

Felipe Lagos D.

# POESÍA Y EXISTENCIA.

## ÍNDICE.

1. ABRIR EL LIBRO.
2. STELLA DÍAZ VARIN: ESCRIBIR PARA RECITAR.
3. CONSIDERACIONES A: DE LA TIERRA SIN FUEGOS, JUAN PABLO RIVEROS.
4. LA POESÍA SITUADA DE ENRIQUE LIHN.
5. SOBRE UN POEMA DE G. BATAILLE.
6. SOBRE *SU* HILDA HILST.
7. SOBRE *PALABRAS* DEL POETA CHILENO CARLOS TRUJILLO.
8. CONSIDERACIONES A “LA PASIÓN ORAL” DE FRANCISCO LAGOS.
9. POESÍA Y EXISTENCIA.
10. MÚSICA EN DAVID TURKELTAUB.

## ABRIR EL LIBRO.

*Claros bosques, sin allanar  
orquídea y orquídea, solas  
(...)  
los senderos de  
tronco a medio hollar  
en la alta ciénaga*

*Paul Celan*

Abrir, esto es: hacer patente lo que está cerrado. Romper con violencia. Hender o rajar. Como un párpado de otro párpado, para abrir los ojos. Como un labio de otro labio, para abrir la boca. Abrir significa: estar cerca (*a*) y parir (*parere*). Parido (*partum*) y abierto (*apertum*).

Libro, esto es, en latín: *liber, libri*, la membrana que tienen los árboles entre la corteza y la madera, donde se escribía.

Ah, abrir los árboles. El pliegue de los árboles dio comienzo al libro de los existentes.

El interior de los árboles, abierto.

Abierto, el libro de los existentes.

Abrir el libro: dejar salir... la voz... dejar entrar... la música... voz y música... y el poema, esto es: dejar salir y entrar cuánto ha habido.

Quien escucha es el libro, pues el libro escucha. Leer es escuchar. Escribir es estar a la escucha. Quien escucha, hace eco de quien recita y lo constituye.

## STELLA DÍAZ VARIN: ESCRIBIR PARA RECITAR.



En 1988, Enrique Lihn escribía: “... la mayor parte de los poetas de mi generación entendíamos la poesía como canto, en primer lugar y sólo en segundo como escritura”. Entendimiento que fue modificado (en él y otros) con el paso de los años, la experiencia y las influencias: “Algunos de nosotros, estimulados por el ejemplo de Nicanor Parra, nos alejamos rápidamente de ese tipo de poesía –del hipnotismo de las *Residencias* de Neruda, del gigantismo de De Rokha–. Stella, no”<sup>1</sup>.

Pero del 47 al 49<sup>2</sup> (este último, año en que Díaz Varin editó su primer poemario, *Razón de mí ser*), Lihn imitaba, como un escolar, al peor Neruda, y del 49 al 54<sup>3</sup>, lo seguía haciendo; aunque ya no en lo formal, sí en los tópicos<sup>4</sup>. Mientras que Stella Díaz Varin, “La colorina”, tenía desde el comienzo “voz propia”:

*Yo, que era la misma muerte,  
y fui yo quien decreté mi angustia  
sobre la enredadera de mi sangre...<sup>5</sup>*

Porque Díaz Varin no fue impregnada por el ejemplo de Neruda, a diferencia de Lihn y otros, sino de Rimbaud, Mallarmé, Rilke. Muchas veces, para ser más actual que los actuales, hay que volver a los “clásicos”. De ahí que pueda ser comparada, por Alone, con Huidobro<sup>6</sup> (aunque un Huidobro sin ironías), dado que también él hacía de lo viejo algo nuevo.

Romanticismo, decadentismo, simbolismo, dice Lihn, a propósito de *Los dones previsibles*, son las tendencias que podemos encontrar en Díaz Varin. Es que “la generación del 50”, era una generación joven e idealista (¿basta decir “joven” para decir “idealista”?), y las influencias

---

<sup>1</sup> Del Prólogo de Enrique Lihn (1988) aparecido en *Los dones previsibles*.

<sup>2</sup> Nada se escurre.

<sup>3</sup> Poemas de este tiempo y de otro.

<sup>4</sup> A partir de *La pieza oscura* hasta *Diario de muerte* (salvo *El Paseo abumada*), el poeta nos entregó las mejores letras de la poesía chilena y latinoamericana, dejando atrás su siútica iniciación.

<sup>5</sup> Poema “Desolación y vínculo”, de *Razón de mí ser*, 1949. Pág. 23-24.

<sup>6</sup> Alone. Siete poetas. El Mercurio. Primero de enero de 1950.

son, a esa edad, una obstinación central. Sólo basta aproximarse a los artículos escritos acerca de esta “leyenda turbulenta” para constatar la preocupación por mantener conversaciones inteligentes e ilustradas, profundas y animadas, *saboreando la medula de los poetas recién muertos*, con los camaradas eufóricos de los veintitantos años...

La poesía de Díaz Varin posee esa sinfonía de influencias que la hacen parecer única y la proyectan como una gragea de experiencias que exigen el abandono de la lógica (del que habla Alone). Pero aquellas influencias no es necesario citarlas (como no es necesario citar –al igual que lo hacen a destajo los críticos literarios– las polémicas del poeta). En los cuatro poemarios editados entre el 49 y el 92, encontramos tan sólo una cita, extraída de *Así hablaba Zaratustra*, de Nietzsche, aparecida en *Tiempo, medida imaginaria*<sup>7</sup>. Y en cuatro ocasiones el epígrafe es de ella misma.

Basta leer un fragmento escogido al azar, de los tres poemarios que aparecen en el periodo 49-59, para hallar en esos “versos largos y acumulativos”, como dice Lihn, característicos de ese decenio, la carga de las lecturas reveladoras y motivadoras:

*Ay hermano,  
mi voz creó un sonido diferente  
para decidir el crujido del agua  
y su alma de superficiales espumas rotas,  
y no soy yo quien mira, sino tú quien contemplas,  
y no soy yo quien habla. Vienes...<sup>8</sup>*

En Díaz Varin podemos identificar, o al menos presentir y conjeturar, las influencias que permanecen mudas, pero latentes, lo mismo que en la manera de amar de los adultos en cuyo fundamento persiste el amor de los niños y adolescentes:

*Amigo, adolescente,  
niño de la palabra;  
solitario, enviado desde tiempos nocturnos  
para hacerme olvidar en tu beso  
los fuegos explorados<sup>9</sup>.*

Pero la poesía de Díaz Varin se basta por sí misma, haciéndonos olvidar cualquier posible influencia. Se presenta como una “voz propia” e inconfundible, de la cual ella misma podía sentirse orgullosa, y los camaradas de la “generación del 50” admiraban y reconocían. Y esto, a pesar de que sus temáticas pertenecían a lo que los historiadores llaman “el tiempo largo”, es decir, tópicos que podemos rastrear en épocas vetustas, como la muerte, el amor, el sufrimiento, el odio, la soledad.

Esto es posible por dos razones, que son en el fondo una misma razón. Primero, la poesía de Díaz Varin es para ser escuchada, por lo tanto, la modalidad temática queda en segundo plano. Ya Lihn lo dijo: Díaz Varin “... se apoya en la gesticulación más que en el sentido”. Y en segundo lugar, en tanto materialización de la palabra en la voz, en cualquier tiempo y lugar la poesía puede ser *sentida*.

La poesía es, principalmente, una relación entre quien recita y quien escucha, sin tener que pasar necesariamente por un desciframiento de los signos. La poesía hermética –hermética en el sentido de experiencia irrepetible e inenarrable para otro pero de todas maneras entregada

---

<sup>7</sup> Para quienes quieran seguir alimentando la “leyenda turbulenta”, esa cita permite mucho que decir al respecto.

<sup>8</sup> Poema IV de *Introducción al vértigo*, de *Sinfonía del Hombre Fósil*, 1953. 29-30.

