lenguaje y la consiguiente adhesión a un proyecto ideológico, la transvanguardia postula "la reivindicación de una nueva autonomía de la creación estética y el nomadismo del artista"(14) . Como señala Roberto Rosique:

"Frente a una estructura sociocultural recorrida por distintos sistemas (el político, el psicoanalista, el científico), a la impersonalidad y al afán de totalidad metafísica, conceptos todos ellos asociados a las prácticas povera. Bonito Oliva defendió un nomadismo diversificado, una nueva subjetividad y la fragancia de una obra cuyos componentes materiales no estuviesen momificados por posiciones ideológicas ni por proyectos intelectuales, sino transidos de materia viva; apostó por un arte que, en tanto que producción biológica, creaba desequilibrios en el sistema metafísico y que frente a la unidad y al equilibrio, oponía lo fragmentario, el residuo y la teoría de la catástrofe potenciadora de discontinuidades".(15)

En el contexto latinoamericano, la transvanguardia marcará parte importante de la producción de los artistas de la década de los '80. Sin embargo, resultaría simplista atribuir sólo a este movimiento la creación de nuevas propuestas de arte desde América Latina hacia finales del siglo XX. La práctica transvanguardista se asocia al momento anterior, que no había abandonado el objeto artístico en pro de las nuevas tecnologías o del advenimiento a una apertura ilimitada del arte con la consiguiente muerte de las formas tradicionales. La herencia artística de los '70 (principalmente conceptual), propone la reutilización del objeto desde distintas apuestas, que facilitaron la inclusión de prácticas conceptuales que tenían como soporte la escultura, la pintura y el grabado. En este sentido: "El deseo de los artistas era pintar, esculpir, grabar, trabajar la materia. Hundir las

manos en la madera, los tintes, los disolventes; recuperar la artesanía del arte, sin por ello dejar de pensar"(16) .

Es decir, nuevamente las condiciones particulares se alimentan de otras apuestas que atraviesan el deseo de plasmar un momento o una visión propia del arte. En este mismo sentido, el término "transvanguardia" deviene de las artes a la poesía, marcando un sentimiento común por parte de un grupo de poetas, de clasificar un espacio de producción en el cual la Literatura encuentra un nuevo punto de fuga o quiebre con la tradición inmediatamente anterior.

Federico Schopf(17) , propone una lectura de la antipoesía, entendida ésta no como la última y más polémica forma de vanguardia, sino como un más allá de la vanguardia misma: una transvanguardia. Sin embargo, hablar sólo en términos de antipoesía limita la sensibilidad que comenzaba a sentirse a finales de los años setenta en Latinoamérica. A este respecto el trabajo de Mariano Maturana resulta interesante, pues da cuenta de un modo de ver y sentir que unifica el trabajo de los artistas en general (traspasando los límites de las artes), a través de una concepción de la poesía que abarca una multiplicidad de manifestaciones. La poesía ya no queda reservada al terreno de las letras; su lenguaje no busca las formas tradicionales, pues está en la naturaleza de las cosas y de la vida misma:

"Búsqueda más allá de las palabras, poema verso, poema prosa;- indagación en el movimiento, acción, presente, gesto; encuentro con otras normas del lenguaje, utilización del plano y del espacio; el poema no sólo se escribe con palabras sino también con el cuerpo, con una imagen proyectada, o con un sonido, o con una mancha desgarrada sobre la página. La poesía también es un gesto. La poesía también se puede proyectar en un muro, la poesía no solamente se puede escribir en la página sino también en el cielo".(18)

En este sentido vemos como se unen los proyectos que en un inicio habían acontecido en el terreno de la plástica para formar parte de una nueva visión del mundo en la cual se plasma a la poesía como espíritu revitalizador. Y hasta aquí la transvanguardia.

Carlos Oquendo de Amat y Jorge Eielson.

A inicios del siglo XX comienza a sentirse los nuevos vientos de cambio en Lima. Por la ciudad circulan coches y tranvías, el entretenimiento se masifica, las salas de cine albergan a entusiastas visitantes. El tiempo se agiliza, la tecnología invade todas las esferas de la vida. Pareciera que el Perú ya puede ir con paso firme hacia el desarrollo, y sin embargo, ¿es este desarrollo un síntoma de progreso? ¿Presenciamos acaso la modernidad de un país latinoamericano, o estamos más bien frente al triste panorama de una modernización sin modernidad que sitúa a un país como Perú en dependencia respecto de los estados modernos?

Cuestionamientos como los anteriores permiten un acercamiento al proyecto poético de Carlos Oquendo de Amat, en el sentido de comprender éste más allá de la aparente fascinación hacia el elemento moderno y cinético bajo el cual se han realizado extensos trabajos que no han logrado situarlo desde la mirada crítica de su época y del contexto particular de esos años en el Perú.