<sup>9</sup> Poema sin título, aparecido en *Tiempo, medida imaginario*, 1959. Pág. 19.

a un otro—, tiene como alusión un particular, un “lar” (como dice Tellier), pero que puede ser puesta para quien quiera escucharla (o no) en la recitación. Sin embargo, Díaz Varin no necesita de la onomatopeya, o cualquier otra formalidad de vanguardias añejas, para transmitir la resonancia micro y macroscópica de la poesía cuando es recitada. Cualquier palabra es capaz de producir un *cómo* y un *para qué* de la existencia:

*Una sola será mi lucha  
Y mi triunfo.  
Encontrar la palabra escondida  
aquella vez de nuestro pacto secreto  
a pocos días de terminar la infancia.  
Debes recordar  
donde la guardaste.  
Debiste pronunciarla siquiera una vez...*<sup>10</sup>

Es ahí donde se ha de buscar la lucha política de la poesía, y no en la alusión directa de una “causa”<sup>11</sup>. La relación que pone en movimiento la palabra es su política en tanto “acto verbal” para otros y entre otros y, por qué no, por y a partir de otros, en la comunión:

*Tú llevas una bandera me han dicho.  
Sí.  
Tú llevas una bandera  
Yo sé  
Que la bandera es de un rojo profundo  
Toda bandera es un río de sangre*<sup>12</sup>.

No obstante, esta preponderancia del lenguaje, de la relación, por sobre el hablante, no pone a éste último en una posición inicua, accesoria. Se trata, por el contrario, que la relación social vuelva a situar al sujeto en una posición que para sí y para otros es de suma preeminencia:

*Ay compañero;  
tu rasgada piel de animal quebradizo,  
ay hombre, muriendo e inconcluso,  
hombre de intentos pétreos,  
de prohibidas féculas candeales*<sup>13</sup>.

Hay un *Yo* en el fundamento de los cuatro poemarios de Stella Díaz Varin, editados entre el 49 y el 92. Un *Yo* que, sin embargo, no necesariamente es “... la propia persona retorizada...”, de la que habla Lihn. Es el sujeto real producido por relaciones de producción

---

<sup>10</sup> Poema *La palabra*, de *Los dones previsibles*, 1992. Pág. 19.

<sup>11</sup> La lectura de la poesía de Díaz Varin posee en ella misma estas problemáticas, sin necesidad de aludir a referencias biográficas. Esto queda aún más claro cuando se compara esta *poesía política* con la irrelevante *poética para la política* que da sustento, por ejemplo, a la anodina anécdota de Díaz Varin (y de Neruda), con Gabriel González Videla. (Enriéndasenos bien, este “hecho” permite pensar una relación histórica de los poetas (en general) y los políticos (en particular), relación que concluye con la traición impuesta de González Videla. Pero cuando se trata de comprender la *poesía* de, en este caso, Díaz Varin, el “hecho” no puede quedar sino en un plano adventicio).

<sup>12</sup> Poema *IV*, de *Los dones previsibles*, 1992. Pág. 52.

<sup>13</sup> Poema *Sinfonía del hombre fósil*, del libro homónimo, 1953. Pág. 41-44.

determinadas, esforzándose por lidiar con las exigencias, a veces atroces y crueles, a veces cautivadoras y tiernas, de la existencia.

*Es así  
Que la vida es en su muerte  
Una pura substancia  
Un sereno ocurrir, naturalmente  
Un ritual  
De poderes ocultos en su origen  
Un círculo elemental  
Un curioso bullicio  
Un germinar muriendo.*

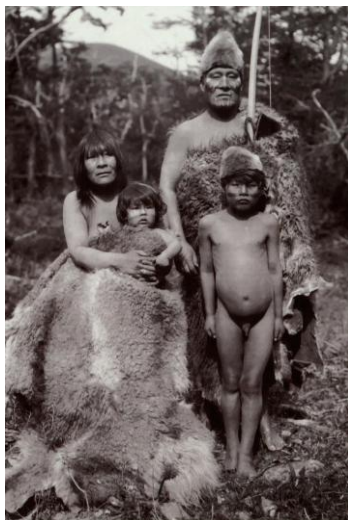
*Es así  
Que estoy viva  
Y en cada vida  
Se me va la muerte<sup>14</sup>.*

La poesía de Stella Díaz Varin, “La colorina”, establece una relación que suma vida, esperanza, muerte, destino elemental; donde no hay límite absoluto entre naturaleza y cultura (*naturalmente un ritual*, se ha de leer en el poema arriba citado), ni entre lenguaje y habla, comunión y soledad, alegría y sufrimiento, sino una pulsión que se propaga en uno y otro ámbito, que es en el fondo el mismo ámbito, el de la existencia, donde se escribe, a pesar de que lo que queremos es recitar, como vivimos, a pesar de que lo que queremos es morir.

---

<sup>14</sup> Poema IX, de *Los dones previsibles*, 1992. Pág. 57.

## CONSIDERACIONES A: DE LA TIERRA SIN FUEGOS, JUAN PABLO RIVEROS.



Hay, ciertamente, un narrador que procura emplazarnos a esta “desproporción demasiado aplastante”, que proviene sin embargo, no tanto de la espesura del bosque, las corazas de hielo, los fiordos, sino más bien de las categorías de pronto puestas en juego: “Me esforcé en descifrar el paisaje con mis vaguísimos recuerdos”. Esto es, con un lenguaje forastero, y en razón de esto cuestionado. El contexto y el descontexto pronto se hacen protagonistas.

*A veces estaba tan cerca la nave  
de las rocosas orillas  
que casi se podían tocar  
las colgantes ramas*

El narrador nos llama desde la impresión de un paisaje que lo captura y que, para preservarse, intenta a su vez capturar por medio de las categorías, y es por esto, porque estas jerarquías (climas *inaccesibles*, granito *indefinible*, vastas lagunas *absolutamente desiertas*) nada pueden hacer aquí, sus recuerdos se vuelven vagos, se inactivan.

*... como la vida, con absoluta precisión  
a la deriva.*

(Con)texto: aquello a lo que el narrador no renuncia, no puede renunciar en tanto narrador...

*Solitario  
como un cormorán pescando  
en la aurora.*

El narrador, inducido aprisa por el instinto, el mismo que lo ha llevado a realizar el viaje, deja atrás las categorías, los excesivos adjetivos, opresores epítetos, para dar paso a la pura descripción poética, semejante a la poesía oriental.

*Alimento: conchas de moluscos*

*ocultos en algas y rocas  
que tapa y destapa  
sucesivamente el mar.*

Pero este “inducido aprisa por el instinto”, no es más que una impresión condicionada debido al formato: el libro. ¿Cuánto tiempo ha pasado? Fuera de *nuestro* tiempo (Diciembre, 1918; Enero 1833)... El narrador ha dejado atrás su lenguaje forastero. Magnolias, helechos, canoas, martín pescador, garza, tijeral, haya... que no son sólo palabras... colman de pronto su lenguaje, supliendo adjetivos por sustantivos y verbos.

*Últimas glaciaciones patagónicas y  
grandes lenguas glaciares en retroceso.*

Ha ocurrido algo, algo más allá del texto, esto es, el des(con)texto. Un aprendizaje, el paso “a través”, un acontecimiento que inaugura una experiencia poética.

*Quenós nos reunió  
y enseñándonos la palabra,  
no esta sino otra más antigua  
habló...*

“Sus rituales sagrados sólo en apariencia no existían”. Y aquello que el narrador conocía, esos vaguísimos recuerdos, al momento de iniciar, ser iniciado en esta experiencia (independiente del autor, narrador es aquí la-voz-de, el *daimón* del lector) no era más que una apariencia. La historia escrita por una *tiranía anónima*.

*...en virtud de la gran capacidad mercantil  
de los pioneros: cráneos  
de indios asesinados.*

Puesto que, en el fondo, nada ha sido dicho al narrador, nadie ha movido ni siquiera uno de sus labios, no ha distinguido sus voces; porque acaso ha sido su propia voz la que dijo ¡Pronto, ven acá! su voz extraviada entre el contexto y el descontexto, esta tiranía anónima bien puede ser la de sus recuerdos, la de *su* historia...

*Grandes perros de caza  
suelos*

El lector, lo mismo que el narrador, ha de olvidar su historia, ha de instruirse, es decir, penetrar en la experiencia. Tendrá que aprender a leer en otra lengua, donde esta *estrictamente prohibido recordar*, y, ante todo, *especular*.

Traducción

Pido a un joven alacalufe  
traducir:  
*la madre mece a su niño.*

De inmediato responde  
en su lengua: *Porque*



*está llorando.*

Una postrera palabra, una obstinación: su historia, nuestra historia, nuestras valoraciones y la de ellos, nosotros y ellos, nosotros aquí y ellos allá, categorías todas que irrumpen no para comprender, sino para crear una nueva experiencia. Siempre la grandeza del arte anudada a su engaño. Siempre el símbolo y el diablo... Nosotros nos lamentamos por aquello que hemos devastado, exterminado. Pero, ¿qué hemos exterminado sino una parte de nuestra historia, la de un desencuentro? ¿Y la de ellos, *su* historia? Ninguna voz, ninguna voz sino la del “vencedor”, del conquistador. Porque ellos, en palabras del poeta Juan Pablo Riveros: ...*vivían el futuro. Esta es la razón más profunda que he logrado hallar de por qué han desaparecido ya.*

## LA POESÍA SITUADA DE ENRIQUE LIHN.



En *Qué otra cosa se puede decir*, poema aparecido en *Diario de muerte*<sup>15</sup>, el último libro de Enrique Lihn, el autor interpreta y poetiza “*Madre muerta*” del pintor y escultor alemán Max Klinger, cuya lamina acompaña al texto<sup>16</sup>. La forma particular de esta interpretación resume como un *manifiesto* el término que Enrique Lihn utiliza para denominar su poesía, además de sugerir una nueva forma de comprenderla: *poesía situada*.

Las dos estrofas iniciales dicen así:

*Qué otra cosa se puede decir de la muerte  
Que sea desde ella, no sobre ella*

El niño pequeño, “el bebe, mezcla de sapo y ángel”, esta sobre la muerte, sobre esta mujer o estatua. Dice “sobre ella”, *sobre* de con respecto a ella y *sobre* de estar sobre ella... Pero el poeta se dará la tarea de hablar “desde ella”, como un desplazamiento, una posesión, sustitución o identificación con ella... Y dice de la muerte y de la mujer, mirando con el ojo múltiple del poeta: “es una cosa sorda, muda y ciega”, ella, la muerta, simbolizada por la mujer o estatua, y pintura... Otra *ella* es la muerte que acosa al poeta y que ni siquiera sabe que él existe y aún así lo busca, poco a poco, lo mata.

Se hace presente entonces el temor de la *tercera persona*, no “él” ni “ella”, sino el espectador o el mismo poeta, el temor de que sea la tercera persona (espectador o poeta) quien morirá.

Las primeras estrofas del poema representan la identificación del poeta con la muerte, acosada de espectadores que a su vez pueden también situarse en el papel de la mujer, esa representación de la virginidad y la represión del deseo sexual.

*Qué otra cosa se puede decir de la muerte  
Que sea desde ella, no sobre ella  
Es una cosa sorda, muda y ciega  
La antropomorfizamos en el temor  
de que no sea un sujeto  
Sino la tercera persona, no persona,*

<sup>15</sup> Textos reunidos y transcritos por Pedro Lastra y Adrián Valdés.

<sup>16</sup> Pág. 64-65. De la 2ª Edición. Editorial Universitaria. Santiago, 1990.

“él” o “ella”

En la segunda estrofa, el poeta se sitúa en el lugar del “bebé”:

*La mujer reemplazada en Klinger  
por una estatua yacente  
Sarcásticamente maternal, sobre cuyo pecho  
plano como una lapida, yo, el bebé  
Mezcla de sapo y ángel,  
miro a los espectadores con terror  
Nunca los mismos, siempre ausentes  
Como en un teatro  
Donde se representa una obra congelada*

“Sarcásticamente maternal”, escribe el poeta, el bebé, el ángel hijo del espíritu santo, deseado y nunca concedido. Sarcásticamente en tanto que distante... Fría, en medio de un conglomerado de símbolos fálicos<sup>17</sup>, la mujer inmóvil abandona al crío aterrorizado, expuesto a las miradas de los espectadores cumpliendo su rol de espectadores, ausentes para el autor de la obra (¿no el poeta sino el pintor?), que a la vez es también un espectador de su propia creación, de la obra, fría e indiferente al propio artista...

“Como en un teatro”, escribe, donde no sólo los actores cumplen un rol. Y en el cual las obras congeladas son la mujer, la muerte, la estatua, el sapo, el cuadro, el poema, los espectadores y los artistas, y el libro donde todos se reúnen como en un velorio.

---

<sup>17</sup> El rol que cumplen las esculturas y la naturaleza en el cuadro de Max Klinger se puede concebir como la sustitución simbólica del falo.

## SOBRE UN POEMA DE BATAILLE.

mom petit trou est l'autel  
dont la nappe sont les chiottes

[ mi agujero es el altar  
el mantel son los retretes ]

Éste es un poema de George Bataille perteneciente a una recopilación inédita titulada POEMAS, de la Ed. PRE-TEXTOS. España, 1997. pp. 88-89.

La traducción aparecida entre corchetes es la que pertenece al libro. Yo propongo la siguiente traducción literal:

[1] mi pequeño hoyo es el altar  
[2] y el mantel son los cagaderos

El poema esta compuesto por dos estrofas, de seis palabras cada una. Un pronombre personal (mi); tres artículos, dos masculinos singular y un masculino plural (el, el, ellos); en francés, uno de esos artículos es sometido a una contracción (l'); una conjunción coordinativa (y); y dos nexos (es, son).

Hay cuatro sustantivos en singular (hoyo, altar, mantel) y uno en plural (cagaderos), y un adjetivo (pequeño). Pero “pequeño hoyo” (petit trou) puede ser considerado un solo sustantivo: el “ano”, enunciado de una forma grosera.

Aclarado esto, podemos construir el siguiente esquema:

ano = altar  
mantel = cagaderos

Donde el signo igual (=) reemplaza al “es” y al “son”. De este modo, el poema ya hereje en su intención, se vuelve sacrílego. El “altar” (el de los curas, el de la iglesia) no es sino un “ano”, y el “mantel” con el que lo cubren, los “cagaderos”

Si consideramos la segunda estrofa [2] a partir de este reemplazo del “es” y el “son” por el signo “igual” (=), entonces el mantel deja de ser un artículo destinado a cubrir una superficie con la intención de poner sobre ella elementos litúrgicos, para transformarse en un “cagadero”, y por lo tanto, los elementos litúrgicos se transforman, a su vez, tomando la forma de heces, orina, vomito, desperdicio de todo tipo.

Si analizamos la primera estrofa [1], independientemente de la segunda, la imagen se vuelve sodomita. Tanto más cuando los tres artículos utilizados en el poema son masculinos (el/ellos). Y —a diferencia de lo que sucede con la segunda estrofa, donde los elementos litúrgicos (el cáliz, el incienso, el cuerpo de cristo, la sangre de cristo) se vuelven elementos destinados al “cagadero”— el acto sodomita se vuelve litúrgico: el “pequeño hoyo” está dispuesto, como en un rito, a recibir místicamente, en tanto “altar”, la santa verga.

Podemos considerar que estos fenómenos de transformaciones que hemos explicitado substituyendo el “es” y el “son” por el signo “igual” (=) no son arbitrarios, sino que están fundamentados, primero, por la *forma*, y segundo, por el *sentido* mismo del poema.

Respecto a los *aspectos formales*, no nos referimos a las metáforas acontecidas en él. De hecho, postulamos que el poema de Bataille no es un poema metafórico. Si la metáfora consiste en el uso de una expresión o palabra con un significado distinto al habitual, entonces el “es” debería ser acompañado por un “como”: el ano es como el altar; o en vez de “el mantel

son los cagaderos”, debería decir, “el mantel es como un cagadero” (en singular). Pero el poema dice “el mantel son los cagaderos” (en plural).

Por ejemplo, en otro poema (pp. 34-35) aparecido en la misma recopilación, Bataille escribe:

[α] el mundo huele a muerte  
[β] los pájaros vuelan con los ojos reventados  
[γ] eres sombría como un cielo negro

Aquí podemos apreciar que la *metáfora* de la última estrofa [γ] no puede ser asimilada de la misma forma en la segunda [β], donde se trata más bien de una *imagen poética*, ni de la primera [α] donde es más que una metáfora, una expresión de repudio contra el mundo o, para decirlo de manera abstracta, la expresión de una *experiencia vivida*.

Otro poema (pp. 98-99) confirma estas distinciones:

#### SOLEIDAD

[a] El pulgar en el coño  
[b] el cáliz sobre los senos desnudos  
[c] mi culo ensucia el mantel de los altares  
[d] mi boca implora oh cristo  
[e] la caridad de tu espina.

La tercera estrofa [c] del tercer poema (pp. 98-99) es una articulación de la segunda estrofa [2] del primer poema (pp. 88-89), y ambas son más que metáforas [γ] o expresiones de una experiencia vivida [α], imágenes poéticas [β]. Y, en el caso del poema titulado SOLEDAD (su propio título da cuenta de ello) la expresión de una *experiencia vivida*. Así, experiencia vivida, imagen poética y metáfora no se excluyen, pero sí se distinguen.