A través de sus 5 metros de poemas, Carlos Oquendo realiza una crítica certera a la modernidad, en el sentido de producir un cuestionamiento a los conceptos mismos que fundamentan este proyecto totalizador. Film de los paisajes, New York y Amberes son tres poemas que problematizan el mundo moderno desde la perspectiva del sujeto americano. Estos tres poemas, como su nombre lo indica, son poemas acéntricos, es decir, que tanto por su estructura, como por su contenido, rehúyen la presencia de un eje centro desde el cual se ubiquen para plantear su discurso. Curiosamente, los tres hablan de lugares que bien podrían considerarse céntricos, en un sentido económico, cultural e histórico: Lima, New York y Amberes. De ahí que se piense que parte del proyecto del poeta consiste precisamente no en “descentrar” estos espacios físicos y metafóricos, sino más bien en demostrar la imposibilidad de un centro estático cuyo contenido necesariamente debe excluir otras manifestaciones dejando implícita la idea de periferia o margen. En este sentido, lo acéntrico permite también una lectura risomática, es decir, crear distintas formas de comprensión del poema y variedad de sentidos, así como también distintos espacios

por los que el lector puede circular, rompiendo con esto el esquema hegemónico de lectura que implica necesariamente la fidelidad a una tradición que de por sí fija límites.

Es posible preguntarse ahora, de qué manera los poemas acéntricos desestabilizan desde el discurso poético los manifiestos de la modernidad. Para responder a esta pregunta se hace necesario volver hacia un concepto que recurrentemente se utiliza para hablar de la modernidad y de la poesía vanguardista y es el de cosmopolitismo.

Tanto el Film de los paisajes, como New York y Amberes logran retratar las características propias de la ciudad cosmopolita. Se plasma a un sujeto enunciador que transita por las vías de la modernidad, la inmediatez, desplegando una fascinación que se enfrenta al temor, como si de alguna manera este mismo sujeto encuentra en el abismo la exaltación y el miedo “Tocaremos un timbre. París habrá cambiado a Viena...”. Sin embargo, Oquendo logra poner en entredicho el concepto mismo de cosmopolitismo al enfrentarlo con sus propios límites. No renuncia al mundo urbano, tan presente en todas las vanguardias, sino que yuxtapone a este paisaje los elementos propios del mundo rural e indígena latinoamericano.

De tal manera, vemos como un elemento del paisaje rural de su natal Puno es incorporado no sólo en lo que se refiere a los poemas acéntricos, sino en toda la producción de 5 metros de poemas, se trata de la Luna, aquel símbolo de los modernistas que se resignifica en la poesía de Oquendo para evocar la infancia del poeta y su vinculación con la provincia. En el poema New York, “Los niños juegan al aro con la luna”, encontramos a un hablante lírico que construye en la ciudad un cosmos donde la inocencia de la provincia se hace posible, es decir, una ciudad que no desplaza lo rural, sino que lo hace parte de sí mismo. Oquendo se niega a limitarse a las fronteras de un mundo centro, y aboga por su derecho de independencia como ciudadano de la tierra, y es precisamente este planeta completo lo que él quiere abarcar desde la mirada del poeta. De ahí que su cosmopolitismo sea un concepto reformulado que incluya lo rural: su natal Puno, la luna, al entorno natural “los guarda bosques encantan a los ríos”. El poema-mundo creado por Oquendo no estará completo hasta que no in-

cluya aquel paisaje americano al interior de este universo moderno, que se verá desestabilizado por la tensión entre lo que se desea proyectar y aquello que es inabarcable e ilimitable dentro de una sola categoría llamada modernidad. Al interior del panorama urbano "Las nubes son el escape de gas de automóviles invisibles", y sin embargo, que necesario se hace pedir... "un poco de olor al paisaje"...

En el poema Film de los paisajes vemos como esta misma idea se presenta. En un comienzo el hablante lírico se desplaza por la ciudad moderna, ilimitada, rápida y cinética. Todo es posible en esta ciudad "El paisaje es de limón y mi amada quiere jugar al golf con él", "En el campo de Marte naturalmente los ciclistas venden imágenes económicas"... No obstante, de pronto "se ha desdoblado el paisaje", es decir, esta misma imagen generada por el hablante lírico nos anuncia que una parte del paisaje ha quedado fuera del cuadro (¿el paisaje americano acaso?), deviniendo en una sutil crítica, "Las ciudades se habrán construido sobre la punta de un paraguas (Y la vida nos parece mejor porque es más alta)".

Así también, el hablante se exaspera frente a este panorama en el cual el mundo moderno barre con los espacios para crear una sola idea y un solo fin "esto es insoportable, un plumero para limpiar todos los paisajes y quién habrá quedado? Dios o nada".

Otro elemento que resulta relevante en la poesía de Oquendo y que permite poner en tensión los preceptos de la modernidad, es el componente indígena. En el poema New York se aprecia toda una conjunción de elementos aparentemente dispersos entre sí, que crean serie de imágenes que puestas en común funcionan como narración de la ciudad: humo de fábricas, relojes, piso 100, wall street, coney island, el tráfico, los teléfonos, etc.