Por lo tanto, el “es” y el “son” del poema *mom petit trou...* (pp. 88-89), no son la constitución de una metáfora, sino más bien, lo mismo que el signo “igual” (=), son *signos de equivalencia*.

De aquí podemos pasar de los aspectos formales, a los aspectos semánticos del poema.

El *signo de equivalencia* nos remite a la, así llamada, *igualdad matemática*, donde dos objetos son considerados iguales si y sólo si son el mismo objeto. Respecto al sentido mismo del poema, el vino y la hostia no son una metáfora de la sangre y el cuerpo de cristo, sino que son la sangre y el cuerpo de cristo mismo. Asimismo, el ano y los cagaderos no son sino un altar y un mantel, pero transformado.

Todo esto es, además, justificado por la equivalencia entre mantel y cagaderos. Ambos, objetos de cultura, ponen, por así decirlo, una distancia o dique respecto a lo salvaje (no diremos *lo natural*). Allí donde antes se comía sin mantel y se eliminaban heces y orina sin la necesidad de “retretes”, ahora, en nuestra cultura, se come con mantel y se eliminan heces y orina en los retretes.

Agreguemos, respecto al problema de la metáfora, que podríamos haber hecho el siguiente esquema:

ano	altar
	×
mantel	cagaderos

Donde el ano refiere o remite (de forma cruzada) al cagadero, y el mantel al altar:

ano → cagaderos  
mantel → altar

Entonces, el ano sustituiría al mantel y el altar al cagadero, pudiendo hablar así de una metáfora.

No obstante (y en este sentido decimos que “podríamos haber hecho” este esquema), lo que hemos dicho respecto al distanciamiento o dique de lo cultural respecto de lo salvaje, es mucho más pertinente el siguiente esquema.

ano /  
altar → mantel → retretes

Donde los tres elementos conectados por la flecha (→) son elementos propiamente culturales. En este sentido la traducción de “chiottes” por “retretes”, en vez de “cagaderos” es mucho más *pertinente*. Este problema de la “pertinencia” de la traducción es el fundamento mismo de la labor del traductor.

Las traducciones literales presentan el problema de las diferencias culturales. Como muchas veces estas diferencias culturales son radicales o, al menos, no equiparables, es necesario recurrir a las formas culturales de la lengua a la que se traduce, traicionando el significado y, digámoslo así, la *potencia* de la lengua materna del texto. Esta es la vieja idea de «Traduttore, traditore». Donde la traición es un arte que debe ser dominada en pos de la pertinencia, de la tradición. El traductor traiciona por la tradición.

De este modo, la “pertinencia” de la traducción “retretes”, en vez de “cagaderos”, es doblemente cultural. En un restaurante sería inaceptable pedir “usar el cagadero”, pero no presenta ningún problema pedir “usar el retrete”. Aunque podría uno ser más prudente aún y simplemente pedir el “baño” (así como hubiese sido más “prudente” analizar otro poema y no este, otro autor y no Bataille).

Ahora bien, uno puede pedir “usar el baño” por muchas razones. Y si el mesero o el anfitrión es igual de prudente, ni siquiera se preguntará por estas razones. Sin embargo, todos usamos el baño por las mismas razones, salvo los casos que podríamos denominar “perversos” en el sentido restringido del término.

Pero también existe el sentido amplio de los fenómenos perversos, fenómenos por los que todo hombre y mujer, o más bien, todo infante (perverso polimorfo) ha pasado. La perversión es entonces un fenómeno objetivo y subjetivo a la vez.

Aquí aparece otra forma de pensar el poema de Bataille a partir de estas relaciones equivalentes tanto objetivas como subjetivas, donde el poema deja de hablar acerca de un tema para hablar sobre sí mismo y sobre el poetizar.

La manera *formal* que tiene este nuevo sentido de aparecer del poema se expresa por medio de la disposición de las estrofas, la ausencia de mayúsculas y de puntuación:

mom petit trou est l'autel  
dont la nappe sont les chiottes

Si no fuera por la división en dos estrofas, el poema podría haber sido una frase larga. Y si se tratará de una simple frase, quizá podría perder su sentido de poema. Quizá si no se encontrará inserta en un poemario (que lleva, de hecho, por título, POEMAS), podría haber sido una simple frase emitida realmente en un contexto diferente y, por lo tanto, con un sentido diferente, ya no poético ni tampoco intencionado.

Dado que POEMAS es una recopilación de poesías inéditas podemos imaginar que fueron encontradas en hojas sueltas. Algunas de estas poesías fueron encontradas juntas, por ejemplo “Los once poemas retirados de El Arcangélico” (pp. 20-41). Pero imaginemos que *mom petit trou...* (pp.88-89) fue encontrado en una hoja suelta, en forma manuscrita, y en una sola, larga estrofa:

mom petit trou est l'autel dont la nappe sont les chiottes

¿No resulta, más que un poema, una oración emitida por un niño (francés evidentemente) que recién comienza a articular el lenguaje, sin conocer el sentido de lo expresado, o donde lo comunicativo no es parte de la intencionalidad?

Hemos forzado de este modo el poema para poder mostrar algo más sobre su propia perversidad inherente, perversidad tanto subjetiva como objetiva o, más bien, subjetiva en tanto que objetiva y objetiva en tanto que subjetiva. Y, por lo tanto, *universal*. Donde, y esto es parte de lo universal, lo comunicativo no tiene una intencionalidad, sino que está dado inconscientemente, por el sistema de reglas del lenguaje, la lengua y el habla.

Sin embargo, esta *universalidad* del poema de Bataille se encuentra articulada por la cultura misma, que no es, sino, particular. Con todo, en esta particularidad podemos ver lo universal de las reglas del lenguaje. Mostrémoslo con el siguiente, y último, esquema de sustituciones:

altar	→ mantel	→ cagaderos	→ pequeño hoyo
comida	→ mesa	→ retretes	→ agujero
comida	→ boca	→ intestinos	→ ano

Esta transformación de lo particular en universal, y de lo subjetivo en objetivo, es la tarea misma (no intencionada) de la poesía en Bataille. El poema comienza con el pronombre personal “mi” (“mom”), sin mayúscula, con el que la experiencia vivida y singular del poeta se transforma en la experiencia figurada y general del lector (que lee “mi” para sí).

De esta manera, la referencia del poema a una experiencia vivida (ya sea del poeta o del lector) o el pensar del poeta o del lector respecto a ciertos temas de su experiencia, queda en segundo término o más bien son sólo un efecto de los poemas que se piensan entre ellos mismos. O para decirlo de otra manera, los poemas que se piensan en la poesía (por medio del poeta y del lector).

De aquí la pertinencia del título de la recopilación de textos inéditos POEMAS. Y el valor de los poemas sueltos, inéditos, sin autor ni autoridad.

## SOBRE SU HILDA HILST.

*Acerca de los artículos de Cristiane Grandó que pueden ser leídos en <http://www.letras.s5.com/archivohilst.htm>.*

### I

En ciería quisiera aludir a la enunciación de que son versos complejos los de Hilda Hilst. El poema más "complejo" que he leído es "Corpo de luz":

Tu sueño no es un sueño común.  
Extiendes la vigilia  
y aprendes a través de la oscuridad.  
También así  
el mar reposa.

¡Qué claridad, sin embargo! ¡Un mensaje para los indiferentes: gestual, prodigioso!

Pese a esto, no me parece tan descuidada la idea que tacha de compleja, es decir, oscura, enmarañada y sobre todo, múltiple, la poesía de Hilda Hilst. Sin bien no son versos, y mucho menos poemas (versos que naufragan en buen puerto), complejos, es una especie de prima-hermana de la poesía compleja, hermética, cabalística, la de Hilda Hilst; sólo que filtrada, convenida al más templado mensaje, como si se tratara de una canción popular. Y esta afirmación "canción popular" me acerca al país del poeta (algo me golpea la conciencia en el instante mismo de referirme a algo más que a su obra, más allá o acá del poema), a sus coterráneos, su forma de vida.

En general la poesía Americana, incluyendo a los poetas yanquis (salvo Hart Crane), es clara, pasional, no intelectual; inclusive Octavio Paz, por ejemplo, poeta que vivió en Europa y Oriente, posee esa claridad; también Cesar Vallejos. Y como excepción a la regla cito al cubano Lezama Lima, sin olvidar la nutrición de su poesía por los hipertextos, y claro, ese idioma soberano que es el cubano... Pienso, no obstante, en la madre (no puedo referirme más a algo personal), mejor dicho, pienso en la lengua materna de Hilda Hilst, no el portugués de Brasil, sino el de Portugal: cerrado, lluvioso, como el de Pessoa Veliz. Quizás viene de ahí ese grado de familiaridad con lo hermético.

Por otro lado, ¿cómo puede ser compleja la poesía de quien "soñó ser leída por el gran público"? Y gran público no quiere decir aquí público selecto, sino popular... Me viene a la mente un enunciado de Nietzsche: "los míos"... No pongo en duda la finalidad que hoy en día (acentúo su temporalidad) se le ha concedido al lenguaje, a saber: comunicar. El mensaje hacía el otro, hacía algún otro, esta siempre presente y quizás sea lo más cardinal en la poseía hermética: estar cara a cara, en la intimidad. Pero esos otros, "los míos", como los llamó nuestro alemán, serán pocos...

En suma, ¿acaso la oscuridad de Hilda Hilst no provendría de su temática primordial: la muerte? Es como la carga expresiva que aporta el material a la obra, lo que agrega el material al proceso y a la obra misma.

### II

"Una de las funciones de los escritores está en ampliar los horizontes morales de donde vive", así reza el artículo sobre la Hilda Hilst de Cristiane Grandó.

Los escritores deben encargarse de cálculos formales, representativos e incluso, si se quiere, ideológicos, pero de la obra misma, dentro de ella, y nada más que de la obra (Anna



Segher, Sartre, Yukio Mishima). La realidad de la obra de arte no es la moral (porque no existe una realidad inmutable y concreta, predecesora de cuanto hay y habrá), sino la realidad verbal, que germina de ella misma, el lenguaje, su significación ética, que es la mediación entre el hombre y el mundo, la ontología y el existencialismo. El texto no ha de salir del texto, no se ha de mirar más allá del texto, esa es la dimensión de la obra de arte. Porque el arte bloqueará todo aquello que busque unificar, territorializar; negará todo aquello que sitie las contradicciones. La moral es "una" verdad que el arte no desarrollará en su ejercicio creativo.

Miró a mi lado una antología titulada "Poesía rusa contemporánea". Blok, Esenin, Pasternak, son mis preferidos. Con esto quiero expresar que el arte, sin duda, habla también, conversa, dialoga de horizontes propios, personalísimos, pero con la intención de ampliar el horizonte del sujeto como ente, de abrir más allá de la mirada propia un surco hasta el horizonte del ser. El arte posee el propósito de una apertura.

### III

No olvido que sus artículos, los de Cristiane Grando, han sido escritos para el periódico, es decir, para gente que se interesa más en obtener una frase para compartir en el almuerzo, un dato que intercambiar, una información... Walter Benjamín: "A diferencia de la información, el relato...". (Entre paréntesis: Thomas Benhard citó en casi toda su obra a filósofos que jamás leyó. Otro que no leía nada fue Roberto Matta.)

A lo que quiero llegar, y lo hago ahora con todo el arrojo que puede contener este pudor, timidez que siento por referirme directamente a la autora de estos dos artículos, es que me parece un error presentar la obra de un escritor y sobre todo la de un poeta refiriéndose en gran parte a la vida de éste, de Hilda Hilst. Y como es algo lógico, algo que le incumbe a la lógica del lenguaje, referirse a la vida de manera tan desvelada se vuelve un sinsentido hasta en lo formal: cuando se mezclan las palabras "empresario de café" con "poeta", es como quien dice "el calor es frío"; "este poeta era empresario de café" no se parece a decir que Rene Cavran, poeta dadaísta, fue boxeador, o que Jacques Vaché odiaba a los poetas; se parece más a decir que Martín Heidegger fue nazi...

El texto se presenta a sí mismo.

## **SOBRE *PALABRAS* DEL POETA CHILENO CARLOS TRUJILLO.**

### **I**

*Palabras, poemas de Carlos A. Trujillo, Havertown, USA, 2004. Publicado en Lima, Perú, por Alberto Chiri, editor, en enero 2005. El libro se compone de tres partes: Palabras; Poemas breves y poemas viejos; Texto sobre texto. Estas son acotaciones generales al primer conjunto, compuesto por 11 poemas.*



1. Cómo será interpretado el poema es algo que no le concierne en lo absoluto al poeta; salvo como pregunta hecha y por hacer, lanzada lo mismo que un grito en la hondonada, donde el eco devuelve la misma pregunta y nada más que lo mismo; el poeta no puede ir en ayuda del poema... ¿A qué manos llegará lo escrito en hojas para ser pasado de mano en mano? Una hoja arrancada del cuaderno íntimo llevada por el viento en la avenida, donde incluso puede ser maltratada y perdida en los suburbios. ¿La encontrará un vagabundo docto? ¿Un infante dispuesto a dejar de serlo, pronto a dar el gran salto, el de la interpretación? Indeliberadamente, sucede que esta hoja ha encontrado su hogar en el suburbio, su origen, que está en el decir del hallazgo del niño –ya no infante– a otros niños, o en el decir del vagabundo docto en su habla solitaria, pero siempre habla.

2. Y así el niño que ha encontrado y ha interpretado, asiste al propio encuentro con su palabra, dialoga, pero no consigo mismo, sino con la palabra que ha venido de otro, por un encuentro, de otro al que él no conoce y pervive simultáneo. El poeta sabe esto, no porque sea el autor de los poemas, no porque sea el ser omnisciente que mira desde lo alto y se estremece; acaso porque conoce el origen de la poesía, conoce que la poesía ha nacido del habla en un suburbio por sus residentes humanos, que es donde habita la palabra, y se estremece al escucharlos, para escucharlos.

3. Todo lo no dicho, ¿está por decirse en el decir? ¿O es que lo no dicho, puede decirse por el que ha escuchado atentamente? Y es que esas palabras no incluidas contienen la posibilidad de ser más cercanas, más unidas al que escucha que al que habla –porque el que habla escucha sus propias palabras–, y para transformar el habla en interpretación del que escucha se usan estas palabras no dichas. Se empieza por las palabras más cercanas, se empieza por lo común, y entonces se ahonda. En el ahondar puede que todo sufra una transformación. Más exaltado quizás o más sereno, pero lo dicho una vez puede ser dicho mil veces. Y lo no dicho puede decirse aún.

4. Tú también estuviste solo y sin hablar y sin silencio –porque el silencio está afuera y comparte el espacio con la palabra–, en un ruido mental que te secaba. Pero aprendiste a decir, aprendiste a estar solo y decir, en lo cotidiano, extraviado de ti, y entonces llegaron de lejos a escuchar tu mensaje, trayendo ellos a su vez un mensaje nuevo que escuchaste y que aún escuchas cuando quieres aplazar el silencio, como quien abre las ventanas para que el aire se renueve, completándose con calor y luz, para esos días de invierno que tanto se necesita aire, calor y luz.

5. Un poco de hielo pervivirá, una lengua glaciár, puro desbordamiento, porque del hielo una vez nació la palabra queriendo ser luz. Y de la luz que esperábamos sólo alcanzó ser luz a medias y por eso el hielo, como un espejo, intenta duplicar su intensidad en el tramo congelado, en busca de un intento más de conseguir la palabra deseada, la respuesta a la pregunta que vuelve hecha pregunta.

6. En la lectura el poema es depositado en el que lee, pero no es depositada la palabra muda, sino la palabra dicha, que cruje; la palabra dicha es depositada en el que escucha, en la conversación y así cruje, haciéndose acercamiento, haciendo cercano a lo lejano... Cuando “salvamos” de las estrellas una constelación, la estrella se hace familiar, próxima, y nos acerca a lo lejano. Pero en las estrellas no hay constelaciones, sino las que nosotros encontramos, en nuestro mejor intento de saber, en nuestra manera de saber. En lo lejano, al que fuimos aproximados por las estrellas, no hay constelaciones, es lo otro, lo totalmente otro.

7. Más allá de lo familiar, pero no por sobre lo familiar, sino a través de lo familiar, atravesando todo aquello. Pero hay un horizonte mío al que estoy reducido, ¿reducido por qué?, no reducido, hay un horizonte mío, que me es propio y que no puede ser de otro modo; pues cada cual tiene su horizonte y el horizonte posee un espejo de las cosas hechas y rehechas. De mío, la palabra sólo posee para mí. Y en cuanto leo en voz alta, es decir, cuando leo realmente, escucho mi voz pronunciando las palabras que reconozco, y sin embargo, también palabras que no conozco, palabras que son nuevas, una respuesta al fin. Una respuesta a una pregunta que buscaba su respuesta, pregunta que fue realizada en busca de respuesta y a su vez respuesta que busca su pregunta.