Al interior de este panorama inmerso en la inmediatez de la vida y en el progreso, aparece la imagen de la "aldeanita", la muchacha de trenzas, aquella joven del espacio rural. La mañana es acaso como una muchacha provinciana que se desplaza por la urbe con un letrero colgado en su cabello entrelazado: "Y la mañana se va como una muchacha cualquiera en las trenzas lleva prendido un letrero. SE ALQUILA ESTA MAÑANA".

En Amberes el componente indígena se hace mucho más

evidente que en los poemas acéntricos anteriores. Aquí se superponen una serie de imágenes a través de las cuales el poeta alaba a esta ciudad puerto, Amberes, "la ciudad lírica". Por ella llegan a través de los barcos los hombres de América. Por esta ciudad cosmopolita, se desplaza un sujeto americano que se inserta en el panorama de esta "ciudad elástica", de este "vino de amistad" y "sobre postal del mundo". Desde Amberes "hay saludos a América en las fuentes de agua", es decir, el hablante lírico proyecta un encuentro entre dos mundos que se reconocen desde la ciudad puerto, la ciudad que se abre a todos. Y es esta misma ciudad aquella que lee en los ojos paisajes de América y que ve al puma, símbolo de los ancestros indígenas, abrazar a los indios con sus botas. En este sentido, los elementos modernos se encuentran en un choque con aquellos que pertenecen a la cultura autóctona, pero no es una tensión irreconciliable, ya que la postura que asume Oquendo es aquella que integra la diferencia sin excluir a aquel mundo otro por el cual siente una evidente atracción. Su propuesta es por ende, a-céntrica, esto es, lograr aquel no centro que permita precisamente una apertura de los preceptos modernos y que englobe a América dentro del panorama general, sin por ello anular sus especificidades como continente.

Clasificar a Carlos Oquendo de Amat desde la vanguardia, entendida ésta como un movimiento con connotaciones evidentemente hispanoamericanas, resulta más simple por ser este un trabajo avalado por estudios anteriores que han documentado sólidamente al respecto. En el caso de Jorge Eielson, situarlo en la transvanguardia resulta un tanto ambivalente, sobre todo cuando al interior de este trabajo se ha propuesto como tarea demostrar la emergencia de un pensamiento crítico latinoamericano plasmado a través de su obra, pues cuando se habla de transvanguardia, se asocia inmediatamente al movimiento italiano de la década del '70. Más adelante y en el terreno de la poesía chilena, se utiliza el término transvanguardia para hablar de una nueva sensibilidad que responde a la tradición anterior a través de las innovadoras propuestas de un discurso "antipoético". Pareciera que la obra de Eielson está en un terreno un tanto movidizo. Y sin embargo, al adentrarse en la propuesta artística de su "Paisaje infinito de la costa del Perú", es posible evidenciar cómo se asimilan ciertos elementos de una transvanguardia europea, pero con la clara conciencia insertar éstos al interior de un espacio cultural e histórico particular. La mirada de Eielson se si-

túa desde Latinoamérica para dar cuenta de una forma de sentir que va al rescate de lo autóctono frente al desencanto de la contemporaneidad y sus proyectos fallidos.

Para Jorge Eduardo Eielson, el contexto de la vanguardia es distinto al que vivió Oquendo. Se trata de un panorama en el cual las vanguardias no son ruptura, sino un permanente horizonte de cambio de era de los post. Eielson, poeta y artista plástico, recibió parte importante de su formación artística en Europa, teniendo como referentes los artistas y movimientos del viejo continente. Sin embargo, esto no logró aplacar una condición inherente al artista, se trata de su vinculación con la tierra natal: Perú. Pasados los años '50, como el mismo lo señala, sintió una necesidad de recuperar el paisaje de la costa del Perú que hasta ese momento le había sido indiferente por no despertar en él una inspiración artística que lo llevara a la creación. Esta necesidad fue tomando forma a medida que avanzaban los años y crecía en él el deseo que recuperar aquel espacio bajo sus pies. Se trata al parecer de un proceso interno que bien podría tener relación con su búsqueda espiritual budista. Sin embargo, dentro de este mismo contexto también podría haber optado por el camino de lo trascendental a través de la recuperación de la cultura oriental. No fue la opción de Eielson, quien al interior de una sociedad marcada por el desencanto hacia los valores de la modernidad y en estado de evidente crisis, toma un camino que lo devuelve al pasado precolombino para reencontrarse con un estado mítico más allá del tiempo y del espacio, que otorga sentido a su propio acontecer como latinoamericano en tierras europeas.

Al comienzo se trataba del paisaje (elemento que también encontramos en Oquendo, como señalamos anteriormente), de recuperar aquella costa del Perú, su aridez, su sentido de naturaleza. Luego el paisaje devino en materia concreta: tierra, agua, telas, rocas, hasta llegar a la persona, y a una vuelta hacia las formas precolombinas a través de los quipus.