8. El poema es siempre de alguien y es siempre para alguien. Pero no es ese que lo escribe, ni tampoco ese para quien está escrito. Es para quien lo lee, es decir, para quien lo lee lentamente, en su totalidad primero, luego verso por verso, luego palabra por palabra, luego lo recite, luego simplemente lo mire. Y así el lector irá, paso a paso, haciendo el poema. Para él es el poema y de él es el poema. El poema es cercano de este modo y queda así en la memoria, que es a donde pertenece el poema, en la memoria que no tiene dueño, sino que es ella misma, como en un sueño.

9. Los poemas están hechos de aquello que el lector entrega, y el primer lector es el autor. No hay poeta que no lea sus poemas en voz alta mientras los va haciendo. Y en la entrega se deposita en el poema lo que se absorbe, lo que se retiene y lo que se exhala, además de lo que ha sucedido, del acontecimiento, que es siempre silencioso y está y no está. La voz de cada uno dice lo que está, dice el acontecimiento. Pero no lo dice en la voz, sino en el escuchar la voz. Y entonces el ojo ve la metamorfosis, la transformación del poema en poema. Del hogar esta hecho el poema, del hogar al que se quiere volver.

**10.** Hay, ciertamente, la poesía que se muestra completamente hecha, y se busca a sí misma hecha, busca que sea comprendida, admirada, intocable. Intocable por otro que la admira, incluso de cerca; no puede sin embargo tocarla, atravesarla, deshacerla. Porque busca ser comprendida desde algo más que ella misma, desde su autor, por ejemplo. Cuando intenta atravesarla el lector, del otro lado no se encuentra ni siquiera lo duro, siquiera eso duro que se puede raspar hasta interpretarlo. Sólo algo, algo que no se sabe o que no es más que aquello que se mostró enmascarado, pura máscara, autoría... Pero hay la otra poesía, la poesía inacabada. Sin embargo, completamente ella misma. Sin autor, o con un autor que tiene que leerla. Y como no es más que ella misma, no es necesario buscar eso que no es ella; y cuando se va detrás de ella y únicamente de ella, se encuentra y se va haciendo.

**11.** Todo lo que el poema es, es él mismo. Y al ser él mismo es todo lo que puede ser. El autor no es más que el autor, no es más, no tiene privilegios. Pero el poema es el hablante lírico, es el autor, es el tú, es el lenguaje. Es la hoja en blanco que se va escribiendo en la lectura.

## CONSIDERACIONES A “*LA PASIÓN ORAL*” DE FRANCISCO LAGOS.

*“... el sentido de la evolución cultural ya no nos resultará impenetrable; por fuerza debe presentarnos la lucha entre eros y muerte, instinto de vida e instinto de destrucción, tal como se lleva a cabo en la especie humana. Esta lucha es, en suma, el contenido esencial de la misma, y por ello la evolución cultural puede ser definida brevemente como la lucha de la especie humana por la vida”.*

S. Freud

La repetición... del inicio (“unos ojos nuevos”) produce la impresión de requerimiento. Que no quede claro si dicho requerimiento posee el tono de la suplica o el del mandato es parte de la ambivalencia del poema, su amor-odio, su trágico-cómico, su sádico-masochismo.

El requerimiento consiste en que lo exterior-sólido muestre también lo oculto-transparente; pero no resulta menos insoportable lo uno de lo otro. No hay promesa al respecto.

Unos ojos nuevos... tampoco son requeridos para el paso de lo vigil a lo onírico, como en *Un Perro Andaluz*, donde el ojo seccionado requiere una nueva forma de ver y la nube filosa separa de la luna lo cuerdo de lo loco.

No hay división alguna de lo cuerdo y de lo loco, de razón y sinrazón. “La pasión es el dolor”, dice el poema. En la identidad yace su diferencia. En el sol hay algo que tiene... “la forma de un ano”... En *La pasión oral* el presente no ha roto con el pasado, y juntos van, “de lo abierto a lo abierto”, hacia el futuro...

Se trata ciertamente de un poema dialéctico, donde “alas de viento calido” son eructos, y la galaxia un útero, lo sólido es lo más inestable, lo que cae sube, lo que avanza retrocede, los sonidos son imágenes, y el romance es siempre... amor anal. Es la ambivalencia imperecedera. Tanto es así... que va contra sí misma.

Contra sí misma, es, por lo tanto, una dialéctica idealista: el ojo inventa la luz del sol y de la boca surge el universo. La “extrañeza” de la que hace mención el epígrafe tomado de Rene Char (dicha referencia no es ociosa), es una sublevación ante el materialismo. Una sublevación que se legitima en su desesperación... dilatada “al máximo grado”, hasta el exceso.

Y este exceso se reconoce a sí mismo como un destino. Gen, átomo, Daimón. El ser-en-el-mundo se impone siempre al idealismo más solipsista<sup>18</sup>.

El mundo material, las relaciones materiales, entran por la ventana de quien ha cerrado su puerta, como diría Lenin; o por el ano de quien ha cerrado sus ojos. Y ante eso el idealismo no puede sino reaccionar masoquistamente, para poder de este modo guardar la esperanza de trastocarse en sadismo. Ser esclavo para abrigar la esperanza secreta de ser amo. Del mismo modo que en toda melancolía hay manía, y en el sufrimiento, la fantasía nos ha malcriado haciéndonos encontrar el placer.

Es “la torrentosa experiencia del ser intensamente genético”, “el espacio marcado con fuego sobre la piel biológica”, el cese de “los recuerdos de los días felices de la infancia”. *La pasión oral* consiste, en parte, en decir su idealismo mientras el materialismo lo anega y aflige. Desarrolla así su legítima extrañeza, en un mundo que se impone.

Pero ese cese de infancia (cese que no la sepulta, sino que la vuelve fundamento), este abrirse paso a lo real insoportable que se impone, no puede ser sino abrirse paso a la vida, a lo

---

<sup>18</sup> Sobre las lecturas de Heidegger acerca del materialismo, ver “Heidegger” de George Steiner. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

que es fecundante, a lo que es sexuado. En definitiva, lo que es obra y producto. Y, aunque excremental, heroico.

“Habría que ir (...) hasta las profundidades de la memoria del cuerpo orgánico” para comprender el contenido de *La pasión oral* de nuestro autor. Pero también él, como pura solidificación, se desvanecería en el aire... Entonces queda el poema, con sus tropos y sus sistemas internos de contradicciones y diferencias; el poema como relación... como relación de producción: “el excremento es la energía animal originaria”.

En su dialéctica idealista, el poema pretende apartar su deseo de su aborrecimiento, al mismo tiempo que los confunde: “El cadáver es lo Otro siempre”. En su expresión de deseo el Otro ha de ser un cadáver, para que de esta manera pueda ser amado sin temor: “No habrá agotamiento, ni calambres, ni saliva”. Es mucho más fácil “tratar de mover al inmóvil” que enfrentarse a lo real insoportable: “el cuerpo muerto desnudo es inofensivo”. Se repudia lo que se desea: “–Necrofilia –canta lo Idéntico– Dulce Humanidad”. Pero (y el poema lo expresa a cada momento y cabalmente) “Falla el silencio y llueven las palabras...”.

La conciliación y lo irreconciliable... mutuamente son su condición de posibilidad. La identidad es su diferencia. Lo idéntico es lo otro. La conciliación y lo irreconciliable son inseparables siempre.

Las contradicciones y diferencias del poema son su propia genialidad. Donde, por un lado, la guerra modifica, abre un mundo, nombra lo innominado, se abre al placer, por otro, la vida es succionada, tragada, modificando así el ritmo de la muerte. Un canto de muerte que reclama la vida, un canto de vida que reclama la muerte: esto es *La pasión oral*.

Y entonces... de pronto... el poema dice: “Ya no hay ojos”. ¿Es que el poema requiere de unos ojos nuevos para destruirlos? ¿Qué ha pasado? Desde “unos ojos nuevos” a “ya no hay ojos” ha pasado la muerte, pero también la vida, y vida y muerte constituyen “lo exterior”, real insoportable que se impone.