El proyecto artístico de Eielson surge desde la conciencia misma de la especificidad de lo americano. De ahí que busque un arte que puede indagar dentro del espacio de creación de lo

propio, sin recurrir a los artificios que propician contextos muy disímiles al contexto latinoamericano. Como señala Eielson:

Yo no podía -ningún peruano o latinoamericano podía- trabajar a partir de las extremas posturas de un pensamiento pictórico, como el europeo. Tenía que excavar por mí mismo en esa dimensión hostil que la naturaleza y la historia me habían depurado y en la que -volente, nolente- había abierto los ojos. (19)

La conciencia de la necesidad de expresar a través del arte la diferencia de lo latinoamericano como una realidad cultural y sensible propia, permitió que Eielson transitara por el camino de la experiencia para llegar a la creación artística. El recuerdo del paisaje del Perú profundizó la experimentación a través de materiales que se fusionaban unos con otros para crear espacios reconocidos por el artista bajo la vivencia de su infancia y juventud. En este sentido, los materiales cada vez van tomando más relevancia en la medida en que Eielson avanza en su obra. La materia de por sí representaba la naturaleza peruana, esta misma era tomada por el artista y llevada hasta sus límites pero sin intervenir en ella:

"...para mí, lo importante era sin duda encontrar un método que me acercara lo más estrechamente posible a la vivencia, digamos casi al ensimismamiento con el material. No manipularlo." (Eielson, 1977: 2)

En este mismo sentido, el problema de la naturaleza en Eielson plasmado a través de su "Paisaje infinito de la costa del Perú", viene a ser un tema recurrente en lo que se refiere a las manifestaciones artísticas y en toda la literatura latinoamericana en general, creada ésta en torno a una idea primordial: en América la naturaleza es más que un escenario en el cual transitan los actores, la naturaleza es parte del devenir mismo de cada uno de los seres que habitan el continente y su poder es una fuerza natural que crea al hombre y su acontecer: "El desierto sigue siendo-así como lo fue para nuestros antepasados- cuna y tumba de nuestro acontecer histórico. Paracas en donde se urde el misterioso tejido de nuestro destino". (Eielson, 1977: 2)

De ahí que Eielson busque a través del paisaje el retorno a sus propios orígenes frente al desencanto de la época que le toca presenciar. Frente a una modernidad u occidentalidad en crisis, la naturaleza, el paisaje de la costa, el retorno a las raíces precolombinas se concreta como el punto de fuga para un artista que, pese a la enorme carga europeizante que lleva consigo, descubre un nuevo horizonte sobre el cual desea transitar en la búsqueda de su propio ser.

Las series de sus pinturas que recorren el paisaje peruano, redescubren la magia del desierto, sus colores áridos y el silencio que evoca. La mixtura de materiales, permiten apreciar una naturaleza en transformación, cuyas formas están siendo aún desplazados por el viento y asimilados unos con otros, como si la naturaleza aún estuviera en los primeros momentos de su creación, siendo éste un espectáculo magnífico, cargado de sensibilidad y potencia.

La línea que comienza a dibujar Eielson a través de su paisaje infinito, va de la mano con un reconocimiento de la cultura autóctona como portadora de sentido y como técnica de trabajo con la materia. Todo va adquiriendo forma: primero el paisaje, el elemento natural que nace, que se hace vida y que crea por sí mismo nuevos seres sobre la tierra. Luego vienen las primeras civilizaciones, sus imperios, el culto al dios de los astros, el sol, luego el sentido de la trascendencia, el trabajo con la tierra, las formas rituales, la vida cotidiana, social, la propia historia, los quipus. No obstante, para llegar a esto hay que indagar dentro de las fronteras del arte y la técnica precolombina y dejar de lado las pretensiones artísticas ajenas a la realidad del artista:

Me imponía a mí mismo una actitud reflexiva sobre los derechos de la naturaleza y la precariedad de cualquier técnica artística. Y, además, si la técnica es algo que se aprende ¿por qué no utilizar otros procedimientos, aún más antiguos que los europeos, como pueden ser los de la pintura china o japonesa, africana o pre-colombina? ¿Por qué acatar siempre, servilmente, la hegemonía espiritual de Europa? ¿Y sobre todo sí se trataba de una tierra sembrada de algunas de las más brillantes y enigmáticas culturas del planeta? Poco a poco, el arcaico paisaje de la costa del Perú comenzó a configurarse, a llenarse de sentido a medida que mi propia visión

del mismo maduraba en mi recuerdo. (Eielson, 1977: 2). En este sentido, vemos como Eielson manifiesta la plena conciencia de su diferencia, de su particularidad. Asume la condición de latinoamericano que se despoja de los prejuicios europeos y europeizantes para dar paso a una actitud renovadora, espiritual, separada de los grandes proyectos sobre la máquina, el crecimiento, desarrollo y progreso. Atrás quedaron los sueños de una gran nación para el mundo. Lo particular ahora asume el compromiso de dar sentido al presente. Pero no se trata sólo de un presente externo y práctico. Es también un viaje interior que conlleva la vitalidad de una experiencia que es infinita, pues no se trata sólo de una recuperación de lo pasado, sino del reencuentro con lo propio, pero ahora cargado de una experiencia personal y a la vez común, que recorre un camino que pasa por la indiferencia, el abandono, el exilio, la nostalgia, para regresar finalmente a los ansiados orígenes:

El mito del eterno retorno se ilumina una vez más. Así, el «paisaje infinito» se sucede en el tiempo y en la secuencia espacial y —cuadro tras cuadro, imagen tras imagen, fragmentos, detalles— van conformando esa geografía del alma que cada uno de nosotros lleva escondida en el fondo de la propia existencia. Escrita, pintada, filmada o vivida, ella es el escenario y el personaje central de una absoluta, perfecta representación. (Eielson, 1977:3)

Este paisaje el Perú deviene en infinito, en la medida que contiene en sí mismo un espacio interior que crece y se proyecta indefinidamente. Ese espacio de crecimiento es la búsqueda del autor de la obra, la cual es representativa de un sentir particular. El descubrimiento de Eielson fue también la reivindicación de una cultura, de una forma de ser y de una cosmovisión especial. Su trabajo permite aproximarse a la naturaleza, entendida ésta como la primera y la última aspiración: "una sola vez abrimos los ojos ante el mundo que nos rodea, y una sola vez, inexorablemente, los cerramos ante el mismo". (Eielson, 1977: 3)

Conclusión

Para comprender las manifestaciones poéticas y artísticas de las vanguardias hispanoamericanas, es necesario

pensar en éstas como partes de un sentir común y de una historia particular y propia. Las condiciones generales que permiten la aparición de las vanguardias y las transvanguardias hispanoamericanas develan un pensamiento propio, original y crítico frente a una realidad que se impone bajo los signos del poder y del conocimiento.

Carlos Oquendo de Amat y Jorge Eielson son dos poetas-artistas, que han sabido comprender este sentir y plasmarlo a través de una mirada crítica que recupera bajo los síntomas de un mundo “moderno” y “postmoderno” la diferencia latinoamericana, su riqueza y cosmovisión. De esta manera se produce en ambos un regreso a las raíces, ya sea de la natal Puno, o de la costa del Perú.

Pareciera que los proyectos totalizadores olvidan a aquellos sujetos que no entran en el sistema como agentes de poder, desplazándolos hacia los márgenes, callando sus discursos y su saber. Desde aquí Oquendo y Eielson hablan y manifiestan una postura reflexiva que recuerda aquello que no debe ser olvidado: la conciencia de un “nosotros” más allá de las dicotomías excluyentes.

La constitución de dichos sujetos latinoamericanos a partir de la valoración y revaloración de las culturas indígenas parece ser un acto vital en ambos poetas ya que desde ahí logran desestabilizar un discurso que “desdobra el paisaje” y que no permite la riqueza de la diversidad ni la apertura a distintas formas de comprensión.

Sin embargo, en el caso de Oquendo, se trata de un discurso más cercano a la realidad, quizás más cercano a la vivencia diaria. Frente al paso arrasador de la modernización Oquendo poeta refigura la realidad para mostrar sus falencias. En Eielson la apuesta no es menos arriesgada, pero sí más abocada a un plano mítico. Su propuesta frente a la crisis no se encuentra en la reconstrucción de un nuevo proyecto o en la reformulación del mismo. Se trata de un regreso total y absoluto al comienzo, acaso ello pueda saldar las deudas que la modernidad dejó en el camino.

El tránsito de Oquendo a Eielson es un camino que deja la certeza de estar frente a dos artistas que marcan la historia literaria del Perú, ya sea desde la poesía como desde la plástica. En palabras de Oquendo de Amat, “...lo importante no es la cantidad de libros que se escriban, sino los metros de

poemas”. Y sin duda, Oquendo y Eielson supieron hacer de su obra un espacio que midiera el mundo y su época.

Bibliografía

Achille Bonito Oliva, Dwight Gast (Übers.), Gwen Jones (Übers.): *The Italian Transavantgarde*. Giancarlo Politi, Mailand, 1992 (inglés). Citado por Rosique, Roberto. *Transvanguardia italiana*. [En línea]. Disponible en: <<http://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/05/la-transvanguardia-italiana.html>>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

Amat, Carlos Oquendo. 2003. *Cinco metros de poemas*. Madrid: Ediciones El Taller del libro.

Ayala, José Luis. 1998. *Carlos Oquendo de Amat: cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante : de la subversión semántica a la utopía social*. Lima : Ediciones Merqe Marka.

Barrera, Trinidad. 2006. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis.

Eielson, Jorge Eduardo. “El paisaje infinito de la costa del Perú”. En *Catálogo*. Lima: Galería de arte Enrique Camino Brent, 29 noviembre - 20 diciembre 1977. Disponible [En línea]: <<http://eielson.perucultural.org.pe/costas.htm>>. [Consulta: 24 de marzo de 2010].