Podría uno esperar que sea ahí donde termina el poema. Pero en ese ahí “el sol se estira, la vida hierva”. Ese ahí no es sino el comienzo. Y el comienzo es una repetición siempre. Las esperanzas del progreso se cuestionan: hablar bien es una derrota, la cultura una barbarie; “discriminación y supresión de la contradicción y la diferencia” es una derrota. El logro cultural está fundamentado en la represión. Lo reprimido es ya un logro cultural. La decadencia del poema es su triunfo.

La dialéctica idealista progresivamente se transforma, en contra de sí, en dialéctica materialista. No solamente porque el poema, al final, y cada vez más, haya pasado de un mundo inventado por la palabra a un mundo de pensamiento y mano, siempre ya materializados y producidos en una cultura, sino también porque esa materialidad es una acción, no “objetos”, no “realidad”, sino una acción de relaciones productivas: costura, borde, ceniza, dolor, miedo y deseo.

De este modo, según lo dicho, el ser es interior, pero sólo porque está fuera: “El ser es lo de afuera interior”, una introyección-proyección. Pero esto... esto... resulta insoportable. Una vez más, el grito petrificado en el epígrafe: “Desarrollad vuestra legítima extrañeza”. El “pensamiento occidental” que no debía sino seguir un rumbo materialista, hasta la necrosis, hasta la gangrena, es negado, “negado históricamente”, por el idealismo y su “legítima extrañeza”: “el gusto por lo inmóvil”, “por lo inocente”, “La relación perfecta por inversión de una parte del cuerpo”, “la inversión violenta en el orden de las palabras”, dice el poema, completamente idealista. Es el triunfo de la “Republica Privada”: esta es nuestra crítica y, al mismo tiempo, nuestro homenaje, porque sólo perdiendo se alcanza la genialidad. El Edipo capitalista no es sino el héroe del fracaso:

“Perder,  
pero perder de verdad,

para dar paso al hallazgo”,

escribió Guillaume Apollinaire.

## POESÍA Y EXISTENCIA.

### 1. El silencio y la paradoja.

De una carta de Hölderlin a Hegel, fechada el 10 de julio de 1794: “Me parece que en cierto modo encontraras tu mundo bastante congruente contigo. Pero no tengo por qué envidiarte. Igual de buena me parece mi situación. Tú estás más en claro contigo mismo que yo. A ti te gusta estar un poco rodeado de ruido; yo necesito silencio”<sup>19</sup>.

Lo paradójico de este párrafo citado es lo siguiente: quien esta más en claro consigo mismo es aquel que esta rodeado de ruido; mientras quien necesita silencio, le falta claridad. ¿Por qué? Porque el silencio es, en palabras del poeta Díaz-Casanueva, “... un dominio que se (...) presenta dilatado y vaporoso”<sup>20</sup>. Es que es en el silencio donde descubrimos que somos una mixtura de palabras, imágenes fragmentadas, dramáticas.

Quien esta rodeado de ruido posee un mundo congruente consigo mismo, dice Hölderlin a Hegel. Quisiera recordarles aquí, para esclarecer esta frase, un poco de historia de nuestro universo: en tiempos de Kepler las orbitas de los planetas eran consideradas circulares; el círculo, polígono regular, era estimado como una forma geométrica pura y perfecta. Pero Kepler anunció que las orbitas planetarias no eran polígonos regulares, sino elípticas. No había tal perfección en el universo, tal perfección era mero ruido, palabrería.

Quisiera dar ahora otro gran salto. Como han podido apreciar, he ido de la carta de Hölderlin a la historia del universo, y ahora quisiera decirles algo breve sobre la infancia, esa perversidad polimorfa, como la llamó Freud.

Decíamos que en el silencio descubrimos que somos una mixtura de palabras, imágenes fragmentadas, dramáticas. Para comprender esto remítanse a toda la literatura psicoanalítica concerniente al objeto primordial, la huella mítica, objetos parciales, estadio del espejo, en fin, sobre el perverso polimorfo y su elíptico desarrollo. Su desarrollo es elíptico, como las orbitas de los planetas, porque no es lineal, no es progresivo, sino que esta sujeto a retrocesos y saltos, a discontinuidades.

De esta manera, el silencio se diferencia del sigilo, de la mudez, como dice Díaz-Casanueva. El silencio es entonces la orbita misma del lenguaje, pues el lenguaje es ahí donde habitamos, y es abrupto, y nos abisma. Quien ha tenido la suerte de apreciar el universo a través de un telescopio sabe lo que es ver el abismo; y quien ha tenido el arrojito de mirar su infancia de forma retrospectiva, se ha abismado igualmente.

### 2. La muerte y el sinsentido.

Emmanuel Levinas, hablándonos de *Ser y Tiempo*, cita un versículo del Antiguo Testamento: “Inseparables en su vida, tampoco en su muerte fueron separados; más ligeros eran que las águilas, más fuertes que los leones”<sup>21</sup>. Se trata del canto fúnebre de Samuel llorando la muerte del Rey Saúl y su hijo Jonathan. Para Levinas no se trata de una metáfora de la “otra vida”, etcétera, sino de una “superación humana del esfuerzo animal de vivir” y de la “aparición de lo humano a través de lo vivo”, a saber: “el sentido mismo del amor por su responsabilidad por el prójimo”<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Hegel, G. W. F. Escritos de juventud. Fondo de Cultura Económica. México, 1984. Pág. 49.

<sup>20</sup> Díaz-Casanueva, Humberto. La Medusa y otros textos inéditos. Algunas consideraciones sobre el silencio. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2006. Pág. 143.

<sup>21</sup> Samuel, capítulo II, párrafo 1, versículo 23. Los versos de Samuel aquí citados no corresponden a la misma traducción del texto de Levinas aludido.

<sup>22</sup> Levinas, Emmanuel. Morir por... Aparecido en Tres textos sobre Heidegger. Ediciones Metales Pesados. Chile, 2006. Pp. 47-48.



Cuando Samuel, el poeta, se manifiesta sobre la muerte, no lo hace metafóricamente, sino existencialmente, y en cuanto tal, ligado a un prójimo. Pero como no puede haber experiencia alguna de la muerte, ¿qué puede resultar del intento poético de hablar de la experiencia de la muerte? Para nosotros la respuesta es inequívoca: el sinsentido.

Todo en la muerte es sinsentido. No se puede hablar de la muerte, pues la muerte no tiene relación alguna con el lenguaje. Pero la muerte es puro silencio, y no hay silencio sin palabras. La muerte siempre nos deja mucho que decir. Y es entonces donde cobra sentido, “el sentido mismo” al que alude Levinas.

La muerte nos afecta a todos y afecta a cada cual, pero cada cual siempre esta en contacto con un prójimo. El todo de la muerte es un todo solitario, pero la soledad es un momento existencial de la compañía.

Por muchos muertos que mueran con nosotros, por muchas vidas que nos acompañen hasta la muerte, siempre hemos de morir solos: la muerte es el todo y es la nada; la muerte no tiene tiempo, pero la muerte es el comienzo del tiempo, en tanto que la preocupación por la temporalidad proviene de la preocupación por la muerte; de la muerte proviene la superación humana de la animalidad, como escribe Levinas, y al mismo tiempo la humana animalidad; la muerte no tiene vida, y sin embargo muerte y vida son inextricables: elegir vivir es elegir estar en camino hacia la muerte; la muerte es la pérdida absoluta de sentido y es aquello que nos provee de sentido; la muerte es críptica, pero la muerte esta abierta para todo y para todos; en la muerte no somos el mismo ni somos otro; no hay consuelo para la muerte y la muerte es el más grande consuelo; cada cual entra solo a la muerte y la muerte es aquello que relaciona a unos y otros; la muerte nos separa y nos reúne para la muerte; la muerte no abandona nada y a nada sigue; infinitamente morimos.

### **3. El dolor y la contradicción.**

Silencio y muerte pueden estar anudados en la existencia a través de un proceso universal y fundacional de los seres humanos: el dolor...

Es significativo que nos este vedado decir que un bebe nace o un moribundo muere con dolor, ¿cómo podríamos saber qué se siente en el momento de nacer o en el de morir? Pero tanto la madre que da a luz, como los prójimos del moribundo que se despiden, lo hacen con dolor. La contradicción del dolor es que cuando amamos sufrimos y cuando sufrimos amamos, y que ahí donde creemos que debe haber dolor (nacimiento y muerte) hay más bien una falta. Falta que, por lo demás, llenamos o creemos llenar con el dolor.