Fernández Retamal, Roberto. “Nuestra América y Occidente”. Casa de las Américas, 1976.

Hachim, Luis. “¿Por qué volver a los textos coloniales? Herencias y coherencias del pensamiento americano en el discurso colonial”. *Literatura y Lingüística* [En línea], 2006, N 17. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112006000100002&script=sci_arttext>. [Consulta: 8 de marzo de 2010].

Liendo, María Cristina. (2003). *Críticas a la Modernidad en la filosofía Latinoamericana*. (Tesis Doctorado—Universidad de Chile), [En línea]. Disponible en: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2003/liendo_m/html/index-frames.html>. [Consulta: 8 de marzo de 2010].

Maturana, Mariano. 1983. “El espejo sin palabras” en *Lar*. N°2. pp. 22. Madrid. [En línea]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006602.pdf>>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

Mignolo, Walter. “Postoccidentalismos: el argumento desde la América Latina”. En *Cuadernos Americanos*. 67. (1998): 150. Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta [Editores]: *Teorías sin disciplina*. México: Porrúa, 1998.

Osorio, Nelson. 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Paz, Octavio. 1990. *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

Schopf, Federico. 1986. Del vanguardismo a la antipoesía. Santiago: Ediciones texto sobre el texto. Transvanguardia Italiana. [En línea]. Disponible en: <http://www.mchampetier.com/arte-movimiento-TRANS-VANGUARDIA_ITALIANA.html>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

Notas

(1) Ver Osorio, Nelson. 1988. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

(2) Liendo, María Cristina. (2003). Críticas a la Modernidad en la filosofía Latinoamericana. (Tesis Doctorado—Universidad de Chile), [En línea]. Disponible en: <http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2003/liendo_m/html/index-frames.html>. [Consulta: 8 de marzo de 2010].

(3) Sin por esto negar las condiciones comunes de orden mundial que irremediamente afectan los procesos internos del continente. Un ejemplo de ello se verá más adelante a propósito de las vanguardias hispanoamericanas y su vinculación con las vanguardias europeas.

(4) Fernández Retamal, Roberto. "Nuestra América y Occidente". Casa de las Américas, 1976.

(5) Mignolo, Walter. "Postoccidentalismos: el argumento desde la América Latina". En Cuadernos Americanos. 67. (1998): 150. Santiago Castro Gómez y Eduardo Mendieta [Editores]: Teorías sin disciplina. México: Porrúa, 1998.

(6) Entendida ésta como aquello que nos construye desde la especificidad de nuestras propias experiencias en un entorno particular, compuesto por culturas autóctonas y por una historia colonial comprendida desde sus conflictos y ambivalencias.

(7) Hachim, Luis. "¿Por qué volver a los textos coloniales? Herencias y coherencias del pensamiento americano en el discurso colonial". Literatura y Lingüística [En línea], 2006, N 17. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112006000100002&script=sci_arttext>. [Consulta: 8 de marzo de 2010].

(8) Osorio, Nelson. Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria latinoamericana. Prólogo. P. XI.

(9) Distinto a lo que propone Octavio paz en "Los hijos del Limo", cuando señala las vanguardias como el punto más alto de la tradición de la ruptura y con ello, el fin de la época moderna. Ver Paz, Octavio. 1990. Los hijos del Limo. Barcelona: Seix Barral.

(10) Barrera, Trinidad. 2006. Las vanguardias hispanoamericanas. Madrid: Editorial Síntesis. Página 10.

(11) Aunque nos referimos principalmente a teorizaciones sobre la vanguardia Hispanoamérica, no podemos dejar de nombrar las vanguardias brasileras (o modernismo brasilerero)

que desde los manifiestos Pau Brasil y Antropofagia, de Mario y Oswald Andrade, respectivamente, propusieron una lectura de corte radical con la tradición europea incluyendo el elemento indígena como fundador de la cultura y mostrando el choque de herencias recibidas en la colonización. "Tupy, or not tupy that is the question". En este sentido, el sentimiento indigenista es común a los países de América Latina así como la fuerza de rupturista de sus propuestas.

(12) La conciencia de una visión particular y propia para la historia literaria del Perú se manifiesta de manera brillante en "7 ensayos sobre la realidad peruana". Así también Mariátegui desarrolla en Amauta un lugar de manifestación vanguardista, en el que participan figuras como Huidobro, Neruda, Hidalgo y el poeta Carlos Oquendo de Amat.

(13) Transvanguardia Italiana. [En línea]. Disponible en: <http://www.mchampetier.com/arte-movimiento-TRANS-VANGUARDIA_ITALIANA.html>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

(14) Achille Bonito Oliva, Dwight Gast (Übers.), Gwen Jones (Übers.): The Italian Transavantgarde. Giancarlo Politi, Mailand, 1992 (inglés). Citado por Rosique, Roberto. Transvanguardia italiana. [En línea]. Disponible en: <<http://historiade-lartecuatro.blogspot.com/2009/05/la-transvanguardia-italiana.html>>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

(15) Rosique, Roberto. Transvanguardia italiana.