El dolor es una especie de hendidura que esta en medio de los seres humanos. Y en Jacques Lacan es precisamente una hendidura, una fisura, una ausencia, una falta, aquello que constituye al sujeto. Así, el dolor divide y disemina: el ser humano es entonces una contradicción que esta en camino. El dolor desgarrar y reúne, o debiéramos decir, para seguir con Lacan, anuda. El sujeto se instaura en un lugar donde hay una falta, por lo tanto, el dolor permite que el sujeto sea: lo humaniza.

¿Qué sería de la humanidad sin el dolor? Para responder a esta pregunta en apariencia sencilla hay que considerar la contradicción como una “fuerza productiva”. El error de Deleuze y Guattari en el Anti-Edipo, al criticar a Lacan, consiste que consideran el deseo como la fuerza productiva, es decir, el deseo no sería una falta, sino “lo Real en sí mismo”, lo vertido en el orden de la producción que no carece de nada, produciéndose a sí mismo, etcétera<sup>23</sup>.

Pero para nosotros, que no consideramos nada “en sí mismo”, es la contradicción la fuerza productiva. Además, la idea de una “unidad humana” universal (en este caso a través del deseo) nos parece a todas luces un humanismo.

---

<sup>23</sup> Deleuze y Guattari. El Anti-Edipo. Pág. 34, 320-321,

La contradicción procede de la falta. La contradicción de que todo “logro cultural”, como dice Freud, proviene de la barbarie, nos hace responder que no habría humanidad sin dolor, que no habría cultura sin barbarie<sup>24</sup>.

Esto está expresado en el Soneto XIX de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke: “No conocemos nuestro dolor, no ha sido el amor aprendido, y aquello que en la muerte nos aleja, no ha sido revelado. Sólo el canto sobre la tierra santifica y celebra”.

Este “canto sobre la tierra” es el mismo “estar en camino” que la falta suscita. Así, el dolor que está en el centro del poema de Rilke es a la vez aquello que no conocemos, esto que no conocemos y está en el centro es tanto la falta lacaniana como el inconsciente freudiano, y que constituye al sujeto.

De esta manera podemos pensar, por último, otra contradicción del dolor: a través de él que se consolida el “canto sobre la tierra”, la esperanza. Así este poema de Dylan Thomas (traducción del poeta chileno Waldo Rojas):

### **Y la muerte perderá su dominio.**

Y la muerte perderá su dominio.  
Los muertos desnudos serán un solo muerto.  
Con el hombre en el viento y la Luna de occidente;  
cuando se descarnen los huesos y desaparezcan los huesos.  
Donde hubo codos y pies aparecerán estrellas.  
Y aunque se sumerjan en profundas aguas tendrán que resurgir.  
Y aunque los amantes se extravíen perdurará el amor.  
Y la muerte perderá su dominio.

Y la muerte perderá su dominio.  
Bajo los remolinos del mar  
aquellos que yazgan largamente no morirán en la tempestad  
retorciéndose en el tormento, cuando cedan los tendones  
atados a una rueda no podrán destrozarse;  
entre sus manos la fe se romperá en dos  
y el Unicornio del mal los atravesará.  
Y hendidos por todas partes no se desmembrarán.  
Y la muerte perderá su dominio.

Y la muerte perderá su dominio.  
Nunca más las gaviotas gritarán en sus oídos  
o se romperán las olas tumultuosamente en la ribera;  
allí donde se abrió una flor nunca más otra flor  
ofrecerá su cabeza a los golpes de la lluvia.  
Y aún locas o muertas como clavos  
atravesarán las margaritas con sus cabezas de señoras;  
irrumpiendo sobre el Sol hasta que el Sol se desprenda.  
Y la muerte perderá su dominio.

---

<sup>24</sup> Walter Benjamín: “No hay documento de cultura que no sea a la vez de la barbarie”.

## MÚSICA EN DAVID TURKELTAUB.



Murió en Mayo del 2008. Había nacido 71 años antes, en Santiago. Ejerció como “corrector de pruebas” y otros “oficios”. Viajó: Bruselas, Madrid, Guatemala. Durante la Dictadura Militar, en Valparaíso, fue director de la Editorial Ganymides, una de las más pulcras en diseño, diagramación, ilustraciones, correcciones de pruebas que haya habido; además de ser una de las pocas editoriales de poesía de ese entonces y haber editado a Nicanor Parra, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, José Donoso, y Oscar Hahn (cuya obra *Mal de Amor*, fue censurada por el régimen).

Editó en Ganymides sus poemarios *Hombrecito Verde*, en 1979, y en 1981, *Códices*. En 1984 fue editado, *con amor y riesgo* (dice su autor) *Los arrepentimientos* (Ed. Pehuén), con una nota de Gonzalo Rojas, en donde dice: “Página suya que abra, página que me oxigena: el *tono Turkeltaub* arde ahí”.

Escribir sobre “el tono Turkeltaub” significaría realizar un estudio relativo a las tres obras editadas entre 1979 y 1984. Nosotros nos centraremos, muy brevemente, sólo para abrir un espacio, en su *musicalidad*. Distinguir, en Poesía, entre “tono” y “música”, es indiscutiblemente arbitrario; no así en Música, pues en esa arte se puede distinguir entre tono, escala, armonía, pero donde la musicalidad es un *concepto no operativo*, tautológico.

Entre las otras artes sonoras, entre ellas la Poesía, existen ciertas especificidades: en poesía como en teatro, por ejemplo, existe el “tono” y la “armonía”, pero no la “escala”. O en Pintura (que no es un arte sonoro, sino visual), existe la “armonía”, la “escala” y el “tono”, pero no la sonoridad.

Distinguiamos entre “tono” y “música”, en tanto que en poesía, puede haber tono sin rima ni música, música sin tono ni rima, y rima sin música ni tono. La presencia de “tono” y “música” caracteriza a la “buena” poesía; la rima es sólo una forma específica del “tono” y la “música”.

Especificando el área de la musicalidad, se puede señalar que a veces es *latente* y a veces *manifiesta* (el “tono” no es susceptible de esta distinción). En su forma latente, la musicalidad puede llegar a mimetizarse con el tono. En este caso, la musicalidad latente está “disponible” para ser “ocupada” por cada lector, con sus variantes. La lectura en voz alta del autor no es, en ningún caso, la musicalidad latente de la obra, sino una de sus posibles variantes (el “tono” no tiene variantes, sino que esta sujeto a “rupturas”: si el tono cambia, entonces es *otro* tono. Pero el tono no nos remite a una individualidad, puede existir un *tono épocal*).

La *musicalidad manifiesta*, en cambio, tiene ciertos parámetros, a veces dados por la rima, por la estructura, por la frase. Puede pasar, sin embargo, que la imaginación de un compositor es capaz de sobrepasar esos parámetros, pero en ningún caso eso es algo que se pueda anticipar. También, la imaginación o más bien los medios de comunicación pueden totalizar la



(Es preciso señalar que los poemas aquí citados sólo refieren a los musicales y musicalizables, no a los mejores, en los que habría incluir (para una Antología), *Geratevet*, *Osip Mandelstam a su hermano Alejandro*, y *Dios de las alambradas, señor de los patios secos*, por nombrar algunos).

La sintaxis, la versificación, el ritmo, la armonía, caracteriza a los poemas musicales; todo eso, más la extensión, a los poemas musicalizables. La extensión posibilita la *tensión musical*. En la música popular actual, las formas clásicas de la canción han sido cuestionadas, por ejemplo en la música *experimental* y las bandas organizadas en sellos independientes, principalmente. El coro ha dado paso a la fuga, la armonía a la experimentación tonal. Los poemas musicalizables de Turkeltaub poseen esa tensión musical indispensable.

Como se puede apreciar por nuestra lista y clasificación, la música en David Turkeltaub es fundamental: el 50% de sus poemas son musicales, son sonoros. La sensibilidad de sus poemas esta basada, en gran parte, en su inclinación hacia esta musicalidad. ¿Intuición poética? ¿Formación musical? ¿Músico aficionado? ¿Melomanía? Para el estudio de la musicalidad en la obra de David Turkeltaub (que sería un gran capítulo en un estudio sobre el “tono Turkeltaub”), es indiferente conocer las características bibliográficas. Pero una biografía de él y un estudio histórico de la editorial Ganymides serían enriquecedores.

La musicalidad en la poesía es un ámbito que hay que ennoblecer. Estudios sobre David Turkeltaub y la edición de una Obra Completa, serán fundamentales para el avance de la poesía chilena en la actualidad.

La musicalidad es parte del estudio Poético, que puede presidir de la musicalización; pero la existencia de musicalizaciones, es decir, de imaginación materializada en la composición, puede entregar gran material para los estudios poéticos.