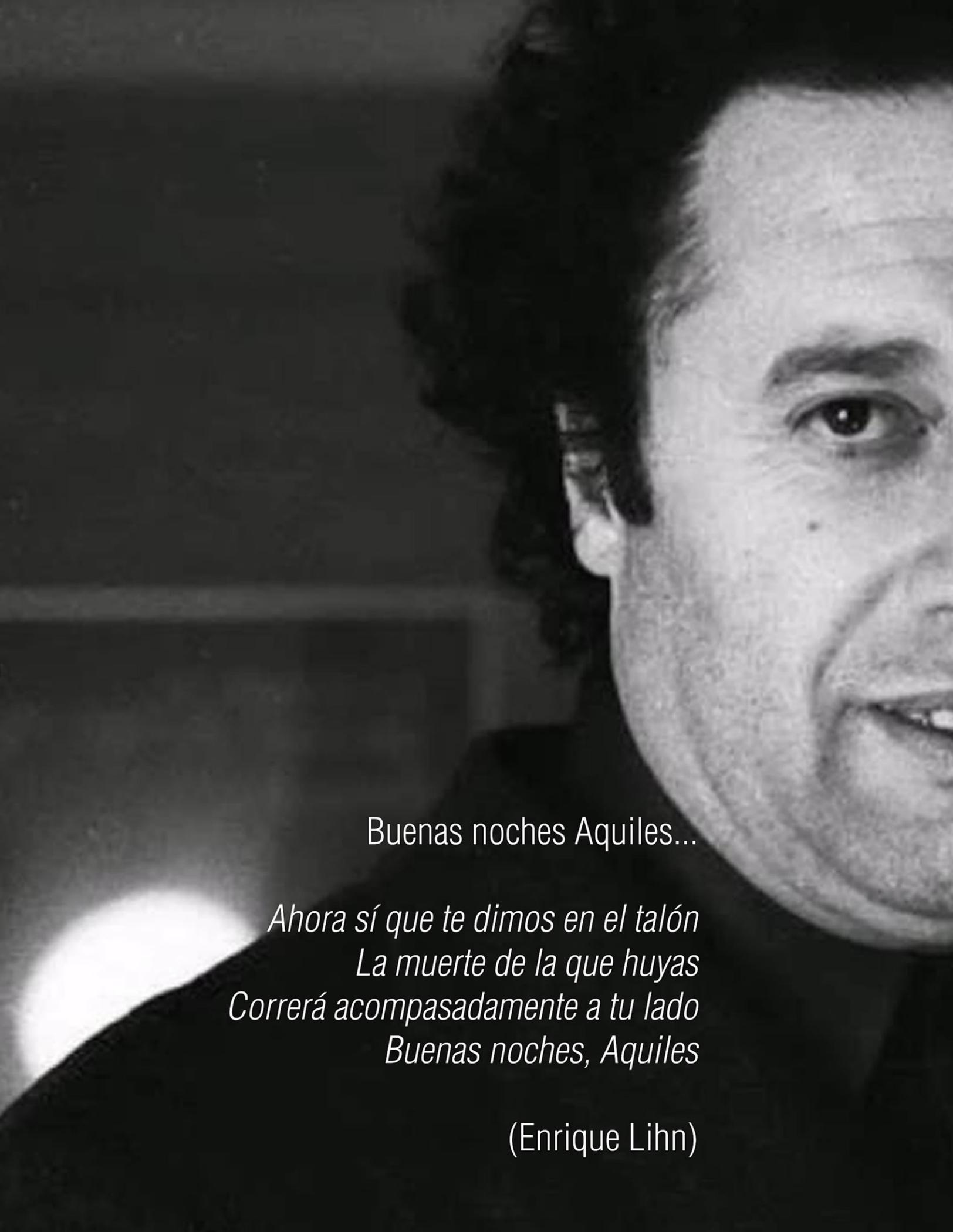
(16) Alcalá, Lorenzo May. 2003. "Arte hispanoamericano. A propósito del concepto y de la pintura" en Cuadernos Hispanoamericanos. N°642. pp. 12-14. Madrid: Gráficas Varona. [En línea]. Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350553146684500199680/209447.pdf>> [Consulta: 11 de marzo de 2010].

(17) Schopf, Federico. 1986. Del vanguardismo a la antipoesía. Santiago: Ediciones texto sobre el texto.

(18) Maturana, Mariano. 1983. "El espejo sin palabras" en Lar: revista de literatura. N°2. pp. 22. Madrid. [En línea]. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0006602.pdf>>. [Consulta: 11 de marzo de 2010].

(19) Eielson, Jorge Eduardo. "El paisaje infinito de la costa del Perú". En Catálogo. Lima: Galería de arte Enrique Camino Brent, 29 noviembre - 20 diciembre 1977. Disponible [En línea]: <<http://eielson.perucultural.org.pe/costas.htm>>. [Consulta: 24 de marzo de 2010].





Buenas noches Aquiles...

*Ahora sí que te dimos en el talón
La muerte de la que huyas
Correrá acompasadamente a tu lado
Buenas noches, Aquiles*

(Enrique Lihn)

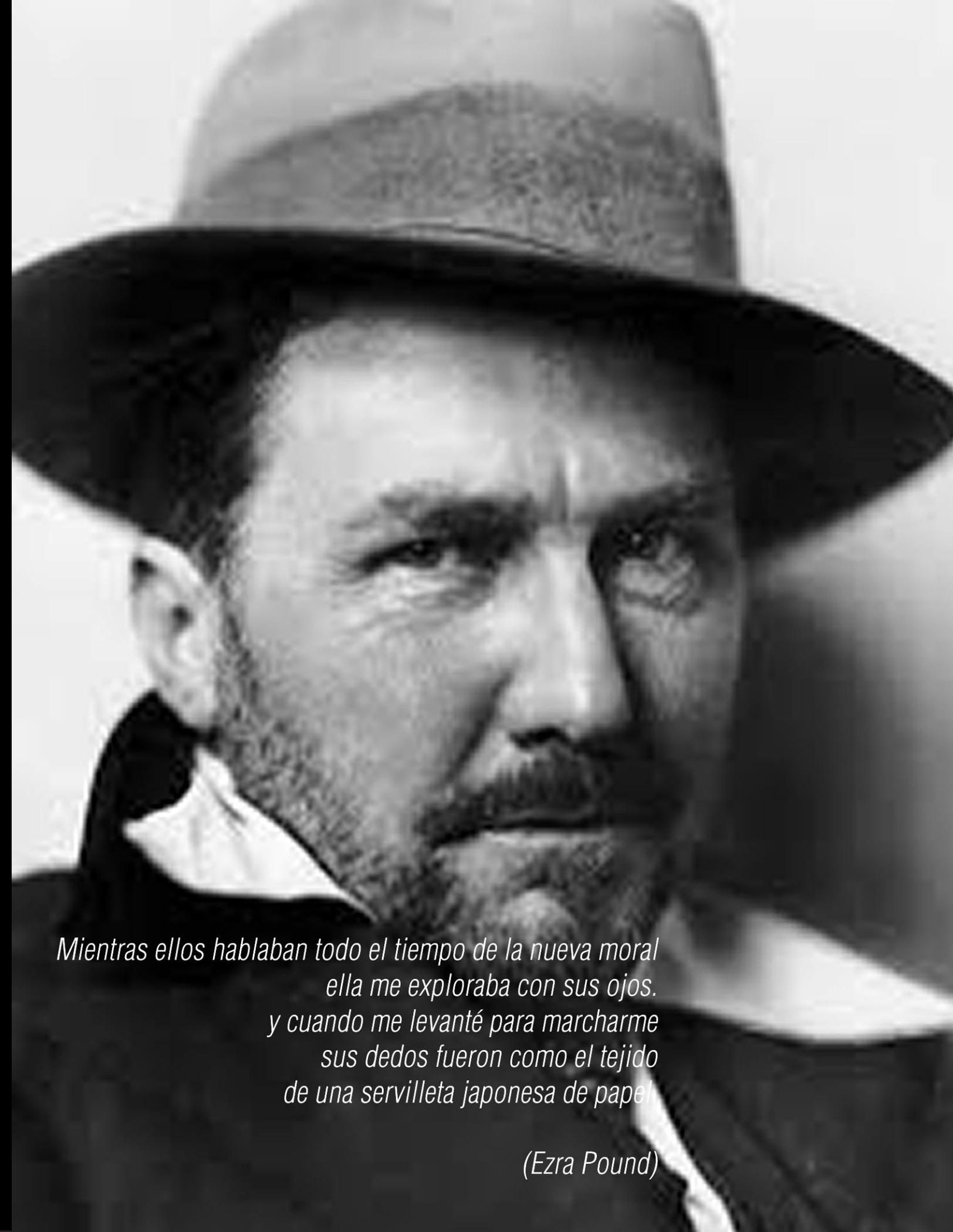
<http://www.litterae.cl/campus>
<http://www.litterae.cl/portal>

Litterae

www.udec.cl/~litterae.cl

www.litterae.cl

litterae@udec.cl
casalitterae@gmail.com



*Mientras ellos hablaban todo el tiempo de la nueva moral
ella me exploraba con sus ojos.
y cuando me levanté para marcharme
sus dedos fueron como el tejido
de una servilleta japonesa de papel.*

(Ezra Pound)



Publicación Internacional, parte del conjunto cultural y editorial CASA LITTERAE EDITORES®. Fundada en el año 1995 en la ciudad de Concepción, Chile y orientada a difundir el análisis, la crítica y la reflexión literaria internacional de habla hispana.

2010



Casa Litterae
www.litterae.cl